

DRAMATURGIAS

22

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

Ano: 2023

ISSN: 2525-9105

Dossiê: Entre mídias

Dramaturgia e Tradução

DRAMATURGIAS

22

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

Ano: 2023

ISSN: 2525-9105



Apresentação

Com os ânimos renovados após as eleições majoritárias e sempre vigilantes contra as artimanhas autoritárias e conservadoras, publicamos o novo número da *Revista Dramaturgias*, que entra em seu sétimo ano de existência.

Para tanto temos o prazer de contar com dois grandes grupos de textos ou dossiês. O primeiro, sob o título de “Entre mídias: Dramaturgia e Tradução”, é fruto de nossa parceria com o Grupo de Pesquisa em Tradução Teatral (GTT-CNPq), da Universidade Federal de Minas Gerais, parceria que já se expressou no dossiê “Dramaturgia e Tradução”, publicado na *Revista Dramaturgias* n. 7, de 2018¹. Novamente temos a incansável dupla de colegas Anna Palma Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, agora movendo-se nas relações entre texto e teatralidade em outros suportes e práticas artísticas, como histórias em quadrinho, narrativas ficcionais. De fato o deslocamento do “teatro” para a “teatralidade” busca tornar compreensível a amplitude dos modos de se produzir, organizar e perceber eventos multissensoriais. Platão já, de modo negativo, havia observado que nada fica restrito ao espaço físico do teatro – a própria Atenas se comportava como uma “teatrocracia”. O topos literário e filosófico “Theatrum mundi” desde os estóicos e neoplatônicos ganhou status de metá-

1 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/861>

fora axiológica – um modo de se explicar como vivemos, e impulsionou obras artísticas, vivências e pensamentos. Assim, é mais que bem-vinda a contribuição desse dossiê.

O segundo grupo de textos está na seção “Encontros”. Aqui se publicam os textos apresentados durante a “2a Reunião do Grupo Brasileiro de Estudos da Música Greco-Romana e suas Ressonâncias”, que ocorreu na Universidade Federal entre 4 a 6 de outubro, de 2023, com palestras presenciais e outras à distância. Para abrilhantar o encontro, situado na retomada de eventos acadêmicos pós-pandemia, tivemos duas apresentações do grupo musical Musurgia, de Buenos Aires, dirigido por Sergio Antonini. Agradeço e muito a todos os colaboradores, em especial ao colega de longos anos Roosevelt Rocha, que organizou a reunião e os textos para esta publicação.

Em 13 de abril de 2022 nosso querido Hugo Rodas falecia em Brasília. Há um ano atrás. E parece que ele está mais vivo que nunca, agitado, falando alto, nos impulsionando a fazer alguma coisa. Depois de sua morte eu e Flávio Café decidimos retomar o treinamento que ele executava no Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília, em prol de formar intérpretes no diálogo entre movimento e som. A primeira turma iniciou suas atividades durante o maluco calendário do ano passado, entre novembro de 2022 e fevereiro de 2023. Quase para o fim do treinamento a turma passou de exercícios para uma montagem. Nasceu o experimento coral **\$Mâney\$,** elaborado em plenos momentos entre a posse presidencial de um governo mais progressista e o atos terroristas de 8 de janeiro. Os materiais que acompanharam o treinamento e o processo criativo estão na seção *Documenta*. Ainda, sobre Hugo, republicamos uma entrevista sua de 2016 dada à jornalista e escritora Kátia Borges, a quem agradecemos por autorizar sua republicação.

Neste número da revista *Dramaturgias* contamos com grande espaço para traduções, na seção: temos *Os corvos*, de Henry Becque, com anotada por nosso recorrente colaborador Carlos Alberto da Fonseca; a quarta e última parte da obra *Composição para Filmes*, de Theodor Adorno & Hanns Eisler, pelo amigo músico e pesquisador Marcello Amalfi; e *Coração Partido*, de Caryl Churchill, em belíssima tradução já testada em palcos pelo meu colega Fernando Pinheiro Villar.

Esperamos, e é o que se espera, que tenhamos novos e renovamos bons momentos pela frente. Nesse intuito, as capas desse ano vão girar em torno de imagens dos sons, das ondas sonoras. Novas músicas, novos anseios para o que virá.

Marcus Mota

Editor-Chefe da Revista *Dramaturgias*

10 de abril de 2023.



Sumário

Dossiê Entre mídias: Dramaturgia e Tradução

- 11 **Apresentação**
Anna Palma e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
- 15 **O mestre Dario Fo: três dias na Academia Paolo Grassi**
Marisa Pizza. Trad. Anna Palma
- 47 **Transcrição em pandemia: o processo de criação da obra autoral “Amanheci Minha Aurora”**
Alice Mesquita
- 65 **Imaginações sobre a tradução dramatúrgica**
Guilherme O. Mello
- 82 **A narração oral de Guimarães Rosa: do papel para a voz**
Maria Elisa Pereira de Almeida
- 95 **Adaptación teatral, traducción literaria o transposición cultural: cierta *Pasión según G.H* en Argentina**
Maria Fernanda Gárbero
- 111 **Do prosênio para o quadrinho, o *Orestes* em HQ**
Piero Bagnariol e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Documenta

- 130 **§ MâneY § (2023). Documentos do processo criativo.**
Marcus Mota e Flávio Café

Huguianas

- 179 **Hugo Rodas: É hora de parar de entreter as plateias. Entrevista.**
Hugo Rodas e Kátia Borges

Textos e versões

- 187 Os corvos. de Henry Becque
Tradução: Carlos Alberto da Fonseca
- 320 Composição para Filmes. De Theodor Adorno & Hanns Eisler.
Quarta e última parte.
Tradução: Marcello Amalfi
- 358 *Coração Partido*, de Caryl Churchill
Tradução: Fernando Pinheiro Villar
-

Ideias e críticas

- 423 A Cabinet of Curiosities: Bad Godots and Lucky's Brain Science
S. E. Gontarski
- 462 A Diva entre o Mito e a Verdade: Em torno de *Maria by Callas* de Tom Volf
João Pedro Cachopo
-

Encontros

- 483 Apresentação: Música e(m) performance Greco-Romana e suas
Ressonâncias
Roosevelt Rocha
- 487 Singing with the Muses: new paths into ancient *Mousikē*
Tosca A.C Lynch
- 523 O poeta-músico Anacreonte e a política dos prazeres e do bem estar
José Roberto de Paiva Gomes
- 538 *Olímpica 6: Aproximación al análisis métrico-prosódico*
"encontrándose con ciudadanos sin envidia en anheladas canciones"
(O. 6.7, ἐπικύρσαις ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς ἀοιδαῖς;)
Facundo Bustos Fierro

- 554 Dioniso y el elemento femenino. La música y la danza arriban a la ciudad
María Cecilia Colombani
- 562 Aristóxeno de Tarento e os fragmentos de suas obras que tratam da música: discussão introdutória e tradução de alguns fragmentos escolhidos
Roosevelt Rocha
- 578 *Ut planipedi saltanti* – La flauta de Cayo Graco
Sergio Antonini
- 599 Que instrumento musical era a *nablas*?
Fábio Vergara Cerqueira
- 615 A música vocal secular em Salvador nos séculos XVIII e XIX: circulação, mudanças e permanências
Pablo Sotuyo Blanco
-

Metricae

- 651 The Rhythm of the Muses
A.P. David
- 660 Saltando discere modos. Una aproximación a la rítmica antigua a través de la música y de la danza
Sergio Antonini
-

Lista de realizações do LADI-UnB



Dossiê

Entre mídias: Dramaturgia e Tradução

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Apresentação

Anna Palma
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
GTT/CNPq

Este dossiê, uma publicação organizada pelo Grupo de Pesquisa em Tradução Teatral (GTT-CNPq), apresenta as pesquisas mais recentes de seus integrantes e abre espaço para outros estudos, sobre o mesmo tema, de autores não vinculados ao grupo.

Propomos a reflexão acerca da relação entre dramaturgia e gênero literário, o que abrange o estudo dos processos de construção dramática tanto nos textos dramáticos propriamente ditos quanto em textos que se utilizam da teatralidade para criar impacto, borrar limites, enriquecer sua linguagem.

Almejavamos, com a organização do volume, suscitar, retomar e responder, de forma atual e engajada, questões como: há especificidade na escrita e na realização de textos dramáticos? Hibridizações são bem-vindas? Acaso um romance comporta teatralidade em sua escrita? Há identidade linguística marcada nos vários gêneros textuais voltados para a cena (drama, tragédia, comédia, peças radiofônicas, teatro digital, podcast, etc) ou a identidade dessas criações se manifesta apenas na performance? Procede ainda o que escreveu o velho Plauto ao interpelar o espectador e mudar o gênero do espetáculo (*Anfitrião*, v. 52-60), servindo-se dos mesmos versos para converter uma tragédia em comédia? Procede a estratégia do Bruxo do Cosme Velho, em *Dom Casmurro*, ao interpelar o leitor, dramaticamente, e ordenar, no Capítulo CXIX: “Não faça isso, querida! A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de

descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo.”?

Os artigos produzidos e aqui coletados tangenciam estas questões e caminham para debater propostas interessantes para os pesquisadores de teatro e literatura. Iniciamos o dossiê como uma tradução inédita de Anna Palma para um texto teórico de Marisa Pizza, estudiosa que conviveu — como observadora interna “em contínua relação intersubjetiva e colaborativa” nos trabalhos desenvolvidos — com dois gênios do teatro italiano, Dario Fo e Franca Rame. Prestamos homenagem ao casal.

O texto de Marisa Pizza escolhido para a tradução foi um capítulo de livro que se debruça sobre os dois autores-atores italianos, relatando, comentando e teorizando não apenas ações teatrais, mas igualmente suas ideias e dramaturgia tão *sui generis*: o teatro deve ser tratado de forma global — levando-se em conta ator, texto, diretor, cena, acontecimento inesperado — e é importante para o artista do palco “aprender tudo que está ligado ao fazer teatro”. A matéria vertida compreende, pois, um estudo valioso através da coleta de comentários argutos nas “aulas-teatro” que Dario Fo proferiu na Academia Paolo Grassi (*Cívica Scuola di Teatro Paolo Grassi*, Milão), em junho de 1996. Calcado em improvisações que se constroem a partir das reações do público durante o desenvolvimento da cena, o teatro-curso de Dario Fo e Franca Rame é puro movimento, criação em ação. As “aulas-teatro” descritas garantem certa centralidade da recepção, transmitem sensibilidade poética, linguística e gestual extraordinárias. Ensinaamentos preciosos são assim preservados, tais como: “Todos insistiram sempre na diferença enorme que existe entre dois modos de conceber o teatro: teatro de situação e teatro de palavras.”

O artigo consecutivo, “Transcrição em pandemia: o processo de criação da obra autoral *Amanheci Minha Aurora*”, é um relato de autor, dramaturgo e ator de autoria de Alice Mesquita. A atriz integra o Grupo de Pesquisa de Tradução Teatral (GTT/CNPq) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e discorre sobre o conceito de *transcrição*, forjado por Haroldo de Campos, aplicado à transformação e mudança dos gêneros literários, a saber, da epopeia para o teatro do teatro para o poema cinésico. Na proposta, a transcrição se apresenta como ferramenta criativa intersemiótica aplicável à pesquisa teatral, ou seja, um processo criativo de negociação entre linguagens e não somente interlinguístico.

Guilherme Mello, também do GTT, segue com algumas ponderações e investigações sobre os processos de significação estrutural subjacentes à escrita de um dado texto literário e se coloca “à cata de ‘tensões’ estético-textuais legíveis e histórico-subjetivas a serem interpretadas com coerência”, o que é, nada mais, nada menos, nos dizeres do próprio, aliar técnicas de tradução ao exercício de *mise-en-scène* associando tradução interlingual, dramaturgia e tradução intersemiótica. Mello trabalha com o conceito de “devir cênico” de Gilles Deleuze, a partir de *Sarrazac*. O filósofo abre o verbete devir do *Léxico do Drama Moderno* com a seguinte epígrafe: “Devir é nunca imitar ou agir, como

tampouco é conformar-se a um modelo, ainda que seja o de justiça ou verdade. Não existe um termo do qual partimos, nem um ao qual chegamos ou devemos chegar.” A epígrafe, como se pode ver, tange questões cruciais de tradução e o artigo seguirá este caminho perseguindo os pontos textuais de expectativa marcados nos textos e particularmente na tradução de trechos da peça “Draußen vor der Tür” de Wolfgang Borchert (1975).

Maria Elisa de Almeida, uma das coordenadoras do Grupo Miguilim (conjunto de contadores de estórias criado em Cordisburgo e que se dedica à formação de jovens através da narração, de cor, de trechos da obra de João Guimarães Rosa) parte do pressuposto de que o texto literário não é um texto qualquer. Para ela, a literatura “carrega a inscrição da singularidade de uma fala com seu ritmo e oralidade característicos” e dirige-se diretamente aos nossos sentidos, ou seja, ele traz em si mesma uma dimensão de *performance*, ainda que o conteúdo seja recebido em leitura silenciosa. Segundo a autora, o texto de prosa ou poesia, ao ganhar um corpo de narrador para se tornar acontecimento, revigora-se sobremaneira e ganha um modo único e pessoal de falar, de se expressar e de fazer significar em gestos e fala. “Na voz do narrador oral, toda a oralidade da escrita literária é renovada e recriada em um timbre próprio com sua cadência e pausas, em sua entonação e prosódia.”

Maria Fernanda Gárbero discorre sobre a proposta tradutória de Marcelo Velázquez que culminou na peça “La pasión según G.H”, apresentada em 2021 no teatro “El portón de Sánchez”, Almagro. Antes, porém, a obra de Clarice Lispector é situada, e são iluminadas as questões culturais mais pungentes que envolvem as relações patrão-empregado, destacadamente os domésticos, no âmbito brasileiro, nos anos 1960 e nos últimos anos da segunda década do ano 2000. Gárbero confronta, em seus comentários, a publicidade brasileira e a argentina, o que é sobremaneira interessante para percebermos a atualidade do romance e as diferenças entre um país e outro. Uma das ferramentas utilizadas pela pesquisadora é o conceito de glotopolítica de Louis Guespin e Jean Baptiste Marcellesi, evidenciando ainda mais a brutalidade hierárquica e o preconceito revelados pelo texto de Lispector e por sua encenação ainda hoje.

Finalmente, encerramos com um texto que relata a quadrinização da tragédia Orestes de Eurípidés. Os autores declaram estar propositalmente incentivando a inserção do gênero nos estudos acadêmicos que não aqueles restritos aos das artes visuais. Em brevíssimo estudo, Piero Bagnariol e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa apontam algumas vantagens do gênero HQ para a assimilação do tempo mítico de forma imediata e confrontam a narrativa linear com a narrativa circular-mítica e polissemântica do teatro. E, sem mais, esperamos que a leitura deste conjunto seja agradável e proveitosa a todos,

Anna Palma
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
GTT/CNPq

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

O mestre Dario Fo: três dias na
Academia Paolo Grassi¹

*Dario Fo, the Master: three days
at the Paolo Grassi Academy*

Marisa Pizza

Autora do texto original.

Università degli Studi di Perugia – UNIPG

E-mail: mariateresa.pizza@unipg.it

pizza.mariateresa@gmail.com

Anna Palma

Tradutora.

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

E-mail: floripalma@gmail.com

Resumo

Neste texto de Marisa Pizza, originalmente um capítulo de um seu livro sobre os dois autores-atores italianos, Dario Fo e Franca Rame, são apresentadas e comentadas as aulas-teatro que Dario Fo realizou na Academia Paolo Grassi (*Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi*, Milão), em junho de 1996. Fo e Rame, ao longo de suas carreiras, desenvolveram uma forma de teatro caracterizada por um processo que se modifica a partir das reações do público. Ainda hoje, Fo é um ponto de referência essencial para atores e companhias teatrais que trabalham nesse sentido, especialmente para as que buscam uma dimensão satírica do espetáculo teatral. Fo, nessas suas aulas-teatro, além do discurso sobre a centralidade do público durante a encenação, transmite suas experiências e conhecimentos em relação à experimentação linguística e gestualidade, todos elementos que caracterizam fortemente os seus monólogos, desvelando, paralelamente, as dimensões poéticas da “máquina teatral” Fo Rame.¹

Palavras-chave: Dario Fo, Franca Rame, Linguagem teatral, Gestualidade, Público.

Abstract

In this text by Marisa Pizza, originally a chapter from her book about the two Italians actor-authors Dario Fo and Franca Rame, the researcher presents and comments on the theater classes that Dario Fo held at the Paolo Grassi Academy (Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi, Milan) in June 1996. Fo and Rame, throughout their careers, developed a form of theater characterized by a process that changes basing on the audience's reactions. Even today, Fo is an essential reference point for actors and theater companies working in this direction, especially for those seeking a satirical dimension of the theatrical performance. Fo, in his lectures-theater, besides the discourse on the centrality of the audience during the staging, transmits his experiences and knowledge regarding linguistic experimentation and gestures, all elements that characterize his monologues strongly, unveiling, in parallel, the poetic dimensions of Fo Rame's "theatrical machine".

Keywords: Dario Fo, Franca Rame, Theatrical Language, Gestures, Audience.

¹ Este texto é a tradução do capítulo II, intitulado “Il maestro: tre giornate all'Accademia Paolo Grassi”, do livro de Marisa Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame* (PIZZA 2006: 51-81) (N. da T.).

Introdução à tradução brasileira²

“Il Maestro: tre giornate all’Accademia Paolo Grassi” é o título do segundo capítulo do livro *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, no qual descrevo os resultados de uma minha pesquisa sobre o teatro deles, conduzida desde 1996 até 2000. A pesquisa que conduzi sobre o teatro, ou seja, a “máquina teatral” Fo Rame, começou nos tempos dos meus estudos universitários, depois continuou no papel de assistente das pesquisas dramáticas em direta colaboração com Dario Fo e Franca Rame, como o próprio livro conta, até chegar à direção do seu arquivo físico e digital até 2020 que, como *Archivio Franca Rame e Dario Fo*, verã, em 2016, a conferição, por parte do Ministério Italiano da Cultura, da declaração de notável interesse cultural: “arquivo de interesse histórico particularmente importante”.

Por vários anos, eu tive, portanto, a oportunidade de trabalhar ao lado dos dois artistas e de utilizar a minha presença na casa Fo-Rame como uma ocasião de observação próxima do seu trabalho. Eu podia assistir e participar diretamente do processo criativo, desde o concebimento da ideia até às pesquisas dramáticas, até a instalação dos espetáculos em todas as suas fases: a escrita, os ensaios abertos, a transformação e fixação, nunca definitiva, do texto. De fato, a minha posição foi, por longos anos, a de uma observadora interna do contexto a ser observado, quase “uma etnógrafa” em contínua relação intersubjetiva e colaborativa com os artistas dos quais eu pretendia estudar a prática teatral.

Autor, escritor, pintor, diretor, homem total de teatro e de arte, Dario Fo, prêmio Nobel de Literatura em 1997, junto com Franca Rame, sempre foi politicamente engajado³. Além das tantas escolas, academias e universidades na Itália e no exterior nas quais Fo e Rame ministraram aulas, seminários, cursos inteiros de teatro e dramaturgia, o encontro de Fo com a *Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi* de Milão se repetiu por várias ocasiões e projetos de colaboração. O então diretor da Academia Paolo Grassi, Massimo Navone, organizou várias vezes para os seus jovens estudantes, ciclos de aulas com Dario Fo sobre te-

2 A autora, Marisa Pizza, escreveu esta introdução especialmente para a publicação, nesta revista, da tradução do capítulo de seu livro, em julho de 2022. Tradução do italiano: Anna Palma (N. da T.).

3 Informações biobibliográficas em português sobre Dario Fo e Franca Rame, notícias, trabalhos acadêmicos e eventos sobre eles realizados no Brasil, podem ser encontrados no site desenvolvido por pesquisadores da Faculdade de Letras da UFMG, no endereço <https://darioefranca.com.br/> (N. da T.).

atro e fabulação. Em 2012, os jovens atores participaram do festival internacional de Avignon para a encenação do seu “Mistero Buffo” com a direção de Massimo Navone. O sucesso da operação continuou a estimular novos projetos e então, em 2015, um numeroso grupo de jovens atores da *Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi*, trabalhou a encenação de um inédito de Dario Fo e Franca Rame, *Storia di Qu*, com a direção de Massimo Navone, a colaboração da Academia de Belas Artes de Brera e a supervisão de Dario Fo. O espetáculo saiu em turnê seja na versão com 25 jovens atores, acrobatas, músicos e dançarinos, seja na versão adaptada para dois atores.

Vários atores foram diretos ou indiretos alunos de Fo. O que torna ainda mais interessante o ensino de Fo é que os atores, que de alguma maneira se espelham no seu exemplo, nunca propuseram uma repetição servil sua, mas sempre reelaboraram as sugestões em uma construção pessoal. Dario Fo é um exemplo eminente de uma forma de teatro na qual a elaboração do espetáculo se configura como um processo que se modifica em relação direta com as reações do público. Hoje também podemos individuar diferentes personalidades e companhias teatrais que trabalham nessa mesma direção, reconhecendo em Fo um ponto de referência essencial, considerado em uma perspectiva que pode privilegiar a dimensão satírica, de cabaré, do trabalho, ou, em outros casos, aproveitar das sugestões oferecidas pela experimentação sobre a língua, a gestualidade, a sua presença total como homem de teatro e, não por acaso, esses “discípulos” acabam muitas vezes enfrentando a forma do monólogo.

Pessoalmente batizei uma centena de jovens, homens e mulheres... nunca me coloquei no papel do mestre... mas na prática acredito ter ensinado para eles algumas coisas essenciais... talvez determinantes... Mas posso me vangloriar de um particular: nenhum deles e nenhuma delas é meu epígono... ninguém me macaqueia... cada um e cada uma preservaram a própria personalidade. (FO 1987: 236)

O patrimônio de Franca Rame e Dario Fo será sempre uma ponte entre as cidades por uma arte difundida do engajamento e do conhecimento que saiba indagar a história para contar o próprio tempo. “Cantem, gente, a sua história” é exortação cara ao casal Fo Rame que, retomando a aula de Savinio, reflete o intento das suas obras, das suas artes que vai além do teatro para tornar-se arte compartilhada em virtude de um engajamento e uma atenção constantes das temáticas sociais. A atualidade das temáticas por eles tratadas é dramaticamente evidente.

A variedade de gêneros na produção artística teatral de Dario Fo e Franca Rame, é tal que permite observar como, através de formas diferentes de estudo e representação, emerge a importância do núcleo central da arte teatral que, para Fo e Rame, é o ator. A noção de arte teatral, como o próprio Fo explica também nas suas aulas de teatro, é incindível em diferentes disciplinas ou técnicas, é uma totalidade da qual o ator é o fiador. Com certeza, uma tal

concepção conduz a uma redefinição do ator, que não é só intérprete mas “homem total de teatro”, como ele mesmo ama se definir evocando figuras como Shakespeare e Molière.

O desenvolvimento possível de conhecimento hoje está no encontro entre arte e vida de todos os dias. A capacidade de imaginar o futuro se aproveita a partir do diálogo com as linguagens da arte. Esta é uma das aulas do trabalho de Dario Fo e Franca Rame.

Dario e Franca viveram na passagem entre dois séculos, acompanhando a história da Itália até hoje, com a doçura e o desinteresse de quem trabalha “para a eternidade”, mas com a precisão ativa e incisiva de quem participa diariamente da história do seu próprio País. Fo sem Fo assim como Rame sem Rame, demonstraram a sua força, a sua eficácia desde logo, já no final da década de 1950 começaram a serem representados no exterior. O Nobel a eles conferido tem que ser considerado um aplauso que confirma e consagra essa fama deles tão difundida. Há muitíssimos lugares, vilarejos, cidades, que podem ter uma ligação ou também somente uma lembrança da passagem do casal de arte Fo Rame e não só, já que podemos retroceder mais ainda nas suas histórias e encontrarmos vilarejos, regiões, teatros, que contam a lembrança da passagem da “Família Rame”, antiga companhia de teatro viajante, da qual nasce Franca. Interessantes muitas vezes as motivações, por parte das companhias teatrais estrangeiras, que refletem problemas sociais e, portanto, adotam o teatro Fo Rame como intervenção, pela sua incisividade e eficácia.

Em primeiro de agosto de 2016 Dario Fo estava em Roma, no palco do *Auditorium*, para aquela que será lembrada como a última réplica do seu *Mistero Buffo*, o monólogo teatral por excelência, como sempre renovado e acrescido pelo diálogo com o seu público. Havia milhares de pessoas de todas as idades, muitos jovens e adolescentes, encantados e, ao mesmo tempo, acordados pela sua voz, uma luz nestes tempos obscuros. A maravilha daquele momento nunca foi de contemplação, mas de um olhar leve e apaixonado, irônico e lucidamente crítico em relação à realidade italiana. Assim Fo:

Considero que no teatro, mais se experimenta na direção do novo, mais se deve afundar no passado, entende-se o passado que pode interessar, especialmente um passado que esteja amarrado às raízes do povo, ou seja, que parte das manifestações de vida e cultura do povo como fonte essencial de solidez e amplitude de representação, seja na vida seja na cultura, para poder exprimir novas buscas e testar novas indagações, na base do conceito de ‘novo na tradição’ à qual estou ligado. (VALENTINI 1977: 99)

“Posso testemunhar que nada pode solicitar imagens de vanguarda assim como a observação do nosso passado no jogo das festas populares” (FO 1986).

“Intuições importantíssimas provêm do baixo. Quando cheguei ao

teatro, essa fixação, essa quase obsessão para encontrar a ascendência, e não a descendência, ficou na base de todas as minhas buscas [...]. E tive razão muitas vezes de não confiar” (FO 1990: 137).

Com o seu olhar, Dario Fo desvelou o caráter profundamente humano e político da cultura popular italiana e europeia com o requinte genial do histórico, a vitalidade cognitiva do antropólogo, com a ironia divina do grandíssimo cômico. Com a contínua busca no passado e o contínuo atualizar-se sobre o hoje, Dario Fo aproximou gerações inteiras não só do teatro e da arte, mas através das linguagens da arte, chegou à conscientização sobre o próprio tempo e, por isso, a sua arte narra o próprio tempo, hoje ainda tão atual, como todos os grandes clássicos que sempre conservam a mesma eficácia comunicativa. Justamente nessa concepção da arte ao serviço do engajamento para contar de maneira crítica o próprio tempo, está centrada a motivação da Academia da Suécia para a conferição do prêmio Nobel de Literatura a Dario Fo, dia 9 de outubro de 1997: “Porque, seguindo a tradição dos jograis medievais, zomba do poder restituindo a dignidade aos oprimidos”.

A incindibilidade da arte teatral

No final de maio [de 1996], uma proposta muito interessante veio da Academia de Arte Dramática Paolo Grassi de Milão para três dias de encontros com os alunos. Trata-se de aulas sobre atuação e sobre teatro em geral que Dario já ofertou várias vezes. Assim, o primeiro dia de aula de Dario na Academia é fixado para 4 de junho. Naquela manhã o passeio tem uma meta precisa, Dario fala pouco, anda a passos largos, para apenas para o café, não compramos os jornais. “Chegamos”, diz, e entramos pelo jardim da escola onde um denso grupo de estudantes começa a cercar Dario que é acompanhado até uma pequena sala-teatro escura e quente. No fundo da sala se enxerga uma cenografia de tecidos coloridos, como lençóis esticados. Dario prefere dar aula sob o pórtico que está no jardim interno, e desse modo, entre o canto dos pássaros, em um lindo dia de sol, começa sua aula que é gravada em vídeo por um funcionário da escola⁴. Cerca de uma centena de estudantes se acomoda em cadeiras ou no jardim, sob o pórtico onde é colocado também um cavalete com folhas e pincéis para Dario.

Dario Fo na verdade não preparou sua aula, não precisa, ele adota na aula o esquema que segue no teatro, ou podemos dizer também o contrário já que

4 Os documentos audiovisuais dos três dias (4, 6 e 10 de junho de 1996) estão guardados no Arquivo da Academia em 2 Hi8 por um total de cerca de 2h de gravação. Documentei pessoalmente os encontros em três fita-cassetes C90 (rótulo *Lezioni all'Accademia Paolo Grassi*), das quais, no presente capítulo, transcrevo trechos impactantes das aulas de Fo.

seus trabalhos, assim como suas aulas, miram a comunicação⁵. Então, Fo abre com o *pré-prólogo* com o qual se empenha a acompanhar e sugerir a disposição dos alunos nesse espaço nunca antes usado para dar aula. Fo se dirige a todos com uma pergunta para conhecer o endereço artístico de cada um: direção, dramaturgia, atuação, organização e assim toma o impulso para seu prólogo sobre as escolas de teatro:

Fiquei em Copenhague por um mês, com Franca atuei e lecionei. No ano passado passei também pela Suíça e pela Alemanha. Ministrei um curso internacional em Florença onde éramos umas quinze pessoas entre diretores, atores de toda a Europa. Aí, em rodízio, a cada dez dias, entrávamos em contato com jovens que eram atores, cenógrafos, figurinistas e diretores. Um dos perigos é criar dicotomias, divisões não ligadas uma à outra, entre os atores, os diretores e assim por diante. Em quase todas as escolas, especialmente as de grande experiência, e que têm uma relação direta com a produção, como por exemplo as escolas alemãs ligadas diretamente quase todas aos teatros, encontrei alguns alunos que, mesmo atuando já nos teatros como profissionais, ao mesmo tempo continuavam frequentando a escola. Em Copenhague a maior parte dos atores no meu curso eram profissionais que tentavam enriquecer seus conhecimentos. Por sua vez, na Itália, quando estamos no último ano da escola, já se entendeu tudo, não há mais interesse em frequentar uma aula, encontrar-se. (Fo: registro de aula gravado)

Já a forma da narração tende a recolher a atenção de quem escuta, mais ainda quando concernem às experiências vivenciadas pelo próprio narrador que, dessa maneira, se acerca mais ainda do seu interlocutor. Fo captura a atenção dos alunos contando sobre a sua aprendizagem: Eu tive muita sorte, não frequentei escolas e então, quando comecei a ser ator diretamente, estava convencido de que eu era muito ignorante, continuava frequentando todas as situações que pudessem me ajudar a continuar aprendendo alguma coisa. Muitas vezes me enfiava atrás da parte mais alta das galerias para seguir as encenações, assistir a todas as realizações, às blasfêmias, aos insultos, às brigas entre os diretores, o cenógrafo, a primeira atriz, o primeiro ator, às histerias. Insisto em tentar amarrar muito mais o

5 Assim Ferruccio Marotti, intervém a esse propósito em uma aula de Dario Fo aos estudantes: “Uma das maiores características do teatro de Fo é que justamente tende mais à comunicação e não à construção do belo espetáculo. Os seus espetáculos são absolutamente belos do ponto de vista formal, estético, mas o núcleo de fundo do seu teatro é sempre a interação com o público, ou seja, a comunicação na relação a dois sentidos com o público. O *grammelot* é um exemplo típico de comunicação não lógica” (em *Lezioni di dramaturgia*, 1986, no *Teatro Ateneo*, documento audiovisual, C.T.A). Durante o encontro na televisão sueca, depois do Nobel, Fo observará: “É importante no teatro fazer respirar com você quem te escuta. É o *cardios* dos Gregos. O *cardios* era um tambor usado para impor um ritmo à representação igual ao cardíaco”.

conhecimento, tanto dos atores, quanto dos diretores, e dos escritores, com o outro mundo que depois será necessário enfrentar. Eu não acredito que um escritor seja de grande nível se não sabe representar as coisas que escreve. Conheci grandes escritores que não eram absolutamente atores e eram ótimos leitores das coisas que escreviam. (Fo; registro de aula gravado)

O teorema que Fo expõe e demonstra todas as vezes nas suas aulas, tem relação com a incindibilidade da arte do teatro: não se pode, nem se deve dividi-la em disciplinas, tudo está indispensavelmente interligado: leitura, escrita, direção. O mesmo conteúdo já foi ministrado aos alunos de Universidades e Academias, seja na Itália seja no exterior. Na Universidade de Roma “La Sapienza” Fo, por dois anos, ofertou cursos sobre a escrita dramatúrgica junto à cátedra de História do Teatro. O *Centro Teatro Ateneo*, dirigido por Ferruccio Marotti, tem documentado minuciosamente todas as aulas que estão disponíveis para consulta de pesquisadores e estudantes. Justamente ali, em Roma, entre teoria e especialmente prática, feita de improvisações e demonstrações, Fo tem as aulas organizadas levando os alunos desde a leitura de um texto clássico, à sua nova elaboração escrita, até a improvisação para a encenação do mesmo escrito, quebrando os limites dos papéis entre aspirantes atores, dramaturgos, diretores, por uma sã interdisciplinaridade ainda mais necessária na arte teatral.

Três dias na Academia Paolo Grassi não são muitos, mas Fo consegue sintetizar, com eficazes demonstrações práticas, temas fundamentais partindo do pressuposto que no teatro precisa realmente conhecer o máximo possível de tudo:

Uma coisa que me surpreendeu na escola de teatro na Alemanha é que todos aprendem a fazer máscaras, instalar uma cenografia, o que é, por exemplo, uma estrutura portátil, onde se colocam as luzes, o que é uma estrutura para afinar as luzes, uma contraluz baixa, fria, ou feixes de luz, como se realizam as passagens. Em Roma, por dois anos seguidos, em que lecionava escrita para o teatro na universidade “La Sapienza”, tentei realizar alguma coisa que andasse do estudo à leitura até atuar, até produzir, realizando, concretamente, o que era escrito. O intento era justamente atravessar, todos juntos, todos os momentos de uma criação teatral: desde a ideia até a encenação. A coisa extraordinária é que de todos esses alunos, os melhores que depois continuaram a escrever, eram atores que aprenderam a importância de escrever e aprofundar o que é encenado. Enfim, alguém que aprende a escrever é alguém que atua melhor ainda que depois não vá escrever mais ou escreverá pouco. O mesmo vale também com os diretores. O diretor desafinado, o diretor que não consegue impostar a voz dele, dificilmente conseguirá impostar a dos outros, dificilmente ensinará aos outros a tomar fôlego, a respiração, usar o próprio corpo, ou quando precisa usar o próprio corpo chama

o mimo. Portanto tem o diretor, o professor de dicção, depois o de movimento, depois tem o acrobata e assim por diante, e ele, o diretor, coordena, mas normalmente não são realizadas coisas extraordinárias. (Fo: registro de aula gravado)

Fo explica e parece atuar. O que diz é, sem dúvidas, importante, mas é o modo como fala que é muito mais interessante: é essa, no fundo, a verdadeira aula. À medida que narra, insere exemplos interpretando todas as vezes a situação que vai propor e então usa tons, ritmos e timbres diferentes. A plateia de alunos se dá conta quanto ele mesmo é a expressão vivente do teorema exposto. Dario Fo vive a arte teatral. Ele narra e todas as vezes reflete em si todas as técnicas e as habilidades que irá individualizar analiticamente. Uma dessas é “interpretar o acidente”. Antes mesmo de apontar essa técnica, aconteceu-lhe de colocá-la em prática enquanto, na segunda aula, resumia aos alunos o tema de *La Venexiana*⁶ para um exercício sobre a improvisação: enquanto Fo falava, se ouviu um cachorro latir e ele na hora: “A que escola pertence?”. Sobre o riso dos alunos retomou o conto e depois de um tempo se ouviu o cão se queixando e sempre ele o utilizou como comentário: “Não, não é tão comvente!”⁷.

6 Trabalho dramático do século XVI de autor desconhecido.

7 Quando Fo enfrenta a arte de “interpretar o acidente”, conta um episódio: “Com relação à situação e aos efeitos da imaginação que se sustentam também nos acidentes, aliás fazem tesouro dos acidentes que podem acontecer: Molière e a companhia da *commedia dell’arte*, estiveram ligados em um mesmo teatro, o teatro do rei. Molière fora atuar para o rei, tivera grande sucesso e o rei, não tendo a possibilidade de oferecer um teatro todo pra ele, chamou o *capocomico* [diretor artístico N. da T.] dos atores, que já conhecia Molière, fora o seu mestre, e fez a proposta de dividir em dois aquele espaço. Encenavam um dia cada ou dois em seguida por vez. Depois de certo tempo que estavam juntos, não havia Molière e não havia o diretor, havia apenas os atores, e um dos atores de Molière diz: ‘Vimos vocês atuarem, são tantos os lazzi que utilizam, as improvisações, que a uma certa altura fogem do texto, do contexto real e não se entende mais nada. Quando entram de novo a lógica já se foi, os ritmos, devo dizer, porém, que às vezes conseguem fazer coisas extraordinárias. Porém, eu acredito que seja necessário ter um respeito maior para o texto, o texto, aliás, deveria ser fundamental. Nós, por exemplo, nunca erramos, para nós uma noite é igual à outra, muda pouco, mas não temos noitadas ruins, como fazem vocês, que são realmente a vergonha do ofício do ator’. O vice-diretor dos cômicos da *commedia dell’arte* diz: “Tem razão, nós às vezes somos vulgares. Nós às vezes nos deixamos levar pela alegria da improvisação, pelo que acontece, pelos acidentes. Perdemos realmente o contato com o contexto geral da obra e por uma fala estragamos os ritmos, os tempos, dilaceramos, quebramos. Porém tem um particular, e este vocês nunca alcançarão’ — ‘Que exagero!’ — ‘Bom, vamos fazer um exemplo, vocês estão atuando, de repente acontece que treme o urdimento’, ‘Vamos pra casa todos com calma sem pisotear uns aos outros’ — ‘E se por exemplo a vossa primeira atriz, que me parece estar grávida...’ — ‘Sim, três meses’ — ‘Isso mesmo. Vamos supor que daqui a alguns meses, enquanto ela encena, tenha contrações e se percebe que está nascendo o filho na cena enquanto atua, quem sabe na parte de uma virgem, o que acontece?’ — ‘Fechem as cortinas! Vai querer que nasça sobre o palco? Cortinas e todos pra casa, até outra ocasião’ — Então, consegue ver? Os acidentes interrompem vocês, mas se a nós acontece que o teto cai ou que a nossa atriz começa a parir, é daí que começamos a atuar de verdade!’. Sendo que no meio tem a situação real, tem o que acontece, enfim, tem a vida, então ficar atento a essas coisas não te deixa perder o rumo, quando acontece alguma coisa que parece estar fora da lógica”. (Fo registro de aula gravado)

Além de passar da narração à interpretação e vice-versa, o mestre consegue sempre tornar familiar, adaptar, qualquer tema para a sua plateia, abatendo a aura de sacralidade na qual são muitas vezes mergulhados argumentos e personagens ligados ao mundo oficial da história artístico-cultural. Foi, assim, viajando de uma ponta a outra pela história, cita os maiores nomes do teatro e compara as suas artes, tornando vivas as suas poéticas, não para demonstrar como se fazia no tempo deles mas como é necessário fazer hoje reelaborando os estilos dos grandes mestres:

Brecht, como pude ver em uma gravação, no palco era um ator extraordinário. Ele começou justamente como ator no teatro de variedades, que é considerado como a mais baixa forma de teatro nos degraus de uma escala de valores que ainda existe. Porém, é do teatro chamado leve que saíram os maiores atores italianos, também diretores e escritores do teatro italiano. Lembro que todo o teatro napolitano provém da assim chamada variedade, desde os maiores. Precisaria eliminar a ideia da sacralidade de certo teatro, especialmente pensar que acima de todos os valores está o teatro dramático, o trágico, que depois se vai na direção da comédia meio séria, depois da pantomima, depois, naturalmente, o clown é visto como algo que pode fazer uma pessoa jovem, assim, por diversão, mas não é considerada coisa muito séria. Onde há seriedade, tragédia, ali tem também a seriedade dos intentos e dos valores, o riso porém não é considerado uma coisa muito séria. E pensar que todos os grandes, desde Shakespeare, a Molière, nos quais se vê o alto valor, o valor está na ironia, no sarcasmo, em conseguir a inserir situações cômicas aí onde acontece um fôlego, uma respiração e um relançamento da situação geral do trágico. Este é um problema fundamental. (Foi registro de aula gravado)

A arte do ator: escuta, ações físicas e narração

Da introdução sobre a importância de aprender tudo que está ligado ao fazer teatro, tendo sempre presente as diferentes passagens, desde a escrita até a direção, Foi passa a tratar os elementos primários os quais compõem a arte do ator que, como tal, está sempre ligado a um *referencial* que se identifica tanto no companheiro de cena quanto no público. Enfrenta-se assim o peso da escuta por parte do ator e quanto pode já ser planejado na fase da escrita. Então, analisando em paralelo os dois elementos nos quais se divide um diálogo, ou melhor, uma situação, a escuta e a narração, demonstra-se como elas estão estritamente conectadas à linguagem da gestualidade. Tudo isso é realizado com a narração de uma anedota e, mais uma vez, Foi explica e simultaneamente, com a narração, demonstra. O exemplo ligado ao valor da não-palavra se

põe no centro do seu ensinamento para projetar uma maior consciência do corpo do ator a favor de uma sabedoria do gesto:

Me lembro de ter visto uma encenação na França de um Molière, tinha me dado conta que havia uma passagem em que dois atores entravam e tinham que falar em voz baixa para que ninguém ouvisse, quase com gestos. Porém, no texto havia as indicações das palavras, talvez elas fossem um acréscimo, isso precisa ser feito em silêncio. Vou visitar a direção e, de fato, o diretor tinha cortado todas as falas de Molière e depois eu disse a ele: “Fico contente, tivemos a mesma ideia, que ali precisavam os gestos, apenas o silêncio, que precisava expulsar as falas” e ele diz: — “Pra dizer a verdade não inventei isso sozinho, eu tinha encontrado uma anotação” — “Onde?” — No texto do cunhado de Molière o qual tinha escrito: Só para indicação de ação”. Ou seja, as falas serviam apenas pra indicar a ação, ou seja, substituía os gestos. Para não colocar “levante o braço em sinal de...”, colocava só “cuidado!” e “cuidado!” era o próprio gesto a ser realizado, como ainda: “Venha pra frente que ali não há ninguém!”. Mas, na verdade, tudo era gestualidade. Assim entendemos o valor da não-palavra, da gestualidade, e o peso que, muitas vezes, tem o gesto mesmo quando tem palavras.

Existem situações nas quais alguém conversa por meia hora e a coisa importante é a ação do outro que escuta. O que ele fala é somente um blá blá que serve para as três falas mais importantes do ator que usa o gesto. Enfim, a chave. As situações estão no começo, e dentro se encontra o desenvolvimento das chaves. Isso no teatro cômico existe em centenas de situações. (Fo: registro de aula gravado)

Um ator, contrariamente do mimo, nas ações deve saber acompanhar a essencialidade e a limpeza do gesto com as palavras, com grande sabedoria de síntese, fazendo do gesto quase “um mecanismo estranho à memória”: enquanto o ator é projetado a contar, os gestos devem acontecer como em segundo plano, quase por fora⁸. Disso a eficácia do “discurso em fragmentos” que deixa entender a *situação*:

Na leitura do texto, quando se prepara uma adaptação cênica, muitas vezes acontece que certos diretores digam: “Não!, vamos cortar!, é chato!” e tiram toda uma sequência; ao contrário, precisa realizá-las e somente quando estamos na cena entendemos a importância daquele falatório que na aparência é inútil mas é um som importante na respiração do andamento. Quantas vezes não é nem mesmo

8 Assim, Fo explica como adquiriu a habilidade da não-memória do gesto teatral: “Se chama exercício de manipulação e está na base do mimo. Eu o fazia junto com Lecoq em o *Piccolo Teatro*, se fazia até mesmo contando histórias para nos exercitar a não decorar diretamente”.

importante entender o que estão dizendo, o que deve ser entendido, o que se deve entender em todo o discurso é a ária, é a situação. No falatório do advogado que convence a registrar uma queixa e investir dinheiro em grande quantidade, maior é o murmurejo, mais é destruído, mastigado, e chega em fragmentos, maior é, no atordoamento, a situação de apoio do ator e especialmente do público que se insere dentro da situação do ator⁹. (Fo: registro de aula gravado).

Portanto, centrar a *situação* que sustenta o andamento do texto consente conseguir surpreender o público. Essa é uma das coisas mais importantes que deve aprender um ator, assim como o escritor e o diretor. A esse propósito faz o exemplo de *A história do tigre* que se tornou um clássico poucas vezes substituído pelo momento dos lazzi da mosca em *A fome do zanni*:

Um dos problemas maiores é o de permitir ao público espreguiçar-se, escorregar um pouco por vez na cadeira, é um sinal assustador. Eu sempre deixo luzes que permitam individuar o público e segui-lo tentando evitar que se acomode, não para seguir com atenção, mas para descansar e escutar passivamente. Importante é tentar projetar o público até mesmo no palco, fazendo com que use a assim chamada câmara do espectador. Todos nós, mesmo quando olhamos as coisas ao redor, temos tomadas para evidenciar espaços pequenos e largos; o nosso olho nos permite fazer aberturas enormes ou diminuir, espremer, chegar em cima ou olhar somente os particulares. Essa ação é determinada pelo ator, é o ator que desenvolve esse discurso. Quero fazer um pequeno exemplo, o exemplo de um trecho: *O tigre* é o conto tomado do real, eu o vi encenar na China [encena o encontro do soldado com o tigre]. Realizei alguns trechos: do passivo e do ativo, ou seja do objetivo pelo que concerne certos momentos e, por outro lado, o que é o meu pessoal “clima” de medo, de terror e assim por diante. Obrigo vocês a imaginarem; a um certo ponto, alguns ângulos por trás, quase como em uma estrutura de mise-en-scène cinematográfica: antes estou pra morrer, e sou eu, depois projeto a imagem para o outro lado e descrevo o que está na minha frente, e então vocês, justamente na chave de indicação, são levados a olhar e ir atrás de mim, vocês trocam as suas posições, me seguem, se colocam nas minhas costas a olhar comigo o que acontece. Portanto acontece que a posição, a atitude dos espectadores muda concomitantemente, conquista a atenção, temos uma constância do movimento. Isso deve estar consciente no ator, deve ter a

9 Esse mesmo conceito é relatado, sempre por Fo, através de uma discussão sobre a arte da pintura durante as aulas romanas em “La Sapienza” e o paralelo entre *leitura do signo* e *leitura da palavra* é um dos pontos de maior importância para o estudo da sua obra teatral.

consciência da transposição contínua que provoca no espectador.
(Fo: registro de aula gravado)

Assisto e gravo as aulas ministradas na Academia que acontecem como uma repetição veloz dos pontos fundamentais da técnica e da poética do teatro de Dario Fo e Franca Rame. Observo Fo junto com os estudantes e a aula-espetáculo adquire pouco a pouco a atmosfera de um grande jogo com regras bem fixas. Perceberei, mais na frente, como, na realidade, Fo apronta o trabalho como uma brincadeira, seja pelo prazer e entusiasmo com os quais inicia a realizar um projeto, seja pelo rigor e a meticulosidade em seguir as regras precisas. E de qualquer maneira o mote é sempre este: divertir-se.

A improvisação como ação motivada

Dario começa a indicar algumas situações nas quais visa a fazer os estudantes atuarem: “Tenho certeza que será divertido, se fizerem isso!”. Primeira situação, que já é um clássico nos seus seminários, é o encontro e apresentação de passageiros que não se conheciam, em um vagão ferroviário, e depois deles inclui o cobrador. “Vagão ferroviário: dois jovens e uma jovem e vice-versa. Falamos de situações em tempos muito cerrados. Precisa sempre achar um fechamento, é determinante”. A situação é sempre a mesma, serão os estudantes que, a cada vez, ou também por algumas intervenções do mestre que inverte os papéis ou põe um elemento novo, atuarão por improvisação e então: “Cuidado como está se movendo, sempre tem que ter uma motivação, uma razão, ao nos mover no espaço é como escrever cada passagem nossa, então cuidado também a desenhar o espaço com o teu corpo”. O mestre, com a sua nota veloz e sintética, insiste sobre três elementos fundamentais: motivação - escritura - desenho, e os conjuga juntos sintetizando todo o corpo do ator. Nesta exercitação direta, com a qual se demonstra o que indicamos como teorema da incindibilidade da arte teatral, os estudantes são chamados a interpretar uma situação improvisando. Não se trata porém só de improvisação como prova de interpretação. O ator se dá conta que ao mesmo tempo tem que elaborar a chave de uma situação dada (motivação); decidir seu desenvolvimento (escritura) e, com o agir do seu corpo, delinear os espaços da ação (desenho) com a mesma atenção que empregaria se os desenhasse¹⁰.

10 Na verdade, Fo considera o desenho e a escritura duas linguagens complementares. O desenho adquiriu, no trabalho de Fo, uma importância predominante que, como a linguagem do signo, solicita imagens plásticas mas que, mais ainda, como gesto incorporado, sugere e estimula imagens literárias. Mais desenha, mais escreve, e mais é forçado a “cortar” para dar um justo ritmo ao trabalho que, especialmente nesta fase, vê a intervenção e a colaboração de Franca Rame.

Fo corrige e endereça os alunos, empenhados nos exercícios práticos, fazendo rodar os grupos nas várias situações dadas:

Muitas vezes o problema é justamente o de se ver, e de se substituir um com o outro no jogo da atuação. É determinante. Com essa técnica encenei *História de um soldado* realizando-o, em lugar de 5 pessoas atuantes como era no original, com bem 32 pessoas, em que o importante era a troca de todos os personagens. Um mesmo personagem era executado por dez outros no espaço de quinze dias e um mudava com respeito ao outro. Vendo o personagem projetado por outro, cada ator corrigia os modelos, as atitudes, as escutas. (Fo: registro de aula gravado)

Aproveitando dessa técnica, pela qual para um mesmo exercício rodam diferentes atores, Fo propõe uma outra situação que melhor coloca em evidência o problema de gerenciar a *escuta*: como seguir e apoiar o ator. A situação é para dois atores e explica o jogo de apoio mudando gradualmente de chave e situação de modo a direcionar sobre uma narração e manter a atenção respeitando os tempos. De tal modo é evidenciada a relação entre escuta e atenção. As duplas de atores se alternam e, a cada uma, Dario insiste em “não exagerar, manter os tempos, ser de apoio e entender os momentos nos quais tem de prevaricar”. Escutar não quer dizer só aguardar o tempo da própria fala mas andar juntos, “nunca atuarem sozinhos”, e mais, lembrar-se sempre que, junto com o companheiro de fala, há especialmente o público do qual se deve saber medir a escuta:

O pior ator é aquele que não escuta o público. O público é o teu comentarista, o teu diretor, o teu solicitador, é quem te dirige, cuidado para não se transformarem em súcubos do público, porque o público te leva também à ruína, ao massacre. Pode ser um público excitado, como aconteceu em certas peças, pelo gozo não das piadas mas por ver o próprio companheiro que normalmente age de outro modo, atropelado por uma outra situação, ver ele sob uma outra dimensão, uma outra figura, uma outra veste, então isso é uma falsa diversão que tem pouco a ver e precisa tirar, selecionar. (Fo: registro de aula gravado)

A situação proposta para o exercício com dois atores é narrar uma piada com três diferentes chaves: um dos dois não tem vontade de escutar; o outro não tem vontade de contar; ambos se divertem como loucos só ao se lembrarem e, na tentativa de contar, acabam por referir, entre risadas e empurrões, uma versão emaranhada da história. Fo os segue fazendo às vezes o companheiro de um ou de outro para demonstrar como o papel de apoio/coadjuvante pode ser determinante. Recorre depois ao texto clássico para um paralelo entre escritura e encenação, ou poderíamos dizer entre leitura e individuação da chave de situação:

Em *Julietta e Romeu* há uns momentos nos quais Romeu escuta e é mais importante que Julietta que atua, como na invocação no balcão de Julietta.

Diretores incompetentes escondem quase Romeu no breu, outros capazes o colocam em primeiro plano voltado para o público enquanto naquele momento Romeu escuta falar dele, entende o desespero e o sente da mesma maneira, é contra a família que determina a tragédia e isso é importantíssimo. Portanto, um Romeu em primeiro plano, nesse ponto, com a pretensão de estar escondido na escuta e cada momento da escuta é carregado pelo seu desespero, pela sua melancolia, pela tragédia que se abateu nele, é ele quem determina a contraposição e o comentário do que a moça diz, sem a sua relação, sem a sua sustentação, as palavras de Julieta não têm valor. A ajuda grande é também do diretor. (Fo: registro de aula gravado)

Os dias de aula não são consecutivos. Fo mergulha novamente na multidão cotidiana de compromissos, encontros, trabalho de pintura e escolha das obras para a mostra. Depois de dois dias da primeira aula com os estudantes da Academia, à noite, sentado no sofá, diz que para o próximo encontro trabalhará na fabulação e então, depois de pegar papel e caneta, começamos a anotar várias peças que normalmente usa nesses encontros-aula: *A Águia e o Besouro*; *O mito da Primavera*.

Na manhã de seis de junho nos encaminhamos para a Academia para a segunda aula. Paramos antes para um café e Dario lista os personagens das histórias que gostaria de submeter aos alunos. Depois diz: “Pode ser que acrescente mais uma”. Chegando à escola, já estão todos prontos aguardando. Me diz para marcar no cartaz o esquema dos personagens das histórias anotadas. O mestre solicita aos estudantes a improvisação. Enquanto um grupo se afasta por alguns minutos para preparar a improvisação sobre uma situação dada, outra é solicitada a outro grupo. Cada um observa a realização do outro e juntos se comenta. À dupla de rapazes, que depois vai se alternar com outros, é indicado um trecho de *La Venexiana*: “O problema é a defesa dos ‘bens’ e do poder em uma sociedade mercantil na qual, como a de hoje, (pensem na atmosfera de hoje na qual possuir bens, possuir dinheiro, poder, contempla também a família), é preciso que tudo fique na família, não jogar fora bens, não desperdiçar”¹¹. Fo passa a corrigir o primeiro ensaio dos jovens de *La Venexiana* fa-

11 Fo resume a chave do trecho citado: *La Venexiana* é um texto de 1500. É a história de dois mercantes. Eles descobrem que as filhas estão se apaixonando uma por um estudante, a outra por um capitão. Entendem que os jovens querem se amar no dia de carnaval. Desesperados comentam o fato e pensam em se tornarem eles mesmos os amantes das próprias filhas; depois se dão conta da gravidade da coisa, se insultam. Finalmente, se convencem e decidem trocar entre eles as filhas no carnaval, substituindo-se, com a brincadeira da máscara, aos dois jovens que, enquanto isso, pensam em fazer prender. Excitados se contam o que será a relação com a filha do outro, depois os ciúmes. Toda a disputa, abstrata mas concreta nos valores, acontece porque o problema é salvar a propriedade, para um mercante a filha também é um bem próprio. A sugestão para contextualizar o fato no próprio tempo é um tema que Fo esclarecerá mais adiante.

zendo notar como partir de uma forte caracterização dos personagens pode cancelar a chave a favor de um efeito caricatura. Então o mestre senta com eles, faz um pequeno sinal e já se visualiza a situação e o humor:

O problema é partir de duas coisas fundamentais: não se preocupar logo com a imitação, que vem depois, após escolher um andamento, uma caminhada, o problema é o da situação. Nunca partir imediatamente do grotesco da atitude. Essa preocupação, se for conduzida logo de início, destrói a possibilidade de seguir o discurso. Eu de propósito a contei em modo plano, elementar, não coloquei caracterizações na minha narração, para que vocês tivessem a possibilidade de escolher. Quais são, no entanto, os momentos cômicos? São justamente a relação com o real. Se um de vocês começa logo [atua o diálogo sozinho reconstruindo-o entre as risadas do público]: — “Ah que coisa tremenda me aconteceu! Se continuar assim eu me mato!” — “O que é? Que se passa? Por quê? Aconteceu alguma coisa?” — “É, uma pessoa mantém a própria filha, alimenta-a, ama-a, cuida dela dia após dia, forma-a, está ali maravilhosa e um dia...” — “Morreu?” — “Não, pior! Vai namorar outra pessoa” — “Assim, só pra...?” — “Claro que não, se casa!” — “Ah bom, se casa!”. Tentem materializar isso com uma lógica de diálogo, depois o caracterizar tem que vir em seguida, ou se torna banal, se torna uma caracterização exagerada. Aprender a criar sínteses, especialmente fazer emergir o diálogo e dividir as partes entre vocês. Eu sou quem trata da melancolia, depois em dado momento outro se insere na melancolia, antes parece destacado e depois se revela até muito mais desesperado que o primeiro. Precisa ter invenções. Exemplo [Continua]: — “Poderíamos fazer uma troca. Eu com tua filha e...” — Infame asqueroso! Não ouse pensar uma coisa dessas! Nojento! Mas nem sonhando... É linda tua filha? [risada do público]. Precisa ter um jogo de construção e destruição das gags. (Fo: registro de aula gravado)

Passa-se a assistir ao exercício realizado pelo grupo misto e mais rico ao qual foi assinado *O mito da Primavera*.

É importante esta história porque está na base do nascimento da tragédia e é deslumbrante notar como a tragédia, na realidade, no começo fosse realizada em modo divertido, cômico, grotesco, além do que trágico; tinha no interior sinais de diversão que depois eram o suporte de toda a história. As duas grandes festas eleusinas e dionisíacas, são as chaves da representação grega, a base fundamental do mito da ressurreição da terra como do seu apagar, do nascimento do amor, da alegria, do canto e da melancolia. (Fo: registro de aula gravado)

Mudamos todos de lugar, cada um com a sua cadeira, para o grande jardim onde uma plataforma de madeira faz de palco. Seguindo as sugestões do mes-

tre, o trabalho foi organizado em coro fazendo o verso da tragédia grega. Dois narradores defendem duas diferentes versões do mito, deixando em grande confusão os personagens que, enquanto isso, mimam a história. A linguagem é dialetal, especialmente pseudo-meridional [imitação dos dialetos do sul da Itália, N da T.]. Os personagens encenam trechos curtos de falas que deixam o lugar a gritos de alegria ou desespero, risadas ou choros. Em alguns casos, os personagens da história colidem também verbalmente com os narradores. Em vários momentos o espaço da ação invadiu e envolveu o público e o jardim ao redor, acompanhado por risadas e aplausos dos colegas. O mestre os interrompe e sugere acrescentar, à justa chave irônica por eles proposta, uma contra chave: uns cantos corais que sublinham ironicamente os humores:

Importante começar, justamente, jogando pro ar algumas chaves que na realização do jogo vamos aprendendo. Uma variante pode fazer ressaltar o sarcasmo e ser de grande apoio: quando vocês têm os momentos das lágrimas, queixas, não seria mal se apoiarem em falsos coros gregos, pode ser com sons, um bordão de fundo. Tudo se torna ainda mais irônico e mantém maiormente o andamento, os ritmos. Mesmo nos momentos de alegria precisa de uma contra chave, uma contraposição. (Fo: registro de aula gravado)

Os tempos cômicos

Dario Fo toma como exemplo prático os exercícios realizados e, com as suas sugestões e correções, enfrenta novos argumentos solicitado também pelas perguntas dos estudantes que revelam terem conseguido desenvolver a ação com diversão porque se sentiam também sustentados pelo público:

Os tempos de vocês eram os da progressão. Se tiver um público que sustenta vocês além da medida e permite dilatá-los, vocês são levados, mesmo se a previsão era a de três falas, a fazer quatro, porque é o público que exige. Por isso, no tempo cômico, a escuta do público é determinante. Comigo aconteceu de preparar uma fala, na cena perceber que o público a corta e torna inútil o desenvolvimento em segunda, porque já entendeu tudo e intuiu uma situação cômica um momento antes que fosse concluída. Nesse caso, então, ou se fazem falsas pausas, se acelera para pegá-lo em contra-ataque, ou se finge ter terminado a própria fala e quando é encerrada que tem o ponto, partir e relançar, ou surpreender, sempre com uma mudança de ritmo imediato. As técnicas que se precisa aplicar no valor da fala mudam sempre segundo o público. Os públicos piores são os que não permitem a respiração, que são imprevisíveis, que sobre uma piada executam um boato, e depois sobre a seguinte se apagam totalmente porque não a entenderam, não lhes interessa, enquanto talvez a

noite anterior fora perfeita. Então você diz: ‘talvez tenha sido eu que errei o apoio, fui eu que vibrei demais, calculei mal a piada’. As diferenciações necessitam também de serem previstas, justamente para não te encontrar assim com a bunda no chão sobre uma piada que foi carregada demais, ou sobre a qual não foi prevista uma certa reação. Fundamental é ensaiar com o público. Se vocês tivessem realizado essa peça sem a nossa presença, tenho certeza de que teria sido uma coisa completamente diferente. Nós, com a nossa presença, determinamos os ritmos de vocês, os tempos, o intuir que uma coisa não funcionava, fazer vocês repetirem, levar vocês a escutarem. (Fo: registro de aula gravado)

Quando o mestre começa a falar nesse modo, chegando a conclusões e dando explicações que, somente após tê-las ouvido, aparecem óbvias, parece que leva na mão a solução para qualquer dúvida. Como a um prestidigitador que esconde seu truque, um jovem lhe pede para explicar a mecânica dos *tempos cômicos* e então Fo, mais uma vez, ensina como a fadiga, o empenho na atenção e na escuta, enfim, a prática, desvela a magia do teatro:

Não há uma teoria sobre os *tempos cômicos*. O problema do tempo cômico é algo que se adquire e dificilmente dá pra determinar e elencar, quando se encena uma comédia, uma farsa ou uns lazzi. Ocorre-me poder marcar uma respiração necessária antes de entrar na fala, ou criar o apoio necessário para quem virá depois e vai para a escuta, mas dar indicações claras, limpas, como se fossem elementos matemáticos, é absolutamente impossível. O público, com as risadas, os apoios, dá as respirações, dá o impulso inicial, sustenta em certos pontos e solicita a repetir uma chave. No exercício de vocês tinha por exemplo o tormento do raivoso: “raivoso... mais raivoso... muito raivoso... uh como está raivoso, agora não exagera!”. Esse é o tempo cômico: montar, montar, fechar e cortar. O tempo cômico é a respiração, o tempo que existe para concluir uma situação cômica assim como a piada de vocês: “Mamãe! Mamãe! Oh mãe! Escuta ma...! O que é! Oi! E ma..., ma..., mas vai tomar no cu!”. (Fo: registro de aula gravado)

Os vários momentos do exercício realizado são analisados e, assim, uma vez descoberto como de um erro de escuta de uma atriz que saiu fora de tempo, porque encantada pelas risadas do público, a atenção do outro tenha resolvido o risco de uma freada de ritmo e um pulo de fala intervindo sobre ela prevaricando-a e dando assim um ótimo exemplo de escuta:

Mais uma coisa que precisa fazer e que requer uma grande experiência especialmente na improvisação, é atuar escutando os outros, permitir as entradas dos outros. Tinha isso em alguns momentos dessa peça que vocês montaram. Por exemplo: ela gritava, o coro

atrás sustentava, e não percebia que estava queimando as piadas do jovem que, habilmente, podia somente ultrapassá-la e você teve que inventar outras falas, exatamente o “vai tomar no cu!” mesmo, justamente porque ela não te permitia o espaço. A jovem queimava os fôlegos dele, não lhe permitia entrar na fala. Ao invés de escutar, atuar a própria parte, especialmente quando se vai *a soggetto*, permitindo aos outros os fôlegos, entrar, concluir. Se ela o tivesse escutado, poderia tentar de entrar com os gritos nas respirações dele, sem acobertar seu momento de fala. Precisa gerenciar o público, sem carregar, sem freá-lo. Nunca se deixem levar pela euforia deles pela vontade deles de serem protagonistas até o fim. Esse discurso de andar por si já tem até mesmo em Aristófanes onde, a um certo ponto, o ator principal, o cômico, sai e comenta o que tinha acontecido, e zomba e debocha do público. (Fo: registro de aula gravado)

A partir de um acidente, o ator, intervindo sobre ele, reinventa o texto, conseguindo passar adiante mantendo o ritmo. Isso retoma o discurso sobre a importância da presença consciente e da possibilidade de readaptar, ou também de revirar um texto a favor da síntese:

Do outro lado, já acontecia com os atores de Shakespeare. É importante lembrar do ator que interpretava Hamlet que buscou testemunhos sobre as variações depois adquiridas pela literatura oficial. Bem, esse ator insere umas situações que são evidentemente empecilhos, teve momentos em que alguém errou e uma cena foi cortada sem querer, e portanto para montá-la, se continuou e foi inserida no último momento. Esses se tornaram trechos fundamentais. Percebeu-se depois que era essa a síntese correta. Aquele acidente tinha determinado uma transformação do texto conferindo a ele a justa síntese. Isso acontece no teatro grego, no italiano de 1500, sem falar do teatro do nosso romantismo. (Fo: registro de aula gravado)

O uso do espaço é outro elemento fundamental da narração do teatro. Mesmo em um espaço pequeno, diz Fo, é possível projetar a ideia de um espaço amplo como o jardim acomodado no exército. Para criar conflitos na narração, se pode intervir não somente nas falas, mas também em nível visual sempre trabalhando sobre os ritmos e sobre os tempos:

Uma das coisas mais divertidas que vocês executaram foi a ampliação total dos espaços. Portanto não havia mais o espaço do palco mas vocês saíam, tinha quem partia daqui, quem dali. Diversão, depois de ter destroçado tudo, é também compô-lo pequeno, ou seja, fazer a pantomima de uma corrida no lugar. Se pode inventar o *slow motion* também dos sons, ou duplicar no sentido das antíteses, enquanto se fala rapidamente, se realizam gestos bem lentos, ou enquan-

to se fala muito lentamente se anda em uma velocidade terrível de ação. O narrador, por exemplo, narra devagar, solto e os outros por sua vez se agitam, fazem as ações correndo, depois travam: ficam parados e o outro fala rapidíssimo em síntese. Ou a concomitância pela qual cada um dos personagens é levado a contar sempre epicamente em modo quase áulico, e o outro desce por sua vez plano nas situações, criando conflitos na narração. (Fo: registro de aula gravado)

A inversão de chave e situação apaixona os estudantes que começam a propor outra forma de ruptura e, então, intervêm ainda Fo, lembrando que o objetivo deve ser sempre a clareza:

De qualquer jeito, centrais são sempre as chaves. É por isso que é importante a prática, ou seja, seguir essas coisas e depois revê-las, recompô-las. Não se pode dar muita confusão, muita coisa ao público, se não vai embora. A coisa mais divertida que vocês montaram é o diálogo entre o narrador e o personagem que atua: ele descreve o amor incrível da moça e ela a certa altura começa a discutir os termos que ele usa falando dela e se sente ofendida. Também a própria destruição da situação, como: a briga entre os dois que narram deles, que não estão de acordo, ao mesmo tempo, nasce ali a situação. Podem-se fazer também coisas totalmente em chave trágica com respirações dentro cômicas como um *Hamlet* que eu vi onde havia algumas dentro das situações de contraponto cômico que eram as que davam valor às passagens trágicas. O contraponto, as respirações as encontramos em todos os grandes clássicos: Molière executa algumas passagens de tragédia incrível que adquirem valor no contraponto do cômico, do grotesco. Quando tem uns diretores que encenam apagando-as, ou sem perceber, não estão intuindo o valor do cômico, a tragédia que existe por baixo desmorona, se torna chata. (Fo: registro de aula gravado)

Dario Fo continua a sua aula contando aos estudantes a notícia de um convite feito a ele para a realização de um projeto teatral sobre a *Bíblia do Imperador*. Ilustra assim a sua metodologia de composição de um trabalho teatral que nesse caso passa através da pesquisa e do estudo histórico. Fo fala do seu projeto não apenas para fins didáticos mas, como aprenderei mais adiante, na realidade o próprio conto faz parte de um trecho ligado à sua metodologia de composição. Todas as vezes que Fo conta dos seus projetos é como se sondasse a validade das suas ideias que, mesmo ainda embrionárias, se desenvolvem justamente a partir do diálogo com os outros.

Me trazem uma *Bíblia* da idade média impressa sob Carlos, o Calvo. Trata-se de uma *Bíblia* que reflete os momentos culturais do seu tempo. É uma reescrita com comentários, cortes, muitíssimas imagens. Tem comentários gráficos, cromáticos, incisões, e essas são as

mais importantes. Eu devo tentar realizar um discurso teatral sobre a *Bíblia* daquele período ligado às tradições populares, também medievais, e depois encenar no teatro. Vamos olhar e descobrir juntos. (Fo: registro de aula gravado)

[...]

Técnicas do conto: síntese e situação

Na manhã de dez de junho voltamos à Academia para o terceiro encontro com os estudantes. Hoje, o objetivo é o de se dedicar às técnicas do conto, à síntese e à leitura da situação. Levamos conosco as fotocópias das pinturas bíblicas, dos vasos gregos, os dois livros de *Johan Padan* e dois desenhos de Fo ilustrando: *Kore* e *Os amantes gregos* para mostrar no desenho uma outra fase de pesquisa para a composição do texto teatral.

Fiz alguns desenhos para ilustrar os contos que fizemos outro dia: a peça dos deuses, *Kore*, realizada a partir de pinturas que existem em Nápoles: *A Primavera*, a mãe *Demeter*, ela também realizada a partir de uma pintura. O que eu continuo fazendo para me dar conta do valor, do peso, é desenhar, ou seja, contar por imagens, e depois naturalmente desenvolvo o discurso. Seja no cinema seja muitíssima gente de teatro usam os desenhos, também Brecht desenhava, e outros autores. (Fo: registro de aula gravado)

Com as imagens Fo explica a escrita através do desenho e o quanto, na maioria das vezes, as pinturas são mais amplamente ligadas ao discurso popular. O desenho, portanto, ilustra as situações e solicita a síntese, é uma sugestão para interpretar as situações não as amarrando às palavras das falas:

Já que, somente através do atuar nas situações, as palavras adquirem peso, valor, se não se tornam cantilenas, afetadas, que é clássico dos atores de teatro que atuam sem mais pensar no que dizem. Os que não se dão conta, que não participam são *teatranti* [pl. de *teatrante* N. da T.], aqueles atores que, quando acontece um pequeno acidente, perdem o ritmo, o tempo, a lógica do discurso e perdem o rumo. Me aconteceu algumas vezes de fazer um *soggetto* com alguns atores profissionais, bons, que estavam na onda, mas quando com eles se quebrava a métrica, os sons e não o significado, não conseguiam mais retomar a lógica do discurso e se inserirem de novo. (Fo: registro de aula gravado)

Na medida em que folheia e mostra as pinturas, ele pára nas imagens bíblicas como exemplo de representação direta:

Estas fotocópias da *Bíblia* de Carlos, o Calvo, são tenras, não têm um grande cromatismo. São importantes porque são as ilustrações dos fatos da *Bíblia*. Há o Gênese que é importante, belo. São a ideia da representação já direta, clara. Eu gostaria de usar essas e depois mais ilustrações da *Bíblia* que são numerosas. Essas são do século VIII, d. C naturalmente. Eu quero utilizar essas imagens e delas realizar alguns trechos da *Bíblia* que estão ligados também à tradição popular. Ou seja, inspirar-me mais na imagem da representação pictórica. Vou pedir a reprodução mais precisa, estas são um pouco desbotadas, não têm a mesma intensidade, mas têm um candor dentro. (Fo: registro de aula gravado)

A sua sensibilidade de artista, a sua ânsia para realizar o que já se amontoava na sua mente, emociona-o. Começa já a pensar onde poderia buscar textos paralelos para a sua pesquisa, cita o *Saltério de Utrecht* [conjunto de Salmos do *Velho Testamento* N. da T.] e começa a citar dois episódios bíblicos sobre os quais trabalhar: *A embriaguez de Noé* e *Sodoma e Gomorra*:

O *Saltério de Utrecht* é pintado apenas em branco e preto, mas dentro tem contos e particulares interessantes. A embriaguez de Noé é um episódio excepcional: os filhos tentam esconder. Tem um filho que o carrega nos braços, mas a testa está caída, dá pra ver que não fica reta, depois o seguram em pé em dois e ele faz embebedar também os outros por quanto balança. Como nos quadrinhos, incrível. São contos que na *Bíblia* não se encontram, são apenas indicados. Um outro, por exemplo, é o de Sodoma e Gomorra: tem um santo homem, de nome Loth, que tem três filhas. A certa altura, no meio dessa cidade onde aprontam de tudo, onde há criminalidade até mesmo sexual, em formas diferentes, roubalheiras, enfim, uma cidade maldita, Deus envia uns anjos para uma visita. Chegam esses três anjos, naturalmente sem as asas, ou se têm asas estarão escondidas pelos mantos. As pessoas do lugar, quando veem esses três anjos dizem: “Deus, que lindos! Que maravilha! Olha só que belos rapazes!” e então vão pra casa de Loth que os hospeda, batem e dizem: — “Mostra esses três moços que os queremos!” — “Não!” — “Sim, assim nunca vimos!”. Empurram a porta: — “Vamos, queremos eles, queremos eles!”. Loth chega até a janela e diz: — “Por favor, parem, são hóspedes”. Depois acrescenta: — “Dou pra vocês as minhas filhas” — “Queremos ver” — “São lindas” — “Não, mas os outros são melhores”. Então Deus, que diz: — “É realmente um homem santo!”, detém aqueles desenfreados, com um expediente pelo qual ficam por um momento azoados e se esquecem daquilo que tinha acontecido, se olham uns aos outros, se abraçam uns aos outros e se amam entre eles ali no lugar mesmo, e desviam a sua atenção dos anjos. Depois

Deus comunica com os anjos que dizem: —“Mas esse Loth é um homem santo! Vale a pena salvar esta cidade se nela nasce um homem desse gênero”, mas Deus diz: — “Não, é muito pouco” e eles: — “Mas se tivesse dez como ele?” — “Dez? Já é alguma coisa. Mas tem? Pelo menos cinco tem?” — “Não, só tem ele” — “E então não vale a pena”. Queima assim toda a cidade e no incêndio Loth, e as filhas com a esposa, fogem. — “Não devem olhar!” lembram os anjos, mas a esposa se vira e se torna de sal. Então todo mundo: — “Olha que a tua esposa ficou de sal!” e o velho pai, enquanto todos prosseguem, diz: — “Não, não devem deixá-la aí!” volta atrás sozinho, velho como é, a carrega sozinho, pesada, é de sal. — “Mas como, você sempre odiou a sua nora!” dizem as pessoas — “Sim — responde o velho — mas agora é de sal e vale”. Mas essa é a piada acrescentada na tradição popular. Então eu o que quero fazer nesse contexto, é pegar todas as chaves da tradição popular e inseri-las como oposição, ou seja, partir do sério e depois pouco a pouco transformá-las na chave dos boatos, dos contos. (Fo: registro de aula gravado)

Após ter contado brevemente os dois episódios bíblicos, Fo testa a atenção sobre esses temas e acena ao seu projeto de pesquisa sobre fontes históricas oficiais e escondidas em paralelo com aquelas populares entre escrita e oralidade, mostrando o uso do desenho como *canovaccio*. Exemplo eminente disso, o grande livro *Johan Padan a la descoberta de le Americhe* usado como “sugridor mudo” durante o espetáculo:

Este aqui é estruturado como uns quadrinhos, com a sequência da história. No teatro eu andava a *soggetto* com solicitação dos desenhos. Até mesmo Brecht escreveu as comédias somente com um *canovaccio* depois reescrevendo elas sobre os atores. A escrita do roteiro é a última passagem. (Fo: registro de aula gravado)

A língua da cena: dialetos e *grammelot*

Retomam-se os exercícios sobre a improvisação. A cada ator são reservadas duas fábulas: *A Águia e o Besouro*: o besouro, sagrado no Egito, que jura se vingar da águia; e *A Águia e a Gralha*: uma águia se lança para agarrar um cordeiro, o corvo assiste a essa sua caça e tenta de imitá-la. Com esses dois textos, Fo introduz o discurso sobre dialeto e *grammelot* como síntese expressiva. Depois da sua demonstração, convida os estudantes a interpretar um trecho de uma das duas fábulas e dá sugestões sobre o uso da linguagem:

Busque algo de popular, invente mesmo não sendo a sua língua porque te obriga a inventar sons e ritmos não convencionais. Para fazer o napolitano, por exemplo, tem que torná-lo crível, não italianizar a mímica.

Faz com que os sons sejam também inventados, incompreensíveis e tenham no meio poucas palavras limpas. Não esqueça das palavras-chave que fazem de passagem. (Fo: registro de aula gravado)

Com as sugestões do mestre, algo mudou seja nos tempos seja na expressão corporal e, estimulado pela inventiva do estudante, o mestre sugere também variantes pela história:

Tendo que inventar algumas palavras, sons, tudo foi mais sintético. Você mexeu todos os músculos para te ajudar e então, da posição de antes que estava de ombros caídos, você teve que crescer e desenvolver os ritmos, não somente mas os tons vocais são novos porque foi forçado a inventar tons vocais novos para sustentar um término que não existe, esse é um exercício fundamental que se tornará precioso quando irá interpretar palavras verdadeiras. Importante é aprender a usar tonalidades que não existem na chave normal, que não se usam normalmente, que são completamente inventadas. Há a possibilidade que o deboche da águia possa, a certa altura, também ser cantada. (Fo: registro de aula gravado)

Todos juntos, se passa depois à leitura, para as moças, do monólogo de Eva extraído do *Diário di Eva*:

O contexto do tema é Eva que fala de si. Imaginem uma mulher só que não tem ninguém com quem falar. Tem que inventar tudo sozinha, e se inventa a linguagem das palavras, dá o nome aos objetos, animais, ela primeiro. Depois, a uma certa altura, se encontra com Adão, o vê, não falam logo, aliás Adão foge, tem medo, tem pânico desse ser novo que não conhece, sente uma atração mas sente também medo, desespero, e então é ela que vai atrás dele e ele se esconde até mesmo sobre as árvores, para não se deixar alcançar. Enfim há os primeiros contatos, ele tenta demonstrar a sua força, a exibição do macho e então joga pedras contra os pássaros, e ela fica enojada. Ele tenta torcer os peixes dentro dos açudes para demonstrar a habilidade e ela só imaginar de comer um peixe a faz vomitar. Pouco a pouco nasce entre eles uma situação amorosa e chegam até a fazer amor. O trecho em questão fala justamente desse momento. Adão e Eva iniciam uma relação que antes era somente sobre a pele e pouco a pouco se torna grande. Não é um dialeto estático, se pode encenar inventando. Os ritmos são importantes. Precisa adquirir a lógica do que acontece para conseguir narrar com as próprias palavras, depois se volta ao texto. Para enfrentar uma leitura, antes de tudo se deve projetar a voz sempre para chegar não às palavras mas à situação. Lemos uma coisa que não é de imediato mas é já metade do discurso: “Eu não sei o que aconteceu com Adão. Faz uns dias

que fica remoendo dentro a ideia desse demônio. Nem eu sei o que é esse demônio e ele também, acho que não atina [*raccapezzi* na versão italiana N. da T.]. Um termo dialetal como “*raccapezzi*” se torna indispensável como síntese de muitos outros termos. É importante ter um dialeto de base para dar força e intensidade expressiva. Nos poucos versos que lemos, tem um discurso em três conceitos que se deve fazer escutar além das palavras. No contexto poderia especificar o sentido com o som e não com as palavras. Poderia mudar tudo através dos sons, uma mudança repentina e temos um outro discurso. Invente as palavras, não as leia, não é pra se sentir colado ao texto, precisa aprender a dizer com as próprias palavras o conceito, não é importante o que estão lendo, não é isso que precisam aprender mas o conceito. Lembrem e façam sentir que palavras como demônio, inferno, amor, são termos que eles escutam pela primeira vez e que tentam colocar. (Fo: registro de aula gravado)

Enquanto explica, alguém desenrola uma bala e então: “Um dos meios para destruir um ator é fazer crepitar alguns pedaços de papel ou degustar um sorvete baboso em primeiro plano, ou uma bela fruta succulenta, é certo que destruirão completamente o ator”, depois retoma: “Falem também palavras que não têm nada a ver”. E, para estimular a moça de turno na improvisação para tirar fora tons verdadeiros, lança para ela a fala “Como está Adão?”. Outra anotação importante da narração é visualizar o que está se falando:

Quando Eva narra a advertência do anjo que passa em voo, você tenta fazê-lo voando, visualizando o que acontece com alguém que voa e fala de cima. Portanto, veremos a passagem do anjo todo lírico logo truncado pelo comentário narrativo de Eva que volta em primeiro lugar. (Fo: registro de aula gravado)

Cada grupo faz de espectador do outro e ao final se comentam os exercícios com os preciosos esclarecimentos. Fo explica a importância, especialmente para uma escola de teatro, de educar os estudantes à improvisação que é uma verdadeira técnica, portanto uma escola que aponte especialmente ao exercício prático das técnicas teatrais.

Quando se fazem esses ensaios, é importante olhar o que se preparou, marcar os tempos, as soluções que funcionam, as que precisa substituir, as que precisa diminuir, as que precisa jogar fora, as que precisa recompor, as que precisa mudar. Garanto que esse método de retomar, estudar, é importantíssimo. É isso que falta nas escolas. Notei em muitas ocasiões a possibilidade, depois de um mês, de realizar algumas peças muito divertidas, até mesmo comoventes, líricas na relação também com o cômico, com o jogar fora, de grande valor e especialmente a técnica coral da improvisação determina

uma possibilidade de ficarmos muito mais frescos, vivos, quando se vai no clássico ou no texto escrito inteiramente com falas, reviravoltas, monólogos, se chega com uma maior leveza, de longe mais ativa, de grande peso. Sugeriria fazer muitas improvisações, e depois fechá-las, montá-las para fazer torná-las texto, com essas chaves do tropeço, do voltar atrás, a reviravolta, o diálogo entre vocês, tudo isso é importantíssimo, porque dá vibração, leveza, diversão. Mesmo assim, o exercício para o teatro cômico deveria ser feito sempre com o público, especialmente os exercícios de improvisação.

A situação e a improvisação estão na base do discurso sobre o teatro. A improvisação é uma mentira. Não existem, na grande tradição, improvisadores, existem, ao invés, chaves adquiridas que se aplicam, são centenas, milhares de chaves. O exemplo claro é o de Franca, ela nasce de uma companhia de atores, que vêm da *Commedia dell'Arte*, que instalavam os espetáculos depois de um ensaio de meio dia, nunca diriam que estavam improvisando. Eu os vi quando era menino. Na verdade não improvisavam mas tinham os seus esquemas sobre todas as situações. Por exemplo, o bobo ou o surdo tem trinta chaves com *lazzi*, falas, e são aplicadas toda vez na cena enquanto se assiste a uma briga, um roubo, um assassinado, etc... Depois a do cego tem umas variantes com relação a do bobo do vilarejo, a do tonto. A quantidade de material é enorme. A improvisação precisa de uma bagagem de situações, de chaves de apoio, de personagens, para serem aplicados ocasionalmente¹². (Fo: registro de aula gravado)

Fo aconselha exercitar-se sobre textos clássicos como Shakespeare, Molière: individualizar as chaves e passar à improvisação. Quando depois se chegará a interpretar o texto verdadeiro, finalmente o ator, que conhece o sentido geral, porque adquiriu o valor da situação geral, não representará mais as falas, o que Fo considera a negação do ofício. Aprende-se assim a interpretar as situações, o conjunto da história e até mesmo os humores. Toda vez que Fo apresenta aos estudantes uma situação a ser desenvolvida, diz:

Contei-a de maneira plana, elementar, não coloquei caracterizações no meu conto para não influenciar vocês demasiado, quando se vai

12 Assim, Fo in *Seminário: Dario Fo*, 1982, documento audiovisual C.T.A.: “No teatro, primeira regra: não há regras [...] com rigor sagrado, porém, precisa ter comportamentos que [...] resultem numa geometria, uma geometria própria, precisa escolher a própria, mas, de qualquer modo, tem que ser rigorosa. Então precisa um rigor, não as regras mas o rigor da aplicação da própria invenção, da própria forma. [...] Precisa permanecer no tempo como na música, sair como se faz com o *blues*, mas tem que voltar nos dezesseis tempos, se não souber voltar, quer dizer que saiu fora e ficaram de fora todos os que tocam com você. Portanto, a improvisação, a invenção, precisam de rigor, ponto!”

a *soggetto* não pode estar ligado à fala, precisa interpretar. Outro exercício pode ser uma reescrita do que foi improvisado, normalmente quando se fazem esses trabalhos de improvisação, se reescrevem, uma técnica que adotei em Roma por dois anos nos quais todos estavam ali para aprender a escrita teatral, mas fazendo improvisação e obrigando também quem escrevia e especialmente quem escrevia a improvisar e inventar-se as chaves no coletivo, os textos que saíam eram extraordinários. (Fo: registro de aula gravado)

Assim, com o seu contínuo inverter esquemas e cânones rígidos da rotina da prática teatral, o mestre dribla os alunos revelando-se o mais antigo e o mais moderno exemplo de pensar o teatro:

É interessante saber trabalhar para uma composição ao revés sobre as músicas, sobre os cantos, sobre os sons, realizar exatamente o falado. Um dos erros que se fazem muitas vezes nas encenações é partir do texto, depois a ação, os ritmos, os personagens, a cenografia, último depois o músico e então: por favor vem aqui, faça alguma música de apoio. Isso é um erro, precisa partir junto com as músicas e os sons. (Fo: registro de aula gravado)

Texto teatral e realidade histórica

Depois de tratar o como, Dario Fo se empenha a explicar o que e então nos deparamos diante de um postulado: “o teatro tem que falar do seu tempo” para que o texto interesse e para que a interpretação seja eficaz. Para tal finalidade Fo toma como exemplo a experiência entre teatro, literatura e história:

Para poder improvisar precisa também conhecer a situação política e econômica local. Na França encenei por um mês em um teatro de grande prestígio, depois passei para outro teatro popular, depois no mês seguinte comecei a improvisar. Não se pode improvisar sobre chaves abstratas, mas precisa sempre manter a ligação com a realidade, no atuar, no escrever, no encenar. Um dos maiores erros da dramaturgia de hoje é justamente esse desligamento da realidade, o texto, ao contrário, deveria ter uma correspondência com o próprio tempo, com a vida política, social, econômica, moral, de grande valor. *Os gregos e a sua terra* é um texto fundamental sobre a história do povo grego de Hirs [sic], que é um autor metade inglês e metade grego, a mãe é grega. Esse autor para escrever a história dos gregos, do IV, V, VI século a. C começou a fazer uma busca sobre os escritores, os historiadores gregos e se deu conta de muitas contradições na comparação derivada da análise dos textos dos escritores de teatro, especialmente de autores cômicos e satíricos do tempo já que

eles não estavam a serviço do poder e, portanto, não precisavam fingir ou camuflar a realidade. Hoje ela permanece uma das histórias da Grécia entre as mais importantes. Do outro lado, Shakespeare, em *Medida por medida*, traz o valor e o peso econômico, social, político do tempo em que vivia, deixando entender que significado tinha de crítica da sociedade, dos mercados, da política que era realizada, em autores históricos. Em *Shakespeare nosso contemporâneo* de Jan Kott, se dava justamente demonstração disso. Portanto, mesmo quando se representam textos de 1500, precisa fazer um trabalho de transposição para a época na qual vivemos, porque se for projetado apenas no passado como um clássico engessado, o trabalho não adquire e nem projeta algum valor, algum peso, não solicita alguma vibração se não fizermos entender o tempo que produzimos. Precisa conhecer para projetar. (Fo: registro de aula gravado)

Fo elabora uma análise funcional e metodológica de umas das suas obras e operações teatrais mais clássicas: *Mistero Buffo* e o *pré-prólogo* na passagem da Itália para o exterior:

Mistero buffo sempre foi para mim o pretexto para falar da Idade Média falar dos nossos dias. A peça *A ressurreição de Lázaro* é uma sátira violentíssima sobre o mercado que se fazia na idade média das coisas sacras, portanto todo mundo quer assistir ao espetáculo, não se interessa tanto pela ressurreição quanto por vender comida, cadeiras, fazer apostas. Esse sair do milagre, do peso religioso por parte de uma sociedade que vende tudo, que torna tudo comércio e mercado, entra em relação direta com o mundo moderno de uma maneira excepcional! Na Inglaterra, para tornar própria essa relação, eu contava do nascimento do reino inglês e da preocupação, solicitada naturalmente pelos religiosos, de encontrar um santo protetor para criar um plano de ligação das tradições religiosas em uma sociedade que unia povos diversos. Isso é real, é história e é verdade que foram à busca de uma múmia, de um santo para levar à Inglaterra. Depois de terem tanto buscado, depois de terem recebido insultos, pedradas, chutes na bunda, em todos os lugares em que iam perguntar: — “Por favor, me dá um santo protetor? eu pago bem”, eles chegaram finalmente a Gênova e perguntaram também ali. — “Sabe-se — eu dizia aos ingleses — que pelo dinheiro os genoveses vendem também a mãe!” (desde a plateia de estudantes, um rapaz genovês, sorrindo, desaprova). (Fo: registro de aula gravado)

Enquanto procede, com toda a plateia que segue atenta, não se pode não ter a sensação de que estamos assistindo a um novo ensaio de ator, sem colocar em dúvida o que está se dizendo, apesar da grande naturalidade, mas, aliás,

justamente porque com a sinceridade e naturalidade Fo e Rame nos acostumaram durante os seus espetáculos. Então, além de escutar, se observa a habilidade do grande ator que com leveza e elegância representa, todos juntos, os elementos teatrais enfrentados nas aulas. O exemplo patente se apresenta no momento da piada sobre os genoveses: da plateia dos estudantes se levanta um rapaz genovês que começa a defender a sua origem e, com um sincronismo calculado, Fo, não se sabe se por fidelidade ao conto ou por sabedoria de artista, assume textualmente o acontecido, o faz entrar na sua narração como um parêntesis e o exaspera transportando-o até mesmo para América. Em tudo isso, Fo não demonstra minimamente ter colhido a interferência do jovem que, já tranquilizado, será chamado em causa surpreendentemente mais adiante: Fo lhe perguntará sobre o santo padroeiro de Gênova e ele não saberá responder. Então, quando explica e quando ao invés representa? Esse breve exemplo direto de “interpretar o acidente” demonstra mais uma vez como Fo não tem a necessidade de explicar enquanto ele mesmo é a demonstração da arte de fazer teatro:

Na primeira vez na América, em Boston, quando falei essa piada na estreia: “Os genoveses venderiam também a mãe” se levantou um genovês que estava aí, e começou a gritar: — “Não é verdade! Não vendemos nossa mãe!” e então eu me senti queimado e disse: — “Bom, se pagarem bem!” e resolvi tudo. Então, os ingleses chegam a Gênova onde lhe dizem: — “tudo bem, vendemos o nosso santo”. Qual é o santo de Gênova? (dirigindo-se ao jovem genovês). É ainda hoje São Jorge, como na Inglaterra onde há uma catedral de São Jorge. Os genoveses vendem aos ingleses o kit todo: as armas, o capacete, até mesmo o dragão, pequeno, seco, abraçado a ele, com o passar do tempo, tinha nascido um afeto profundo, como se lê em declarações históricas. Somente depois dessa venda, cara, dois anos depois, no ano 1000, o papa desde Roma diz que esse santo é inexistente, tinham-no inventado os genoveses. Para os ingleses essa é uma grande humilhação, nunca contaram pra ninguém o fato de terem sido enganados dessa maneira. Fazem algumas investigações e, com os infravermelhos, com fotografias em segmento, descobrem que se trata de um turco, nem mesmo um cristão!, e que o dragão era na realidade um crocodilo com escoliose. Quando eu contava essas coisas, os ingleses, que são espirituosos, com o seu *fair play*, choravam, e tinha sempre aqueles ligados à oposição, irlandeses, que riam como loucos. Essa introdução eu a dei em todos os lugares e servia para ligar ao tempo certas anedotas sempre de introdução mecânica. (Fo: registro de aula gravado)

Com o que definimos de pré-prólogo, Fo introduz uma “atmosfera” antes ainda de expor o prólogo diretamente ligado ao texto que irá representar. O pré-

-*prólogo* se revela então um trecho importante seja pelo seu “antigo” papel na construção da comunicação teatral, seja porque se torna muitas vezes uma verdadeira peça teatral independente do espetáculo em questão. Outro exemplo de *pré-prólogo* é o episódio “sobre a santidade de Berlusconi”, levado a teatro no espetáculo *Sesso e Mistero buffo* de 1996, e que, de forma um pouco diferente nas páginas de “il Venerdì di *Repubblica*” [suplemento cultural do jornal italiano *Repubblica* N. da T.] custou-lhe também uma denúncia.

Ultimamente fiz uma peça, como prólogo a *Sesso e Mistero buffo*, sobre os milagres e a religiosidade de Berlusconi e, ligado aos milagres, contava de um fato verdadeiro que aconteceu a um meu amigo em abril, bem perto das eleições. Dizia que Berlusconi é tratado mal porque ele se descobre com muito candor, quando diz ser ungido do Senhor, é verdade, tem umas capacidades extraordinárias, tem dotes taumatúrgicas maravilhosas, das quais ele nem se dá conta, e se ele se colocasse no religioso, em vez de no político, seria a ira de deus, está pra chegar o ano santo, o paralisariam no instante. Esse meu amigo teve um acidente vascular cerebral, e ficou em casa travado, não conseguia mais falar, a filha entendeu, eu a levava ao hospital, o médico lhe disse: — “É questão de vontade e atenção, você deve articular, tentar de se mexer, agora te mando eu uma professora de articulação e movimento e, palavra por palavra, vais sair dessa”, mas ele não conseguia dizer nem tchau, em italiano não conseguia mais articular, se lembrava somente de palavras abstrusas no dialeto da sua cidade e muitas vezes não conseguia entender nem mesmo o significado. Uma noite está aí, com os seus parentes e assiste a Berlusconi na tv que fala em uma espécie de duelo, um bate-boca daqueles terríveis, em que ele impunha seu ponto de vista, interrompia até mesmo o condutor, o parava, levantava a voz, estava realmente desenfreado, e esse meu amigo (mima a dificuldade de se exprimir seja com gestos seja com palavras) se contorcia, sofria, a certa altura explodiu: “Berlusconi, vai tomar no cu!” Sarou, desde aquele dia falou sempre, falava uma maravilha! E eu contava sempre essa história. (Fo: registro de aula gravado)

Dario Fo ensina que trabalhar para um teatro que fale do próprio tempo, não quer dizer colocar de lado a história, mas, ao contrário, para projetar-se para frente; deve-se usar a história como grande alavanca, ainda mais porque podemos atingir sugestões, informações e estímulos para o nosso trabalho. Em um de seus encontros com os estudantes, a uma jovem que lhe pede uma opinião sobre o teatro clássico representado hoje, responde: “Mas que teatro? O que se faz em Taormina? Eu gostaria de me interessar pelo verdadeiro teatro clássico, que se representava na antiga Grécia e conseguir quem sabe realizar o espetáculo assim como era feito na época”. Fo abre sempre um parêntesis

sobre a história indo às origens do teatro com os antigos Gregos demonstrando quanto é importante criar “uma relação ativa com o passado”. A tal propósito apresenta assim a antiga arte do ator:

Os atores gregos eram solicitados a levar a palavra política, social, econômica, nas discussões de alto valor político, até mesmo como embaixadores junto aos povos, isso demonstra que eram atores preparadíssimos. O termo mesmo “talento” o devemos a eles. De fato, os atores gregos eram pagos com um talento por representação. O talento era uma quantidade de dinheiro que dava para quinze famílias viverem um ano. Então, os atores eram determinantes para a encenação, além do mais encenavam com a máscara porém tinham um peso, um valor, na escolha e no condicionar os textos que interpretavam. (Fo: registro de aula gravado)

Fo considera o ator como a pessoa que conhece e que verifica na cena todas as passagens de realização de um trabalho teatral. Portanto, além das potenciais capacidades de um diretor, ou de um dramaturgo, segundo Fo é o ator que concentra em si a arte do teatro que para ele e nele se realiza:

Nós sabemos que o *Hamlet* que conhecemos hoje não é aquele que se encontra impresso mas é aquele do ator que interpretava a parte de Hamlet. Muito provavelmente essa versão foi reescrita em vários trechos. De fato, há estudiosos que refutam um trecho preferindo outro. Existem duas edições de Hamlet, a mais completa e mais importante é aquela do ator, porque é um texto “mastigado”, é aquele que ele reescreveu para ele, o que levou com ele para a cena, cortou, acrescentou. (Fo: registro de aula gravado)

Em todos os seus *excursus* históricos: dos Gregos a Shakespeare, Fo sublinha sempre a grande centralidade do ator consciente que projeta palavras vivas:

Aprendamos com os gregos, portanto. Levar ao público um fato diretamente da vida quotidiana, viva, produzi-lo para o teatro, provoca um efeito incrível sobre o público pela tensão que se cria. Usar a atmosfera que o público está vivendo para realizar textos é importantíssimo, também estar em simbiose com a atmosfera que estamos vivendo, não por fora. O distanciamento, o desinteresse se cria quando não nos preocupamos em ligar os textos com o tempo no qual se vive. Fazer o teatro como expressão de arte abstrata, prazerosa demonstração de sutilezas elegantes é criar vazios. Não portanto ao ator-cenário, não ao diretor déspota. (Fo: registro de aula gravado)

Referências

FO, D. in Allegri L. (a cura di) *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Bari: Laterza, 1990.

FO, D. "Commento" in R. Marinelli *I paladini di San Carneale: gli zanni nelle danze armate e nei giochi carnevaleschi del Reatino, tra Ottocento e Novecento*. Rieti, SECIT, 1986.

FO, D. *Manuale minimo dell'attore*. Torino: einaudi, 1987.

PIZZA, M. *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*. Roma: Bulzoni Editore, 2006.

VALENTINI, C. *La storia di Dario Fo*. Milano: Feltrinelli, 1977.

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Transcrição em pandemia:
o processo de criação da obra
autoral “Amanheci Minha Aurora”¹

*Transcreazione in pandemia:
il processo di creazione dell’opera
autoriale “Amanheci Minha Aurora”*

Alice Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais/GTT/CNPq
E-mail: alicemesquita95@gmail.com

Resumo

Este é um breve relato de caráter teórico-experiencial que propõe um olhar artístico acerca do ‘conceito’ intitulado *transcrição*, termo cunhado pelo poeta e tradutor brasileiro, Haroldo de Campos.² O foco prático foi transcriar a Odisseia de Homero para o gênero artístico que nomeamos como “poema cinésico”. No texto aqui proposto, por meio de análise pontual da obra de minha autoria, *Amanheci Minha Aurora*, apresentamos os critérios gerais mais práticos para efetivarmos a *transcrição* haroldiana com vistas à reapropriação de Homero. Propõe-se, portanto, a *transcrição* como ferramenta criativa *intersemiótica* útil à pesquisa teatral, ou seja, um processo criativo de negociação entre linguagens (e não somente interlinguístico), que resultou em obra contemporânea fundada no poema épico do século VII a.C., transcriada em dramaturgia cinematográfica de modo a preservar os elementos constituintes do gênero épico como conflito interior. Por fim, resta informar que a obra gerada surgiu em decorrência da pandemia da COVID-19; mudou-se o Homero em teatro e, em seguida (pela inviabilidade do teatro físico) mudou-se o teatro em um *poema cinésico*, isto é, em obra poética de curta-metragem. *Amanheci Minha Aurora* é tecido por fragmentos literários, pinturas e afrescos de Pompeia, acontecimentos cotidianos e fictícios de uma mulher, arquétipo de ‘Penélope’, que vive na sombra de um abandono de 20 anos e que reflete a solidão, a angústia e a esperança aparentemente irracionais.

Palavras-chave: Transcrição, Intersemiótica, Teatro, Cinema, Literatura.

1 Disponível em: <https://vimeo.com/trupersa/amanheciminhaaurora>

2 Poeta, tradutor e crítico literário Haroldo Eurico Browne de Campos (*1929 - † 2003).

Sintesi

Si tratta di una breve relazione di carattere teorico-esperienziale che propone uno sguardo artistico sul “concetto” chiamato transcreazione, termine coniato dal poeta e traduttore brasiliano Haroldo de Campos. L’obiettivo pratico è stato quello di transcriare l’Odissea di Omero nel genere artistico che chiamiamo “poema cinesico”. Nel testo qui proposto, attraverso la breve analisi dell’opera di mia creazione Amanheci Minha Aurora, presentiamo i criteri generali più pratici per effettuare la transcreazione haroldiana finalizzata alla riappropriazione di Omero. Proponiamo, quindi, la transcreazione come strumento creativo intersemiotico utile per la ricerca teatrale, cioè un processo creativo di negoziazione tra lingue (e non solo interlinguistico), che ha dato luogo a un’opera contemporanea fondata sul poema epico del VII secolo a.C., transcreata in drammaturgia cinematografica in modo da conservare gli elementi costitutivi del genere epico come conflitto interiore. Infine, è necessario informare che il lavoro generato è dovuto alla pandemia COVID-19; e Omero è stato trasformato in teatro e poi (a causa dell’irrealizzabilità del teatro fisico) il teatro è stato trasformato in un poema cinesico, cioè in un lavoro poetico in un cortometraggio. Amanheci Minha Aurora è intessuta di frammenti letterari, dipinti e affreschi di Pompei, vicende quotidiane e fittizie di una donna, archetipo di ‘Penelope’, che vive all’ombra di un abbandono ventennale e che riflette su solitudine, un’angoscia e una speranza apparentemente irrazionali.

Parole chiave: Transcreazione, Intersemiotica, Teatro, Cinema, Letteratura.

Memória curta de um processo criativo

Com o objetivo de compartilhar e discutir o percurso criativo teórico-experencial que resultou na aquisição de um bacharelado em teatro pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), focalizo a minha formação artística e acadêmica como atriz e autora do *poema cinésico* em pauta, *Amanheci Minha Aurora*. Irei do momento de opção pelo tema do abandono na literatura clássica até o presente. O resultado que apresento se deu, sobretudo, pela força da necessidade e pela vontade de materializar e corporificar a dor de uma perda recente, em Setembro de 2017, de um amigo e familiar muito próximo do meu meio afetivo. Neste caso, a arte foi requisitada por *ananké*, para cumprir sua função catártica.

Em 2018, menos de um ano depois do luto, (ainda em processo de TCC) fui convidada para participar da montagem da tragédia *Orestes* de Eurípides, sob a direção de Anita Mosca³ e sob a direção de tradução [do texto grego original para o português cênico] de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa⁴. O processo criativo da tragédia *Orestes* representou, na ocasião, o meu primeiro contato com a Trupersa (Trupe de Tradução e Encenação de Teatro Antigo).

Como primeiro exercício acadêmico, o grupo de teatro e pesquisa⁵ demandou a prática e o aprofundamento, como atriz, na investigação do teatro antigo

3 Nome artístico de Anna Mosca. Atriz, dramaturga, diretora, tradutora, mestra e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG. Site: <https://anitamosca.com/>

4 Professora titular de Língua e Literatura Grega da FALE/UFMG. Coordenadora e Diretora de Tradução da Trupersa. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9710472636673874>

5 O grupo que mencionamos é vinculado ao CNPq e nomeado como Grupo de Tradução de Teatro (GTT).

e na metodologia Trupersa de tradução em desenvolvimento, pautada por saberes transversais e traduções coletivas. Integrar a Trupersa, portanto, me possibilitou o primeiro passo para revisitar Homero — a partir da história dos filhos de Agamêmnon, Orestes e Electra — e, por outros caminhos, a enfrentar também os *páthe* violentos recalcados internamente (nas personagens e nos pesquisadores da Trupe) a partir dos textos antigos. Escolher formas de expressão e linguagens para dialogar com eles e com anseios pessoais, a serem trabalhados no grupo, foi o desafio proposto para este trabalho naquela ocasião.

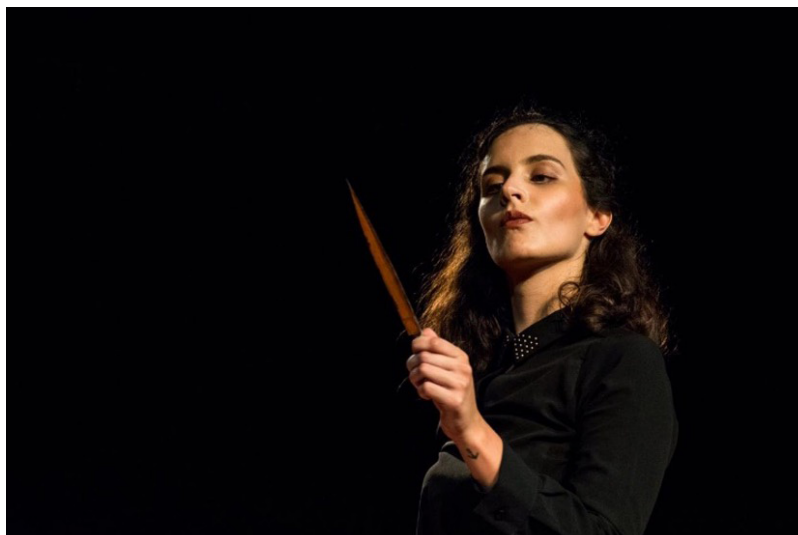


Figura 1 - Em cena: Alice Mesquita como Electra em “Orestes, Meu Malvado Preferido”.

Foto: Ronaldo Alves. Dezembro de 2018.

A partir desse contato, deu-se início aos estudos introdutórios sobre a literatura mais antiga do sistema literário ocidental, a grega. As leituras das tragédias e da épica ocorreram de modo a interferir ativamente na análise e tradução dos textos segundo a performática da Trupersa, o que significa observar cuidadosamente que a encenação de textos antigos tem por trás de si um universo mítico complexo, regido por textos sofisticados e distantes de nossa era e cultura, tanto no tempo quanto no espaço.

Além de esforço linguístico e textual significativo, a encenação de tragédias antigas, como se sabe, exige pleno domínio da prática de palco⁶, e tudo isso

6 Com a Trupersa foram realizados espetáculos em Belo Horizonte (MG), Juiz de Fora (MG), Rio de Janeiro (RJ) e Niterói (RJ). Simultaneamente foram cumpridos por três anos projetos integrais de Iniciação Científica sob auspício do Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), conquistando menção honrosa no trabalho com a tradução linguística e cênica de trechos dos poemas épicos de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*.

pode ser relatado em poucas palavras, foram três anos de trabalho intenso e pesquisa aprofundada.

Assim, resumidamente, posso assumir que do texto para o palco, da palavra dramática para a cena, em *brainstorming*, a Trupersa coletivamente transcria o universo da tragédia antiga com as etapas necessárias para se erigir tanto um espetáculo quanto uma tradução cênica palatável, atual e áulica a um só tempo. O elenco se ocupava de ambos, atuava na função cênica e na função tradutória⁷ das tragédias encenadas e dos espetáculos concebidos pelo grupo.

Ora, avançando na pesquisa de tradução, experimentei reproduzir o mesmo processo na produção do *poema cinésico*. Em *Amanheci Minha Aurora*, o exercício “atoral” pois, como atriz, me pus a criticar a viabilidade cênica das traduções de Homero produzidas pelos helenistas do grupo, foi a primeira etapa. Após avaliar a exequibilidade cênica das traduções e de como a cooperação entre as diversas línguas e linguagens e os gêneros literários e/ou teatrais podem suprir a carência de textos remotos diacronicamente (carregados de preconceitos descabidos de algumas escolas e grupos de teatro), parti para a segunda etapa, o processo criativo textual (no seu aspecto de ‘dramaturgia da tradução’, conceito investigado no grupo). Vê-se assim que o processo de formação, seja da obra discutida, seja do grupo de teatro mencionado se forem pensados, *ab ovo* e pela regência da função cênica da linguagem, atualiza e consolida, na prática, o conceito haroldiano de “trans (trânsito) + criação”. E a partir do conceito haroldiano e o processo de formação que proponho para a obra, pode-se experimentar a prática dramatúrgica transcriativa e o exercício das práticas transcriativas entre as muitas linguagens artísticas em textos datados do século V a.C. até o século XXI d.C.

Ponto de mutação: a transcrição de Haroldo de Campos

Natural da cidade de São Paulo, Haroldo Eurico Browne de Campos foi o poeta das *Galáxias*, o crítico literário de *Meu tio o Iauaretê*, o ensaísta de *O Sequestro do Barroco* e o tradutor da *Ilíada* entre muitas e tantas outras coisas, além de ser professor na Universidade de São Paulo (USP). Brasileiro, Haroldo de Campos cunhou o conceito difundido mundialmente que utilizarei como ferramenta. O termo, transcrição, fez a sua primeira aparição no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no ano de 1962.

Transcrição é, em palavras de Thelma Médici Nóbrega, no ensaio “Transcrição e hiperfidelidade”:

7 A metodologia Trupersa propõe as categorias ‘atores de cena’ e ‘atores de tradução’ para cada produção realizada.

Um conceito de difícil definição. O próprio Haroldo de Campos, ao longo do tempo, usou-o em diferentes acepções, para não falar dos muitos outros neologismos que cunhou para se referir às suas traduções de obras magnas da literatura mundial – como transparadização, no caso de Dante, *transluciferação*, no de Goethe. (NÓBREGA 2006: 249)

Desse modo, juntamente com Nóbrega e acatando o termo como sendo de difícil definição para um artigo introdutório sobre a apresentação do que se chamou poema cinésico e, ademais, entendendo que o próprio Campos, ao utilizá-lo em diversos contextos e para diferentes exemplos, sugere em sua essência a movência e abertura de uso e sentido, vou assumi-lo como marcador e balizador de nosso processo. De fato, Beatriz Amaral pontua:

Para Haroldo de Campos, só é possível a tradução com a recriação, daí a opção pelo vocábulo *transcrição*. Ao recriar o tradutor se investe na função de autor e, embora tenha em mãos uma partitura e a ela deva ser fiel, interpreta-a como um novo criador. (AMARAL 2013: 265)

Transcriar é praticar uma forma de trabalho delicado e complexo de destrichar palavra por palavra, sentido por sentido, frase por frase, transformando/*transcriando* o texto original em um novo texto e, às vezes, mudando o gênero. É usando essa “[...] tática de aproximação e afastamento, de chegar à raiz da palavra para depois desenraizá-la, de buscar o centro para depois deslocá-lo” (NÓBREGA 2006: 252-253) que, creio, percorreremos poemas diversos e conjugar-mos à moda dos que praticavam o centão,⁸ para transcriá-los gerando um novo produto, ou seja, um produto criativo alimentado e gestado por outros textos poéticos. Entendo e fortaleço o sentido do termo *transcrição*, ou seja, processo que elabora o trânsito da informação estética:

A tradução de uma obra de arte verbal [...] visa a surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada. Para isso, procura desvelar o percurso da função poética no poema [...] e, de posse da “metalinguagem” que essa desvelação propicia, reconfigurar esse percurso no poema traduzido (melhor dizendo, “transcriado”), com os recursos da língua do tradutor ampliados ao influxo violento da língua estranha. (TÁPIA; NÓBREGA 2015: 155)

8 Do *Priberam Digital*: cen-tão (latim cento, -onis), substantivo masculino. 1. Manta de retalhos ou remendos. 2. Cobertura grosseira da artilharia. 3. Composição poética ou musical formada de versos de diferentes autores que ficam com sentido diverso do primitivo. 4. Obra recheada de pensamentos. alheios. “centão”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/cent%C3%A3o> [consultado em 15-09-2022].

E, aqui, Haroldo de Campos nos atende plenamente. Ele, como nós, discorre sobre uma operação bem contextualizada no campo da tradução literária com rigor gramatical e análise linguística do som e sentido e ultrapassa-a.

Contudo, vale realçar que a *transcrição* pode igualmente ser enxergada como uma ferramenta/técnica criativa entre linguagens e isto é o que convidamos vocês a conjecturamos aqui. Trata-se de utilizar e “surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo” (TÁPIA; NÓBREGA 2015:155) no *poema cinésico* de chegada.

Estou consciente de que alarguei o escopo do conceito haroldiano, ultrapassando os limites do literário, afinal, sabemos que Haroldo de Campos — poeta do grupo concretista — nunca desprezou a imagem aliada ao som e ao movimento. Assim, se *transcrição* é terminologia utilizada para realizar o trânsito de uma obra textual entre línguas, para este processo do *Amanheci Minha Aurora*, vamos pensá-la como o trânsito (*translation, traductio*) de elementos de uma linguagem para outra, e vice-versa: do teatro para o audiovisual e, em sequência, do audiovisual para o *poema cinésico*, analisando os elementos compositivos de cada passagem. Pode-se dizer, neste caso, que a *transcrição* para o *Amanheci Minha Aurora* é uma ferramenta/técnica criativa atuando no intersemiótico, ou seja, como exemplifica Thaís Flores:

A tradução *intersemiótica*, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre sistemas os mais variados (DINIZ 1993: 313).

Portanto, o que temos no produto *Amanheci minha Aurora*, não se restringe à tradução intralinguística (embora tenha realizado, inicialmente, a tradução do grego para o português), mas sim de operação criativa intersemiótica. Foram eleitos os elementos compositivos da narrativa épica da *Odisseia* de Homero (o léxico traduzido de forma física e material, os símiles e as fórmulas)⁹ em prol da criação de uma dramaturgia e mais tarde de um roteiro cinematográfico. Também foram transpostos os elementos compositivos de caráter e arquétipo da personagem Penélope.

Entretanto, de que modo a peça pôde trabalhar o viés narrativo e afinal como na percepção do cinema, a fim de configurar o mesmo espírito imaginado, os elementos precisaram ser transcritos?

9 Símiles são ‘comparações ampliadas’, metáforas alargadas. O símile de base do poema cinésico é: vencer a solidão = despontar do dia, amanhecer-se em aurora deslumbrante. A expressão “amanheci minha aurora é de João Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas* (1956). Já as fórmulas são grupos de palavras que se repetem, por exemplo, “Mal raiou Aurora, deusa de dedos de rosa...”.

A Transcrição de uma aurora: da dramaturgia ao roteiro e ao set cinematográfico

Como afirmei, a base da transcrição foi a *Odisseia* de Homero, de onde foram retirados, ressignificados e remoldados os elementos para compor uma outra versão da perspicaz Penélope, ou melhor, o seu arquétipo em trânsito com uma outra perspectiva.

Rainha de Ítaca, Penélope é retratada por alguns como uma mulher de atitude honrosa, fiel, obstinada ao permanecer à espera do seu marido, Ulisses-Odisseu, durante vinte anos após a sua partida para a Guerra de Troia.

Modernamente, Penélope é citada como uma mulher que vive na tecitura de uma solidão sem fim, de uma espera incerta, angustiada e em prantos. Mas, para além de sua figura poético-histórica e ficcional, construí-la como arquétipo de mulher só, confinada em sua casa e esperançosa; suas reações são medidas pela relação com o seu lugar social e histórico, o que prediz a expressão dessa solidão e dessa espera.

De uma protagonista assim, espera-se que ela derrame pranto, permaneça em casa no resguardo, mantenha-se fiel e execute as tarefas que lhe cabem: tecer a mortalha para o pai do marido ausente. Por isso, como “essência” da caracterização dessa personagem, considero fulcral o despojamento daquelas relações sócio-históricas-ficcionais, que são a partir de onde se enxerga a expressão do seu estado de espírito.

Nas duas traduções da *Odisseia* consultadas, duas características importantes dessa figura são colocadas em evidência por cada tradutor. Na tradução de Carlos Alberto Nunes, a figura épica é retratada como “muito sensata” (que traduz o termo *περίφρων*), o que pode revelar a perspicácia e sabedoria das escolhas da rainha de Ítaca:

Disse-lhe, então, em resposta, Penélope *muito sensata*: “Caro estrangeiro, quisesses ficar ao meu lado na sala, a deleitar-me, jamais baixaria a meus olhos o sono. Mas é impossível aos homens ficar desse modo, acordados por muito tempo, que os deuses eternos aos homens terrenos ordem puseram em tudo, na terra de solo fecundo. Ora já estou resolvida a voltar para o quarto de cima, e no meu leito deitar-me, que tantos suspiros ouviu-me e que umedeço, contínuo, com lágrimas, dêis que Odisseu foi para Troia infeliz, cujo nome dizer não consigo [...]. (HOMERO, Trad. Carlos Alberto Nunes 2015: Canto XIX, v. 588 a 598, Grifo nosso)

Já na tradução de Christian Werner, a descrição bem-ajuizada da figura de Penélope parece pôr em evidência a observância às regras sociais:

E a ele replicou Penélope *bem-ajuizada*: “Se quisesses a mim, estranho, sentado no palácio, deleitar, doce sono não cairia sobre minhas pálpebras. Mas não é possível que fiquem sempre sem sono os ho-

mens: a cada coisa atribuíram um quinhão os imortais para os mortais sobre o solo fértil. Mas, quanto a mim, após subir aos aposentos, repousarei na cama que me foi feita rica em gemidos, sempre úmida com minhas lágrimas, desde que Odisseu partiu para vivenciar a inominável Ruinosa-Ílion [...]. (HOMERO, Trad. Christian Werner 2014: Canto XIX v. 588 a 598, Grifo nosso)

Em ambas as traduções está presente a solidão, elemento essencial que decido submeter à transcrição para a construção da personagem. Porém a primeira tradução citada, e por isso a elegi como referência geral (apesar de modificá-la em algumas passagens e de traduzi-la diferentemente em outras), me pareceu mais capaz de expressar as possibilidades da subjetividade da memória, a solidão, a saudade e a angústia por meio dos suspiros do que dos gemidos.

Com a intenção de trabalhar o subjetivo e a memória afetiva, pus-me a explorar a vida interior dessa mulher, uma vez que o objetivo não é “traduzir” a Penélope, mas evidenciar o íntimo essencial, com a finalidade de pensar uma mulher Penélope transcrita para nosso mundo moderno. Ou seja, transcriar essa essência e colocá-la em movimento do antigo para o contemporâneo. Resumindo: o ponto em questão foi, como essa mulher mítica em uma sociedade contemporânea lida com seus *páthe*, dilemas subjetivos e violentos, e o que ocorre quando ela é transcrita?

A essência por si só não seria presenciada sem alguns elementos que pudessem condicionar essa personagem a expressá-la na dramaturgia. Por isso, como pontapé inicial do enredo assumi outros elementos da narrativa para a transcrição, como símbolos ou “gatilhos” para imaginar um enredo adequado ao ‘mulherão’ feminino contemporâneo à espera de um companheiro ausente e para estimular o abandono, a espera e a solidão, o entorno que a confina (o mar e a aurora que se levanta das águas), assim como os pequenos trechos da narrativa homérica que se transformaram em cartas e partes do monólogo.

É verdade que a dramaturgia foi elaborada como um monólogo interior composto de inúmeros trechos narrativos e poéticos de outros poetas que, como o rapsodo antigo, marcam isolamento e abandono no texto literário. Eles foram a base para a transcrição a fim de captar e dialogar com a solidão de inúmeras mulheres contemporâneas que precisam lidar com as tarefas cotidianas enquanto aparentemente esperam a volta de um ansiado marinheiro vagamundo.

Nossa Penélope – minha e do espectador/leitor – é, portanto, uma mulher arquetípica e antiga atravessada por questões emocionais múltiplas presentes do mesmo modo na mulher moderna. No entanto, aquilo que a princípio se tratava de uma paciente espera, apesar do abandono, se desdobra, no tempo presente, em ansiedade, angústia, incerteza e loucura de ter que lidar com suas próprias tempestades. Vivenciar uma ausência tão longa, de vinte inesgotáveis anos, talvez não seja mais possível no século XXI no qual o fantasma do imediatismo impera. Pela responsabilidade de artista e pelo gosto e prazer

à vida, carece esquivar do tema do abandono que desemboca em morte. Essa mulher, então, tenta lidar com outras complexidades e inseguranças que a levem da solidão para um amanhecer iluminado. Neste ponto entra a transcrição do mar e o refazer das horas de agonia dirigidas para o imperioso acreditar de que, após o entardecer e a alta-noite (como elementos significativos do seu estado de espírito agonizante), há de surgir a Aurora inevitável.

A transcrição da aurora como elemento de revigoração, renovação e plenitude é igualmente a transcrição catártica do arquétipo feminino de referência grega, pelo menos foi o que, na ocasião, pretendo sugerir.

Com o início da pandemia, foi preciso reelaborar o monólogo. Aquilo que fazia parte da linguagem dramática teve de ser intensamente retrabalhado porque o abandono se tornou vida vivida. Havia trechos narrativos pela minha própria voz, cenografia e iluminação pensadas para o palco, assim como também a sonoplastia e as rubricas para o espaço cênico. Contudo, a dramaturgia não chegou a ser dirigida sobre o palco, não chegou a ser de fato encenada. Como Penélope transcrita, confinada e abandonada, refiz minha trajetória.

Sendo duas linguagens e estruturas distintas, a dramaturgia e o roteiro para o cinema (ou como sugere-se, para o *poema cinésico*) apresentam, em seu aspecto textual, desafios e recursos diferentes para a mesma ideia. Na dramaturgia que escrevi prezei o monólogo, a narração por meio da palavra e o trajeto das ações sobre o palco. Na pandemia ficamos privados de, enquanto dramaturgos, diretores e atores, pô-la em prática e testar a sua materialidade. Mantive alguns recursos no roteiro. Notei que a narração era uma necessidade formal para a apresentação da imagem concebida para o texto idealizado, bem como eram um ganho a condução e o recorte do olhar do espectador por meio da câmera. Trechos textuais foram suprimidos para dar lugar à narração por meio da câmera. Toda a composição cênica precisou ser repensada na perspectiva de uma lente que grava e captura a imagem, a luz, o cenário, a ação dramática e uma edição para a tecelagem das cenas a partir da escrita de um roteiro de ferro. A dramaturgia a modo de centão:

Dramaturgia Amanheci Minha Aurora – Versão 1¹⁰

I.

(Som do mar no fundo e um metrônomo)

10 Os roteiros aqui apresentados são de autoria de Alice Mesquita e Guilherme Mello.

(Em cena estão presentes alguns caixotes, garrafas de vinho, jarra d'água, velas, redes de pesca, conchas, taças e um vazio. O mar invade aos poucos a morada, o peito e os pensamentos de uma mulher. Ela se sente só. Penumbra. Está em sua rede, cansada depois de uma incessante e longa busca na orla da praia. Mas uma tal inquietude às vezes a domina. Arruma o cenário uma, duas, três vezes ou mais, numa pendulação repetitiva entre arrumação e desarrumação. Espera um regresso. Para.)

(Som do mar, fragmento de melodia em compasso do hexâmetro dactílico, cantado em boca chiusa)

Bem abaixo das colinas de ondas verdes, onde o sol se refrata em agulhas frias¹¹. Moro na ensolarada Ítaca. Nela há um morro, Nérito, de verdestremeluz¹², sobressainte¹³! Em roda, muitas ilhas moram, pertinho, umas das outras: Dulíquio e Samos e mais a bosqueada Jacyntho. Q' tá lá, escuro escaleno¹⁴, jaz no chão raso terraplém¹⁵ mar avante — pras bandas da aurora e do sol, as outras — é bruta, mas repasto de moço forte! Só qu'eu, mais primores¹⁶, ver não posso noutra que minha terra.

(Pausa)

O texto citado é trecho de introdução da dramaturgia *Amanheci Minha Aurora*, e, na verdade, uma quase tradução literal de Homero que se serve de um vocabulário rosiano. A primeira fala da personagem é uma mescla. Trata-se da descrição de Ítaca em paralelo com um trecho do poema “A Iara” de João Guimarães Rosa. Recorri a essa descrição para situar a personagem em um contexto brasileiro, e ainda trabalhar o sensorial imaginário por meio da ambientação visual provocativa da rubrica. O excerto é uma declaração de vínculo com a narrativa original e com a morada da Penélope de Homero.

A rubrica pretende acolher ações e emoções do estado de espírito desta personagem com intenção de orientar a cenografia de forma panorâmica e dar

11 Trecho do poema “A Iara” de João Guimarães Rosa.

12 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) para traduzir Homero diretamente do grego.

13 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) para traduzir Homero diretamente do grego.

14 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) – escaleno, triângulo com ângulos desiguais para traduzir Homero diretamente do grego.

15 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) para traduzir Homero diretamente do grego.

16 Gonçalves Dias, “primores” traduz $\gamma\lambda\upsilon\kappa\epsilon\rho\acute{\omega}\tau\epsilon\rho\upsilon\nu$ = mais doce.

evidência para os elementos de cena conforme a ação da personagem. Deste modo, exprime-se, de antemão, solidão, exaustão, inquietude, ansiedade e espera. Ainda as considerações poéticas e metafóricas são chaves de entendimentos e orientação para a compreensão da personagem e dos símbolos que costuram a peça. Como foi mencionado anteriormente, o mar é um recurso importante *transcrito* da narrativa épica para a dramaturgia.

Roteiro Amanheci Minha Aurora – Versão 1¹⁷

1. EXT. ESTRELA VÉSPER (ABERTURA – CRÉDITOS INICIAIS)

Céu vésper. Mar de garrafas na piscina, detalhe de um passarinho que fica pousado e depois voa. Detalhe do salgueiro-chorão. Detalhe do olhar dela, plano amplo dela de costa olhando para a piscina (*La Flora*),¹⁸ descida dela na água. Som ambiente e trilha sonora. (Definir créditos iniciais).

2. INT. SALA DE ESTAR - CREPÚSCULO

Plano detalhe. Garrafas deitados de todos os tipos e tamanhos, cortina de garrafas, móveis antigos, velas, jarra d'água, cartas, lápis e canetas. Som do mar. Som de uma música estrangeira (Jesce Sole – 1858) que toca em um rádio. Uma mulher encharcada sentada em uma cadeira e com fios de cobre na mão. Cantarola a música.

MULHER (V.O)

Bem abaixo das colinas de ondas verdes, onde o sol se refrata em agulhas frias é onde moro. Ensolarada Ítaca.

3. INT. SALA DE ESTAR (ESPELHO) - CREPÚSCULO

A mulher levanta e caminha em direção a um espelho. Olha para o espelho. Com os dedos das mãos, ela toca em seu rosto. Plano fechado no reflexo do rosto: olhos, nariz, boca, queixo, bochecha e testa.

17 Os textos poéticos, a saber, dramaturgia e roteiro, não são de livre acesso. Contudo, o vídeo do poema cinésico está disponível no link: <https://vimeo.com/trupersa/amanheciminhaaurora> (minuto 00:29 a 03:44)

18 Afresco encontrado nas proximidades da cidade de Pompeia, Itália. Cf. [https://en.wikipedia.org/wiki/Flora_%28mythology%29#/media/File:Wall_painting_-_Flora_-_Stabiae_\(villa_di_Arianna\)_-_Napoli_MAN_8834.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Flora_%28mythology%29#/media/File:Wall_painting_-_Flora_-_Stabiae_(villa_di_Arianna)_-_Napoli_MAN_8834.jpg)

MULHER

(se observando e pensando, olhando para o reflexo)
Nela há um morro, Nérito, pedra rubra, de verdestremeluz,
sobressainte. Em roda, muitas ilhas moram, pertinho, umas
das outras. Dulíquio e Samos e mais a bosqueada Jacyntho.

Som do mar forte. A mão da mulher desce para o peito. Plano de-
talhe: pescoço, clavícula e peito.

MULHER

(gradativamente vai sussurrando, olhando para o reflexo)
Q' tá lá, escuro escaleno, no chão raso jaz terraplém mar
avante, lá pras bandas da aurora e do sol. É bruta, mas
repasto de moço forte!

Na abertura do roteiro, procurei fidelidade na transcrição dos elementos significativos e essenciais trabalhados na dramaturgia. No caso do teatro, existe um apelo para a atenção do espectador aos elementos cenográficos, que exigem do ator ações para revelar a sua importância na composição da peça, agenciando o interesse do espectador direto aos objetos. Pois pode existir um interesse do espectador em seguir o trajeto dessa personagem e acompanhar suas ações, técnica recorrente no cinema utilizada também no palco.

De fato recorreu-se ao cinema e ao trabalho com a sugestão por meio de imagem e condução da perspectiva do espectador por meio do jogo de planos (plano geral, plano médio, plano detalhe, etc.), ritmo da ação e da palavra, escolha da trilha sonora, iluminação e objetos cênicos. Na primeira cena, que neste projeto tomou o lugar da primeira rubrica, os símbolos do mar, da espera, da solidão e da memória materializaram através da busca de riqueza de sugestões por meio do enquadramento da câmera e da sequência de cenas.

A espera de alguém sobre o palco não é a que se pode construir em um curta. Neste último perde-se grande parte do intuitivo. Tecnicamente, utilizo o mesmo recurso empregado no monólogo teatral: redução de sua duração; cuidado na escolha e das imagens, subjetivação no trato de imagens. Era imprescindível inserir elementos e ações de espera como, por exemplo, a “tecelagem” do material rígido/maleável como fios de cobre, mensagens em garrafas e a imagem *La Flora*, tornando possível transcriar os elementos essenciais identificados no arquétipo por trás da Penélope em imagens gravadas. Na especificidade e condição técnica da linguagem, o cinema nos proporcionou dialogar com imagens distintas em tempo e espaço e trabalhar com a continuidade do

corde, sem causar, por isso, uma interrupção na ação. Ganha-se em narrativa pela imagem, para conjugá-la à ação e trajetória da personagem.

Ademais, na transcrição intersemiótica proposta, a dramaturgia precisou ganhar direção em sua forma textual ao se tornar roteiro cinematográfico constituído com palavras poéticas de muitos, ou seja, um poema em movimento, um *poema cinésico*. Evidentemente, o processo transformou a direção teatral, cujas cenas se criam e modificam conforme a dramaturgia no espaço cênico, ficando a cargo do diretor e do ator a materialização do texto dramático dirigido de maneira cinematográfica, a qual exige uma imaginação prévia da câmera e do ator, de modo a dar indicações de ações dramáticas, movimentação e dinâmica da câmera com mais precisão possível já no roteiro, evitando contratempos na filmagem, porque, afora as peculiaridades de cada linguagem, o tempo de execução era curto. No palco seria possível o refazimento e a direção da atuação e ações do monólogo junto com a sua visualização linear em tempo real para a verificação da sequência naquele instante. O cinema não usufrui dessa possibilidade, pois a continuidade da narrativa só pode ser visualizada através da edição e montagem, assim como também o trabalho do ator é outro, como exemplifica Roubine:

Primeiro, a temporalidade da ação escapa ao ator, já que as condições materiais da filmagem a fracionam de maneira artificial. Só o diretor, depois do trabalho de edição, tem condições de restituí-la, ou antes, de constituí-la. Neste aspecto, o ator está condenado a construir e a impor sua interpretação no próprio instante da tomada. E, ainda por cima, deve ser capaz de reconstituí-la “à risca” se, por acaso, os imprevistos da filmagem obrigam a voltar a um mesmo momento da ação com alguns dias ou algumas semanas de intervalo. (ROUBINE 2011: 99)

Como se vê, cada linguagem oferece limitações técnicas e liberdades criativas distintas que podem ser férteis à transcrição intersemiótica. No plano textual os elementos se comportam de maneira diferente e precisam ser aliados às condições técnicas de sua realização, seja no teatro ou no cinema. O trabalho do ator em cada etapa é fundamental. Ele também participa do manejo dos elementos textuais épicos para transferi-los da poesia para o teatro e do teatro para a tela pelo fabrico de sua própria e nova desenvoltura, aquela que se adequa à proposta da dinâmica cinematográfica. Na transcrição entre a dramaturgia, o roteiro cinematográfico e a cena, a cena modificou a matéria textual atravessando todo o processo criativo.

Amanhecer da Aurora

Ao presenciar cada passo do percurso pessoal e ficcional no processo de execução do poema cinésico, compartilhei com o grupo não só as possíveis emoções violentas da personagem como também seus prováveis conflitos, desapegos, bloqueios, avanços e retrocessos habituais.

Em razão disso, transcriei igualmente as primeiras concepções e soluções preparadas inicialmente para o palco. O processo moveu-se do conceitual para o real: lidei com as limitações de espaço e assistência técnica causadas pela pandemia, desenvolvi o trabalho em ambientes inusitados. Adotei um fundo preto, aprontei um cenário minimalista com móveis antigos e usei uma câmera em tripé para gravar o monólogo. À mercê duma ideia anuviada de “teatro gravado”, empregando a câmera como um mero instrumento de registro, sem qualquer objetivo cênico, teria me deixado guiar pelas Erínias¹⁹.

Contudo, assim como a infância desse projeto foi por essência sempre movimento e trânsito, combinando afeto e memória emocional gestados na dor do luto, cultivei o eterno trânsito e transmutação na extensa formação artística e cultural interartes (literatura e teatro) no seio da Trupersa, e arrisquei estender o movimento para além dos limites de um trabalho convencional dentro dos muros da academia, transmutando para uma proposta cinematográfica.

Ao fim e encerrando a narrativa e apropriação do conceito haroldiano, concluí que, para levar a cabo um projeto de experimentação prática e torná-lo mais objetivo, o rigor norteador da escritura teórica é meta incontornável.

Pela prática e material produzidos, porém, é de suma importância ressaltar que o desenvolvimento feliz desse processo só pôde acontecer graças ao Edital Emergencial Nº 23/2020 “Premiação Pesquisas Artístico-Culturais – Pessoa Física” da Lei Federal 14.017/2020, Lei Aldir Blanc, pela Secretaria de Estado de Cultura e Turismo (Secult) do Governo de Minas Gerais, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal. Com tal subsídio foi possível custear o mínimo de material técnico para propor uma obra cinematográfica madura que não esquivasse de sua origem literária.



Figura 2 - Captura de imagem do Poema Cinésico Amanheci Minha Aurora.

Foto: Alice Mesquita.

19 Erínias são divindades da mitologia grega que atuavam como vingadoras de crimes cometidos pelos mortais, atormentando-os e cobrando-lhes os crimes.

Referências

- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições. *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística*, Recife, v. 11, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/252>>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Feita no Brasil: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim catrumano*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. “Dramaturgia e construção de memória: enfrentando traumas”. In: SILVA, M. F. S.; OLIVEIRA, F. de; BARBOSA, T. V. R. *Violência e transgressão: uma trajetória da humanidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. p. 101-124.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CINESIA. In: DICIONÁRIO Aulete. Disponível em: <<https://aulete.com.br/cinesia>>. Acesso em: 08 de março de 2021.
- DIAS, Antônio Gonçalves Dias. *Canção do Exílio*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000100.pdf>>. Acesso em: 9 de março de 2021.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. *Cadernos de Tradução*, Santa Catarina, v. 1, n. 3, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390>>. Acesso em: 9 de março de 2021.
- EURÍPIDES. *Electra de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2015.
- EURÍPIDES. *Orestes de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2017.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. Ed. 25. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução Christian Werner. Ed. Especial. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

MESQUITA, Alice; MELLO, Guilherme. *Dramaturgia Amanheci Minha Aurora*. Belo Horizonte, 2019. Inédito.

MESQUITA, Alice; MELLO, Guilherme. *Roteiro Amanheci Minha Aurora*. Belo Horizonte, 2021. Inédito.

MOSCA, Anita. Site artístico. Disponível em: <<https://anitamosca.com/>>. 22 de fevereiro de 2021.

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura e Tradução*, São Paulo, p. 249-255, 2006. Disponível em: <<https://core.ac.uk/display/268347824>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Vol.1 [2009a], vol. 2 [2009b]. Eduardo F. Coutinho (org.) Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Tradução Yan Michalski, Rosyane Trotta. 2º Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

TRUPERSA. *Poema Cinésico Amanheci Minha Aurora*. Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <<https://vimeo.com/trupersa/amanheciminhaaurora>>. Acesso em: 14 de Agosto de 2022.

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Imaginações sobre a tradução
dramatúrgica

Guilherme O. Mello
Universidade Federal de Minas Gerais/GTT/CNPq
E-mail: guilherme_omello@hotmail.com

Resumo

Este artigo é um breve estudo prático e teórico sobre tradução de dramaturgia ainda em andamento, de nossa autoria e intitulada tradução dramatúrgica, em cujo âmbito pontuamos elementos e procedimentos de escrita dramatúrgica que, aliados às técnicas de tradução, possam servir para contribuir como instrumentos ao exercício de tradução de um texto voltado para a *mise-en-scène*. Aqui abordaremos o postulado de tradução de Henri Meschonnic (2010), para o qual a tradução é a ‘reenunção de um sujeito histórico’, e os signos acústicos da semiótica teatral de Erika Fischer-Lichte (1992) em favor de um possível tradutor-dramaturgo que opera um fazer tradutório interlingual e intrasemiótico, a ser exemplificado por um exercício prático ao fim do artigo. Não há intenção em esgotar o tema, mas contribuir com os Estudos da Tradução no tocante à crescente prática do que se vem intitulando Tradução Teatral.

Palavras-chave: Tradução interlingual. Semiótica teatral, Estudos da tradução, Dramaturgia, Tradução de dramaturgia.

Abstrakt

Es ist ein praktisch-theoretischer einleitender Artikel zur spezifischen Dramaturgie-Übersetzung, im Rahmen deren wir uns mit Elementen und dem Schreibvorgang der Dramaturgie anhand Übersetzungstechniken befassen, mit dem Zweck, Werkzeuge für eine Übersetzung von Texten gezielt auf Mise-en-scène zu systematisieren. Hierbei thematisiert werden die Überlegung vom Theoretiker Henri Meschonnic (2010) rund um die Übersetzung, für den sie „eine Wiederrenunziation eines historischen Subjekts“ ist, und die Semiotik des Theaters von Erika Fischer-Lichte (1992). Damit beabsichtigen wir einen Dramatiker-Übersetzer, seinen entsprechenden interlingualen und intrasemiotischen Übersetzungsvorgang nach einem praxisorientierten Übersetzungsübung am Ende des Artikels auszudenken. Keinesfalls besteht die Absicht das Thema auszuschöpfen, sondern zu den Forschungen im Bereich von der Übersetzungswissenschaft beitragen, was derzeit bezüglich unter Dramen-Übersetzung verstanden wird.

Schlüsselwörter: Interlinguale Übersetzung, Semiotik des Theaters; Übersetzungswissenschaft, Dramaturgie, Dramaturgie-Übersetzung.

Discussões acerca da constituição de um texto literário e sua categorização em gêneros não escasseiam e sequer são de fácil conciliação. Elas, longe de se circunscreverem à trindade “Épico, Lírico, Dramático”¹ herdada dos gregos, têm hoje um contorno mais descritivo, que prescritivo. Este texto, na busca por investigar os processos de significação estrutural envolvidos na escrita de um dado texto literário, se coloca um entre muitos. Avançamos igualmente com o olhar voltado para a tradução literária (delimitada à interlingual neste artigo, do texto-fonte ao texto-alvo), recorreremos às análises e críticas empreendidas ora pelo tradutor ora por críticos literários, à cata de “tensões” estético-textuais legíveis e histórico-subjetivas a serem interpretadas com coerência. Ou seja, pontuamos elementos e procedimentos de escrita dramatúrgica que, aliados às técnicas de tradução, possam servir para contribuir como instrumentos para o exercício de tradução voltados para a *mise-en-scène*.

Conceitos-chave a serem trabalhados e discutidos aqui serão: a tradução interlingual, a escrita dramatúrgica e alguns aspectos da semiótica teatral, a serviço de uma reflexão prático-teórica sobre possíveis caminhos na tradução de dramaturgia.

Para esta tarefa, nosso escritor imaginado será o dramaturgo, e o tradutor a viver seu ofício, o tradutor-dramaturgo, com seu respectivo material literário em experimentação e ensaio, a tradução-dramatúrgica. Abramos com as perguntas motivadoras: (1) há identidade linguística marcada nos vários gêneros textuais voltados para a cena, ou sua identidade manifesta-se apenas na performance? (2) Há especificidade na escrita e realização de textos dramáticos?

1 “Devir cênico” é um conceito registrado no *Léxico do Drama Moderno* a expressão perspectiva a potência de um texto, opõe-se a uma montagem (ou a um conjunto de montagens) específica prevista no texto. O devir cênico pode ser entendido como “reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto — é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu ‘Outro’ exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco.” É ainda algo que “não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a ‘fortuna cênica’ de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo ‘possíveis’ de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto — que pode ser não dramático — solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o.” (Devir cênico: SARRAZAC 1999).

Dramaturgia

Para evitar confusões esclareçamos algumas palavras acerca da dramaturgia, ou dramaturgias, como material literário. Propõe-se que se considere pelo menos algumas premissas para pensar se há ou não peculiaridade na dramaturgia segundo seu modelo de trabalho, isto é: (1) há dramaturgias com maior devir cênico.² De forma objetiva, sugerimos pensar que essas dramaturgias inscrevem em seu corpo linguístico sugestões rítmicas, articulatórias da palavra, ambiguidades, cacofonias e outros elementos subsidiários à materialidade cênica; (2) outras trazem consigo menor devir cênico, quiçá nenhum, mas que, nada obstante, apresentam-se ao diretor e atores que ao experimentar seu impacto sentirão “modos e formas” próprias de apropriação do texto para a representação. Este devir cênico pode estar ligado, na técnica de escrita dramática, à experiência proposta e visada pela dramaturgia.

Nesta acepção temos aquelas escritas que almejam sua enunciação na leitura e outras na expectativa, conservando ainda, por vezes, configurações textuais próprias de dramaturgia na materialidade textual propriamente dita: lista de personagens, indicações de tempo, lugar, monólogos ou diálogos e orientações para a construção cênica por meio de rubricas de emoções e entonações, salvo exceções, é claro, pois as técnicas adotadas pelo dramaturgo muitas vezes podem ser muito particulares, variando largamente entre o que se entende por tradicional e experimental.

Além disso, parece-nos custoso, neste fluxo de trabalho entre dramaturgia e encenação, ignorar que a dramaturgia chega à mão do tradutor em materialidade textual escrita. Acrescente-se que o devir cênico potencial estará, em parte, também regido por outros fatores sob os quais não temos domínio. Isto é, o texto eventualmente nos chegará escrito conforme as normas editoriais em uma língua culta à risca da gramática tradicional, talvez até mesmo enfraquecendo estes traços frutíferos à construção cênica, mas nem sempre.

Ao pensarmos em dois modelos de trabalho e de texto à luz do devir cênico, se nos é permitido esta reflexão, revelam-se pelo menos dois labores tradutórios interlinguais correspondentes. Ou optamos, como sugere Cláudia Soares Cruz (2019: 267), por uma “tradução para a página” ou por uma “tradução para a cena”. E continua:

2 “Devir cênico” é um conceito registrado no *Léxico do Drama Moderno* a expressão perspectiva a potência de um texto, opõe-se a uma montagem (ou a um conjunto de montagens) específica prevista no texto. O devir cênico pode ser entendido como “reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto — é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu ‘Outro’ exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco.” É ainda algo que “não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a ‘fortuna cênica’ de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo ‘possíveis’ de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto — que pode ser não dramático — solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o.” (Devir cênico: SARRAZAC 1999).

Uma das diferenças fundamentais entre a tradução para a página e a tradução para a cena diz respeito à recepção de uma e de outra. Enquanto a primeira pressupõe um receptor ativo, que pode determinar o momento, o ritmo e o local da recepção, na segunda, o espectador entrará em contato com a tradução na efemeridade da encenação, e deverá compreender e assimilar o texto no momento da enunciação. (2019: 268).

Neste caso, mesmo enquanto tradutores somos leitores receptores deste texto, e nosso olhar, já em um primeiro momento, é nortado por uma destas duas técnicas de trabalho. Independentemente das qualidades dramáticas do texto, de estarmos objetivando a cena (ou não) há um diferencial para os próximos receptores, os artistas que irão dar-lhe corpo cênico e, ao fim, para os espectadores. Ou seja, não há fórmula milagrosa. Mas um procedimento técnico diante do devir cênico. Talvez se possa arriscar dizer que quem traduzirá e como este alguém realizará sua “tarefa de tradutor” dependerá amiúde do olhar clínico adotado, da finalidade pretendida e das técnicas praticadas. Assim é que não se traduziria um poema com o mesmo arsenal de técnicas da prosa — sem significar uma divisão sumária, pois muitas vezes estas técnicas são prolíferas.

Portanto, admite-se aqui que, para a tradução dramaturgicamente em investigação, a dramaturgia seja pensada para a cena e não para a página, sem excluir as preocupações literárias envolvidas na escrita, e que este tradutor-dramaturgo tenha em mente o devir cênico com vistas a trazê-lo para seu texto, vestindo-se ora de ator, ora de diretor. Excetue-se, porém, que o tradutor tome tal posição deliberadamente, de forma a compor um texto dirigido, pois pressupõe-se que ele não estará escrevendo do nada, mas negociando com o material fonte e que, por isso, não deveria se dar ao luxo de inserir orientações cênicas não previstas pelo texto. Trata-se de um espelhamento da prática literária do dramaturgo. Tentaremos esboçar então parâmetros — mas não prescrições — aplicáveis à tradução e ancorados no texto e em interpretações coerentes que busquem lidar com os processos de significação da dramaturgia e da cena para uma materialidade final textual. Vejamos, a seguir, um engajamento possível do tradutor-dramaturgo.

Um tradutor-dramaturgo?

Meschonnic (1973: 305) estabelece a tradução como uma *reenunciação específica de sujeito histórico* a partir da qual, tanto o tradutor quanto o texto, estariam sendo pensados como sujeitos históricos, isto é, com identidade composta e atravessada por contexto histórico, social, e outros sistemas paralelos ao seu tempo. Então, se concordamos, enquanto tradutores e carregando uma perspectiva proveniente da sociedade em que vivemos a experiência

subjetiva individual, o nosso engajamento no processo tradutório muda significativamente. Assim, propõe Meschonnic:

se a tradução de um texto é estruturalmente concebida como um texto, logo desempenha papel de um texto, é a escrita de uma leitura-escrita, aventura histórica de um sujeito. Não é transparente em relação ao original. (MESCHONNIC 1972: 81)

Contudo, não nos passa despercebido o risco presente a todos os tradutores, de hiper-interpretação e nem presumimos a “tradução ideal” como caminho único. Por isso, por estarmos alinhados a Meschonnic, a posição que visamos aqui assumir é, simultaneamente, a de dramaturgo e tradutor. O teórico, sobre a relação tradutor-texto, afirma:

(...) isso exige o engajamento máximo de um sujeito específico, para que o sujeito do traduzir seja o sujeito do poema, para que haja invenção recíproca de um texto e do tradutor como sujeito desta atividade. (MESCHONNIC 2010: 52)

Sujeito duplo da atividade ele, no seu labor dobrado, desvela um compromisso especializado com o texto, assim como o seria para um poeta, um cancionista, um romancista, e outros autores especializados:

A “poesia” não é mais “difícil” de traduzir que a “prosa”. A noção de dificuldade da poesia que se apresenta, hoje em dia, como algo que sempre se verificou, é datada [...] A especificidade prática e teórica da tradução varia em função da especificidade da prática da linguagem a traduzir. Para a tradução de qualquer texto, o lugar da prática e da teoria é o lugar de sua prática. (MESCHONNIC 1972: 84)

Pois trataremos a dramaturgia segundo a prática e especificidade de sua linguagem na materialidade textual, em operação intrasemiótica e interlingual, de dramaturgia para dramaturgia, de uma língua a outra, negociando formas de significar da prática dramatúrgica e da língua, sem assepsia. Assim, não mais um texto genérico, mas investigado e analisado por sua especificidade mediante aquilo que lhe dá as condições particulares de acontecimento (enunciação específica), por sua identidade histórico-social (sujeito histórico), em um processo de tradução interlingual para seu reacontecimento como texto-alvo (tornando-se enfim reenunciação), do qual não será possível evitar nossa presença enquanto sujeito produtor da atividade tradutória.

E na medida em que a participação do sujeito, sua atividade criativa — a escrita —, tempo e cultura que gestaram o texto são confrontados na prática da tradução, admitimos ser impelidos a exceder o signo linguístico. Em lugar da tradução se deter sobre um ou outro caco do corpo textual em virtude de um dualismo e do medo de tirar-lhe a vida, seu objetivo passa a não ser “mais o sentido, mas bem mais que o sentido e que o inclui: o modo de significar”

(MESCHONNIC 2010: 43). O tradutor sai à cata de outros elementos em consonância e conciliação com o significado e o significante à luz da postulada especificidade: no caso da dramaturgia, o devir cênico deste texto, a ser procurada em seu corpo linguístico ora na escrita, ora na experimentação dramática, no corpo-físico do leitor específico (um ator, um narrador, um contador de histórias). Os signos linguísticos do corpo textual, por sua vez, passam a ser pensados em consonância com a extrapolação da letra escrita, a um só tempo com a extrapolação e participação da gramática.

Isto é, pois pressupomos que há um modo de significar ligado ao devir cênico que traz consigo sugestões rítmicas, articulatórias da palavra, ambiguidades, cacofonias, ênfases e outros elementos subjacentes à materialidade cênica. Com eles, signos paralelos ao linguístico, mas transformadores, criadores e questionadores dos significados previstos no texto a serem presenciados no ato de fala. Por exemplo, um monólogo prosaico e reflexivo à luz de uma leitura silenciosa, pode se tornar sofrimento e autoflagelo na boca do ator, a depender das marcas que contribuem para evidenciarmos, no corpo textual, rastros de emoções, ou mesmo acentuar pelo ritmo o que a palavra traz em seu espectro semântico. E não só na direção de apurar os sentidos despercebidos na leitura silenciosa do tradutor, mas também para a retificação de efeitos indesejáveis do ato de performance do texto, o devir cênico talvez seja um elemento-chave. Pois aí parece exigir um cuidado peculiar para o tradutor dramaturgo, e conforme afirma Barbosa (2014: 28-29), “[e]is o que distingue o teatro como arte particular, na qual não se separam palavra, gesto e ação sem mutilar o sentido...”.

Para esse confronto e cruzamento oral e escrito, elegemos neste estudo, dentre outros vários, apenas os signos linguísticos e paralinguísticos sobre os quais falaremos adiante. Pois aquilo que Erika Fischer-Lichte intitula *signos paralinguísticos* (1992: 22) parece ser boa ferramenta na tarefa de um tradutor ariscado a instrumentalizar signos para uma reenunciação específica de um sujeito histórico de uma dramaturgia. Buscamos pensar e elaborar na tradução textual da dramaturgia de devir cênico um corpo textual não estranho à enunciação cênica e nem restrito a ela. Estamos atrás do modo de significar através de tom, intensidade, sequência sonora, duração, articulação, ênfase, qualidade, ritmo, ressonância, velocidade, tempo, silêncio, dentre outros efeitos.

E o sujeito do traduzir de uma dramaturgia veste então sua máscara de tradutor-dramaturgo, sem negar que haja influência subjetiva de si próprio no texto, mas cuidando para não agir deliberadamente. Ele é um agenciador que conhece, pensa e escreve com a linguagem específica, lapida a forma, e persegue a reenunciação específica do gênero. Ele almeja ser um tradutor-dramaturgo de um tempo, cultura e sociedade, negociando e compondo uma dramaturgia de devir cênico de outros tempo, cultura e sociedade com e através de técnicas especializadas de tradução e dramaturgia. Para continuar a discussão, recorreremos à semiótica teatral.

Semiótica teatral

Antes de imergir no estudo da dramaturgia e seus processos de significação, precisaremos aqui alguns termos para o nosso recorte. Semiótica figura neste texto como o estudo dos códigos de significação de um sistema cultural, como delimitado por Erika Fischer-Lichte. O teatro, por sua vez, é também um destes sistemas que,

entendido como um dentre vários sistemas culturais, pode ser pensado como a observância de um conjunto de regras de geração de significados baseados em um código interno. Que rege (a) o que é válido como unidade de significado — como signo — no teatro; (b) em qual meio e sob quais premissas cada um destes signos pode ser combinado a outro; e (c) quais significados se encaixam aos signos tanto em contextos específicos quanto, em parte, de forma isolada. Contudo há uma aparente dependência do código teatral às regras do código externo não só para a produção como também para a interpretação de seus signos ou conjunto de signos. [...] o que sugere que o código teatral é um sistema cultural *sui generis*. (FISCHER-LICHTE 1992: 5)³

O código teatral de Fischer-Lichte tem como foco o acontecimento teatral, a *mise-en-scène*; seu apelo pretere um fazer teatral e centra-se nas condições sobre as quais a arte teatral se configura enquanto performance. Assim propõe a teórica, em uma ordem sistêmica, que o teatro ocorre na medida em que alguém interpreta um papel e um terceiro assiste, sob as condições mínimas: “(1) uma pessoa atua de uma forma específica, (2) uma pessoa tem uma aparência específica, (3) em um lugar específico” (FISCHER-LICHTE 1992:13-17). Com estas três condições, uma série de outros signos estão aptos (FISCHER-LICHTE 1992:15) a se envolverem no processo de significação. E, embora saibamos que vários outros signos estão envolvidos no processo de significação texto-representação, vamos, a partir de agora, nos dedicar a pensar alguns signos acústicos delimitados por Erika Fischer-Lichte.

3 Em todas as referências de língua estrangeira que não constar o tradutor responsável, as traduções são de nossa responsabilidade. “Theater, understood as one cultural system among Other, can therefore be construed as fulfilling the general function of generating meaning on the basis of an internal code. This code regulates (a) what is to be valid as a unit of meaning – as a sign – in theater; (b) in what way and under what conditions which of these signs can be combined with one another; an (c) what meanings can be accorded these signs both in specific contexts and, in part, in isolation, Furthermore, the theatrical code may depend on the rules of an external code with respect both to the production and to the interpretation of ist signs and/or sets of signs. These conclusions [...] already provide the justification for suggesting that theater is a cultural system *sui generis*.”

Signos acústicos

O ator, ou outro ser animado por algum meio técnico, poderá produzir voz (ou silêncio) diante de uma plateia ou mesmo antes de figurar-se sobre o palco. Como presença invisível a olho nu e independente da presença corpórea visual do ator em cena, a figuração produzida é capaz de chegar ao espectador em forma de fala, canto, música e ruído e mesmo como silêncio calmo, inquieto, angustiante, etc. Enquanto signos, sugere Erika Fischer-Lichte (1992: 15) que os acústicos se organizam em *sons*,⁴ *música*, *signos linguísticos* e *signos paralinguísticos*. Sem dar os dois primeiros por irrelevantes, cabe-nos, para fim de delimitação, trabalhar com os dois últimos. Por isso, preciso-os:

- Signos linguísticos: unidades significativas compostas de duas partes interdependentes, significante — ou imagem acústica — e significado — ou conceito —, resultantes de uma convenção arbitrária de sua comunidade linguística. Estes signos formam o que chamamos de palavras, frases e textos, em sua letra, e são interpretadas por uma comunidade linguística. Ou seja, sabemos que com ‘mesa’ nos referimos ao objeto conceitualmente associado à sequência de sons que proferimos, pois a nossa comunidade assim o convencionou. Isto vale também para conceitos abstratos como ‘tristeza’. Embora não tenhamos uma imagem única da tristeza, há uma convenção de traços que são interpretados coerentemente como tristeza em nossa sociedade. No teatro, esses signos são usados não apenas como texto proferido por atores, mas também graficamente, como parte do cenário, banners, slogans.
- Signos paralinguísticos: sons vocais não produzidos em forma de signos linguísticos; signos musicais; onomatopeias. Que compostos de características acústicas e substantivas, são perceptíveis por meio de tom, intensidade, sequência sonora, duração, articulação, ênfase, qualidade, ritmo, ressonância, velocidade, tempo, frequência base, sequência de frequência base, frequência formadora. (FISCHER-LICHTE 1992: 23-27)

Estes últimos estão inseridos numa interação entre espectador e ator, regidos por regras tácitas de uma comunidade linguística e contribuem para expressar o humor, o sentimento, a posição física no palco e a intenção do ator perante seu interlocutor, ou espectador, por exemplo. O silêncio, se bem usado, pode ser um gerador valioso de ansiedade ou de presença.

Em um ato de fala, ambos os signos mencionados ocorrem em simultaneidade e em prol da expressão comunicativa humana espontânea. Na boca do

4 Embora não discutamos a questão neste artigo, assumimos a “ausência de som” como signo sonoro tal como a faz Ésquilo, na entrada de Cassandra na tragédia *Agamêmnon* da trilogia *Orestia*.

ator, esses signos, são por vezes, dotados de uma orientação criadora (do ator, do diretor, de coadjuvantes em jogo dialógico) que em confronto com a interpretável trama textual do escritor se submete à metamorfose sobre o palco, através do irrepetível, noutros termos, dos diferentes imprevistos do acontecimento cênico.

Contudo, os signos linguísticos são mais objetivamente medíveis do que os paralinguísticos, pois estes muitas vezes partem de uma série de sugestões no momento das primeiras interpretações, na espontaneidade do jogo dialógico, no estudo prático do texto pelo corpo artístico, negociando sentido com marcações gráficas trazidas pelo texto, como as rubricas. Nestes casos, nada se pode fazer, quando o texto não traz marcas gráficas; além disso, corre-se o risco de alterá-lo e acrescentar elementos dos quais não temos conhecimento e partem tão somente da nossa interpretação.

Por outro lado, conseguimos ter alguma ideia de ritmo, intensidade, ênfase, velocidade ao lê-lo em voz alta apenas no texto-fonte, referência *sine qua non* para tentar incorporar estas propostas no texto-alvo. Por exemplo, se identificamos um diálogo de frases curtas e rápidas, que sugerem um ritmo lépido, buscaremos no texto-alvo medidas semelhantes para valorizar o jogo. Ou seja, sob esta perspectiva seria possível analisar uma cena temática e semanticamente, identificar os jogos dialógicos envolvidos e, dentro de uma coerência, traduzir as palavras e frases com articulação semântica e rítmica como sugestão no corpo linguístico ao corpo artístico, conjugando a polissemia criada por um jogo rítmico, ou a junção de duas palavras em pronúncia que acaba por criar uma terceira, etc.

Quanto ao léxico, onde há um rompante de raiva é possível selecionar palavras motivadoras aproximáveis com sons que no português vemos associados à “dureza”, “desconforto”, guardando vigilância para com o vocábulo do texto fonte e dentro do campo semântico deste. Tudo isso conciliado com o que é possível articular, sem entraves, sobre o palco, cuidando para não atrapalhar a pronúncia e evitar dar motivos para quaisquer intervenções por parte do corpo artístico. Pensemos juntos o envolvimento crítico e criador do tradutor-dramaturgo.

Engajamento do tradutor-dramaturgo

Dissemos, anteriormente, que estamos alinhados à reenunciação específica de Meschonnic, a partir da qual se procuram os meios de significação em consonância aos signos trazidos pelo texto-fonte, neste estudo, aqueles que possam contribuir para encontrar técnicas à tradução-dramatúrgica. Portanto, procuramos ancorar as escolhas tradutórias em um texto escrito alinhado a uma dramaturgia de referência, por isso a opção pelo esboço de uma tradução-dramatúrgica e não uma tradução teatral – apenas para fins de delimita-

ção. Isto é, procuramos pensar que há uma diferença entre o engajamento do sujeito tradutor-dramaturgo e do tradutor-encenador.

O tradutor-dramaturgo, diferente do tradutor-encenador, está lidando com a escritura e, na medida em que se atenha aos limites textuais, relaciona-se como sujeito da atividade e realiza sua leitura-escritura da dramaturgia com rigor ao modo de significar em sucessivas camadas de trabalho e “retrabalho” textual. Por objetivarmos material textualizado com dimensão de uma materialidade externa à cadeia de significação de seu corpo textual, a performatização entra como prova de fogo, mas não se quer produto final. À prova de fogo: algumas técnicas nativas do labor do encenador podem ser muito bem-vindas. Sobretudo se, de fato, pensamos que há realmente o devir-cênico e buscamos analisar os rastros textuais e formular interpretações coerentes. Mas parece sensato tomar o conceito enquanto leitores e intérpretes. Procuramos nos servir dele em prol da experimentação do devir-cênico da dramaturgia, uma vez que estamos no lugar de receptores deste texto. Ou seja, objetiva-se uma reescritura lida no texto-fonte em forma potencial (devir cênico) e não um material que preveja toda a performance em si — um texto dirigido.

E para incorporar os dois leitores, adotamos, portanto, a leitura dramática⁵, umas das frequentes práticas de experimentação da dramaturgia pelo corpo artístico para aferição do caráter dramático do texto e de potencialidades cênicas.

Essa aferição do caráter dramático do texto, e da produção de sentido, vai além do signo linguístico no corpo do ator e, com isso, buscamos ter o cuidado de tentar reescrever uma dramaturgia potencial que engendre um gesto e ação disponível à apropriação do ator e diretor. Adiante, gostaríamos de propor um pequeno exercício prático.

Oficina de tradução dramaturgica

Em termos de signos linguísticos, uma dramaturgia em seu conjunto ou em cenas isoladas, conjuga indicações que podem ser interpretadas como potenciais à encenação para além da atuação. Os signos paralinguísticos, contudo, só podem ser parcialmente sugeridos por cadências rítmicas de fala e jogo dialógico, e se não estiverem presentes nas rubricas indicações mais específicas, não há muita certeza de como eles serão praticados. O que não quer dizer que o cuidado na hora da tradução seja descartável.

5 “Gênero intermediário entre a leitura de um texto por um ou vários atores e a espacialização ou encenação deste texto, a leitura dramática usa alternadamente os dois métodos. [...] A *espacialização*, que é a “apresentação de uma peça nova [...] sem cenário nem figurino” (*Europe* 1983: n. 648: 24). A *vocalização*, que é o processo de aprendizagem do texto, bem no início dos ensaios, antes que a entonação, a enunciação e a marcação tenham sido feitas.” (*Leitura dramática*: SARRAZAC: 1999)

Logo, alguns elementos da dramaturgia investigados por meio de análise contribuem para as tomadas de decisões e serão assim exemplificados para maior clareza: Em âmbito da estrutura dramatúrgica, temos pelo menos a divisão de cenas, sua temática predominante e os papéis das personagens com seus traços característicos. No tocante aos signos linguísticos, analisa-se as estruturas sintáticas, as escolhas lexicais, os cumprimentos das falas nos jogos dialógicos e as didascálias. E com estes últimos, os paralinguísticos entram em jogo – em jogo dialógico - a partir do qual se interpreta o variado prisma de potencialidades rítmicas e produtoras de sentidos que nos escapam na leitura controlada do texto.

Observemos alguns excertos da peça “Draußen vor der Tür” de Wolfgang Borchert (1975), pontuando o que sabemos de antemão. Sobre a dramaturgia, sabe-se que há uma vinculação estética ao expressionismo em diversas camadas, indicada pela “atmosfera impregnada de irrealidade, sonhos, visões...” (MONETA 1974: 255), inscrita, sobretudo, formalmente, na divisão das cenas (Prólogo, sonho e cenas de 1 a 5). Seu tema é o do ‘retornado de guerra’, derrotado, destruído física e espiritualmente, incapaz de se reintegrar na sociedade pós-guerra. Os personagens tipos, entre os quais Beckmann e Frau Kramer são os únicos com nomes próprios. Discutamos a seguir a partir destes primeiros aspectos apresentados, mediante um excerto, e, assim, debateremos os outros traços supracitados.

No trecho abaixo, o protagonista Beckmann interrompe um jantar em família e preenche espaço com sua história, em tentativas precárias de estabelecer comunicação com seus antagonistas. Com sua história, ele cativa os ouvidos do coronel, mas não os dos outros integrantes da família e conduz o diálogo em torno de seu pesadelo. Tentamos, assim, inserir “didascálias internas” no corpo do discurso, orientados pelas rubricas presentes no texto-fonte, na tentativa de encontrar deixas estimulantes ao ator e diretor, no limite do campo semântico das palavras:⁶

Texto-fonte	Texto-alvo
BECKMANN (ganz weit weg): Herr Oberst? OBERST: Also, was wollen Sie nun? BECKMANN (ganz weit weg): Herr Oberst? OBERST: Ich höre, ich höre. BECKMANN (<i>Schlaftrunken, traumhaft</i>): Hören Sie, Herr Oberst? Dann ist es gut. Wenn Sie hören, Herr Oberst. Ich will Ihnen nämlich meinen Traum erzählen, Herr Oberst. Den Traum träume ich jede Nacht. Dann wache ich auf, weil jemand so grauenhaft schreit. Und	BECKMANN (absorto): <i>Sôr.</i> coronel? CORONEL: O que é que você quer agora? BECKMANN: (absorto): <i>Sôr.</i> coronel? CORONEL: Tô ouvindo, tô ouvindo. BECKMANN (sonolento, em devaneio): Tá ouvindo, <i>Sôr.</i> coronel? Pois bem. Se tiver ouvindo, <i>sôr.</i> coronel, o que quero é lhe contar meu sonho, <i>sôr.</i> coronel. O sonho que sonho toda noite. Aí desperto, porque alguém grita com pavor. E o sabe quem grita? Eu mesmo,

6 Todas as traduções dos excertos em cotejo são de nossa autoria.

<p>wissen Sie, wer das ist, der da schreit? Ich selbst, Herr Oberst, ich selbst. Ulkig, nicht, Herr Oberst? Und dann kann ich nicht wieder einschlafen. Keine Nacht, Herr Oberst. Denken Sie mal, Herr Oberst, jede Nacht wachliegen. Deswegen bin ich müde, Herr Oberst, ganz furchtbar müde.</p> <p>MUTTER: Vater, bleib bei uns. Mich friert.</p> <p>OBERST (<i>interessiert</i>): Aber von Ihrem Traum wachen Sie auf, sagen Sie?</p> <p>BECKMANN: Nein, von meinem Schrei. Nicht von dem Traum. Von dem Schrei.</p>	<p>sôr. coronel, eu mesmo. Doido, né, sôr coronel? Aí não consigo mais cair no sono. Sequer uma noite, senhor coronel. Pensa sô, sôr coronel, a noite toda em claro. Por isso ando cansado, sr. coronel, tremendamente cansado.</p> <p>MÃE: Pai, fica com a gente. Tô congelando.</p> <p>CORONEL (<i>interessado</i>): E desperta por causa do sonho, você diz?</p> <p>BECKMANN: Não, por causa do grito. Do sonho, não. Do grito.</p>
--	--

O pouco que há de rubrica explícita nessa passagem está alinhado, assim como outros aspectos da peça, a alguns recursos expressionistas. E como pode se observar, as rubricas concisas que orientam acerca do estado físico e espiritual das personagens, traduzimos por ‘interessado’, ‘absorto’, ‘sonolento’, ‘em devaneio’, já que elas nos permitem chamar atenção a dois aspectos desta interação e acentuar os aspectos estilísticos anteriormente citados. O protagonista Beckmann, neste movimento pendular encontra-se ensimesmado, mas assistimos reações e tentativas, por parte das personagens, de estabelecerem algum vínculo com o protagonista e entendê-lo, este último posterga seu relato. A ele correspondem indicações que acentuam seu distanciamento no jogo dialógico, enquanto há uma adesão ativa do coronel em escutar seu interlocutor.

Embora possamos analisar dramaturgicamente e linguisticamente a maneira como ele ‘não se conecta’ com seus interlocutores, não nos é facultado inserir a orientação de dois planos. Mas como há uma fratura potente que cinde o plano dramático instaurada pela estrutura das peças, em que o sonho está presente formalmente, tentamos deixar, na medida do possível, rastros para romper com o jogo dialógico: as escolhas lexicais como ‘sonolento’, ‘em devaneio’, buscam ancorar na materialidade do texto uma cisão que possa ser mais tarde recuperada ou não — claro, isso independe de nós, mas da interpretação do leitor deste ‘em devaneio’ em seu espectro semântico —. A ideia que se passa por trás é lembrar aos atores e encenadores que o sonho e o delírio integram a tematização da peça e têm rastros formais na estrutura da dramaturgia. A partir disto, o leitor, o ator e o diretor podem ser lembrados de que existem ou se pode instaurar dois planos sobre o palco: o dramático onde estão todas as personagens e o onírico, marcado pelo alheamento de Beckmann nas indicações de atuação e montagem. Mas, adverte-se que não operamos com acréscimos textuais não previstos na dramaturgia. Identificamos que as escolhas e tentativas de sugerir dois planos no corpo linguístico se justificam pelo próprio texto. Interessou-nos reforçar este espectro expressionista, como uma ponte entre a divisão formal da dramaturgia, em que o sonho está presente. Mesmo as cenas mais dramáticas revelam seu esgarçamento, mas não cisão total, das unidades dramáticas e pendor ao impasse, ao eu ensimesmado, como é de praxe nas

dramaturgias modernas. Notemos no excerto adiante que o protagonista desperta pela primeira vez de sua apatia, do seu estado de alheamento:

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>BECKMANN (<i>wacht auf und wacht auch zum erstenmal aus seiner Apathie auf</i>): Ein Mensch? Werden? Ich soll erstmal wieder ein Mensch werden? (<i>schreit</i>) Ich soll ein Mensch werden? Ja, was seid ihr denn? Menschen? Menschen? Wie? Was? Ja? Seid ihr Menschen? Ja?!?</p> <p>MUTTER (<i>schreit schrill und gellend auf; es fällt etwas um</i>): Nein! Er bringt uns um! Neiiiin!!! (<i>Furchtbares Gepolter, die Stimmen der Familie schreien aufgeregt durcheinander</i>)</p>	<p>BECKMANN (<i>desperta e pela primeira vez desperta também de sua apatia</i>): Gente? Virar gente? Tenho que virar gente de novo? (<i>grita</i>) virar gente de novo? Claro, e o que são vocês afinal? Gente? Gente? Como? O quê? É? São gente? É?!?</p> <p>MÃE (<i>solta um grito estridente e esganiçado; Algo cai</i>): Não! Ele vai matar a gente! Nããão!! (<i>um alarido tremendo, as vozes da família gritam alvoroçadas e confusas</i>)</p>

Além destas questões temáticas analisadas e inscritas nas rubricas, há um jogo rítmico e uma preocupação com a confecção de uma linguagem falada. Que, embora não possamos chamar de exclusivos da dramaturgia no caso de Borchert⁷, se adequa muito bem às preocupações com a performance do texto. Pois, como exemplifica Moneta (1974:263), traços importantes da criação poética verbal de Borchert são as marcas linguísticas da oralidade, vocabulário simples e cotidiano e privilégio da parataxe em detrimento da hipotaxe como recurso estilístico recorrente, elipses como “ne”, “na ja”, “türlich”, repetições, comparações e adjetivação criteriosa. Esse cuidado a fabricação e/ou simulação de uma linguagem falada poética desemboca em orações curtas e de pronúncia ágil.

Tentamos textualizar este ritmo em correspondências possíveis. Para ‘ulkig’ se elegeu ‘doido’, para ‘dann’, ‘aí’, para a sentença ‘denken Sie mal’, ‘pensa só’. Além de eventuais elipses em conjugações nos verbos ‘ser’ e ‘estar’. O recurso acaba por favorecer a rapidez da pronúncia oferecida ao ator na fibra textual.

Além disso, vemos em ambos os excertos apresentados as partículas alemãs⁸ *nähmlich, ja, denn*, etc., características da linguagem falada. Em correspondência, foram inseridas em formas de “cacos” de expressão oral de alguns falares brasileiros – sem localização regional – os respectivos ‘que’, ‘bem’, ‘é’, ‘só’, etc. Essas partículas alteram a informação de uma sentença dando ênfase ex-

7 Zelinda Moneta (2001) analisa em pormenores a obra e poética do autor.

8 As partículas são recursos expressivos da língua alemã, por vezes traduzidos por advérbios. Herbert Andreas Welker (2015:279) categoriza as partículas em cinco grupos: partículas de resposta, as de negação, as de intensidade e focalizadoras, as de exemplificação e de retificação e as modais. Nem todas são exclusivas da linguagem falada, mas as últimas três são as mais comuns e largamente adotadas, provavelmente por sua maleabilidade para usos enfáticos. Muitas vezes o falante dá o tom e a emoção, sem que as partículas tenham significados e estruturas fixas de uso.

pressiva e reforçando o conteúdo declarado, por exemplo, mas varia conforme o contexto e por isso dificilmente pode prescindir de uma leitura dramática, por mais mínima que seja, feita por atores colaboradores ou por um tradutor.

Para adotar muitas destas estratégias, precisamos recorrer à leitura em voz alta do alemão e depois do português, experimentando diferentes humores e testando a dicção do texto. A lepidéz e a cadência rítmica desestabilizam os significados estáveis e numa abordagem de tradução com a palavra como medida, elas acabam excluídas do cuidado da seleção lexical. Ademais, as partículas são amiúde contextuais e quando não degustadas na boca performática passam insuspeitadas, são suprimidas ou nem mesmo fazem sentido para a escrita em língua portuguesa brasileira. O que para a leitura silenciosa cria entraves, liberta o texto no palco, são antes sugestões, do que imposições. Afinal, o ator, ao entender que esses cacos relevam a oralidade, pode escolher movê-los dentro de uma fala, sem seguir à risca, mas ainda em observância ao tônus das informações.

Conclusão

Neste estudo tentamos esboçar caminhos para uma tradução específica de dramaturgia que se insere no que se entende atualmente como tradução teatral, tensionando os Estudos da Tradução e a Teoria da Dramaturgia. Desta forma, foi importante elencar a relação texto-representação como peça fundamental para a tradução, pois nos parece não dever passar despercebido que um texto literário como a dramaturgia por vezes fica restrito ao corpo textual e ignora ser tomado para futuras encenações. Prometê-lo textualmente à encenação, muda como iremos confrontá-lo. Recuperamos, pois, as perguntas lançadas para algumas considerações: (1) há identidade linguística marcada nos vários gêneros textuais voltados para a cena, ou sua identidade manifesta-se apenas na performance? (2) Há especificidade na escrita e realização de textos dramáticos?

Sem incorrer em ingenuidades, todavia, relembremos que advertimos sobre dramaturgias que se propõem literárias e sem compromisso com a realização sobre o palco. Mas, para empreender a tarefa tradutória, assumimos como exemplo a dramaturgia com devir cênico em defesa da especificidade deste tipo de dramaturgia e da presença de recursos linguísticos que almejam interagir com o ambiente da cena. O texto-modelo trazia consigo marcas linguísticas que tanto na língua alemã quanto no português são férteis à encenação e engendram potencial para estimular o corpo artístico para uma montagem, sob os signos linguísticos e paralinguísticos. Reforçamos que os primeiros estavam intimamente ligados à estrutura formal da dramaturgia e os últimos à expressão do ator.

Apesar disto, nossa tarefa tradutória frente à dramaturgia, impôs algumas condições de acontecimento. Só nos foi possível imaginar e experienciar um

tradutor-dramaturgo a partir do conceito de tradução de Meschonnic, que admitiu a participação e o espelhamento ativos do tradutor enquanto sujeito histórico engajado com o texto. Ser ao mesmo tempo tradutor e dramaturgo, nos levou a questionar quais signos linguísticos deveriam atuar no texto, como eles deveriam atuar e, ao invés de intentar apagamento de nosso sujeito histórico, de que maneira empreenderíamos mediante análise dramatúrgica, escolhas coerentes com a temática da peça. Falamos, contudo, de uma posição suspeita, de quem fabricou o texto. Isto é, a posteriori, gostaríamos de legar a tarefa de analisar e cotejar também traduções de dramaturgia de devir-cênico, traçar convergências, divergências e especificidades de uma tradução-texto e de traduções-palco e apontar caminhos críticos contínuos em direção à tradução-dramatúrgica.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BARBOSA, Tereza Virgínia R. “O tradutor de teatro e seu papel”. In: *Itinerários*, nº 38. Araraquara: FCLAR/Unesp, 2014. p. 27-46. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7212> Acesso em: 17 ago. 2021

BORCHERT, Wolfgang. *Draußen vor der Tür*. In: *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1975.

CRUZ, C. S. *Tradução teatral – entre teoria e prática*. In: *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n.35, 2019, p. 263-280.

DEVIR CÊNICO. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. NAUGRETTE, Catherine. KUNTZ, Hélène. LOSCO, Mireille. LESCOT, David. *Lexico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of THEATER*. Tradução para o inglês de Jeremy Gaines e Doris L. Jones. Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 1992.

LEITURA DRAMÁTICA. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. NAUGRETTE, Catherine. KUNTZ, Hélène. LOSCO, Mireille. LESCOT, David. *Lexico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. 1999.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'Écriture – Poétique de la Traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010. 278 p.

MESCHONNIC, Henri. Propostas para uma poética da tradução. In: LADMIRAL, J. R. *A tradução e o seus problemas*. Tradução de Luísa Azuaga. Lisboa: Edições 70, 1972.

MONETA, Zelinda T. G. "Wolfgang Borchert em *Draussen vor der Tür*". *Revista de Letras, Assis*, v. 16, 1974. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i40194596>>.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. Coleção Estudos, v. 217, dir. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. 219 p.

MONETA, Z. T. G. Literatura alemã de após-guerra. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 20, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/356>

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

A narração oral de Guimarães Rosa:
do papel para a voz

Maria Elisa Pereira de Almeida

Narradora oral especializada em literatura;
Co-diretora do Grupo Miguilim de Cordisburgo;
Doutora em Artes pelo PPG-Artes/UFMG

Resumo

Para Meschonnic (1989), a literatura é, por excelência, morada da oralidade, fluxo iluminador de sentido. Em Zumthor (2014), vemos que, mesmo em leitura silenciosa, o texto literário é performático, provocando reações diversas em nosso corpo. O Grupo Miguilim (Cordisburgo/MG) há 25 anos forma jovens para a arte da narração oral de textos de Guimarães Rosa. As narradoras diretoras do Grupo atuam também como dramaturgas, produzindo as versões dos textos rosianos que são levados à cena da narração oral por meio do procedimento dramaturgicamente denominado Recorte. Ainda que o Recorte implique em uma interferência menor no texto original, ele não deixa de ser fruto de escolha pessoal, como acontece em qualquer outra dramaturgia.

Palavras-chave: Literatura, Narração oral, Oralidade, Guimarães Rosa, Dramaturgia.

Abstract

For Meschonnic (1989), literature is, par excellence, the abode of orality, an illuminating flow of meaning. In Zumthor (2014), we see that, even in silent reading, the literary text is performative, provoking different reactions in our body. Grupo Miguilim (Cordisburgo/MG) has been training young people for the art of oral narratives of texts by Guimarães Rosa for 25 years. The group's director narrators also act as playwrights, producing versions of Rosa's texts that are brought to the scene of oral narratives through the dramaturgical process they named Clipping. Although Clipping implies a minor interference in the original text, it is still the result of personal choice, as in any other dramaturgy.

Keywords: Literature, Oral narration, Orality, Guimarães Rosa, Dramaturgy.

A literatura: poder performativo e domínio da oralidade

O que chamamos aqui de literatura ou texto literário ou ainda, de forma mais ampla, texto poético, refere-se àquela literatura que nasce da escrita. Como noção historicamente demarcada no espaço e no tempo, de acordo com o estudioso medievalista Paul Zumthor (2014), o termo literatura refere-se basicamente à produção da civilização europeia, no período entre os séculos XVII ou XVIII e os dias de hoje. A partir de uma escrita poética que foi aos poucos se instaurando e se desenvolvendo, os textos literários passam a ser fabricados ao mesmo tempo em que vão construindo a comunidade de leitores, convidando-a a se expandir.

Especialista na poesia oral medieval e seus desdobramentos, Zumthor (2014) estendeu seus estudos também para a história da literatura, buscando pensar como se deu a recepção do texto poético ao longo dos anos. Para o autor, mesmo em leitura silenciosa, o texto literário mostra o seu poder de falar diretamente com o nosso corpo, de aguçar os nossos sentidos e o prazer a eles associados. Conforme explicita em seu livro dedicado a esse tema:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá (ZUMTHOR 2014: 55).

A leitura de literatura, assim conectada diretamente com o corpo do leitor, constitui-se como uma experiência individual e única, uma vez que o corpo é da ordem do indizivelmente pessoal (ZUMTHOR 2014).

Por outro lado, o poeta e ensaísta francês Henri Meschonnic (1989) que também se dedicou ao estudo da poesia, toma a literatura como lugar de ins-

criação de uma singularidade. Entre outras coisas, Meschonnic aprofundou-se na questão do ritmo, dissociado de sua concepção tradicional, mas ligado à linguagem e à oralidade. O autor apresenta o ritmo como o “gosto do sentido”, que se encontraria não em uma palavra em separado, mas em todas elas, conjuntamente. Conforme escreve Jolly no verbete sobre o ritmo do “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, se referindo aos estudos de Meschonnic: “[...] *um ritmo propriamente linguístico* – etimologicamente um ‘fluxo’ – que ilumina e constitui o sentido de todo discurso, como inscrição da singularidade de uma fala” (SARRAZAC 2012:162, *grifos do autor*).¹ Nessa perspectiva, constata-se logo de início a associação direta do ritmo com a oralidade.

Na verdade, em suas reflexões, Meschonnic (1989)² traz vários elementos para repensar a própria noção de oralidade que, para ele, não deveria ser tomada como uma mera propriedade da voz, nem confundida com aquilo que vai da boca ao ouvido – isso seria o falado (ou a oralização). A partir daí, o autor propõe romper com a dualidade habitualmente estabelecida entre o oral versus escrito, em que o oral irremediavelmente costuma ser reduzido à sua acepção negativa, ou seja, àquilo que não é o escrito.

Ora, a oralidade tem as suas características próprias, a sua positividade e importância, e não deve ser reduzida ao contrário do escrito. A oralidade (ou o oral), essa organização do discurso regida pelo ritmo, um fluxo que dá luz ao sentido, não é necessariamente nem o falado, nem o escrito, mas pode realizar-se tanto em um como em outro (MESCHONNIC 1989). O autor apresenta e desenvolve assim a noção de oralidade baseada em suas características positivas, propondo, ao mesmo tempo, uma teoria crítica do ritmo que se ampara na tripartição das instâncias: o oral, o escrito e o falado. Conforme escreve ele, a oralidade, esse fluxo que traz luz ao sentido, deve também ser entendida como:

A manifestação de um gestual, de uma corporalidade e de uma subjetividade na linguagem. Com os meios da fala, na fala. Com os meios da escrita, na escrita. E, se alguma coisa mostra que *há o oral no escrito e que o oral não é o falado*, isso é bem o que faz a literatura³. (MESCHONNIC, 1989, p. 246, *grifo do autor*)

A entonação, acrescenta Meschonnic, é um modo da oralidade se manifestar na fala. No âmbito do escrito, conforme citação acima, a escrita literária é a melhor ilustração da oralidade, o lugar por excelência onde ela se realiza. O ritmo que rege a oralidade aí é o próprio movimento da fala na escritura.

1 Em tradução de André Telles.

2 Quando não mencionado o tradutor, a tradução é de nossa responsabilidade.

3 [...] une organisation du discours régie par le rythme. La manifestation d’une gestuelle, d’une corporalité, d’une subjectivité dans le langage. Avec les moyens du parlé dans le parlé. Avec les moyens de l’écrit dans l’écrit. Et si quelque chose montre qu’il y a de l’oral dans l’écrit et que l’oral n’est pas le parlé, c’est bien la littérature. Tradução de responsabilidade da autora.

Uma relação pode ser estabelecida aqui entre a visão dos dois autores, Zumthor e Meschonnic. Entendemos que, não é por acaso que a leitura do texto poético, ainda que realizada de maneira silenciosa, fala diretamente com o nosso corpo, apura nossos ouvidos, aguça nossos sentidos, pois ele é o mesmo em que o ritmo, a prosódia, a oralidade tem papéis fundamentais. De um ou de outro lado — no que se refere à constituição do texto literário e em sua recepção via leitura silenciosa — isso por si já nos autorizaria a pensar que os textos literários naturalmente encontram seu lugar cativo na voz, ou seja, eles podem e devem sempre ser narrados em voz alta ou “realizados” por meio da arte da narração oral.

No que tange às diferentes modalidades das artes da cena que lançam mão da palavra oral, tanto nos processos que envolvem a fabricação do espetáculo, como a sua recepção, Meschonnic destaca a importância fundamental do ritmo. O autor entende que, tanto no teatro como em outra *performance*⁴ poética oral, o ritmo age mais do que as palavras, justamente por se dirigir diretamente ao corpo do espectador (SARRAZAC 2012:162).

A narração oral de literatura é a performance poética oral que nos interessa investigar mais de perto neste artigo, ao lado da produção dos textos literários que a alimentam. Ambos — a narração oral enquanto acontecimento⁵ e o processo de fabricação dos textos para serem trabalhados pelo narrador oral (sua dramaturgia) — têm relação íntima com o ritmo, com os acentos melódicos das palavras e a entonação, isto é, com a oralidade impressa no texto, fluxo iluminador de sentidos poéticos.

A narração oral de Guimarães Rosa e o Grupo Miguilim

A narração oral em sua vertente artística é uma arte da cena ou *performance* poética, em que o narrador compartilha com seu público estórias⁶ variadas narradas de cor.

A partir de suas investigações de cunho filosófico, o teórico do teatro Dubatti (2007) inclui a narração oral em sua vertente artística (também chamada por esse autor de teatro do relato) como uma arte convivial. Tendo o teatro como o seu principal representante, as artes conviviais são aquelas que, para se da-

4 Nesse artigo, tomamos o sentido da palavra *performance* a partir da visão anglo-saxã: “a *performance* é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 69). Zumthor em tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz.

5 Para o estudioso Dubatti (2007), o teatro e a narração oral, entre outras artes da cena, acham-se inseridos na cultura vivente, se dando assim no fluir do tempo, como “acontecimentos”.

6 Utilizaremos aqui o termo estória grafada com e, a partir da diferenciação introduzida pelo escritor João Guimarães Rosa (1979), que nos apresenta as estórias como aquelas que são inventadas, domínio da ficção. As outras, as histórias, referir-se-iam ao relato dos fatos acontecidos.

rem, necessitam do encontro presencial entre artista e espectador em uma mesma encruzilhada espaço-temporal. Nesse encontro, a poesia é produzida e compartilhada, instaurando-se assim o que o autor nomeia de convívio poético. Dessa maneira, na perspectiva de Dubatti (2007), pode-se dizer que, na narração oral, o convívio poético é estabelecido a partir de ações físico-verbais do artista narrador (que não é outra coisa senão a sua narração em si) que fabricam *poiesis*, por sua vez compartilhada com o espectador.

A narração oral pode ganhar contornos bem específicos quando se volta para trazer para a cena textos literários, acompanhados da opção por uma relação de fidelidade com esse texto. Isso quer dizer que o narrador aqui não intenciona narrar utilizando as suas próprias palavras, mas busca, o tanto quanto possível, preservar as palavras e frases do texto, memorizando-as conforme a versão para a narração que tem em mãos (que pode ser uma versão/réplica do texto original do escritor ou um Recorte realizado pela dramaturgia). A partir de um treinamento específico, o narrador oral precisa não só memorizar a versão do texto em questão, como deve também se apropriar dele, para que a sua *performance* poética narrativa, que se alimenta de uma estória que é de outrem, possa soar o mais natural possível, como se a estória fosse sua (Almeida, 2019).

Em quase todas as suas etapas, o treinamento ou ensaio da arte da narração oral de literatura visa buscar reproduzir vocalmente a versão para a narração com a qual se está trabalhando. O “Grupo Tudo Era Uma Vez”⁷ de Belo Horizonte (MG) especializou-se na narração oral de textos literários (no sentido explicitado acima). Nesse caminho, nós, as narradoras orais integrantes do Grupo, realizamos um trabalho constante de pesquisa, buscando textos literários de autores variados que possam ser transpostos para a cena da narração oral. Ao longo dos anos, desenvolvemos um determinado método de narrar literatura apoiado na reprodução oral dos textos em uma dicção clara e ao mesmo tempo natural buscando sempre a trabalhar a expressividade dos trechos poéticos. Podemos dizer que, na *performance* da narração, o narrador empresta-se em voz, gestos e expressão a fim de que, de alguma maneira, a palavra poética autoral ganhe o centro da cena.

Na experiência construída pelo Grupo “Tudo Era Uma Vez” na narração oral, experimentamos textos de autores brasileiros e estrangeiros mas, principalmente, da obra de João Guimarães Rosa. A preferência pelos textos rosianos foi se delineando logo no começo do nosso trabalho de narração de literatura e pode-se dizer que ela se deu principalmente por dois motivos. Primeiro, pelo grande prazer experimentado por nós, narradoras do Grupo, em narrar tais textos. Apesar de, à primeira vista, tais textos exigirem de nós maior disciplina

7 O Grupo “Tudo Era Uma Vez” (1993-2012) teve como integrantes/fundadoras as narradoras orais Dôra Guimarães e Elisa Almeida, autora desse artigo.

em seu preparo, uma vez memorizados e bem ensaiados, os textos nos trazem a sensação prazerosa de “escorregarem” em nossa voz, atualizando de forma natural a grande poesia e oralidade ali presentes. Com isso, trazem-nos a sensação de que de fato teriam sido escritos para serem ditos em voz alta.

Ora, é sabido que Guimarães Rosa sempre se preocupou com a oralidade em seus textos e, talvez mesmo em nome dela, desafiou inclusive as regras da sintaxe da língua, buscando fazer caber em sua obra, com maestria, a cadência do falar de seus personagens plantados, na maioria das vezes, no sertão mineiro (mas também goiano e baiano). A respeito disso, Oliveira escreve em um de seus ensaios sobre a inovadora escrita do escritor mineiro: “[...] com soberano desprezo pela sintaxe gramatical, inclina-se pela sintaxe expressiva, integrando os falares brasileiros, articulando brasileirismo e arcaísmo numa síntese nova” (OLIVEIRA, 1986, p. 503).

Ao fazer poesia, em sua escrita artística – poesia em prosa, para alguns, prosa poética, para outros – Guimarães Rosa demonstrou e confirmou por meio de cartas que trocou com alguns de seus tradutores e também em conversas que teve com alguns especialistas (e que foram registradas), que era um tipo de escritor que sempre esteve atento ao ritmo do seu texto e que priorizava a questão das sonoridades impostos às frases e palavras. Sobre isso, vejamos, por exemplo, um trecho da correspondência do escritor com a sua tradutora para o inglês Harriet de Onís, em 11 de fevereiro de 1964:

A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio — como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa — isto é, de vida. Assim, penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e principalmente, as aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente (ROSA, 1964a).

Na busca por trazer e alimentar o poder oral e a poesia em sua escrita, sabe-se que Guimarães Rosa, trabalhava e corrigia incansavelmente seus textos. Ele próprio menciona isso também em carta a De Onís: “Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado”. (ROSA 1964a).

E, como se fosse preciso mais uma etapa de avaliação, e talvez ao mesmo tempo ciente do enorme valor oral de seus textos, depois desse incansável debruçar-se sobre a escrita, ainda não satisfeito, o escritor realizava uma última prova. Pedia a alguém próximo que lhe fizesse uma leitura em voz alta do texto, a título de derradeira correção, para poder, quem sabe, ainda detectar algum detalhe que tivesse ficado desapercibido e que pudesse se mostrar no

crivo final da escuta. Disso ficamos sabendo, pelo relato de seu amigo o Cônsul William Agel de Mello (2003), a quem Rosa solicitou que lesse em voz alta para ele o seu último livro, *Tutaméia*, antes que fosse enviado ao prelo para publicação, o que aconteceu ainda em 1967, meses antes do escritor vir a falecer.

Mas, retomemos agora os fatores que nos levaram a aprofundar a experiência com o texto rosiano para a narração oral. O segundo motivo que orientou essa nossa escolha mostrou-se tão ou mais importante que o primeiro e praticamente exigiu um mergulho mais concentrado na literatura de Guimarães Rosa com vistas à narração oral: a criação do Projeto Grupo Miguilim, em 1996, com o qual nos vimos envolvidas desde o seu começo, assumindo pouco a pouco o processo de formação e direção do grupo, como um todo.

O Grupo Miguilim de Contadores de Estórias integra um Projeto na pequena cidade mineira de Cordisburgo, no meio de Minas Gerais, que se dedica à formação de jovens residentes nessa cidade que aprendem a narrar de cor trechos da obra do grande escritor conterrâneo no Museu Casa Guimarães Rosa e em outros espaços⁸. Assim, partindo da experiência no Grupo “Tudo Era Uma Vez”, com inúmeras montagens de narração de literatura, principalmente trechos da obra de Guimarães Rosa, com produções de espetáculos de narração e preparo de textos para tais montagens, estendemos o trabalho para a formação e direção dos jovens do Grupo Miguilim, que trabalham exclusivamente com a obra rosiana, projeto em que continuamos até o presente cada vez mais mergulhadas.

Procedimentos dramartúrgicos para a narração oral de Guimarães Rosa

Se o texto literário é o domínio por excelência da oralidade e se a escrita rosiana mostra-se exemplar na realização dessa oralidade, podemos dizer que praticamente não haveria necessidade de qualquer procedimento dramartúrgico para levar a obra do papel para a voz. O texto já não está pronto para ser dito em voz alta?

De certa maneira, sim. Entretanto, a partir de nossa experiência com a narração oral de literatura e do contato mais próximo com o texto rosiano em uma leitura voltada para a dramaturgia dos mesmos, nos deparamos às vezes com trechos mais obscuros ou então demasiadamente descritivos, o que, a princípio, nos levou a tomá-los como menos adequados. De maneira geral, priorizamos aqueles trechos que nos parecem mais fluidos, capazes de ser apreendidos

8 Criado por Calina Guimarães o Grupo tem 25 anos de existência e cerca de 200 jovens já passaram pelo projeto durante o período de suas adolescências (dos 11 aos 17 anos, em média). Todos eles, uns mais e outros menos, levam para suas vidas a bagagem de uma privilegiada formação amparada pela literatura do grande escritor conterrâneo, com a experiência de enfrentar públicos variados, divulgando de maneira viva a obra literária consagrada.

auditivamente com mais facilidade. Às vezes, isso se dá, pelo fato mesmo dos conteúdos dos trechos se revelarem mais claros de imediato, à primeira leitura silenciosa ou em voz alta; às vezes também, por sua sonoridade e poesia que transborda e nos emociona, sem que isso signifique necessariamente naquele momento seja esgotada a pluralidade de sentidos que o texto oferece.

Aos poucos, acabamos por desenvolver algumas diretrizes na produção das versões para “narrações solo”, referindo-nos aqui aos textos a serem narrados em um único bloco, como daqueles grupos de textos conectados entre si em torno de um tema, que compõem uma mesma apresentação, geralmente realizada por um grupo de narradores. A essas diretrizes que norteiam a escolha dos trechos e a produção das versões para serem trazidas à cena, via narração oral, denominamos aqui dramaturgia ou procedimentos dramatúrgicos da narração oral de literatura.

Qualquer procedimento que de alguma forma interfira no texto original com vistas a produzir uma nova versão que será oralizada, deve levar em conta o ritmo desse texto. Conforme mencionamos anteriormente, na grande maioria das vezes, utilizamos o procedimento que denominamos Recorte. A princípio, o Recorte consiste basicamente em se localizar na obra o trecho que se julgue “próprio” para a narração oral, definindo onde deverá ser o começo e o fim do trecho, para em seguida pinçá-lo. Lembramos aqui que pode acontecer também dessa opção se dar em cima de um conto inteiro por exemplo, do livro *Primeiras Estórias* que, por avaliação da dramaturgia, nem precise de corte.

O procedimento do Recorte desdobra-se também nas ações de ajuntar dois ou mais trechos já recortados em diferentes partes da obra, mas que entre si de alguma maneira trazem um elo de sentido. Em outras palavras, “garimpar” na obra trechos que tratam de um mesmo assunto ou que se referem a uma mesma história, mas que estão espalhados de forma não-linear na história maior e agrupá-los para a narração oral. Às vezes, o Recorte envolve suprimir trechos, frases, expressões ou palavras, que por algum motivo se julgue que não favorecerão o entendimento do ouvinte.

Pode acontecer de a pesquisa do texto para a narração se dar a partir de uma determinada demanda de dramaturgia para criação de uma apresentação em torno de um tema específico. Nesses casos, muitas vezes leva-se em conta também a quantidade de narradores que participarão da apresentação e o seu perfil – se são iniciantes ou já maduros. Aqui, os critérios utilizados para o Recorte além de ligarem-se ao tema que se deseja naquele momento, ligam-se também à clareza e audibilidade (Dubatti, 2007) que se avalia os trechos terão.

Dubatti desenvolveu esse conceito em seus estudos sobre as artes conviviais, refletindo sobre os caminhos da palavra enquanto som articulado e instrumento de comunicação oral estabelecido no convívio poético. Para o autor, trata-se de um critério importante que deve ser observado quando se trata de transpor um texto literário (que, inicialmente, presume-se que tenha sido escrito para ser lido em leitura silenciosa) para a cena (no nosso caso, para a arte cênica da narração oral). Assim, a audibilidade liga-se diretamente ao po-

tencial que cada trecho tem para ser ouvido, entendido e lembrado. Nesse sentido, o trabalho de dramaturgia para a narração deveria ser orientado para os trechos avaliados como de maior audibilidade.

Recorta-se o trecho do autor que se entende possa se oferecer mais claramente à audição. Busca-se suprimir os trechos mais herméticos, de compreensão mais difícil. Sem dúvida, são critérios subjetivos, esbarra-se aqui com o ponto de vista e sensibilidade específicos do dramaturgo, aquele que está fazendo o Recorte do texto.

Para Jara (2019), “La dramaturgia es un procedimiento, esto es, es una decisión ideológica que afecta el modo de manifestarse de la obra escénica” (2019: 164). É seguramente o que sentimos no exercício da dramaturgia da obra rosiana para ser levado à cena, narrado em voz alta. A todo momento nos vemos diante da difícil tarefa de interferir no texto do autor, suprimir trechos da obra, escolher o que não será mudado. Por mais que possamos tentar nos guiar pelo critério da clareza ou audibilidade, entendemos que tais critérios serão sempre subjetivos; o Recorte como procedimento dramatúrgico sempre implicará em uma determinada escolha, em uma decisão ideológica, como escreve Jara.

É preciso destacar que as decisões para o Recorte envolvem também um fator de grande importância, que nem sempre anda de mãos dadas com a clareza ou com a compreensão imediata do trecho. Trata-se da poesia do texto literário que, ao contrário, muitas vezes pode se esconder ou ser apenas sugerida em determinadas passagens que, justamente a princípio, nos parecem mais enigmáticas ou mais obscuras. Se a nossa tendência natural no exercício da dramaturgia é a de preferir os trechos mais obscuros, os que nos soam difíceis na leitura, muito obscuros e às vezes até prolixos, esse critério não deve ser absoluto. Às vezes acontece de nos depararmos com algum trecho que, justamente por nos parecer assim em um primeiro momento, revela-se como aquele que mais nos intriga e que nos convoca a lembrá-lo. De repente, ele se ilumina para nós, transbordando em poesia. Há que se preocupar com a audibilidade, sim, mas sem se esquecer de que a poesia nem sempre anda de mãos dadas com a clareza. Mais uma vez deparamo-nos aqui com a escolha/fator subjetivo, fruto da experiência da leitura literária que é sempre única.

Busco, ao mesmo tempo, não perder de vista que tenho à minha frente um texto poético com o qual interajo de maneira diversa, a cada nova leitura. Nesse sentido, elementos subjetivos ligados à minha maneira de pensar e sentir o texto no processo da edição, sem dúvida, interferirão e, sendo assim, sempre poderá haver variações nas escolhas feitas em momentos diferentes, para um mesmo trecho da obra. É importante estar atento para o fato de que aqueles trechos que forem escolhidos e editados para a narração, ainda que nem sempre possam ser mantidos na íntegra como na versão original, não deixem de ter o elemento do inusitado e do misterioso inerente à própria poesia (ALMEIDA 2019: 160-161).

O texto rosiano transborda em ritmo, em oralidade. Conforme destacamos anteriormente, Guimarães Rosa rompe com a sintaxe tradicional da língua e traz para o seu texto uma nova sintaxe atrelada ao modo de falar de seus personagens, de seus narradores. Sobre esse tema escreve Oliveira: “É na matriz mineira de arquétipos linguísticos que Guimarães Rosa busca os ingredientes de sua revolução sintática” (1986: 504). Isso traz uma tal vitalidade a seus textos que, não raro, a sua leitura silenciosa desperta no leitor o desejo da sua leitura em voz alta. Muitas vezes, inclusive, ela é o caminho recomendado para o leitor conduzir a sua viagem e acessar a poesia até mesmo de trechos mais obscuros (privilegiando aqui os leitores brasileiros que podem degustar essa literatura no original e, dentre eles, mais ainda os mineiros?). Também no caminho da produção dramática, a leitura em voz alta é um ótimo instrumento para elucidar os trechos com maior potencial para a narração oral.

Há que acrescentar — apesar de não ser o tipo de dramaturgia que focalizamos aqui — que há também casos da criação de textos específicos para a narração oral, produções dramáticas especialmente concebidas para serem levadas à cena nessa circunstância, como nos relata a narradora oral argentina Bovo (2012). Conforme vimos, nosso intuito é apresentar o procedimento dramático do Recorte utilizado por nós para a produção do texto para a narração oral. Partindo do texto rosiano já existente, supostamente escrito para ser lido, o Recorte não envolve acréscimo de trechos. No máximo, algumas poucas vezes, o que se faz é acrescentar alguma preposição ou expressão mais neutra que favoreçam a ligação de alguns dos trechos.

À guisa de conclusão

O texto literário não é um texto qualquer. Ele carrega a inscrição da singularidade de uma fala com seu ritmo e oralidade característicos. Ao mesmo tempo e, em certa medida justamente por isso, o texto literário fala diretamente com o nossos sentidos, com o nosso corpo; ele traz em si uma dimensão de *performance*, conforme escreve Zumthor. Assim, em se tratando de literatura, mesmo em leitura silenciosa, além de leitores, somos também espectadores, pois somos afetados sensorialmente pelo texto e sua poesia.

Quando um artista narrador se põe a realizar o texto literário através da narração oral, podemos dizer que, de alguma maneira, o texto (re)toma a posse de um lugar que é o seu lugar de direito: a voz. No acontecimento da narração oral, aquela oralidade que foi trazida/concebida pelo autor por meio de sua escrita literária e que portanto já mora lá no próprio texto literário transpõe-se do papel para o narrador. Ao ganhar o corpo do narrador, ela se renova em seu modo único de falar e de expressar o texto, em seus gestos que acompanham e sustentam a fala. Na voz do narrador oral, toda a oralidade da escrita literária é renovada e recriada em um timbre próprio com sua cadência e pausas, em sua entonação e prosódia.

Quando a versão do texto literário narrada é fruto de algum procedimento dramatúrgico, ao lado do escritor, que criou o texto e do narrador oral, que inventa uma forma nova de dizê-lo, entra em cena um terceiro criador: o produtor do texto ou dramaturgo. Pode acontecer do trabalho da dramaturgia ser o de identificar, dentro do todo de um conto, ou de uma novela, ou do romance, o começo e o fim do trecho, sem cortes, que será transposto para a narração oral. Nesse caso, podemos dizer que o narrador trabalhará com um trecho praticamente cem por cento autoral, cuja única interferência realizada pela dramaturgia foi a de identificar o seu começo e o seu fim dentro de um contexto maior.

E pode acontecer também da versão para a narração vir a ser criada por meio do procedimento do Recorte. Conforme dito anteriormente e como o próprio nome já diz, a técnica do Recorte consiste na supressão de algumas partes do texto e no re-arranjo de outras com vistas à criação da nova versão para a narração oral. Não há adição de trechos e, nesse sentido, podemos dizer que, até certo ponto, a obra original é preservada.

As decisões de onde iniciarão e terminarão cada texto e também quais trechos sofrerão cortes, por pequenos que eles possam ser, implicam em uma escolha pessoal e, nesse sentido, não deixam de ser ideológicas. Sem dúvida aqui entram em jogo a clareza e a audibilidade dos trechos que, diga-se de passagem, não devem corresponder a critérios absolutos. Isso porque o ritmo e a poesia — ingredientes fundamentais do texto literário — devem ser poupados, preservados, ainda que em alguns momentos isso possa comprometer parte do entendimento imediato do texto.

A obra rosiana representa de fato um grande manancial de possibilidades para a narração oral. O dramaturgo da narração oral de Guimarães Rosa para preparar as suas versões não deve perder de vista o ritmo do texto, buscando preservar a música que subjaz nessa literatura, aliando a sua vivência de leitor/espectador da obra rosiana com a experiência da arte da narração. No fundo, é como se, para realizar sua dramaturgia, ele precisasse trazer em si um pouco dessas duas outras experiências que aí se encontram e se completam: a do escritor e a do narrador oral.

Referências

ALMEIDA, Maria Elisa. *O acontecimento da narração oral de Guimarães Rosa: o Grupo Miguilim de Cordisburgo* (MG). Mariana Lima Muniz (orientadora). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2020.

BOVO, A. M. *Narrar, ofício trémulo: conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel, 2002.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I: Convívio, Experiência y Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

JARA, Mauricio Barría. Dramaturgia: Genealogías de una categoría, estatuto de un concepto. In: *AISTHESIS*, nº 65, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, p.153-167, 2019. ISSN 0568-3939.

MESCHONNIC, H. *La Rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.

MESCHONNIC, H. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. (.). *A literatura no Brasil (volume V)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 475-526.

ROSA, João Guimarães. *[Correspondência]*. Destinatário: Harriet de Onís. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1964. 1 carta. Arquivo IEB - USP, Fundo João Guimarães Rosa, código de referência: JGR-CT-03,061. 1964a.

ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ROSA, J. G. *Tutaméia: terceiras estórias*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SARRAZAC, J.-P. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosacnaif, 2012.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Adaptación teatral, traducción
literaria o transposición cultural:
cierta Pasión según G.H en
Argentina

*Theatrical adaptation, literary
translation or cultural
transposition: a certain Passion
according to G.H. in Argentina*

Maria Fernanda Gárbero
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/ GTT/CNPq
E-mail: nandagarbero@gmail.com

Resumen

El presente artículo es una propuesta de lectura del texto teatral “La pasión según G. H.”, adaptado y puesto en escena por el dramaturgo argentino Marcelo Velázquez, en 2021, en Buenos Aires. A partir de una comparación con partes elegidas y traducidas por Velázquez de la novela homónima de Clarice Lispector, pretendemos discutir cómo las violencias sociales siguen presentes en la pieza, y sostenidas por los momentos en que la protagonista habla de su empleada doméstica. Atentos al panorama brasileño en lo que se refiere a las herencias coloniales y su fuerte vínculo con la estructura racista de nuestro país, intentamos comprender las estrategias presentes en la adaptación que corroboran o se distancian de lo que leemos en la novela de 1964.

Palabras-clave: Adaptación, Traducción, Transposición, Texto teatral.

Abstract

This article is a reading proposal for the theatrical text “La passion according to G.H.”, adapted and staged by the Argentine playwright Marcelo Velázquez, in 2021, in Buenos Aires. Starting from a comparison with parts chosen and translated by Velázquez from the homonymous novel by Clarice Lispector, we intend to discuss how social violence is still present in the piece and is sustained by the moments in which the protagonist talks about her domestic worker. Attentive to the Brazilian panorama to which corresponds the colonial heritage and its strong link with the racist structure of our country, we try to understand the strategies present in the adaptation that corroborate or distance themselves from what we read in the 1964 novel.

Keywords: Adaptation, Translation, Transposition, Theatrical text.

El diecinueve de septiembre de 2021, estrenó en el teatro “El portón de Sánchez”, ubicado en el barrio porteño de Almagro, la pieza “La pasión según G. H.”, adaptada y dirigida por el dramaturgo Marcelo Velázquez, con diseño y realización de escenografía de Ariel Vaccari, escenógrafo cuya trayectoria extensa lo hace reconocido internacionalmente. La pieza, además de ser presentada en un circuito de cultura alternativa de la ciudad, ante un público que suele ir a las salas teatrales, evoca la presencia de Clarice Lispector en un país donde sus obras hace años están traducidas por editoriales prestigiosas, como Sudamericana, Corregidor, Fondo de Cultura Económica, entre otras, y cuenta entre sus traductores con nombres como los de Gonzalo Aguilar y Florencia Garramuño, importantes investigadores de literatura brasileña en el país vecino.

Aunque no nos sea posible afirmarlo con seguridad total, es bastante probable que el público que estuvo presente en las funciones de la pieza tuviera algún contacto con las obras de Clarice, o por lo menos que ya hubiera escuchado hablar de la autora. Y, aunque ella no haya vivido en la era desenfundada de internet, cabe destacar que Clarice, en los últimos quince años, con los avances de las redes sociales, transita entre diferentes generaciones y modos de lectura; las citas de frases de sus cuentos y novelas, fuera de contexto, sirven de ejemplo de cómo se puede convertir cualquier pedazo de texto (a veces incluso apócrifo) en frase de efecto vacía, haciendo que Clarice, hoy, sea donde sea y para quien sea, además de una escritora de Brasil, se haya vuelto un meme, término empleado para el fenómeno de “viralización” de imágenes, ideas, frases, informaciones, músicas, etc.

La elección, sin embargo, de la novela de 1964 para una adaptación teatral en 2021 nos llama la atención tanto sobre el contexto de la obra, como sobre el acto traductorio en sí mismo: una traducción del texto en portugués hecha por el dramaturgo, a pesar de las ediciones ya publicadas en su país. Para los

que trabajamos con traducción teatral, ese dato está lejos de ser un problema, pues el texto teatral tiene sus demandas y cabe al traductor reconocerlas. Es decir, además de transitar desde una lengua de partida hacia una lengua de llegada, la traducción teatral trabaja con una instancia a más: el escenario de llegada. La propuesta de Velázquez parte de su conocimiento del portugués tras años de estudio en la Universidad de Buenos Aires, donde el dramaturgo tuvo contacto con las novelas de Clarice, y parece bastante próxima de lo que podríamos esperar de una traducción literaria. Sobre eso, hablaremos más detalladamente, a fin de trazar algunas comparaciones entre los textos de la novela y los fragmentos presentes en la pieza.

Lo que nos llama la atención sobre el contexto, además de ese importante dato de conformación del texto teatral, es: ¿sería posible hablar de G. H. tal cual el personaje aparece en la novela de los años 60? Si la pieza hoy fuera presentada en Brasil, ¿los recortes serían parecidos a los propuestos por Velázquez? Brevemente, lo primero que se nos ocurre como repuesta es que no, definitivamente no, pues, al contrario del país vecino, donde los operativos de la esclavitud no sucedieron con el masivo tráfico de personas (aunque el aniquilamiento indígena tampoco haya dejado de ser un capítulo de horror), en nuestro país se firmó un proyecto de subyugación humana. Otro punto sería: ¿cómo se puede comprender un monólogo extremadamente íntimo que parte de la ausencia de una empleada doméstica ninguneada, como tantas en Brasil? Y, para llevar ese tema de una manera que desde los años sesenta ya tendría que ser problematizado en su contexto territorial, Clarice crea una narradora en primera persona que poco a poco nos va revelando sus inquietudes entre momentos de dolor y comentarios a veces fútiles; una mujer de nivel social privilegiado que vive en un departamento bastante superior al de la mayoría de los brasileños, y cuenta con una empleada que habita un cuarto donde valijas y otras cosas sin uso se amontonan con la presencia silente de Janair, nombre del que G.H inicialmente ni siquiera se acuerda.

¿Es la empleada el estopín de la epifanía que leemos en el monólogo de G. H? O mejor: para el público de la novela en Brasil, ¿quién y qué es Janair? En relación con eso, nos parece interesante hacer una breve comparación entre los resúmenes de la novela, retirados del sitio Amazon, con respecto a las ediciones en portugués de Rocco (2009) y en lengua española de las editoriales Siruela (2016) y Vereda Brasil (2021), esta última un sello de Corregidor, editorial argentina:

Romance original, desprovido das características próprias do gênero, A paixão segundo G. H. conta, através de um enredo banal, o pensar e o sentir de G. H., a protagonista-narradora que despede a empregada doméstica e decide fazer uma limpeza geral no quarto de serviço, que ela supõe imundo e repleto de inutilidades. Após recuperar-se da frustração de ter encontrado um quarto limpo e

arrumado, G. H. depara-se com uma barata na porta do armário. Depois do susto, ela esmaga o inseto e decide provar seu interior branco, processando-se, então, uma revelação. G. H. sai de sua rotina civilizada e lança-se para fora do humano, reconstruindo-se a partir desse episódio. A protagonista vê sua condição de dona de casa e mãe como uma selvagem. Clarice escreve: “Provação significa que a vida está me provando. Mas provação significa também que estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável.” A paixão segundo G. H., como os demais títulos de Clarice Lispector lançados pela Rocco, recebeu novo tratamento gráfico e passou por rigorosa revisão de texto, feita pela especialista em crítica textual Marlene Gomes Mendes, baseada em sua primeira edição.¹ (Cursivas nuestras)

La pasión según G. H., para muchos la obra maestra de Clarice Lispector, es la confirmación de la autora como un clásico del siglo XX. G. H. – nunca sabremos el nombre y apellido de la protagonista – es una mujer independiente, escultora amateur y bien relacionada en los círculos más influyentes de Río de Janeiro. Un día, sola en su ático, encuentra una cucaracha. Esto provocará en ella arcadas de repulsión y un caudal de reflexiones íntimas, algunas hasta entonces desconocidas para ella misma, sobre sus sentimientos, miedos, angustias... Este hecho aparentemente intrascendente le servirá para repasar su vida desde la infancia y llegar así a la determinación de vencer todos sus miedos.² (Cursivas nuestras)

La pasión según G. H. (1964) narra la historia de la relación de la mujer con un hombre, de la mujer consigo misma, de la mujer con otro, de la mujer con todos los otros, de la mujer con el Ser, finalmente, no deja de ser también la historia de la mujer con la novela que ella misma construye. Este trayecto que va en busca de sentidos, representa también el modo por el cual G.H. se redescubre.

Sea como fuere, es la historia de la pasión y la historia de la vida cruda, sangrando, en lo que tiene de más conmovedor: toda su grandeza y toda su miseria. Luego de degustarla, sádicamente, hasta la última gota, enfrentándose a la vida en su totalidad, es decir, con la vida plena, agotada, que ya ni es vida, es muerte, se torna posible, entonces, no el trascender – porque la trascendencia también es un recurso engañoso –, sino aprehender *la vida en sí*, en su inmanencia,

1 Fuente: <https://www.amazon.com.br/Paix%C3%A3o-Segundo-G-H-Clarice-Lispector/dp/853250809X>. Acceso en 24 de octubre de 2022.

2 Fuente: https://www.amazon.com/-/es/Clarice-Lispector-ebook/dp/B01E725QSW/ref=sr_1_1?keywords=la+pasión+según+gh&qid=1666643655&qu=eyJxc2MiOiwljg0liwicXNhljoiMC4wMCIslnFzcCI6IjAuMDAifQ%3D%3D&sprefix=la+pasión+se%2Caps%2C233&sr=8-1

con horror y encantamiento: “la libertad soy yo delante de las cosas”.
Nádia Battella Gotlib³ (Cursivas nuestras)

Cuando comparamos los resúmenes de las ediciones, vemos que la mención a la empleada doméstica se hace presente en la publicidad de la novela en portugués, al contrario de lo que vemos en el texto dirigido al público de lengua castellana. En el de la editorial española Siruela, se describe al personaje a través de la definición breve de G.H como “*mujer independiente, escultora amateur y bien relacionada en los círculos más influyentes de Río de Janeiro*”, mientras que en el sello Vereda Brasil, vemos una descripción basada más en el argumento de la novela “*historia de la relación de la mujer con un hombre, de la mujer consigo misma, de la mujer con otro, de la mujer con todos los otros, de la mujer con el Ser*”. A pesar del nivel social del personaje, la descripción publicitaria de Siruela surgiere una comprensión más dirigida de G. H. como alguien que fácilmente puede corresponder a los estereotipos de las “*madamas*” y “*dondocas*” (término en portugués que define a las mujeres fútiles y extremadamente arregladas). Por otro lado, el de Vereda Brasil, nos parece más adecuado a lo que conocemos de la narrativa a partir de las angustias de una mujer que no solo se distancia de su empleada, sino que parece desconectada de todo lo que está al su alrededor. En ese sentido, aunque la idea de “*madama*” constituya el personaje, lo que leemos en sus reflexiones a lo largo de la narrativa no se restringe a los reclamos frívolos de una “*escultora amateur*” rica de Río de Janeiro. Aún con respecto a la publicidad de Vereda, destaca la cita de Nádia Battella Gotlib, importante investigadora de las obras de Clarice Lispector.

La publicidad de Rocco, en ese sentido, parece juntar ambos panoramas, pues sin dejar de informar el simple argumento, desatado por la ausencia de la empleada, destaca también las complejidades de la narradora ante la nada, así como su busca de una revelación de la comprensión humana. Para los que vivimos en Brasil, mencionar a la empleada doméstica tampoco configura una marca decisiva de clase del personaje. Hasta 2013, las personas que trabajaban en casas de familia, limpiando, lavando, planchando, cocinando y cuidando a los demás, ni siquiera tenían sus derechos laborales reconocidos como una categoría específica. Esa llaga heredada del período de la esclavitud permitió que miles de familias tuviesen en su casa a alguien que les hiciera el trabajo doméstico, sin los derechos de otros trabajadores, como las horas extras, los aportes de jubilación, las vacaciones y el descanso, por ejemplo. Por supuesto, las familias más ricas podrían tener más de una empleada, como vimos a lo largo de más de cuarenta años en la representación de los ricos en la teledramatur-

3 Fuente: https://www.amazon.com/-/es/Clarice-Lispector-ebook/dp/B097FCTD7X/ref=sr_1_2?keywords=la+pasi3n+seg3n+gh&qid=1666643655&qu=eyJxc2MiOiIwLjg0IiwicXNhIjojoiMC4wMCIslInFzcCI6IjAuMDAifQ%3D%3D&sprefix=la+pasi3n+se%2Caps%2C233&sr=8-2

gia brasileña, con sus conductores, cocineras, niñeras, mayordomos y gobernantas, es decir, todo un “staff” para servir a la casa del patrón y de la patrona. Más allá de una representación de clases abastadas, esa conformación socio-laboral formó parte del imaginario brasileño de clase media, que de diferentes maneras se reproducía en la presencia de una empleada doméstica y una niñera, ambas muchas veces sin registro laboral y sin cobrar el sueldo mínimo.

En 2013, la presidenta de la nación Dilma Rousseff propuso una enmienda constitucional (PEC 66/2012), conocida como la “PEC de las domésticas”, para reglamentar derechos básicos que antes no eran garantizados a esas trabajadoras. Además de limitar la jornada a 44 horas semanales y regularizar el vínculo laboral, la propuesta contenía los derechos a la licencia maternidad, derecho a la jubilación y auxilios en caso de accidentes y enfermedades. Lo que nos parece obvio en una relación laboral, ya que se trata de una prestación de servicios que exige el mismo reconocimiento de otros empleados, en aquel momento generó un desborde de las alcantarillas del odio y del prejuicio. No era raro ver en la televisión, sobre todo en los programas matutinos, protestas contra la ley, como solía hacer la presentadora de la Rede Globo, Ana María Braga, con cierta recurrencia en los meses de 2013, mientras se discutía el tema en la cámara de diputados.

Sin duda, el asunto es complejo y la comprensión de los cambios socio-laborales que se produjeron en Brasil nos demandaría un estudio mucho más profundo hecho por especialistas, lo que no correspondería a un artículo que se propone discutir una novela y su adaptación teatral, articulado teóricamente por otras áreas del saber. No obstante, estamos hablando de una novela donde la empleada doméstica ausente es un personaje, o mejor: es la ausencia de la empleada doméstica lo que hace que la narradora esté presente en un espacio de su casa antes desconocido: el cuarto de la empleada, el cuarto de los fondos, la metonimia más reciente de lo que separaba la “Casa-grande” y las “senzalas” (FREYRE:1933), palabra que en portugués define el lugar antes destinado a las personas esclavizadas.

Y si en la publicidad de la editorial brasileña se nota esa ausencia-presencia como parte de la narrativa, sin que sea un problema social que se pretenda tema en la novela, es porque ese tipo de vínculo, con todas sus perversiones y falta de derechos, es naturalizado y compartido por diferentes clases sociales; sin ser un “privilegio” de los más ricos, la presencia de una empleada doméstica en casa formaba parte de un sistema simbólico compartido (BOURDIEU:1989), que respondía a los deseos de una clase media incapaz de reconocerse a sí misma como parte de la clase trabajadora. El espectro de la riqueza en Brasil es muy complejo, pues es cultural, sociológico y económico. Para un público que desconoce ese dato, una G. H. que sea “*bien relacionada en los círculos más influyentes de Río de Janeiro*”, que vive en un ático, como dice la publicidad de Siruela, sugiere un personaje quizás más abastado de lo que reconocemos al leer la novela en Brasil, por todo lo ya expuesto sobre la

presencia de las empleadas domésticas en las casas brasileñas. El problema no se reduce a eso, y para el público argentino la duda se rehace: ¿cómo comprender un monólogo extremadamente íntimo que parte de la ausencia de una empleada doméstica ninguneada, como tantas en Brasil? En ese sentido, consideremos un aspecto que está presente en todo el texto teatral, con el objetivo, posiblemente, de recrearlo o, mejor, aclimatarlo culturalmente: la traducción del término en portugués “empregada” por “mucama”, como vemos en la comparación entre el texto teatral adaptado por Velázquez y la novela en portugués, respectivamente:

Antes de entrar a la habitación, ¿qué era yo? Era lo que los otros siempre me habían visto ser, y yo me conocía así. No sé decir lo que yo era. Pero, al menos, quiero acordarme: ¿qué estaba haciendo?

Eran casi las diez de la mañana y hacía mucho que mi departamento no me pertenecía tanto. *La mucama se me había ido.* (VELÁZQUEZ, texto gentilmente concedido para este artículo. Cursivas nuestras.)

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo? (...) Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. *No dia anterior a empregada se despedira.* (LISPECTOR 1964:19-20. Cursivas nuestras.)

Sobre esa elección / selección terminológica por parte del dramaturgo, una vez que el término “empleada doméstica” existe en los países hispanohablantes, incluso en los países de Latinoamérica donde la palabra “mucama” todavía le sirve de sinónimo, nos parece interesante pensarla desde el concepto de Glotopolítica, propuesto por los franceses Louis Guespin e Jean Baptiste Marcellesi en 1986:

Reconhece-se como *glotopolítica* toda e qualquer ação sobre a linguagem, nos mais diversos âmbitos e níveis, sem pretender tornar obsoletos os termos *planejamento* ou *política linguística*, mas deixando explícito que toda decisão sobre a linguagem tem “efeitos glotopolíticos”. O esforço de abordar o complexo dinamismo das políticas que, de alguma maneira, afetam a linguagem, com seus jogos de forças e consequências muitas vezes imprevisíveis, faz parte de diversas iniciativas teóricas e vem ocupando as preocupações dos pesquisadores desde o final do século XX. (LAGARES 2018:33. Cursivas del autor)

Por tratarse de un texto Pós-Dramático, donde percibimos ya en la primera rúbrica (*En el living de su casa, G.H. le habla al auditório*)⁴, “o desvio da atenção

4 VELÁZQUEZ 2021.

e ênfase na representação (...) para a criação/ presentificação como parte de uma situação na qual a relação entre todos os participantes do evento torna-se um objeto importante do conceito artístico e da pesquisa” (LEHMANN 2013: 876), la propuesta de hablar al auditorio, mientras dura la actuación, simula una relación de confianza y abertura, una vez que la ruptura total de la cuarta pared, en esa perspectiva, obviamente plantea una proximidad con el público.

De hecho, la elección del término “mucama” tiene una resonancia semántica que no vemos en “empleada doméstica”. Si esta configura una profesión, aquella marca una condición que rescata los tiempos de la esclavitud y, por ende, de la colonización. Y si, en el texto en portugués, la narradora menciona a su trabajadora doméstica como “empregada”, lo hace porque la palabra en su contexto prescinde de especificación. Sin embargo, cuando pasamos a la lengua española, la definición es obligatoria: “empleada doméstica”, es decir, empleada se vuelve un término genérico para cualquier empleado, funcionario, trabajador, etc.

Al tomar como referencia la perspectiva de la glotopolítica, nos parece interesante pensar en el proyecto de Velázquez desde sus decisiones traductorias, pues su actuación como traductor lo hace, en cierta medida, un agente glotopolítico. Tanto la adaptación de la novela para el teatro, como la presentación del contexto brasileño (como el desencadenador de todo lo que escucharemos con la protagonista) a un público que no lo comparte históricamente, hacen el término “mucama” mucho más amplio de lo que podríamos suponer en un primer momento. Semánticamente, en él se agregan condiciones históricas que, posiblemente, hoy traducen lo que pudo ser una empleada doméstica en Brasil, antes de la ley de las domésticas. Reconocemos, sin embargo, que la palabra habitualmente usada en Argentina, para referirse a mujeres que trabajan con limpieza en casa de familia y hoteles, todavía forma parte del vocabulario del país vecino, como tantas otras que hoy en Brasil ya son rechazadas por sus significados violentos, sobre todo de origen racial, y no se acepta más usarlas en el habla corriente.

Sobre eso, un ejemplo simple y brutal es el empleo de los “apodos” “negro” y “cholo” antes del nombre de las personas por su ancestralidad (como “Negra Sosa”, para la cantautora tucumana Mercedes Sosa, y “Cholo Simeone”, para el jugador de fútbol Diego Simeone, ambos por sus orígenes amerindios). En ese sentido, se toman como base aspectos físicos que, como forma de aproximación, legitiman desde el lenguaje una sociedad con fuertes rasgos de violencia. El uso, por ejemplo, de las variantes “gordo, gordi” (“El gordo Casero”, como apodo del actor Alfredo Casero), o el caso del cantor de quarteto cordobés “La Mona Jiménez” (nombre artístico de Juan Carlos Jiménez Rufino), obviamente se basa en una brutalidad que para muchos suele ser “graciosa”.

La elección de “mucama” y su permanencia en el vocabulario corriente, en el texto teatral de Velázquez recupera, quizás no la historia de las empleadas domésticas brasileñas, sino ese rasgo basado en prejuicios constituyentes de cierta elite latinoamericana, de la cual, por extensión, la G. H. brasileña hace

parte. Con respecto a ese tema, nos parece importante rescatar un texto de Beatriz Sarlo del inicio de los años 2000. Cuando la investigadora argentina escribe *Tiempo Presente* (2001), la Argentina vivía prácticamente el año posterior a la salida de Carlos Menem de la presidencia (1989-1999), y ya se preparaba para una de las peores crisis económicas de su historia reciente, oriunda de la desastrosa política gubernamental de dicho mandatario. El mundo conocía poco a poco el fenómeno de la era digital, sin tener consciencia todavía de todos los problemas que nos iban a suceder con las múltiples formas de agresión que aún estaban por emerger. Con respecto a la fractura social que Sarlo problematiza en aquel entonces, la autora argumenta en un momento de su libro:

Nunca la sociedad argentina estuvo tan fracturada. Hemos aprendido a observar injusticias bestiales con una perspectiva distante. Nos hemos latinoamericanizado, no sólo por razones que se aducen habitualmente: aumento de la desigualdad; desempleo o trabajo al que el adjetivo “precario” no describe adecuadamente en su ciclo de humillaciones, inseguridades y angustias; debilitamiento de toda acción pública. Nos hemos latinoamericanizado en un sentido cultural porque aprendimos a vivir en una sociedad dual, aceptando que nuestro destino sea radicalmente diferente del de los pobres. Nos acostumbramos a que la sociedad argentina sea impiedosa. Ése es un verdadero giro en un imaginario que, hasta no hace tantos años, tenía el ascenso social como una expectativa probable para casi todos. (SARLO 2001:133)

La cita nos parece adecuada para tratar de dos problemas que, directa o indirectamente, vemos en la pieza de Velázquez. Primeramente, la G. H. puesta en escena sugiere una mujer no solamente desconectada de su entorno, sino una metonimia de las señoras capaces de representar esa latinoamericanización de la desigualdad de la que nos habla Beatriz Sarlo. El vestuario del personaje quizás sea lo que más nos llama la atención en comparación con la imagen de una mujer recién levantada de la cama y que ensaya todas las reflexiones y revelaciones de sí misma. En el cartel de publicidad de la pieza⁵, ese aspecto no deja dudas de que el público “charlará” más con una “dondoca” en los moldes antiguos que propiamente con alguien perdida en sus referencias anteriores:

5 Fuente: página de divulgación de la pieza en la red social Instagram. [@lapasionsegungh](#).



Su pelo recogido, los zapatos de tacón, la falda azul de lino, la cadena de oro y una remera de buen corte forman un conjunto de significados que, invariablemente, nos conecta a ciertos estereotipos que no me parecen presentes en el personaje imaginado por Clarice Lispector. Al contrario, parecen recrear una idea de la patrona de una época distante de la nuestra. Ese alejamiento quizás sea de propósito, a fin de llevar al público argentino una imagen más cercana de lo que podría ser, desde la concepción del dramaturgo y director, una mujer brasileña viviendo en un departamento en Copacabana, con una empleada doméstica que, sí, está más próxima a la condición histórica y social de las mucamas que a las empleadas domésticas de la actualidad.

El segundo punto que remite al argumento de Sarlo es lo que la autora llama “latinoamericanización”, como parte de la comprensión de un proceso de descenso valorativo de la sociedad argentina que, por más que se haya forjado bajo la ilusión de europeidad, nunca dejó de ser también latinoamericana, es decir: desde ese punto de vista, el aspecto político de la geografía se transforma en un calificador devaluado al servicio del entendimiento de una sociedad apartada de sus países vecinos y ahora más próxima, por las violencias que, reconozcámoslo, siempre estuvieron presentes en los países que sufrieron los terribles procesos de colonización. Con base en fragmentos del texto teatral, es posible verificar como eso forma parte de la concepción dramática, a partir de las selecciones que Velázquez hace de la novela, traducidas en su mayoría textualmente:

Y su nombre... claro, claro, ahora me acuerdo: Janair, se llamaba Janair. Janair me odiaba. Esos dibujos en la pared los dejó Janair como un mensaje en bruto para cuando yo abra la puerta.

Mi malestar es divertido: ¿Qué opinaba de mí, Janair? ¿Qué piensan? ¿Nunca me imaginé que, en su silencio, pudiera existir alguna censura sobre mi vida? ¿Que llevaba “una vida de hombre”?

Ahí debería estar retratada...Yo, el Hombre. Y el perro, ¿sería así como Janair me llamaba? Hace años que sólo soy juzgada por mis pares y por mi propio ambiente que están, en suma, hechos de mí y para mí. Janair es la primera persona realmente ajena de cuya mirada tomo conciencia. ¿Una perra?

Ahora, con un malestar real, tengo una sensación que durante meses no me había permitido tener: la del silencioso odio de aquella mujer, Janair. Lo que me sorprende es que era un odio indiferente, el peor odio: la indiferencia.

Ahora me acuerdo de su cara ¿cómo pude olvidarla?, vuelvo a ver el rostro negro y sereno, la piel opaca (uno de sus modos de callar), las cejas bien diseñadas, los trazos finos y delicados.

Rasgos de reina. Y también la postura: el cuerpo erecto, delgado, duro, liso, casi sin carne, con ausencia de senos y caderas. ¿Y su ropa? Bajo el pequeño delantal, se vestía siempre de marrón oscuro o de negro, lo que la volvía toda oscura e invisible -se me pone la piel de gallina. Esa mujer era invisible. Janair tenía solo forma exterior.

Así como era ella... ¿Así me habrá visto a mí? Quitó de mi cuerpo dibujado en la pared todo lo que no era esencial, y vio de mí sólo el contorno. Es curioso, las figuras en la pared me recuerdan a alguien, a alguien que soy yo misma. ¿Un contorno?

Esa parte del texto teatral es una unión de párrafos de las páginas 40 y 41 de la novela, según la edición brasileña de 1964 que hemos consultado para este artículo. Por más que en el texto de partida leamos lo que Velázquez transpone para el de llegada, el hecho es que la protagonista, con el conjunto sugerido por todo lo que representa su imagen, refuerza lo que nos parece corresponder a los reclamos de una parcela de aquella elite brasileña en contra de la ley de las domésticas sancionada en 2013. En la novela, la narradora habla del aspecto físico de su empleada negra, como el de la mayoría de las mujeres que, frente a las desigualdades basadas en el racismo estructural, siente en sus cuerpos negros las marcas de los trabajos menos valorizados, en una sociedad incapaz de comprender su responsabilidad en ese panorama misógino, racista y excluyente.

De hecho, si la pieza hoy fuera puesta en escena en Brasil, un pasaje como el que recién hemos citado causaría mal efecto ante un público que suele ir a las funciones teatrales más cercanas a la propuesta de Velázquez, que nos parece pensada fuera de los grandes circuitos comerciales e idealizada para una platea más consciente (o más disimulada, quizás) de las desigualdades sociales ancladas en los prejuicios étnico-raciales. Sin embargo, el dramaturgo opera un corte significativo al mencionar los rasgos de Janair en el momento en que leemos

cómo la protagonista dice: “vuelvo a ver el rostro negro y sereno, la piel opaca (uno de sus modos de callar), las cejas bien diseñadas, los trazos finos y delicados”, mientras que en la novela leemos: “revi o rosto prêto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados *que mal eram divisados no negror apagado da pele.*” (LISPECTOR 1964:41. *Cursivas nuestras*).

El hecho recupera las intervenciones glotopolíticas tanto del traductor, como del dramaturgo dispuesto a adaptar la novela. Al omitir la frase que subraya el comentario racista, después de todo un compilado también racista, Velázquez crea un personaje muy consciente del “pacto narcísico de la blanquitud” (BENTO 2002), preservando el dato de que ella ni siquiera se acuerda del nombre de su empleada, o mejor, de su “mucama”. La intervención, así, sugiere un intento bastante curioso en lo que correspondería a la transposición cultural de un contexto brasileño de los 60 a otro contexto casi 60 años después. Y en ese sentido, pese a los cortes, nos parece que el dramaturgo ha captado bien ciertas grietas que hacen parte del texto de la novela.

La adaptación teatral corroborada por las operaciones de transposición cultural, por más que, a veces, presente anacronismos, como el del vestuario o la marca de la palabra “mucama” hoy en día, permite que su público se imagine a la protagonista desde una mirada fundadora. Implacablemente, la narradora de la novela y, por ende, la protagonista recreada por Marcelo Velázquez revelan sus prejuicios de clase y étnico-raciales. Entresacar de la novela (o de la pieza) solamente lo que la crítica literaria haya construido sobre las narrativas de Clarice Lispector, desde un punto de vista del relato íntimo y muchas veces psicoanalizado por expertos de otras áreas, es pactar con un discurso que forma parte del imaginario nacional brasileño en relación con su canon literario y con cierta noción que todavía persiste en la “autorización social” de los privilegiados en una sociedad dividida.

A pesar de la diversa historia argentina en relación con los rastros del tráfico humano (resinificado en trabajos como los de Janair y de otras miles de mujeres que siguen ninguneadas), la adaptación puesta en escena por Velázquez reproduce la brutalidad constituyente de esas relaciones de poder. Intencionalmente (para generar extrañamiento) o no, la señorita en su traje azul y pelo recogido transpone culturalmente un capítulo que necesita una reparación histórica, ya sea en Brasil con los negros, ya sea en Argentina con los indígenas, que son la mayoría pobre y sin el estereotipo pactado por la blanquitud.

Por fin, recupero un pasaje de Achille Mbembe que nos recuerda cómo la empleada es descrita en la novela, en relación con el espacio ocupado en la casa (el cuarto de despensas) y sobre la convivencia con sus patrones, ya siete décadas después del fin de la esclavitud. Al discutir la estructura de la *plantation*, o sea, del sistema de explotación colonial europeo en las colonias de América a lo largo de cuatro siglos, para la muerte social de las personas esclavizadas, el filósofo camaronés argumenta: “a condição de escravo resulta de uma triple

perda: ‘perda de um lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político” (MBEMBE 2018:27). En ese contexto, la empleada de la novela se traduce por la idea colonial de “mucama” también en portugués, dado que refuerza su fantasmagoría en la narrativa. En su lugar, arrinconada en el cuarto, queda la cucaracha; imagen kafkiana de la pérdida de la condición humana. Como desenlace espantoso, G. H. la mastica, destrozando el animal y encontrándose consigo misma, momentos antes de desatar su relato místico-existencialista.

Aunque nos sea imposible o injusto afirmar que la autora de la novela haya sido en su vida una persona racista, su personaje lo es, y Clarice no nos omite eso, al contrario. No obstante, borrar de la crítica que algunos de sus personajes sí corresponden al ideario heredado de la colonización es un pacto que, al revés de muchos que lo siguen haciendo, no estamos dispuestos a mantener. No hay como adaptarlo, ni traducirlo en cualquier sentido diverso de la palabra “vergüenza”.

Consideraciones finales

En los primeros meses de 2017, cuando publicaron la segunda versión de la biografía de Clarice Lispector, escrita primeramente en 2009 también por el historiador estadounidense Benjamin Moser, la escritora Ana Maria Gonçalves, autora del contundente y exitoso libro *Um defeito de cor* (2006), vino a público para rescatar un pasaje donde el biógrafo mencionaba en la primera versión esta icónica fotografía⁶ de un encuentro entre Clarice Lispector y Carolina Maria de Jesus:



Según las palabras de Moser, en la biografía publicada por la editorial Cosac Naify, ocho años antes de la editorial Companhia das Letras, leemos el siguiente pasaje:

6 Fuente de la fotografía: archivo de divulgación de la Editora Rocco.

Numa foto, ela aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, **Quarto de despejo**, uma das revelações literárias de 1960. *Ao lado da proverbialmente linda Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, Carolina parece tensa e fora do lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada doméstica de Clarice para dentro do quadro.* (MOSER 2009:25. *Cursivas nuestras*)

Además de racista, la visión del autor expresa un conjunto de problemas con los cuales se establece el “pacto narcísico de la blanquitud” del que nos habla Maria Aparecida Silva Bento, intelectual negra, cuyo texto “Branqueamento e Branquitude no Brasil” fue fundamental para las reflexiones que intentamos trazar en este estudio. Con razón, muchos estudiosos negros se manifestaron contra lo que Moser había escrito, y por eso lo que leemos en la edición de 2017 es un texto que, lejos de representar la tomada de conciencia repentina del biógrafo, corresponde a la tomada de conciencia social oriunda de la lucha antirracista de los movimientos negros y de parte de la sociedad civil, que no acepta más afirmaciones como las de Moser en su libro de 2009. En la reescritura / reestructura, leemos:

Numa foto, Clarice aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, **Quarto de despejo**, uma das revelações literárias de 1960, *que transformou sua autora numa das raríssimas negras a alcançar sucesso literário naquela época. Numa sociedade ainda sofrendo sob a herança de quase 400 anos de escravidão, onde a cor da pele estava fortemente vinculada à classe social, poucos adivinariam que a loira Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, tivesse origens ainda mais miseráveis que as de Carolina.* (MOSER, 2017, p. 22. *Cursivas nuestras.*)

Recupero esa historia como una muestra de cuántas camadas atroces sostienen un paisaje aparentemente apaciguado con respecto a los problemas que Sarlo atribuye a una sociedad marcada por las fracturas de la desigualdad y su supuesta “latinoamericanización”. Hay, sin duda, muchas formas de leer un (con)texto, sobre todo, llevándolo hacia otro panorama, sea por la transposición cultural o incluso por la traducción que busca intervenir en el lenguaje cuando le conviene. Pero hay algo de intraducible: la violencia que heredamos como algo “natural”, cuando nada en los vínculos sociales es natural, y las narrativas que creamos para justificar lo injustificable, ya sea en una novela de los 60, ya sea en un texto teatral adaptado o en una biografía reeditada.

Referencias

BENTO Maria Aparecida Silva. “Branqueamento e Branquitude no Brasil”. In: *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. (Orgs.) Petrópolis: Vozes, 2002, p. (25-58)

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Traducción de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 22ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

LAGARES, Xoán Carlos. *Qual política linguística? Desafios glotopolíticos contemporâneos*. São Paulo: Parábola, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. “Teatro Pós-dramático, doze anos depois”. Traducción de Martin Heuser y revisión de Marcelo de Andrade Pereira. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

_____. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Traducción de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MOSER, Benjamin. *Clarice*,. Traducción de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009

_____. *Clarice*,. Traducción de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARLO, Beatriz. *Tiempo presente*. Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2001.

VELÁZQUEZ, Marcelo. “La pasión según G.H. de Clarice Lispector. Adaptación teatral de la novela homónima.”. Texto gentilmente concedido por el dramaturgo, en formato Word, por correo electrónico.

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Do proscênio para o quadrinho,
o *Orestes* em HQ

*From the proscenium to the comic
strip, Orestes in comics*

Piero Bagnariol
Quadrinista
E-mail: piero.grf76@gmail.com

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais/GTT/CNPq
E-mail: tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

Resumo

Reflexões pontuais sobre o gênero HQ como veículo de recepção da tragédia antiga grega. Focalizamos particularmente na estrutura linear e sequencial de narrativas e na circularidade do mito. O paradigma para os comentários é a publicação recente do *Orestes de Eurípides em quadrinhos* (Peirópolis, 2021) produzida pelos autores do ensaio. Propõe-se também a urgência de estudos criteriosos do gênero no âmbito acadêmico. Enfatizamos o papel dos quadrinhos como objeto de aprofundamento dos estudos de literatura clássica.

Palavras-chave: HQ, Tragédia grega, Literatura.

Abstract

Occasional reflections on the comics genre as a vehicle for the reception of ancient Greek tragedy. We focus particularly on the linear and sequential structure of narratives and the circularity of myth. The paradigm for the comments is the recent publication of Euripides' Orestes in comics (Peirópolis, 2021) produced by the authors of the essay. It is also proposed the urgency of judicious studies of the genre in the academic sphere. We emphasize the role of comics as an object of deepening the studies of classical literature.

Keywords: Comics, Greek Tragedy, Literature.

Um complexo de vira-lata

Como de praxe em quase toda abordagem acadêmica voltada para o gênero HQ, iniciamos este ensaio pincelando, na proposta escrita, traços de um complexo de “vira-lata” que acomete os estudiosos diante da assunção de um objeto de estudo em grande parte desprestigiado e relegado à categoria de cultura de massa. Cremos, no entanto, que o teatro antigo, frente aos estudos de arqueologia, filologia e filosofia, e não obstante a opinião de Aristóteles, também enfrentou este desafio. O elo inicial que os uniu, para desenvolvimento da presente pesquisa foi, de certo modo, sua marginalidade. Aliás, é bem certo que o teatro, sobretudo o teatro clássico de origem grega, ainda hoje, se vê, quase excluído das áreas de prioridade dos investimentos estatais culturais. Não obstante, a HQ ganha neste pleito de descaso.

De fato, é bem recente a inserção da HQ nos estudos críticos de escolas superiores: aproximadamente uma década de investigação sistematizada, balizada e registrada. Em 2010, a Johns Hopkins, uma das universidades que mais prestigia os estudos acadêmicos propriamente ditos, dedicou um número especial para os estudos da *Graphic Novel* na *CEA Critic*. No volume, Frank Erick Pointner e Sandra Eva Boschenhoff, quebrando o protocolo de se justificarem como estudiosos do gênero, publicaram um sólido artigo dedicado essencialmente à adaptação de clássicos para HQ.

Os autores iniciam seu ensaio a partir da discussão acerca da reprodutibilidade e da distribuição, em alta escala, de pinturas de artistas consagrados, imagens em jornais, revistas, catálogos de modas, outdoors, fotogramas, etc.

e apontam para a tendência contemporânea de, sobre as palavras escritas e os textos canônicos da literatura, privilegiarem-se adaptações e imagens.

Tem havido também certa tendência de transformar romances populares modernos em filmes tão logo seus números de vendas excedam um dado número, incluindo os romances que, dificilmente, seriam adequados para adaptações fílmicas (...). A televisão dificilmente fica aquém do cinema em sua utilização de textos em prosa, e a internet certamente desempenhará um papel maior na crescente indústria de adaptações intermediárias da palavra escrita. No entanto, o discurso acadêmico ainda negligencia amplamente os quadinhos baseados em fontes literárias. (POINTNER, BOSCHENHOFF 2010: 86)¹

Todavia, se os pesquisadores referidos afirmam que as imagens vêm paulatinamente ganhando terreno em desfavor da palavra escrita, sobretudo, se estamos “mirando as inúmeras adaptações de textos baseados em palavras para a mídia visual” e tendo em vista “a crescente indústria de filmes literários”, isto, por si, não é nem um bem, nem um mal. A forma de chegada da mensagem é apenas um dos elementos que a compõe.

Waldomiro Vergueiro, neste sentido, pondera que

(...) não se pode deixar de reconhecer que a produção industrializada continua massiva e massificante, ainda que tolhida em limites mais amplos do que os de vinte ou trinta anos atrás. Mas ela tem, é certo, evidentes limitações. A oferta de quadinhos como um todo, considerada a produção industrial, continua disponibilizando, em proporções bastante exageradas — cerca de 80 ou 90 por cento, dependendo do ponto de vista de quem realiza a análise —, aquilo que poderia ser denominado como “lixo”, ou seja, quadinhos padronizados e presos a um modelo industrializado de produção em linha de montagem, voltados para a reprodução das mesmas histórias a serem consumidas pelas mesmas massas de leitores invisíveis e não identificados, que são depois substituídos por outros com as mesmas características. E assim, *ad aeternum*. (VERGUEIRO 2017: 4)

O dado é preocupante, mas não muito. Há bastante lixo para todo canto, também em romances escritos, e há muita coisa boa surgindo, tanto em um gê-

1 There has also been a tendency to turn modern popular novels into motion pictures as soon as their sales figures exceed a certain number, including novels which are hardly suitable for filmic adaptation (...). Television hardly falls short of film in its application of prose texts, and the internet will certainly play a greater part in the ever-growing industry of intermedial adaptations of the written word. However, scholarly discourse still largely neglects comics based on literary sources.

nero como no outro. Dentro do nosso escopo, em 2005, Hatfield ratificava a pujança do gênero HQ. Segundo ele,

(...) os quadrinhos alternativos [comprometidos com a pesquisa e a qualidade artística] ultrapassaram os limites dos quadrinhos tradicionais em todos os níveis, incluindo embalagem, publicação, forma narrativa e conteúdo temático. No processo, eles criaram um gênero vital, muitas vezes mal compreendido, o “romance gráfico” (...). Este gênero, por outro lado, tornou-se um passaporte para um novo reconhecimento; de fato, o romance gráfico tem sido repetidamente invocado como uma forma radicalmente “nova”, mesmo o prenúncio de uma nova alfabetização visual. Tais alegações, é claro, enganam: os romances gráficos não são nem “pós-literários” nem sem precedentes. São histórias em quadrinhos, portanto exemplos de uma tradição venerável. No entanto, o gênero como romance gráfico é de cunhagem recente, e sua ascensão comercial é ainda mais recente; além disso, seu reconhecimento tem revigorado o discurso crítico sobre os quadrinhos. Finalmente quadrinhos estão sendo reconhecidos como uma forma merecedora de atenção constante. (HATFIELD 2005: XI-XII)²

Ao lado deste experimentalismo, peculiar a publicações independentes como os *fanzines*, cabe igualmente citar alguns autores que se tornaram como que “clássicos” do gênero e alcançaram, vez por outra, e aqui e acolá, os estudos universitários e as escolas de Belas Artes.

O reconhecimento dos quadrinhos como forma de arte teve um pontapé importante em 1986, quando as aquarelas de Hugo Pratt foram expostas no Grand Palais de Paris. Foi justamente para definir a obra deste autor italiano que foi empregado o termo “literatura desenhada”. A já então característica publicação em episódios nos *magazines*, revistas vendidas em bancas, é, na virada do século, sobrepujada por edições de qualidade distribuídas em livrarias. Essa mudança editorial coincidiu com a busca dos próprios quadrinistas por soluções inovadoras, como o ensaio semiótico em quadrinhos de Scott Mc Cloud (1995) ou o mais recente *Asterios Polyp*, de David Mazzucelli (2011), um estudo metalinguístico sobre as possibilidades narrativas das HQ.

2 (...) alternative comics have breached the limits of the traditional comic book on every level, including packaging, publication, narrative form and thematic content. In the process they have spawned the vital yet often misunderstood genre of the “graphic novel” (...). This genre, again, has become a passport to new recognition; indeed, the graphic novel has been repeatedly invoked as a radically “new” form, even the harbinger of a new visual literacy. Such claims, of course, mislead: graphic novels are neither “post-literary” nor without precedent. They are comics, thus examples of a venerable tradition. Yet the graphic novel genre is of recent coinage, and its commercial upsurge even more recent; moreover, its recognition has invigorated the critical discourse about comics. At last comics are being recognized as a literary and artistic form deserving of sustained attention.

Tudo isso, evidentemente, chamou a atenção dos acadêmicos, mesmo os mais fechados. Michel Thiebaut chega mesmo a propor uma pedagogia pelos quadrinhos em sua tese de doutoramento, já em 1998³ e, neste ponto específico, ao que parece, os franceses avançaram em abertura acadêmica. Thiebaut associa mesmo a Idade Média à necessidade de corporificar as imagens criadas pela palavra, seja ela literária ou histórica:

Os meios do discurso são palavras e imagens. Os historiadores usam palavras para desenvolver um pensamento conceptual baseado na palavra escrita. A religião também dá à palavra escrita um lugar fundamental. Mas a Palavra tornou-se carne!... Assim, a imagem foi imposta muito cedo como uma necessidade para os Padres do Concílio em Niceia para fazer significar a encarnação — uma condenação sem apelo dos iconoclastas. Quando eu era criança, o meu primeiro encontro com a Antiguidade foi através destes moldes de gesso que, num estilo que poderia ser descrito como pomposo, retratavam a Paixão de Cristo. Constituiu-se portanto um espetáculo que tem fascinado as multidões desde a Idade Média: no século XIX e início do século XX, a novidade reside no fato de a representação ser feita sistematicamente em traques, com o decoro que se supõe esperado “na época”... O fato de as bandas desenhadas e, antes delas, o cinema terem contribuído para perpetuar esta tradição é testemunho da mesma necessidade de significar a encarnação. A História Santa e as vidas dos mártires têm sido uma importante fonte de inspiração para estes escritores, que escreveram romances famosos: *Fabiola*, *Quo Vadis*, *Ben Hur*, *Os Últimos Dias de Pompeia*. Outros temas, seculares, também estimularam a imaginação dos romancistas: o Egito com o *Romance da múmia* de Theophile Gautier, as Guerras Púnicas com o famoso *Salammbô* de Flaubert, a Guerra Gálica com *Le Chant de l'Alouette de Dupuy-Mazuel* (mais conhecido como o autor de *Le Miracle des Loups*), a escravatura com *Spartacus* de Koestler e também o de Howard Fast. Estes escritos, por sua vez, deram origem a imagens: as edições foram ilustradas antes de estes romances serem trazidos para o ecrã... Imagens de cinema que, por sua vez, inspiraram outras imagens — as de banda desenhada, em particular. Segundo estes antecedentes, a percepção que um contemporâneo pode ter da Antiguidade é o resultado de uma combinação complexa de dados que contribuem para a formação da sua imaginação. Nesta alquimia, os indivíduos procedem mais por adição do que por redução, onde uma ideia

3 Michel Thiébaut, *L'Antiquité vue dans la Bande Dessinée d'expression française - 1945-1995. Contribution à une pédagogie de l'Histoire ancienne*. Tese de doutoramento em État, Histoire et Cultures de l'Antiquité. Orientação de Monique Clavel-Lévêque, 1997, Faculté des Lettres, Besançon.

— a de uma carruagem — será expressa através das imagens do *Ben Hur* de W. Wyler, no qual um conceito, o dos Gauleses, será visualizado através das vinhetas de *Asterix*... (THIEBAUT 1998: 233)⁴

A tomada de consciência quanto a preconceitos acadêmicos desnecessários, quer anterior às últimas décadas ou recentíssima, não interfere no reconhecimento de que uma medida importante a ser buscada, sem dúvida, seria tratar de forma séria e embasada a discussão acadêmica para o gênero (POINTNER, BOSCHENHOFF 2010: 86), com vista ao avanço técnico da linguagem de quadrinhos e sua excelência artística, pois “nas águas das mais variadas artes como a ilustração, o teatro, a literatura, a caricatura e o cinema, as histórias em quadrinhos constituem um gênero complexo, em que elementos narrativos de várias manifestações artísticas ou linguagens são explorados” (VERGUEIRO 2017:16).

Digamos, então, que as HQ são por natureza obras de fronteira, “textos híbridos” e porosos; é este conjunto de características, aliás, que os faz interessantes. É nesta direção que Hatfield menciona a história em quadrinhos como uma miscelânea de traços e gêneros (HATFIELD, 2005: 4) esteticamente impura, em cuja composição convivem o visual das personagens, a linguagem corporal congelada, o ritmo narrativo, o espaço multidimensional do contexto e em que os elementos narrativos são prioritariamente gráficos.

4 Les moyens du discours sont des mots et des images. Des mots, se servent les historiens pour développer une réflexion conceptuelle fondée sur l'écrit. La religion aussi accorde à l'écrit une place fondamentale. Mais le Verbe s'est fait chair!... De sorte que l'image s'est imposée très tôt comme une nécessité aux Pères conciliaires à Nicée pour signifier l'incarnation - une condamnation sans appel des iconoclastes. Quand j'étais petit, ma première rencontre avec l'Antiquité s'est faite par le truchement de ces moulages en plâtre qui, dans un style que l'on peut qualifier de pompier, mettaient en scène la Passion du Christ. Il y a là un spectacle qui, depuis le Moyen-Âge, ne cesse de fasciner les foules: au XIXe et au début de ce siècle, la nouveauté tient au fait que la représentation se fait systématiquement en costumes, avec des décors censés être “d'époque”... Que la Bande Dessinée et, avant elle, le Cinéma aient contribué à perpétuer cette tradition témoigne d'une même nécessité de signifier l'incarnation. L'Histoire sainte, la vie des martyrs ont été une source d'inspiration importante pour ces hommes de plume qui ont signé des romans célèbres: *Fabiola*, *Quo Vadis*, *Ben Hur*, *Les Derniers Jours de Pompéi*. D'autres thèmes, profanes ceux-là, ont également stimulé l'imagination des romanciers: l'Egypte avec *Le Roman de la Momie* de Théophile Gautier, les guerres puniques avec le célèbre *Salammô* de Flaubert, La Guerre des Gaules avec *Le Chant de l'Alouette* de Dupuy-Mazuel (connu surtout pour être l'auteur du *Miracle des Loups*), l'esclavage avec le *Spartacus* de Koestler ou celui d'Howard Fast... Ces écrits ont à leur tour suscité des images : des éditions ont été illustrées avant que ces romans ne soient portés à l'écran... Images de cinéma qui, à leur tour, ont inspiré d'autres images — celles de bandes dessinées, notamment. En fonction de ces antécédents, la perception qu'un contemporain peut avoir de l'Antiquité résulte d'une combinaison complexe de données qui concourent à la formation de son imaginaire. Dans cette alchimie, les individus procèdent davantage par addition que par réduction, où une idée — celle d'une course de chars - va être exprimée par les images du *Ben Hur* de W. Wyler, où un concept, celui de Gaulois, va être visualisé à travers les vignettes d'*Astérix*...

Em nossa era de mídias novas e híbridas, a colaboração interartistas é rei. Tanto a cultura popular quanto a alta arte estão saturadas com combinações de texto/imagem; estamos cercados por textos de imagem (uma frase que levanto de W. J. T. Mitchell). Que melhor forma do que os quadrinhos para afinar nossa sensibilidade e nos alertar sobre as possibilidades de tais textos? Entre as tradições populares, nenhuma mistura de texto e imagem é mais persistente, ou diversa, do que as HQs; elas formam um laboratório ideal para o estudo sustentado das relações texto/imagem. (HATFIELD, 2005: xiii)⁵

Pois bem, com estes interesses, nos apresentamos. Vamos relatar a transposição do texto trágico de Orestes (408 a.C.) para uma *Orestes de Eurípedes* em quadrinhos (Peirópolis, 2021). A narrativa foi produzida a quatro mãos, T. V. R. Barbosa e o quadrinista italiano Piero Bagnariol. Na composição contamos com um privilégio inigualável: autonomia plena na produção quadrinística, de modo a efetivar a nossa manifestação artística, nossa responsabilidade social e nossa perspectiva científica.

A importância de narrar por imagens: mito e história

A história de Orestes, independentemente do fato de ser escrita, montada como espetáculo ou narrada em quadrinhos, é, necessariamente, desafiadora, e não se destina apenas a um provável público infantojuvenil. Ela se fundamenta em crimes familiares, traumas e tabus: homicídio, incesto, traições, abuso de poder praticado em todas as instâncias. Some-se a isso a grande aventura que é, também, a construção de narrativas mitológicas (como são os textos trágicos antigos) em HQ. E, se a narrativa quadrinizada resiste a uma coerência óbvia, pois entre os quadrinhos temos apenas a parataxe e são raras as situações de hipotaxe, ela, por outro lado, é excelente parceira da narrativa mítica, visto não ter obrigatoriamente uma linearidade de leitura.

De fato, os episódios míticos de um texto trágico, tomados em sua totalidade cultural, quase sempre escapam ao leitor moderno e, quando aparecem na narrativa, não ocorrem em sucessão linear (cronologia histórica), pelo contrá-

5 In our age of new and hybrid media, interartistic collaboration is king. Popular culture and high art alike are saturated with text/image combinations; we are encircled by imagetexts (a phrase I lift from W. J. T. Mitchell). What better form than comics to tune up our sensibilities and alert us to the possibilities of such texts? Among the popular traditions, none mix text and image more persistently, or diversely, than comics; they make an ideal laboratory for the sustained study of text/image relations. In my own teaching I have learned that bringing comics into contact with other hybrid forms (for example, picture books, illustrated novels, artist's books, concrete poems) enriches my and my students' understanding of text/image relations in general.

rio, seguem o fluxo circular de uma espiral (tempo mítico) delineada por atos perpetrados de geração a geração. Assim, o desvio gerado por um filicídio (ponto fixo no mito de Orestes, o assassinato de Pélops por Tântalo, ancestral remoto de Orestes) se alarga de modo circular, gerando sucessivos desvios à volta do delito original. Tudo isso é narrado no prólogo do texto original por Electra, irmã de Orestes, em exatamente 70 versos. O que veremos acontecer no decorrer da peça é que, gradualmente, no espaço gerado pelo movimento circular ampliado e a cena em desenvolvimento, surgem outras tipologias de homicídio em curvas contíguas ou decorrentes (matricídio, parricídio, uxoricídio, mariticídio, regicídio, etc) configurando no espaço cênico uma repetição vertiginosa de atos semelhantes, ou pelo menos tão terríveis quanto o ato nefasto primordial, com roupagem distinta. Quando isso acontece, estamos no tempo mítico, elemento essencial das tragédias, de difícil assimilação narrativa.

Um trecho da peça que elegemos recupera o ciclo de crimes ancestrais de forma diferente da enumeração mencionada do prólogo: os versos que vão de 807 a 843 proferidos pelo coro.

<p>ὁ μέγας ὄλβος ἄ τ' ἀρετὰ μέγα φρονουῖσ' ἀν' Ἑλλάδα καὶ παρὰ Σιμωντίοις ὄχετοῖς πάλιν ἀνήλθ' ἐξ εὐτυχίας Ἀτρείδαις 810 πάλαι παλαιᾶς ἀπὸ συμφορᾶς δόμων, ὅποτε χρυσεῖας ἔρις ἀρνὸς ἤλυθε Τανταλίδαις, οἰκτρότατα θοινάματα καὶ σφάγια γενναίων τεκέων· ὄθεν φόνῳ φόνος ἐξαμεί- βων δι' αἵματος οὐ προλεί- πει δισσοῖσιν Ἀτρείδαις. τὸ καλὸν οὐ καλόν, τοκέων πυριγενεῖ τεμεῖν παλάμα 820 χρόα μελάνδετον δὲ φόνῳ ξίφος ἐς αὐγὰς ἀελίοιο δεῖξαι· τὸ δ' εὖ κακουργεῖν ἀσέβεια ποικίλα κακοφρόνων τ' ἀνδρῶν παράνοια. θανάτου γὰρ ἀμφὶ φόβῳ 825 Τυνδαρίς ἰάχησε τάλαι- να· Τέκνον, οὐ τολμᾶς ὄσια κτείνων σὰν ματέρα· μὴ πατρώ- αν τιμῶν χάριν ἐξανά- ψη δύσκληϊαν ἐς αἰεὶ. τίς νόσος ἦ τίνα δάκρυα καὶ τίς ἔλεος μείζων κατὰ γᾶν 830</p>	<p>O fausto-mor — e o brio — de que muito se ufanou por Grécia afora, té nas cachoeiras do Solimões, deu volta pra atrás, pros Atridas, recuou a pujança, pravo e prisco sucedido na casa: é que uma rixa pelo carneiro de ouro adveio pros tantálidas, banquetes os mais famigerados e degolas de crias de raça! E foi de aí que sangue ribomba em criminoso sangue que não desgarra dos dois Atridas. O acerto não certo: de mãe a carne retalhar com punho em-fogo- -criado e espada escura de sangue talhado, e aos raios do sol vir mostrar! Perpetrar o bem — dourar o malfazer —, mal-assombro de homens cacodementes. E foi em medo de morte que a Tindárida estrilou astrosa: “Fruto meu, por matares tua mãe, não renegues o sagrado! Que, por dares ao pai mercê, não te afun- des no descaro pra sempre.” Que praga, que pranto, que lamúria maior em terra que</p>
---	--

ἢ ματροκτόνον αἶμα χειρὶ θέσθαι;
οἷον ἔργον τελέσας
βεβάκχεται μανίαις,
Εὐμενίσι θήραμα, φόνον
δρομάσι δινεύων βλεφάροις,
Ἄγαμεμόνιος παῖς.
ὦ μέλεος, ματρὸς ὄτε
χρυσεοπηνήτων φαρέων
μαστὸν ὑπερτέλλοντ' ἔσιδὼν
σφάγιον ἔθετο ματέρα, πατρῶ-
ων παθέων ἀμοιβάν.

o sangue matricida nas mãos mostrar?!
O que cumpriu tal obra
baqueia em fúrias, isca
835 pras Eumênides, ele, que aos
turbilhões nos olhos borbulha crime,
o menino agamedonho.
Ô infeliz, que, ao ver saltar
840 da mantilha de dourados fios
o seio materno, fez vítima a
própria mãe, responso de
um paterno padecer.⁶

O trecho coral citado, com um apanhado sucessivo de crimes de gerações, remonta ao tempo mítico. Tal recurso é frequente nas tragédias e demanda esforço significativo para os menos familiarizados com a mitologia antiga. Todavia, mostraremos, que a genesis da culpa pode ser imediatamente condensada em formas visuais sedutoras, radicalmente fragmentadas com os recursos da HQ. A didascália que apresenta a ação coral é, deste modo, assim quadrinizada:

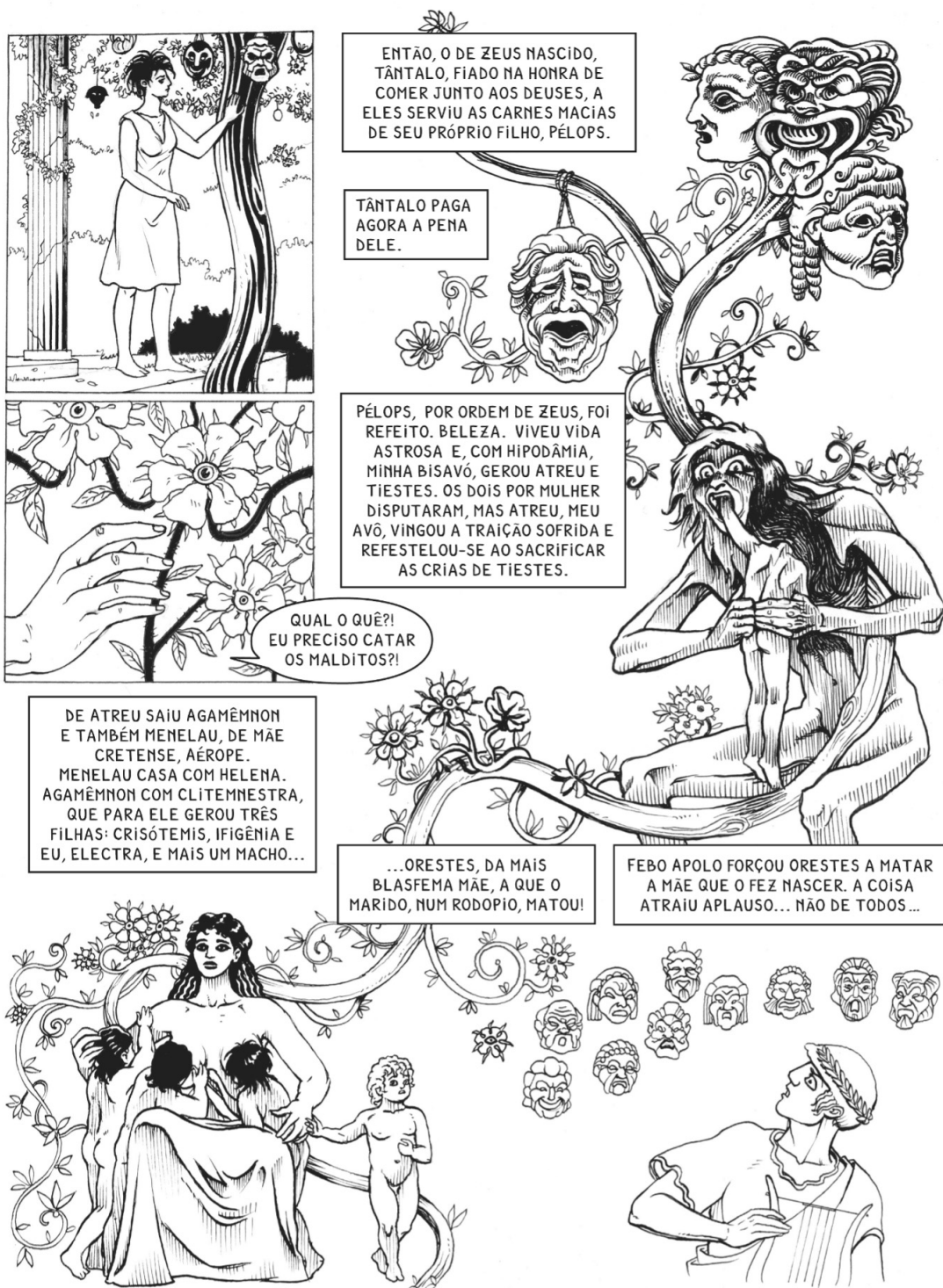


6 Orestes, tradução da Trupersa.

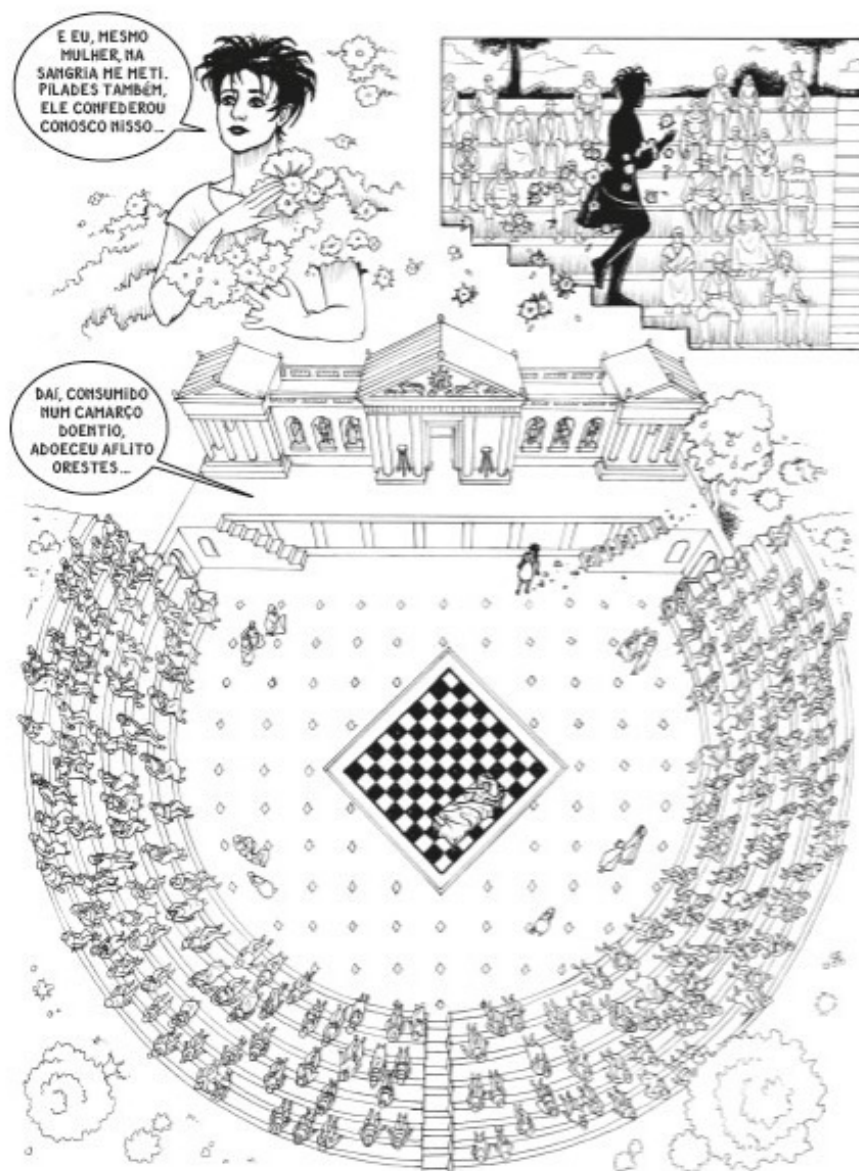
Feito isso, na sequência buscamos recuperar a ode coral do enredo mítico eurípidiano no *Orestes de Eurípides* em quadrinhos da seguinte forma: ao se ler o texto traduzido, vê-se o movimento circular mítico, um eterno retorno de crimes, com peripécias e catástrofes sugeridas pelas imagens dos *ollies*, *nollies* e *shove-it* dos coreutas skatistas.



E, entendendo que o enredo (μῦθος), segundo Aristóteles (*Poética* 1450a-b), é a alma da tragédia, e que a cena trágica se constrói no parlatório (λογεῖον) retangular (mais prosaico, apolíneo e linear) e na orquestra (ὄρχηστρα) circular (musical, mítico e dionisíaco), hipotetizamos que fazer uma HQ trágica controlada por um enredo mítico, chave poderosa para iniciar a construção do *Orestes de Eurípides em quadrinhos*, e ponderada pela narrativa retilínea, teria efeitos interessantes. Evidentemente não desprezamos a linearidade prosaica de narrar o mito; ela, com efeito, abre a HQ sob a forma de árvore genealógica.



Não negligenciamos a história arqueológica grega com seus teatros monumentais. Insistimos, inclusive, na estrutura real do teatro antigo como cenário da HQ, imediatamente apreendida pelo desenho detalhado do *logueion*, da orquestra, dos *párodoi*, do *theatron* e da *skéné*.



No entanto, queríamos mais. Queríamos apresentar o texto com a vertigem mítica que lhe é própria e, para a compor a narrativa mítica desejada, o ponto de partida foi a recuperação do conceito de *Pathosformel* cunhado por Aby Warburg (1866-1929) e colocado em prática no *Atlas Mnemosyne*. O conceito define a repetição de um *tropo visual de carga emocional intensa* através dos tempos. Assim, se tínhamos no quadro citado uma árvore genealógica que linearmente relatava a cronologia mítica iniciada por Pélops servido aos deuses como alimento, simultaneamente temos, no mesmo quadro, a recuperação mítica de Cronos-Tempo, o devorador de seus filhos (Hesíodo, *Teogonia*, v. 459-462) e a imagem da devoração repetindo a figura de linguagem hesiódica na pintura de Goya.

Se, por um lado, as imagens geradas se misturam em suas épocas e formas de criação, por outro, recuperamos o movimento cíclico de atos e gestos repetidos em espiral acumulando-o à linha histórica de uma cronologia sequencial. Solicita-se com isso a participação do leitor, e de modo complexo. A pluralidade de gestos icônicos através dos tempos provoca-o e exhibe o perigo da perpetuação das transgressões do mito ainda hoje.

A forma dos quadrinhos é infinitamente plástica: não há uma única receita para conciliar os vários elementos da página de quadrinhos. É verdade que os leitores são guiados por expectativas nascidas do hábito, e os artistas por “regras” nascidas do uso prolongado, mas a composição da página não precisa seguir nenhum padrão definido. Na leitura de uma página há sempre a possibilidade de que diferentes protocolos possam ser invocados, diferentes elementos enfatizados. Talvez seja por isso que, dentro do campo maior do estudo de palavras/imagens, os quadrinhos são uma variável errante, e podem ser abordados a partir de tantas perspectivas. O caráter inquieto e polissemiótico da forma permite a reescrita contínua de sua gramática; cada página seguinte não precisa funcionar exatamente da mesma maneira que sua predecessora. A relação entre os vários elementos dos quadrinhos (imagens, palavras, símbolos) resiste à fácil formulação. A leitura crítica dos quadrinhos envolve, portanto, um cabo de guerra entre impulsos conflitantes: por um lado, o desejo negro e irresistível de codificar o funcionamento da forma; por outro, um deleite contínuo na capacidade da forma de frustrar qualquer esquema analítico hermético. (HATFIELD, 2005: XIV)⁷

Se, contudo, perdura uma resistência acadêmica aos quadrinhos, cremos ser bastante visível o fato quase incontestável — pelo menos quantitativamente e reforçado pela continuidade das publicações de HQ — que a situação vem mudando. Além disso, pontos teóricos interessantes foram discutidos bravamente e vale a pena mencionar algumas diretrizes já definidas.

7 The comics form is infinitely plastic: there is no single recipe for reconciling the various elements of the comics page. Granted, readers are guided by expectations born of habit, and artists by “rules” born of long usage, but the makeup of the page need not follow any set pattern. In the reading of a page there is always the possibility that different protocols may be invoked, different elements stressed. Perhaps that is why, within the larger field of word/image study, comics are a wandering variable, and can be approached from so many perspectives. The restless, polysemiotic character of the form allows for the continual rewriting of its grammar; each succeeding page need not function in precisely the same manner as its predecessor. The relationship between the various elements of comics (images, words, symbols) resists easy formulation. The critical reading of comics therefore involves a tug-of-war between conflicting impulses: on the one hand, the nigh-on irresistible urge to codify the workings of the form; on the other, a continual delight in the form’s ability to frustrate any airtight analytical scheme.

Vejamos de modo sucinto, rapidamente: consolidou-se a percepção de um juízo crítico e a evidenciação de que, em detrimento do conteúdo literário estético específico, algumas adaptações — que não representam o gênero globalmente falando — se limitam a uma mera sumarização do enredo de uma “história interessante” ou a “ilustrações baratas” de um grande texto.

A constatação de uma mudança de foco na recepção é bem-vinda. Na nova recepção mantém-se a consciência de que a literatura e a HQ se dão através da leitura individual, todavia a ciência de que a forma de leitura as distingue — mais lenta para a literatura e ligeira para a HQ — é deveras interessante. Esta a oposição que o sutil Aristóteles estabelece entre o épico e o teatro (cf. *Poética* 1449b 25; cf. tb. BARBOSA 2018: 251-271⁸). Desse modo, embora se guarde a leitura individual, a ligeireza nos moldes do teatro tem valor agregado.

De certa forma, podemos afirmar, por conseguinte, que a HQ não compete com a literatura, mas alarga suas possibilidades, ou, de forma quicã mais radical, talvez possamos afirmar que elas participam de um mesmo sistema artístico, híbrido da linguagem escrita e imagem desenhada. A HQ envolve a escritura e a tradução do mundo e dos eventos que nele ocorrem com traços codificados e *pathosformel*. Ainda que alguns estudiosos vejam um “abismo” entre os dois gêneros,

[a]s HQ contam histórias de uma forma diferente dos textos em prosa. Isso não significa, no entanto, que os quadrinhos contam histórias piores. Existem aspectos no ato de contar histórias para os quais os quadrinhos estão mais bem equipados do que a prosa, e, portanto, parece razoável abordar o abismo que separa a linguagem escrita e as imagens na narrativa. (POINTNER, BOSCHENHOFF: 2010 89)⁹

cremos que tal abismo, se visto em *continuum*, une uma e outra arte pelo vácuo de um ato criador. E esta é uma velha questão, já estudada por Gotthold Ephraim Lessing (2011) e pelos escultores das métopas dos templos gregos antigos. A arte sequencial faz a ponte.

8 Na indicação, Barbosa discute os vários sentidos do léxico σπουδαῖος utilizado na *Poética*, entre eles o significado de “ligeiro, tenaz e diligente”. Trata-se de pensar que na tragédia — com sua ambiguidade e polissemia prática propensas a acumular sentidos em uma só frase e dizer variadas e distintas coisas em um único enunciado —, o acontecimento artístico flui rapidamente em duas ou três horas, enquanto que, na epopeia, para assimilar seu todo em leitura, exige-se mais tempo do leitor.

9 Comics tell stories differently than prose texts. This does not mean, however, that comics tell stories worse. There are aspects to the act of storytelling that comics are better equipped for than prose, and it thus seems reasonable to address the gulf that separates written language and pictures in storytelling.

Quadrinização e Tradução

Quando se trata da reescrita e tradução de um texto teatral antigo para HQ, particularmente nesse último aspecto, a “banda desenhada”, como a denominam nossos irmãos lusitanos, supera o crime perpetrado contra o teatro, no que diz respeito à recepção, por séculos. Sim, pois o quadrinho, antes de qualquer outra coisa, é mais acessível financeiramente e, como o teatro, se consome “de uma só sentada”. Foi isso que aconteceu conosco ao preparar o espetáculo *Orestes*, depois de despender dois anos para traduzi-lo, e nos vermos desmobilizados por causa da pandemia e da parcimônia dos financiamentos culturais nos últimos anos. Um espetáculo engavetado gerou o prazer de um outro desenhado.

No *Orestes de Eurípides* em quadrinhos vivenciamos a ação teatral de modo mais íntimo. Somos nós, a cadeira de nossa casa e a oportunidade de, pelo olhar ininterrupto, viajar para dentro de nós mesmos com a interpelação de personagens de papel que olham nos nossos olhos e nos chamam para a ação.

É bem verdade que no teatro olhamos e somos olhados no ritmo do encenador, do diretor. A HQ, neste aspecto, leva vantagem solitária. Ela, na privacidade, possibilita que o “leitor-espectador” mantenha seu próprio ritmo, volte as páginas e observe, com detalhe, as imagens (coisa interdita ao teatro, ao cinema e rádio, por exemplo) e, ainda assim, resgata a velocidade de nosso tempo. Somem-se a isso pontos interessantes. Por exemplo as sarjetas, ou calhas, os espaços em branco entre os quadros onde o leitor é coagido a estabelecer sinapses de tempo e movimento de imagens que diferentemente se apresentariam como mitogramas desconexos. É possível fazer roteiros repletos de experiências inusitadas, como se estivéssemos em *metaversos* interativos e contextualizados em que o leitor, do seu lugar histórico, experimenta espaços e situações do mundo literário de uma “só visada”. Neste aspecto, a definição “arte sequencial” para a HQ é limitada. De uma só visada, de imediato captamos um teatro inteiro e algumas vezes visamos como se estivéssemos em um drone.

Foi o que fizemos com o *Orestes* de Eurípides em quadrinhos. E isto, no caso do *Orestes*, não aconteceu apenas com a visão, mas principalmente com o tratamento do tempo, como vimos.

No aspecto da tradução, partimos do pressuposto de que o texto euripídeo, no estado como está hoje — mais objetivamente — tomado do Projeto Perseus e traduzido pela Truvers, é um amálgama de hermenêuticas, traduções e interpretações de filólogos, helenistas, tradutores, atores, encenadores e espectadores. Comparando-o com o original grego, é fácil notar que ele cresceu e tornou-se patrimônio não de uma época ou país, mas patrimônio cultural da raça humana. Temos o privilégio de tê-lo preservado não apenas para os que leem, mas para os que ouvem, veem e, quem diria, até para os que o praticam com ações filosóficas, políticas e mesmo criminosas.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa / Nacional Casa da Moeda, 1992.

BAGNARIOL, Piero; BARBOSA, T. V. R. *Orestes de Eurípides em quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2021.

BARBOSA, T. V. R. *Feita no Brasil: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim catrumano*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

BECKER, Colleen. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm. *Journal of Art Historiography*. nº 9, 2013, (online). Disponível em: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-9-december-2013/>

EURÍPIDES. *Orestes de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê, 2017.

HATFIELD, Charles. *Alternative comics: an emerging literature*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.

HESIOD. *Theogony, Works and Days*. Martin West (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1999.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MAZZUCHELLI, David. *Asterios Polyp*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

POINTNER, Frank Erik; BOSCHENHOFF, Sandra Eva. "Classics Emulated: Comic adaptations of Literary Texts". *CEA Critic*, 2010, Vol. 72, No. 3, A Special Issue: The Graphic Novel, p. 86-106.

THIEBAUT, Michel. Culture populaire et culture savante : l'Antiquité dans la Bande Dessinée. In: *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 24, nº2, 1998. p. 232-243; doi: <https://doi.org/10.3406/dha.1998.2615>; https://www.persee.fr/doc/dha_0755-

[7256 1998 num 24 2 2615.](#)

VERGUEIRO, Waldomiro. *Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2017.

WARTBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.



Documenta

Documenta

\$ Mâney \$ (2023).

Documentos do processo criativo

Marcus Mota e Flávio Café
Universidade de Brasília

Resumo

Neste texto são disponibilizados os materiais que documentam o espetáculo *\$ Mâney \$ (2023)*.

Palavras-chave: Dramaturgia, Composição musical, Hugo Rodas, Indignação.

Abstract

In this text, the materials that document the show \$ Mâney \$ (2023) are made available.

Keywords: Dramaturgy, Musical composition, Hugo Rodas, Indignation.

Entre novembro de 2022 e fevereiro de 2023 foi realizado o treinamento para intérpretes na disciplina optativa TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas), no Departamento de Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília (UnB). Os encontros se deram nas terças e quintas, 14:00-15:50 no Teatro do CEN e foram conduzidos pelos professores Flávio Café e Marcus Mota, contando com quase 40 estudantes/artistas/pesquisadores de diversas formações e experiências¹.

Este treinamento é mais que uma homenagem ao multiartista Hugo Rodas (1939-2022): trata-se de retomar exercícios, procedimentos e técnicas na formação de intérpretes versáteis para contextos multissensoriais.

¹ Já está em andamento, para o semestre março-julho de 2023, a segunda edição desse treinamento. Blog de acompanhamento do processo: <https://huguianas12023.blogspot.com/>

No teatro do Departamento de Artes Cênicas, tínhamos uma série de exercícios propostos por Flávio Café e intervenções sonoras por Marcus Mota.

O treinamento foi documentado em vídeos e por meio de um blog de acompanhamento². Em janeiro de 2023 decidiu-se focar o tempo do treinamento no refinamento de algumas cenas, o que nos levou à demonstração/espetáculo chamada de **\$ Mâney \$**. As duas apresentações se deram no dia 16 de fevereiro de 2023, às 15 h (Sala Bss51) e às 21:h (Sala Bss 59), dentro das atividades da Mostra Semestral Cometa cenas³.

Neste artigo são publicados os materiais produzidos durante o treinamento, processo criativo e apresentações.

Em ordem, temos:

- a) Textos publicados no *Blog* de acompanhamento da disciplina TEAC⁴
- b) Textos produzidos para as cenas.
- c) Flyers das apresentações.
- d) Fotos das apresentações.

a) Postagens no blog de acompanhamento da turma TEAC 2022/2023⁵

Bom semestre pra nós! (01/11/2022)

Gente, estamos aqui para um semestre de muito trabalho e muitos desafios. Começamos em 2022 e concluímos em 2023.

O foco dessa disciplina será de um treinamento do ator a partir de improvisações, movimento e sonoridades.

Este blog será o registro de nossas atividades.

Os encontros serão filmados, os vídeos serão colocados no youtube em acesso restrito, não listado, e os links dos vídeos serão aqui disponibilizados. Não listado significa: só quem tem o link tem acesso ao vídeo.

Um cuidado especial com nosso espaço de trabalho: vamos nos reunir no teatro. Venha com roupa de ensaio. Traga sua água. Traga um paninho pra limpar seu suor. Chegue na hora. Tire os tênis e os deixe junto de suas coisas, fora da área de trabalho. Sem celular. Concentração. Reveja em casa os vídeos. Aproveite o tempo que vamos estar juntos. Tente enfrentar aquilo que inibe sua criatividade.

Abs.

2 Link: <https://huguianas20222023.blogspot.com/>

3 Para o caderno de programação do 72.0 Cometa Cenas, v. <https://www.canva.com/design/DAFZcvRu030/G2ETkKGJLHpEKD0eYeo-Vg/view>

4 Sobre a metodologia de blog de acompanhamento, v. meu livro "Teatro e música para todos - o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)". Link para download gratuito: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/306>.

5 Quando não indicada a autoria, as postagens são de Marcus Mota. Posteriormente, novos materiais a partir desse semestre de TEAC serão disponibilizados nas próximas edições da Revista Dramaturgias. Do blog foram excluídas as postagens com os vídeos.

Notas sobre relacionamento entre som e cena (03/11/2022 – 19:22)

Gente, como vocês podem ter observado, durante os ensaios no teatro temos a condução dos exercícios pelo Flávio Café e mais ao lado sonoridades produzidas por mim. Normalmente as oficinas e aulas de preparação de atores se fixam mais ora nas palavras ora no movimento. Quando há produção de sons, geralmente temos sons músicas reproduzidas e amplificadas. Ou seja, temos obras sonoras previamente organizadas que são utilizadas durante o ensaio.

Uma das novidades que os teacs que eu e o Hugo Rodas orientávamos era a presença de um músico produzindo sons ao vivo. Eu chamei isso de “O compositor na sala de ensaios”, retomando a expressão de Murray Schafer no livro *Ouvindo Pensante*⁶.

Com o compositor na sala de ensaios, temos o exercício criativo de se produzir sons em simultaneidade aos atos da condução dos ensaios e dos intérpretes. Essa triangulação, esse “triângulo”, estrutura as ações neste teac.

De meu lado, eu não me preocupo em imitar todos os movimentos dos intérpretes. Os sons são elaborados no momento e sua execução. Há uma série de decisões criativas que são instantâneas: é preciso ouvir o que a orientação solicita e acompanhar os atos os intérpretes. Há momentos coletivos, individuais, de grupos, trios, etc. Para cada um uma estratégia.

Há divergências e convergências entre o material sonoro produzido e as proposições dos intérpretes. Na maior parte das vezes eu me preocupo em capturar um gesto, que é um tema, um ponto de partida. Esse ponto de partida vai ser variado, modificado. E muitas vezes ele retorna. Nos momentos de grupo ou coletivos isso é mais perceptível.

Assim, muitas vezes eu começo com algo reconhecível, identificável, algo simples, um som, um ritmo. Isso gera o ponto de partida para as posteriores transformações.

Ou seja, há uma atividade de construção em ação, como a do movimento. Não estou pegando uma estrutura harmônica e trazendo pro palco, algo que já toquei. Assim, não trago uma canção já feita, com seus começos, meios e fins.

Temos uma relação cotidiana com sons e músicas: ouvimos canções em casa, nos bares, nas danceterias, etc, ouvimos e cantamos juntos canções. Esse é o uso social das canções. Em grande parte das vezes, a canção fica em um segundo plano, um “fundinho”. Aqui, no teac, misturamos os planos. Na verdade, estamos todos compartilhando o espaço comum da cena.

Um exemplo de hoje. No exercício em que foi sugerido um envolvimento entre duplas, a ideia ou tema inicial para traduzir essa situação foi a de dançar junto como uma valsa. Comecei com um *grid* ou uma forma standard de valsa, me va-

6 Disponível em https://monoskop.org/images/2/21/Schafer_R_Murray_O_ouvindo_pensante.pdf

lendo ciclos de três tempos, com o primeiro mais acentuado. Essa forma inicial foi a referência, que fui modificando, primeiro na harmonia, introduzindo sons mais dissonantes, interrompendo cadências e funções harmônicas esperadas. Então, após isso, fui mudando os acentos, e esse *grid*, desfigurando a sensação de valsa. Com isso, expus-me e expus os intérpretes à tensão entre o esquema de valsa, que continua a ressoar por contraste e em relação às modificações feitas. Assim, o *grid*, a forma padrão é utilizada como referência para depois ser desconstruída, mas continua a ressoar. Essa continuidade em transformação de algo que já não soa como era, mas ressoa alterada foi o efeito produzido, essa valsa não-valsas. Se se pode fazer isso com sons, por que não fazer com os movimentos? Na maioria das vezes partimos de algo que sempre fazemos, de estereótipos, de esquemas, de reproduções. E se começarmos a desfigurar o já figurar, desfamiliarizar o familiar? Sair da situação de conforto. Seria para mim mais fácil e tranquilo ficar tocando uma valsinha comum. Mas hoje já não é mais fácil nem divertido fazer isso.

Vamos nos aprofundar mais nisso depois. Penso em não compor a música que vocês têm na cabeça de vocês. Tudo é feito de sons. Há sons em tudo. Há diversos modos de nos relacionarmos com os sons. Vamos experimentar.

Hoje foi muito legal. abs.

Um exemplo de hoje. No exercício em que foi sugerido um envolvimento entre duplas, a ideia ou tema inicial para traduzir essa situação foi a de dançar junto como uma valsa. Comecei com um *grid* ou uma forma standard de valsa, me valendo ciclos de três tempos, com o primeiro mais acentuado. Essa forma inicial foi a referência, que fui modificando, primeiro na harmonia, introduzindo sons mais dissonantes, interrompendo cadências e funções harmônicas esperadas. Então, após isso, fui mudando os acentos, e esse *grid*, desfigurando a sensação de valsa. Com isso, expus-me e expus os intérpretes à tensão entre o esquema de valsa, que continua a ressoar por contraste e em relação às modificações feitas. Assim, o *grid*, a forma padrão é utilizada como referência para depois ser desconstruída, mas continua a ressoar. Essa continuidade em transformação de algo que já não soa como era, mas ressoa alterada foi o efeito produzido, essa valsa não-valsas. Se se pode fazer isso com sons, por que não fazer com os movimentos? Na maioria das vezes partimos de algo que sempre fazemos, de estereótipos, de esquemas, de reproduções. E se começarmos a desfigurar o já figurar, desfamiliarizar o familiar? Sair da situação de conforto. Seria para mim mais fácil e tranquilo ficar tocando uma valsinha comum. Mas hoje já não é mais fácil nem divertido fazer isso.

Vamos nos aprofundar mais nisso depois. Penso em não compor a música que vocês têm na cabeça de vocês. Tudo é feito de sons. Há sons em tudo. Há diversos modos de nos relacionarmos com os sons. Vamos experimentar.

Hoje foi muito legal. abs.

7 Penso nas ideias de Van Gennep (Van GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011) e de Viktor Chlovski (v. artigo “A arte como procedimento”. Link: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>)

Aula 1 (01/11/2022): “Entretenha-nos com seu nome”. Flávio Café (04/11/2022 – 18:11)

Hoje foi a primeira aula do TEAC Huguianas. Foi muito bom, turma boa, pessoas dispostas. Não fiz a chamada ainda, mas deve ter dado em torno de umas 30 e poucas pessoas. O programa da aula foi assim:

- Iniciamos em roda conversando algumas coisas com eles tentando estabelecer uma disciplina de ensaio. Por exemplo, a pontualidade (idealmente 14h eu inicio o trabalho), o foco (estar imerso no trabalho, portanto sem celular e outras distrações até o fim da aula), a sacralidade do espaço do teatro (tirando os sapatos e entendendo aquele espaço como sendo de uma natureza diferente do espaço da vida cotidiana).
- Primeiro exercício: Ainda na roda, se apresentar falando o seu nome do jeito que quiser, mas tendo em mente que é uma apresentação artística, performática. Como vi que a turma estava de modo geral um pouco retraída, um resultado de não terem se aquecido eu presumo, resolvi propor um aquecimento.
- Segundo exercício: Aquecimento. Propus o exercício clássico do Hugo: iniciando com uma caminhada pelo espaço preenchendo uniformemente o mesmo. Essa caminhada foi se acelerando até se tornar uma corrida. Em meio a corrida passei alguns conceitos: A ideia de preparar a sua ação de maneira a não esbarrar em nenhum colega que esteja correndo e a forma circular da trajetória da corrida de maneira a que, esteticamente, nenhuma trajetória tenha curvas bruscas, mas que sempre se entrelacem circularmente ou elipticamente. Quando a corrida esteve bem comandi algumas congeladas aleatórias para ver se estavam atentos e em seguida uma queda em espiral e levantada em 5 fotos para finalmente completarem o ciclo coreográfico ao voltarem a correr. Inicialmente eu dava as direções, mas depois eu pedia para que eles mesmos descobrissem o tempo comum para realizarem a coreografia.
- Terceiro Exercício: Câmera Lenta. Iniciando em pé, o objetivo é deitar todos juntos em câmera lenta. Lembrando os fundamentos da câmera lenta: Não se ajeitar; estar com o corpo inteiro se movendo como um todo unido e não como a soma de partes (organicidade); se mover numa lentidão quase que sobrenatural.
- Pausa para a água e banheiro.
- Quarto exercício: Treinamento mais individual na diagonal. A proposta era dizer o seu nome atravessando a Diagonal ou, em outras palavras, “entretenha-nos com seu nome”. Alguns fundamentos da Diagonal foram aparecendo ao longo do exercício: Não interpretar; Exploração das 4 frentes; diferenciar uma ação performática (imagem e som como fundamento da ação) de uma ação narrativa ou discursiva (na qual o ator se esconde atrás de uma historinha). Uma reflexão: a ação liberta enquanto que se esconder atrás de uma narrativa, é uma máscara, é algo que se faz quando não se está seguro da

sua ação. Percebi que havia uma dificuldade de distinguir essas duas abordagens: interpretação e ação. Então pedi para que fizessem o exercício falando seus nomes ininterruptamente e num movimento rapidíssimo. Devido à velocidade do movimento e da voz não houve tempo para que eles pensassem numa ideia narrativa e, assim, o corpo e a voz se soltaram mais, ficaram mais livres. Em seguida propus que continuassem o exercício em duplas.

- Quinto exercício: Treino de coro. Entretenha-nos com seu nome em coro. O mesmo exercício anterior, mas agora em coro. Inicialmente ficou um coro falando todos os nomes ao mesmo tempo que já era uma imagem bonita ainda que meio bagunçada. Então pedi para que falassem em sussurros e que vez ou outra surgisse um nome acima dos outros (como um treino de coro e corifeu). Aos poucos foi aumentando a velocidade de aparição desse corifeu até chegar numa apoteose de vozes. O final foi congelado.
- Roda de conversas: Marcus falou algo que me interessou muito: “porque que Dionísio é o Deus do Teatro? Os outros Deuses queriam um pedaço seu, um rito, uma oferenda, uma prece, um braço, uma perna sua, etc... Já Dionísio não, ele não se contenta com uma parte sua, ele quer você inteiro, você todo aqui. Esta é a arte do ator, estar todo aqui, estar inteiro aqui.

Algumas reflexões para pensar em casa:

- O que diferencia uma ação corriqueira de uma ação artística? Posso escovar os dentes só escovando os dentes, mas também posso escovar os dentes performaticamente, sendo aquela ação interessante, presente, inteira. O que diferencia uma pessoa comum de um ator realizando uma ação?
- Como desenvolver a precisão do gesto?
- O que é ter domínio técnico para você? O que é ter domínio do seu próprio corpo para realizar algo artístico?
- Errar é bom. É preciso errar para conseguir. O único jeito de acertar é tentando. O que, inevitavelmente, implica um certo número de erros. Se não der certo, há sempre o amanhã.

Ritmo: Pulso (08/11/2022 – 16:46)

Gente, hoje tivemos exercícios com ênfase na construção de movimentos a partir de padrões temporais. A contagem de tempos é um aspecto desses padrões. Mas tudo isso é englobado por uma fluidez do sinal temporal, que o som manifesta fisicamente. Então, para compreender isso, eis a situação mesma de nossos encontros. Hoje eu apresentei um padrão repetitivo de uma nota um tempo: 1,2,3,4, 1,2,3,4, etc...

Esse padrão rítmico produzido por notas e/ou acordes torna-se uma referência para as ações nos exercícios da diagonal. O que cada uma em seguida fez foi CONTRACENAR com esse padrão. Há diversas maneiras de contracenar, de intera-

gir com esse padrão. A criatividade foi exercida em cima desse padrão. O padrão pode ser repostado, decomposto, invertido, subvertido, etc. Ao fim, foi indicado por meio dos sons um fluxo temporal, um pulso constante. Decompor esse pulso em subunidades nos ajuda a conhecer as possibilidades para a sua recriação.

Quem quiser saber mais um pouco sobre esses temas e também sobre os parâmetros de som, que estão presentes no movimento, veja o livro *O ouvido pensante*, de Murray Schafer. Link: https://monoskop.org/images/2/21/Schafer_R_Murray_O_ouvido_pensante.pdf

Para compreender pulsos, veja um pulso básico de 4 tempos na música *Smoke on the Water*

- a) original: link: https://www.youtube.com/watch?v=Rfirxs_NUCe
- b) transcrição. <https://www.youtube.com/watch?v=IHocVkt9278>. Aqui temos o riff (uma frase melódica repetitiva) que aparece até os compassos 12. No 13 entra a bateria que marca no bumbo os contratempos 2 e 4.
- c) arranjo orquestral: <https://www.youtube.com/watch?v=UvcX10INbUk>

O pulso 1234 é o *grid* (grade), a forma, com a qual os intérpretes contracenam. Em seus atos não é preciso repetir essa forma, esse padrão. O padrão ressoa nas escolhas dos intérpretes.

Por outro lado, eis outras maneiras de trabalhar o pulso, modificando-o dentro de um fluxo composto por mudanças:

- a) Samuel Barber: *Adagio For Strings*. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=NEAe0XZBRA>
- b) Stravinsky. *A sagração da primavera. Dança do sacrifício*. <https://www.youtube.com/watch?v=wZtWAqc3qyk>

Texto com discussão de conceitos mais elaborados sobre ritmo: “Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos” musicais (<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/39568/20140>)

Para ritmo em teatro, v. *O Ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Tese de Jacyan Castilho. (UFBA, 2008. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9610>)

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. https://www.giulianobici.com/site/fundamentos_da_musica_files/o-som-e-o-sentido-jose-miguel-wisnik.pdf

BONFITTO, M. *O Ator Compositor – As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002. <https://doceru.com/doc/x0n1c10>

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Org. Lisa Ulmann. São Paulo: Summus, 1971. <https://doceru.com/doc/s1800cc>

Sons, fontes sonoras (10/11/2022 – 17:21)

Hoje, durante o aquecimento, na ausência do compositor em residência, foram utilizados sons pré-gravados, músicas previamente estruturas com instrumentação e funções bem definidas: bateria fazendo o pulso, guitarra base harmônica, e voz como centro melódico, portadora de uma referência verbal.

Neste projeto, ao contrário desse tipo de material, temos uma única fonte sonora que se preocupa mais com a triangulação condução dos ensaios/ intérpretes/ compositor em residência.

Assim, no lugar de encontrar em um arquivo de músicas sons como “ fundo” , segundo plano de atividades física, neste projeto temos a possibilidade de associações e dissociações sons/movimentos a partir de materiais produzidos in loco.

Há alguma diferença? Será que nossa experiência com sons já se acostumou tanto a tratar sons como resíduos de outras referências que não percebemos as diferenças?

Coreografia do ALL BACKS e Shaka Zulu - Sobre o encontro de 08 de Dezembro. Flávio Café.

Aqui tem o link de um vídeo da coreografia inaugural do time de Rugby da Nova Zelândia “All Backs” pra inspirar vocês com a coreografia de guerra que trabalhamos na aula de hoje: <https://www.youtube.com/watch?v=vnvl6V-TtLs>

E aqui a página da wikipedia sobre o Shaka Zulu, aquele guerreiro Zulu que lutou contra a colonização inglesa na África do Sul: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shaka>

Grana e outras falas (13/12/2022 – 17:12)

Gente, hoje conversamos no final de nosso encontro sobre os temas dos exercícios de cena. Estamos vivendo um momento bem interessante nas relações entre trabalho e remuneração, com uma acumulação de recursos cada vez mais nas mãos de poucos.

Além, moramos no distrito federal, de cara com um cotidiano de poder e relações entre poder e dinheiro.

Então, mesmo que as cenas sejam as mais líricas, as mais belas, é quase impossível viver em uma redoma. É quase impossível não sentir os efeitos do empobrecimento em todos níveis da população. A maioria ganha cada menos, e uma minoria está lucrando com isso!

Com isso, nesses extremos, percebemos extremismos. Não se trata mais de ideias, sonhos, ideologias. É grana. Temos um financiamento, uma canalização de fontes materiais para que essa situação se perpetue. Pessoas, grupos são

pagos para defender a manutenção dessa ordem perversa, que afeta a todos.

Assim, propomos que as cenas tenham essa intensidade de indignação contra essa situação, mesmo que não coloquem explicitamente figuras e fatos desse caos que estamos presenciando.

Ontem a noite tivemos nas ruas de Brasília ataques terroristas, com destruição de carros e ônibus⁸. Tivemos mesmo ataque à delegacia e sede da Polícia Federal! Foi uma demonstração de força, de poder, de defesa de uma visão de mundo, e tudo financiado. Grana!

Há dinheiro suficiente para todos, comida para todos, espaço para todos. Mas o que está havendo é cada vez mais uma concentração de recursos na mão de poucos. E esses poucos querem cada vez mais pra si. Mais que uma questão moral, essa ganância é financiada, um desejo sem fim.

Vamos trabalhar com camadas, com inclusões das cenas cada vez mais nesse âmbito maior, amplo.

Mudança (13/12/2022 – 17:29)

Ou tema que conversamos foi sobre a mudança. Temos uma disposição muitas vezes a se contentar com uma região de conforto, um certo senso de sobrevivência, de economia das energias. Processos criativos são dinâmicos, demandam alterações constantes. Então, temos um entrechoque: instintivamente queremos o que permanece, o fixo, o imóvel, o acabando; enquanto que a cada momento fazemos atos singulares, novos, irrepetíveis. Como conciliar os inconciliáveis?

O desafio é estar aberto às mudanças e ir percebendo padrões.

Livro sobre processos criativos (14/12/2022 – 16:10)

Gente, acaba de ser publicado pela Editora UnB, em acesso livre, o meu livro *Teatro e música para todos - o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/306>

Ali vocês encontram informações sobre muitas das montagens que o LADI-UnB realizou e conceitos e experiências em processos criativos.

Prefácio de Hugo Rodas

8 <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2022/12/13/bolsonaristas-queimaram-7-carros-e-4-onibus-e-depredaram-delegacia-em-ato-em-brasilia-dizem-bombeiros.ghtml>

Aula 2 (03/11/2022): Impulso, contrapeso e Base. Flávio Café. Postado em (15/12/2022 – 10:12)

A proposta da aula foi trabalhar base, impulso, contrapeso e sustentação. Comecei a aula trabalhando um pouco de apoios uns nos outros, mas percebi a necessidade na turma de trabalhar base e impulso para poderem improvisar bem.

Impulso: Uma coisa leva a outra que leva a outra e que leva a outra... O primeiro movimento/ação possui a semente do próximo movimento/ação causando um efeito de continuidade da improvisação. A ideia de impulso está relacionada à capacidade de não interromper o fluxo criativo com alguma racionalização.

- **Primeiro Exercício: Alongamento/Aquecimento Sensível**, isto é, não robótico. O alongamento é livre, mas deve ser artístico. Como que eu faço para que o meu aquecimento, a minha preparação seja artística. Primeiramente, isso ajuda a nos manter dentro do trabalho, sem distrações, mesmo na preparação. Em segundo lugar, é preciso ter em mente que o corpo é apenas uma parte do treinamento do intérprete; se fosse apenas treinar o corpo, então nossa arte seria mais próxima de um esporte. Como este não é o caso, é preciso treinar sua mente e principalmente sua sensibilidade artística. Alongar-se/aquecer-se como uma ação artística possibilita preparar o corpo ao mesmo tempo em que prepara a sensibilidade do artista. Iniciei como um alongamento, mas ao longo do exercício pedi para que eles dinamizassem o movimento, transformando o exercício num aquecimento. Também pedi para que houvesse uma unicidade de tempo na turma toda, isto é, todos deviam acelerar ao mesmo tempo e na mesma proporção. Assim, o coletivo desenvolvia também a habilidade de agir em coro.
- **Segundo Exercício: Encontro e desencontro**. Sem interromper o fluxo do aquecimento, alterei a proposta do exercício orientando-os para que eles estabelecessem uma dinâmica de encontros e desencontros. Ou seja, enquanto nos aquecemos eu encontro um parceiro, dialogo com ele fisicamente, os dois se desencontram para procurarem outro parceiro. A ideia era que esse exercício fosse uma etapa para chegar aos apoios.
- **Terceiro Exercício: Contato e Descontato**. A mesma dinâmica do exercício anterior, mas agora a proposta era contato e descontato físico com o seu parceiro.
- **Quarto Exercício: Apoios**. Finalmente chego ao cume do exercício que foi a mesma dinâmica anterior, mas com apoios e desapoios.
- **Quinto Exercício: Diagonal com trabalho de base**: Atravessar a Diagonal só com as pernas, sem braços, tronco, cabeça ou quadril. Esse exercício é bom pra treinar o equilíbrio porque a falta dos braços tende a dificultar certas movimentações. Também ajuda na compreensão da base aberta uma vez que trabalhando apenas as pernas o aluno não tem outra alternativa que não abrir a base para ampliar as suas possibilidades de movimento.
- **Sexto Exercício: Impulso**. Em duplas os parceiros se davam as mãos no agarrar de circo e, como um carrossel, um dava o impulso para o outro. Em algum

momento a força centrífuga deveria dar impulso suficiente para que o salto fosse possível.

- Intervalo sem sair do trabalho. Tomar água sem sair do trabalho.
- **Sétimo Exercício: Trabalhar os contrapesos em câmera lenta em duplas.** As duplas deveriam transferir o peso um para o outro de diversas maneiras mantendo a lentidão e a sensibilidade.

Reflexões:

- Como que eu faço para que o meu aquecimento, a minha preparação seja artística e Sensível?
- Nota sobre o Som: A sensibilidade do volume do som. Como fazer o som estar presente sem que ele abafe a cena?

Notas:

- Trabalho individual e coletivo. Eu trabalho o individual para que o coletivo seja mais potente e vice-versa trabalhando o coletivo para que o individual seja ainda mais sensível.
- Nota sobre o Som: A sensibilidade do volume do som. Como fazer o som estar presente sem que ele abafe a cena?
- O bom de uma parte da turma assistir é que eles conseguem ver o que está errado. Assim, quando eles vão realizar o exercício eles já aprenderam alguma coisa com a observação.

Treinamento e cenas: Dramaturgia modular (16/12/2022 – 00:33)

Nas duas últimas semanas e daqui em diante estamos trabalhando com cenas propostas por vocês. Inicialmente, em nossos encontros tínhamos aqui que chamamos de treinamento: o foco era nas habilidades em presença, em momentos coletivos e individuais. Não se objetivava a construção de ações relacionadas a uma personagem ou a uma situação dramática. Não havia aquilo que Grotowski chamava de “ideia da montagem” em um processo criativo, ou um conjunto de decisões para organizar a cena para apresentar para uma plateia. [isso Grotowski afirma no ensaio “Da companhia teatral à arte como veículo”⁹].

Quando começamos a nos preocupar com as cenas, aproximamos a busca da qualidade nos treinamentos com seu acabamento dramático.

Como as cenas são isoladas, elaboradas separadamente, e depois vão sendo apresentadas e depois reunidas, interrelacionadas, estamos lidando com

9 Link: <https://dokumen.tips/documents/da-companhia-teatral-a-arte-como-veiculo-grotowski.html?page=1> . Capítulo do livro **O Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski - 1959-1969** (Orgs. Ludwik Flaszen & Carla Pollastrelli. São Paulo: Perspectiva/ Senac, 2007, p. 226-244.

uma dramaturgia modular: materiais propostos em diferentes momentos que aos poucos vão sendo reprocessados. Lembre dos móveis, aquelas estruturas de decoração compostas por partes que se articulam.



Assim, em processo, em camadas, vão indo de treinamento, em cena, até chegar em conexões e sequências.

Dessincronizar som e movimento (16/12/2022 – 00:48)

Como falamos depois dos exercícios, uma das propostas dos treinamentos é ter ao mesmo tempo que a composição dos movimentos a composição de sons.

Normalmente, temos músicas como um fundo para nos acompanhar em nossas vidas. Esses sons seguem padrões de sequência de acordes, de divisão em partes, de retornos esperados. Assim, a música fica domada, na esfera do previsto. O já escutado se confirma a cada nova audição.

Então, a primeira coisa a fazer é desautomatizar nossa percepção, mexer com nossos hábitos perceptivos {um ensaio bem legal sobre isso é “A arte como procedimento”, de Victor Chklóvski. Link: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5753346/mod_resource/content/1/Chklo%CC%81vski.%20A%20arte%20como%20procedimento_nova%20traduc%CC%A7a%CC%83o.pdf}

Em nosso caso as coisas são duplas, de dupla via: se o caminho para a criatividade das ações físicas é buscado, é preciso que haja complementarmente criatividade sonora. Se eu quero criatividade no movimento mas me apoio em uma relação reprodutiva com sonoridades, eu vou limitar minha criatividade nas ações físicas. Se libero as sonoridades de uma prévia definição a hábitos perceptivos, então eu libero a criatividade no movimento.

Em termos mais diretos, essa liberação vem de uma dessincronizar, de compreender quão diversos são as materialidades e os tempos do som e do movimento físico. São dimensões conjugadas, mas diversas. Eu vejo o movimento dos corpos, mas não vejo o som. São mídias diferentes em tempos diversos.

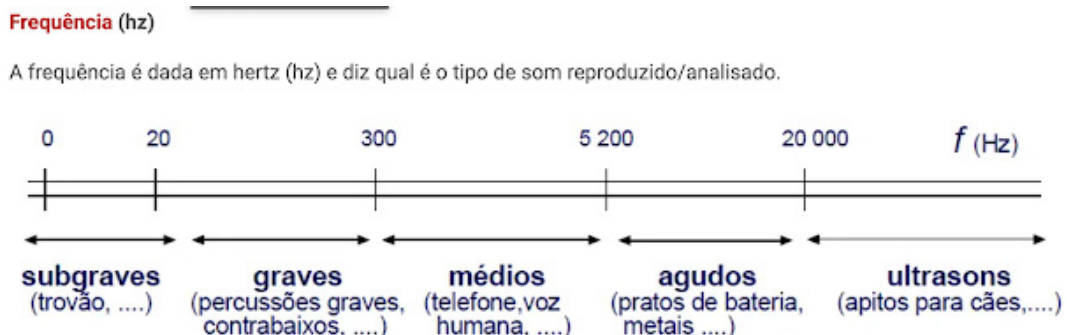
Assim, um movimento no espaço começa - um gesto, um abrir os braços. Logo se segue uma sonoridade vindo de uma fonte sonora, de um outro corpo físico. Essa sonoridade não reproduz inteiramente o que eu faço com meu corpo, nem meu corpo repete o que o som realiza. Eu tento me afinar, seguir o som, mas não vejo, não enquadro o que faço com meu corpo com aquilo que escuto. Há convergências, tangências, mas não há identidades absolutas entre som e movimento dos corpos no espaço. E por que haveria?

Temos, pois, uma nova premissa, um novo ponto de partida: no lugar de ser impulsionado de colar o movimento ao som, por que não romper com a moldura perceptiva habitual, com essa redoma acústica e explorar o movimento não em sincronia com um som domado e sim simultaneamente a um som livre? Liberdade chamando liberdade.

Introduzindo o baixo (04/01/2023 – 11:02)

Ontem, no lugar da guitarra, usei o baixo. Essa mudança de instrumento foi intencional, para experimentar algumas sonoridades para a cena e suas consequências nos movimentos.

Normalmente o baixo é visto como o fundo do fundo da música em acompanhamento. Mas uma questão que é fundamental para compreender diferentemente esse status menor é o trabalho com as frequências. Sons são ondas físicas, invisíveis.



Na tabela acima temos uma distribuição de sons e sua classificação.

Os sons graves se deslocam para outro espaço acústico que os sons de referência cotidiana como a fala humana, a conversação. As ondas mais graves vibram em menor velocidade e nos atingem corporalmente de modo diferente que outras ondas sonoras. Daí uma sensação de preenchimento, de impulso para o movimento, como uma pista, uma trilha para se andar - a base. Esse caráter diretivo dos graves, de chão, de fundamento é traduzido visualmente por um eixo vertical: graves associam ao algo que está em baixo; agudos a algo que está em cima. Essa sensação é psicoacústica.

Há diversas outras associações e efeitos que podem ser explorados. O que importa é ser compreendido que hoje fizemos uma mudança de timbre. Como estamos trabalhando a noção de trabalho em grupo, como um coro, a percepção de mudança de timbre no som é básica para se compreender a flexibilidade corporal. Assim, como os sons mudam, se alteram em seus parâmetros, nossos corpos também se modificam. Somos, como os sons, matérias dinâmicas.

Uma questão a ser enfrentada é que a ascensão do baixo na música popular contemporânea, nessa fusão entre tecnologias e ritmos de matriz africana, fez com facilmente o drive do baixo, seu impulso para o movimento, se torna em algo logo identificável, quase automático: o *groove* predomina sobre a experiência multissensorial. Então, como os *grooves* muitas vezes estão pré-esquematisados - eu ouço uma bossa, um heavy, uma rumba, etc. - haveria que se tomar cuidado em não recair em outra homogeneidade: se antes o baixo era o fundinho, sua vinda percussiva e exponencial para frente como motor de embalo condiciona a audição e o corpo a uma experiência previamente explorada.

Assim, vamos tentar flexibilizar o baixo, usando-o em múltiplas funções.

Dos improvisos à cena (06/01/2023 – 15:36)

{Material do WhatsApp da turma}

[5:55 PM, 05/01/2023] Marcus Mota: Gente, é o seguinte: a partir da semana que vem vamos começar uma ênfase maior em definir cenas pra apresentar no cometa cenas.

[5:56 PM, 05/01/2023] Marcus Mota: O tema da Grana\ganância.

[5:56 PM, 05/01/2023] Marcus Mota: Esses últimos anos uma galera apoiou e comprou uma visão de mundo baseada em ter cada vez mais grana.

[5:58 PM, 05/01/2023] Marcus Mota: Na terça que vem vamos depois do aquecimento trabalhar com a cena do Boi

[5:59 PM, 05/01/2023] Marcus Mota: Tem o Coração, a baladinha , e tem Lucas que vai levar o texto preparado. Não é , Lucas?

[5:59 PM, 05/01/2023] Marcus Mota: Assim a gente brinca com o coro, com a canção e com a recitação

[5:59 PM, 05/01/2023] Marcus Mota: Várias mídias

[6:00 PM, 05/01/2023] Marcus Mota: Ainda, tem um segundo texto, que dá a ideia de exército, desses acampados nos Qgs.

Vídeo encontro dia 12/01/2023 – Análise, divisão em segmentos ou decupagem

1. Aquecimento inicial que virou a entrada “Money”.

Mânei pra mim, Mânei pra tu. Todo o VÍDEO DOIS . 00:00-35:44.

Música entrada {A,D, G, A} Reggae

2. Possibilidade de ligar essa entrada com a cena do Ander

Trabalho com a cena do Exército.

Primeiro Jackson lê o texto. (VÍDEO DOIS) 3:25-9:30

Proposta de cena improviso. memória. 9:31- 23:50

Retorno cena do Exército . 23:51.

Canção “Deus nos corações, uma casa grande, uma casa branca brilhando no horizonte” {A, D, B, E7 ...} Marcha

Primeira leitura do texto (32:12).

Uso da arquibancada : 37:00- 43:57

Segunda leitura do texto . (VÍDEO TRÊS) 0:32- 8:25

Relacionamento entre o leitor e o público na arquibancada

Música de programa de auditório {A , E, ...}Circense. (5:00-

Ballet de apoio (5:50)

Mudança de clima: missa (9:42). Leitora do texto surge no alto da arquibancada (9:50)

VÍDEO 4

Intervalo água (00-1:50)

Ainda a cena do Exército

Coro empurra a arquibancada com a leitura em cima. (1:54...)

Música. {G- A...} Guitarra com efeito órgão. Slide.

Usar placas/cartazes para animar a plateia

Refazer a cena a partir da entrada da Leitora (16:15 -47:30)

Tentativa de cantar em vozes. {Am} 19:20- 26:15. Esse canto da igreja antes da fala da Leitura “Há muito as coisas estão fora ...” No “Sol ficou vermelho, guitarra introduz tema em E/Bb.

Coro começa a sair da arquibancada (34:38). Guitarra em slides

Cena dos Exércitos:

Falante n. 1

Arquibancada reage

Ballet de apoio

Arquibancada vira missa

Falante n. 2

Depois coro empurra arquibancada

Coro fala “Um povo... quando tudo virar um”

Coro canta: “Deus nos corações”

VÍDEO 5

Ainda a cena dos Exércitos 00- 6:10
Sobre o cometa cenas.

Composição em performance vs improvisação (17/01/2023 – 22:48)

Esta postagem é para explicitar um pouco o que faço durante os ensaios. Lembrando, é claro, que isso não é instantâneo, não nasceu agora. Acho mesmo que essas duas coisas se relacionam: a minha história em relação ao teatro/música e essa prática de um compositor presente aos ensaios.

Pois vamos por partes. Primeiro, diante dos intérpretes, eu os observo e fico de olhos e ouvidos abertos para a condução do ensaio, no caso o Flávio. Seguindo a estrutura dos ensaios, começamos com um aquecimento. Para o aquecimento tenho que prover dois tipos de materiais - um “mais agitado” e outro para “relaxamento”. Em música essas duas referências podem ser traduzidas de diversas maneiras. Eu procuro algo mais em acordes, no estilo de um *groove*, com andamento mais acelerado. Começo por algo mais consoante, e uso o meio do braço do violão e não coloco muita distorção. Traduzindo: começo em uma região de sons médios, não muito graves ou agudos, para estar sintonizado verticalmente com os corpos que vão se movimentar. O *groove* é um padrão rítmico que dá uma certa identificação a um determinado estilema sonoro - baião, reggae, samba, etc. Essa é uma técnica muito usada por compositores/arranjadores norte-americanos, com os quais estudei a partir de curso de arranjo e orquestração que fiz na Berklee. A escolha por sons consonante ou dissonantes é uma maneira de se valer das possibilidades que diversas escolas de composição facultam. Isso dá uma versatilidade para o compositor. O andamento é muito importante, pois há um vínculo entre o andamento e respostas físicas do ouvinte e do músico. Temos batidas no coração, e batidas rítmicas. Como o pulso pode ser modificado, também as batidas do coração podem ser aceleradas ou desaceleradas. No caso, eu acelero o pulso para ampliar a intensidade da movimentação dos intérpretes. E também funciona como recursos para me concentrar mais no que estou fazendo e ao mesmo tempo entrar mais em estado de interação com os intérpretes. A este movimento rítmico de aceleração, segue-se o movimento contrarítmico da desaceleração.

Depois, temos as cenas ou momentos de trabalho com as técnicas. A partir daí tenho alguns intervalos mínimos de tempo para tomar decisões. Enquanto o condutor do ensaio fala, dá as direções eu traduzo mentalmente e no instrumento o que tais referências serão transformadas em som. Tenho várias decisões a tomar:

1. tipo de pedal a utilizar
2. frases ou motivos a construir

3. se vai ser mais dissonante ou mais consonante
4. que referências harmônicas
5. se vai ser um abordagem cordal ou melódica

Em seguida, passo acompanhar os movimentos dos intérpretes, produzindo sons durante o tempo em que eles fazem suas escolhas actanciais. Veja, estamos diante de escolhas de possibilidades. Há infinitas maneiras de se agir e sincronizar é uma possibilidade apenas. Ou seja, no lugar de uma ideal sincronia exata, o que temos são momentos paralelos que podem ou não se aproximar. Melhor pensar isso em termos de tempo. Há uma heterogeneidade temporal irreduzível entre os que estão partilhando o mesmo fluxo de espaço-tempo.

Interrompendo essa descrição do que eu faço (sincronia), comento um pouco como cheguei até essa funcionalidade (diacronia). Eu por muitos anos toquei baixo e violão acompanhando alguém (corais, cantores). Toquei em orquestra, tive banda de rock, toquei em bares, etc. Durante minha efêmera banda de rock nos anos 80 do século passado, comecei a compor canções, desdobramento meu papel de músico de acompanhamento. Um músico de acompanhamento sabe o que deve fazer ao estabelecer relação com os outros músicos.

Quando entrei para UnB em 1995, meu trabalho não tinha nada de musical. Eu não conseguia juntar os dois amores de minha vida: texto e música. Meu trabalho era analisar textos teatrais junto da turma, explicar textos para os atores. Desse trabalho comecei a escrever textos para teatro, e nesses textos havia muitas referências a sons. Eram sons imaginários, nunca escritos, nunca tocados, canções nunca cantadas, sons nunca escutados ou produzidos.

Com o Hugo Rodas, comecei a ter abertura de trazer sons para a cena. O primeiro musical que fizemos em 2002/2003, eu me vali de canções do tempo que tive banda de rock e compus outras durante os ensaios. O processo criativo foi completo: a partir de um texto que foi testado e revisado nas salas de ensaio, as canções foram compostas para os intérpretes daquele espetáculo, que era um trabalho de fim de curso. Eu estava presente a todos os ensaios, pois eu era o playback, o acompanhamento de todas as canções: tocava o violão para os intérpretes cantarem. No final dos ensaios, nos ensaios gerais, foi que conseguimos outras pessoas para tocar com a gente. Ali, além de cancionista, tive de fazer também música incidental, criar sons entre as canções.

Assim, havia as canções com suas melodias, andamento e harmonia e as outras sonoridades. Mas nada disso era escrito. Eu era um cancionista e não um dramaturgo musical. Era um texto teatro mais canções. Método aditivo: adicionar músicas a um roteiro já escrito.

Depois de vários desse tipo, fui trabalhar com montagem de óperas e estudar dramaturgia musical. Aí vi minhas limitações. E então fui estudar composição e orquestração, para ampliar minha compreensão das relações entre teatro e cena e, daí, buscar novas formas de expressão e saber o que estava fazendo.

Determinante foi saber escrever música, colocar no papel, na partitura, o que eu queria com sons.

Com o trabalho com o Hugo, estes Teacs, e agora com o Flávio, para mim é uma oportunidade de um outro aspecto nas relações entre cena e música. O que me define ali é um compositor-na-sala-de-ensaios. No lugar de escrever música antes para os músicos tocarem depois, eu faço sons em interação com os que estão comigo. Não é algo aleatório, embora haja um horizonte de algo que não tenha sido previamente determinado nem será. É **comprovação**¹⁰.

Roteiro das Cenas para a Apresentação do “Mâneo” (26/01/2023 – 22:31). Transcrição de Flávio Café

Mâneo Cena 1 – Mâneo

1. Público entra todos estão posicionados no canto seduzindo a plateia com seus movimentos. A harmonia da música já está tocando e todos cantam pequenas musiquinhas.
2. Em algum momento entra o refrão “Mâneo”.
3. Esse refrão vai crescendo e se transformando em “Mâneo pra mim, Mâneo pra tu”.
4. O refrão cresce mais com intervenções espontâneas musicais.
5. Quando o público já tiver todo entrado e sentado todos tiram dinheiro das suas roupas.
6. Dobrando o andamento dos passos o coro anda para o centro do palco em círculo jogando o dinheiro para o alto. Ander se posiciona ao fundo de maneira a não aparecer.
7. Coro finaliza a cena com um último “Mâneo”. (*Pausa para os aplausos*) Correm todos para os cantos.

Cena 2 – Sexy Mâneo

1. Ander sozinho no meio do palco inicia a sua cena.
2. A cena se desenvolve até que entra Wanderley
3. Quando começam a comer dinheiro o coro vai entrando e formando uma caminhada circular.
4. A caminhada vai se acelerando e intensificando conforme eles vão ficando mais loucos.

10 Sobre o conceito, v. ARACO, Arthur “Comprovação: noções, sua contextualização no regime estético das artes e a abordagem pela recursividade”. Link: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/10699>

5. A caminhada vira uma corrida furiosa que termina no chão.
6. Levantam em 5 fotos agressivas formando cada um uma estátua de olhar estonteante.
7. Lis e Gabriel se posicionam sentados para a sua cena nessas mesmas 5 fotos.

Cena 3 – Sexy Card

1. Lis e Gabriel fazem sua coreografia.
2. Quando Gabriel começa a passar o cartão de crédito na Lis as estátuas do coro começam a coreografia da Maria no final da qual todos têm um cartão de crédito na mão e começam a tentar comê-lo em câmera lenta intensa.
3. Gabriel e Lis derrubam algumas das estátuas
4. Lis sobe no Gabriel e termina a cena congelada com um grito de vaqueira. Todos congelam.

Cena 4 – Salvem os morangos

1. Marina toca o trompete para a entrada da Vanessa e do Pedro.
2. Vanessa e Pedro anunciam a entrada do Sudré
3. Entra a marcha nupcial enquanto coro carrega Sudré para frente e forma a escada para ele subir.
4. Ele sobe e faz o seu anúncio. Marina acompanha seus movimentos com pinceladas de trompete.
5. Sudré é posto do chão e pede o seu cetro. Mariano trás o cetro.
6. Sudré continua o seu texto com intervenções do coro.
7. Ao final entra primeiro a harmonia da música e Sudré puxa o coro de “Salvem os Morangos”
8. Todos o carregam para o fundo do palco e se posicionam como vacas.

Cena 5 – Hino ao Boi

1. Todos estão congelados na cara apática de vaca. Coração que está na frente com o violão faz um trabalho em câmera lenta de ficar alegre e começa a cantar o “Lalalá”
2. O coro repete o trabalho do coração de ficar alegre e começa a cantar e dançar o “Lalalá” que vira uma festa animada.
3. A festa é interrompida com 5 fotos súbitas cujo o subtexto é “O inimigo está chegando”. Na última foto ficam todos congelados.
4. Coração quebra o congelado e volta a cantar.
5. Todos o acompanham e volta a festa.
6. A festa se interrompe novamente e na pausa alguém coloca os óculos no Coração que volta a cantar.
7. Todos o acompanham e volta a festa.

8. A festa se interrompe novamente e na pausa alguém coloca o chapéu no Coração que volta a cantar.
9. Todos o acompanham e volta a festa. Coração se posiciona em frente à escada.
10. A festa se interrompe para a coreografia de machão do Coração.
11. Coração canta e fala o texto do Boi. Coro o acompanha com reações e vai sexy até a escada.
12. Ao final da cena, coro vira para o público e faz “Mu”

Cena 6 – Drags do poder

1. O coro começa uma coreografia em câmera lenta abrindo cervejas e fazendo uma festa silenciosa.
2. Babi e Pedro entram e fazem as Drags do Poder.
3. Ao final da cena entra a Apresentadora e pega a peruca fazendo a propaganda da mesma.

Cena 7 – Mâney Show

1. Entra música ridícula do show. Parte do coro faz uma coreografia de paniquetes em fila. Apresentadora apresenta o Mâney Show e chama alguém para ser o primeiro calouro a se apresentar.
2. Lucas pede para ser o primeiro.

Cena 7.1. - Orsgamos Bolsonaro

1. Lucas se posiciona para fazer a sua cena.
2. Apresentadora senta na cadeira de diretora e fica dando pitacos na cena do Lucas.
3. Lucas faz o que ela pede e finaliza a sua cena.

Cena 7.2 - Mâney Show 2

1. Apresentadora faz um comentário sobre a cena e chama o segundo calouro a se apresentar.
2. Wanderley diz que quer ser o próximo.

Cena 7.3 - Wandergay

1. Apresentadora posiciona o pedestal com o microfone para ele e senta na cadeira da diretora novamente.
2. Wanderley faz a sua cena enquanto o coro faz uma coreografia em câmera lenta se transformando do sério para a “bicha simpática”.

3. Quando Wanderley entra na parte do exorcismo o coro canta “hoje é festa lá no meu apê, todo mundo é Gay, menos eu e o Wanderley”
4. Fim da cena.

Cena 7.4 - Fim do Mâney Show

1. Apresentadora pega o microfone de volta e faz um comentário sobre a cena do Wanderley que volta para a posição de paniquete.
2. Apresentadora começa o texto dos exércitos enquanto o coro faz intervenções coreográficas.
3. Quando chega na parte “os grandes problemas do mundo” ela mostra o coro.

Cena 8 – Exércitos

1. Entra música linda. Babi sobe as escadas ao som de vozes angelicais e forma a imagem de uma santa com o coro.
2. Ela fala o texto dos Exércitos. Na parte “O sol ficou vermelho” O coro vai virando demônio e desce das escadas para empurrá-las.
3. Coro empurra as escadas e Babi segue falando o texto.
4. Coro e Babi revezam nas falas. Ela fala uma parte do texto e dá a deixa para o coro dizer “Uma mente, (...) seremos felizes!” Enquanto isso alguém do coro coloca o canhão para frente e se prepara para atirar.
5. Na última fala do coro estoura um pops de festa dentro do canhão jogando confete no palco.
6. Alguém entrega a alfaia para a Babi que segue falando o texto tocando o instrumento.
7. Ao final do texto entra a música “Deus nos corações”
8. Coro canta e gira a escada até o final da música.
9. Ao final a escada está de costas.

Cena 9 – Jogando a Real

1. Dentro da escada está o Paulo. Ele levanta a fala o seu poema sobre a sina do pobre e do rico.
2. Blackout. (*Aplausos*)

Cena 10 – Música Final

1. Sobe novamente a luz
2. Todos cantam o samba final “Se eu tivesse tudo”
3. Ao final da música se dão as mãos e agradecem ao público. (*Aplausos*)

Fim

Tabela das cenas e músicas (02/02/2023 – 12:25)

CENAS	DESCRIÇÃO	SONS
1. Abertura	Início. Coro. Para entrada do público. Cantar “Maney”	Marcha. A, A, D,A, A, G, A,A Efeito:
2. Jogo	Dupla. Disputa de cédulas	Em7/9, E/D7/E7. Mais jazzístico, sensual. Efeito:
3. Cartão de crédito	Dupla. Disputa do cartão de crédito.	G Efeito Palhetadas, como percussão, coração.
4. Rei dos morangos	Trompete. anúncio. Monólogo. Coristas de programa de auditório	A Música de casamento Frase marca para entrar no monólogo “Wilson silveirinha não era.. “ Notas em vibrato Entra a canção “Salvem os morango” Em Em. Uma marcha.
5. Boizinho	Monólogo e coro.	a- A e E. Cenas de danças e poses. Três sequências. b- Subida pra escada. Som Blues. Em c- Canção/Monólogo Em/ Am contracantos blues Ou baixo.
6. Peruca	Dupla	A. Começa depois dos gestos iniciais. Efeito. Som de Igreja.
7. Mâney Show	Show de calouros	Música meio circo/meio Programa Sílvio Santos Efeito a-Primeira parte do monólogo. b- Bolsomínion. sem música c-Wandergay.”Hoje é festa” C/G/Am/F D- Música meio circo/meio Programa Sílvio Santos E- Segunda parte do monólogo. “Deus nos Corações” A, D, B, E.
8. Fala final	Fala debaixo da escada. Monólogo curto	
9. Musical final	Depois do Blackout	Samba final. A A Bm7 E A A Bm7 E D Dm A F#m Bm E A D Dm A F#m Bm E A

Pedais e outras coisitas más (10/02/2023 – 11:26)

Nestas últimas semanas, a preparação para as apresentações alterou as atividades de todos os envolvidos no processo criativo. Dos exercícios, das improvisações, passamos a buscar uma disposição das cenas para sua apresentação.

Durante a fase anterior, os sons produzidos eram tanto indutores de movimentos quando se valiam dos movimentos dos intérpretes. Soluções rápidas e imediatas eram necessárias. Não havia a dicotomia que na maioria das canções se trabalha: a linha principal da voz/melodia, e seu acompanhamento. Assim, diante dessa dispersão sonora, o ponto de partida não era a da hierarquia de papéis entre os intérpretes e o compositor em cena.

Com a preparação das cenas para apresentação, todas essas vivências que nos expuseram a diversas relações entre cena e som foram redefinidas. Duas situações foram vieram ao primeiro plano: as canções de cena e as cenas individuais ou de duplas.

Nas canções de cena as ações esperadas da produção sonora foram explicitadas:

- a) dar a referência de altura e tonalidade para o começo da canção e para o resto da performance vocal
- b) manter um pulso
- c) enfatizar as texturas: plano vocal, plano instrumental
- d) decisões sobre timbragem específica

Assim, ao invés de produzir novo material sonoro a cada ensaio, era e tem sido mais importante regularizar as performances. Como não estamos trabalhando com notações musicais e roteiro, há oscilações ainda na duração das performances e nos movimentos. Com isso, ou o grupo se gerencia como grupo ou há diferenças significativas entre o resultado sonoro-performativo de casa cena: um grande grupo produzindo pouco som, daí se apequenando; um grande grupo com movimentos hesitantes.

Para mim, as dificuldades ou as necessidades dessa mudança de orientação do trabalho compositivo são perceptíveis. Primeiro, quanto às canções, era preciso definir a estrutura da canção, a melodia e a harmonia. Ainda, qual melhor altura.

As canções foram compostas pelo grupo, durante os ensaios. Então, como um jogo, uma brincadeira foram adquirindo forma. Há canções completas, como números musicais isolados, e há canções incidentais, performadas dentro das cenas. Uma das questões debatidas inicialmente era o uso de materiais prévios. Há uma tendência a se cantar no teatro o repertório prévio, aquilo que as pessoas ouvem. Em nosso caso, como trabalhando com a criatividade em todos os níveis, era mais comum ser criativo com o corpo e não com os sons. Há uma longa tradição de separar som e cena. As músicas normalmente são pré-gravadas, e disparadas em cena por algum dispositivo. O problema é que essa música pré-gravada é fixa, já foi feita. Então, o ator tem de se moldar a

esse material prévio. No nosso caso, essa posição confortável diante dos sons foi enfrentada com as criações coletivas das canções.

Quanto as cenas, seja os monólogos, seja os duos, há mais complicações. Durante o processo criativo, a partir do tema geral de grana, ganância, e diante do terrorismo reacionário crescente, foi proposto aos intérpretes que eles trouxessem cenas.

No início, as cenas eram apresentadas como explorações de ideias e movimentos, sem acompanhamento musical. Depois havia a produção de sons, seguindo aquilo que há anos fazemos nesse projeto que começou com Hugo e eu, e agora se amplia com Flávio Café.

Com a preparação das cenas para as apresentações, no lugar de sons novos e novos movimentos para cada dia de ensaio, as sequências de ações e sons tiveram de se estabilizar. Como nada está escrito, há flutuações de tempo e ações. A sequência das ações e seu detalhamento foi a primeira atividade conjunta, antes da normalização da parte musical. Então, era mais produtor que as ações dos agentes em cena encontram-se uma sucessão temporal realizada para que o trabalho com os sons se efetivasse.

Como auxílio, elaborei uma tabela das cenas, com espaços para a descrição das ações, indicação das deixas, e a escolha das opções de timbragem (pedais).

Nos últimos ensaios, tivemos resultados não muito satisfatórios: como estava testando os sons, houve por parte dos intérpretes de cena, da condução dos ensaios e da audiência imediata (intérpretes que não estão realizando a cena do monólogo ou das duplas) respostas não positivas, estranhamento. Novamente, como nada está escrito, o uso de um pedal ou outra acarreta diferentes sonoridades, e, disto, alterações no “caráter da cena”. Assim, uma definição mais cômica de uma cena, como a cena das cédulas, pode ser interrompida pela decisão de um pedal que traga mais distorção. Ora, no caso aqui, está em jogo uma aproximação entre as expectativas de encaixe entre cena e som. Se as expectativas seguem pressupostos de se confirmar um encaixe mais síncrono entre as referências da cena e os sons disparados, há a tendência de se adotar tais e tais formas, como se o som continuasse o que é mostrado visualmente. Em uma outra definição, por exemplo, irônica, a desconexão seria outra opção.

Após as incertezas e pesquisas de sonoridades nestes últimos ensaios, no último ensaio foram tomadas decisões mais efetivas: os timbres foram escolhidos para cada cena e anotados na tabela. Disso houve uma fluidez melhor das cenas em si.

O desafio agora é o da fluidez entre as cenas, para que as mudanças de timbre sejam processadas. Há que se encontrar o timing das mudanças timbrísticas. Pois são, em virtude do som produzido, fruto de operações mecânicas.

Isso é um outro tema.

Antes, para finalizar, durante os ensaios, na cena do monólogo “Wandergay”, temos a produção de algo que foi um achado durante o processo criativo: para

o final da cena, há uma tríplice divisão entre a fala do ator, o canto do coro, que entoa adaptação de trechos da famigerada canção “Festa no Apê” e as sonoridades com *delay* da guitarra. É um clímax da cena que projeta um agressivo golpe acústico no público ao mesmo tempo que encena divisão em múltiplas perspectivas da personagem.

Ainda, além da lista das cenas, foi fundamental voltar nos vídeos e identificar quais efeitos eu havia empregado nas cenas. Não se trata de tentar repetir tudo o que foi sonoramente performado. Muitas vezes, há uma conexão entre o timbre e o groove ou entre timbre e o motivo que uso. Depois se seguem variações a partir desse motivo, tudo em função do desenvolvimento da cena. Sobre esse uso dos vídeos, haveria a possibilidade de se retirar das gravações as diversas cenas e compará-las.

Há desde as primeiras ideias até as tentativas de maior regularização entre a sucessões de ações dos intérpretes e as propostas de som do compositor em cena.

Começo de ensaio (10/02/2023 – 12:51)

Há diversos modos de se começar o ensaio. Ontem, dia 09/03/2023, propus pro Flávio que no lugar de usar *riffs* acelerados e intensos, como muitas vezes faço, que se trabalhasse em contraposição a isso, valendo-se de câmara lenta e silêncio. O que muitas vezes pode ser um recurso de se resolver algum problema de agenda (viagem, atrasos dos condutores do ensaio) também se transforma em uma estratégia de ensaio.

Vídeo da apresentação (23/02/2023 – 12:06)

Link: <https://youtu.be/O-tP-xDc5R0>

Conclusões e retomadas (26/02/2023 – 22:13)

Com as duas apresentações no dia 16 de fevereiro encerram um ciclo do projeto Huguianas, o primeiro depois da Pandemia.

Depois de sua aposentadoria compulsória em 2009, Hugo, para manter o vínculo com a Universidade, começou a desenvolver um treinamento para atores ministrado semanalmente, no qual ele trabalha fundamentos que orientaram sua carreira como diretor e professor de teatro. Durante sua estadia na UnB, Hugo era responsável por cursos de entrada e de conclusão: havia Obac 2, oficina básica de teatro, no qual se expunha os estudantes aos seus limites psicofísicos, o que determinava que tomassem escolhas, escolhas profissio-

nais, estéticas e existenciais. Nas disciplinas de fim de curso, Interpretação 4 e Diplomação o foco era em montagens, no qual se pensava do texto à encenação. Assim, temos duas experiências diversas: treinamentos intensos em fundamentos da linguagem e uso desse treinamento em montagens.

Comecei a trabalhar nesse projeto de aposentadoria do Hugo quando ele dividiu seu foco: a partir de 2011, com os alunos dos primeiros treinamentos pós aposentadoria, Hugo formou a companhia ATA, Agrupação teatral amacaca; depois, ele continuou a ministrar disciplina semestral de treinamento de atores. Eu passei a trabalhar junto com ele nas disciplinas, como um compositor em cena. Daí nasceu o projeto do LADI “Um compositor na sala de ensaios”.

Nosso objetivo inicial era alternar turmas de treinamento com turmas de montagem. Conseguimos isso com o processo criativo de Salomônicas, apresentado duas vezes, em 2016 e 2017, último trabalho que fizemos juntos.

{Link para *Salomônicas*: 2016: <https://youtu.be/-mXIGHjeQno>; 2017: <https://youtu.be/Tiww0YhsW08>}

Quando da morte de Hugo Rodas em 2022, juntei alunos, amigos e colegas e juntos fizemos *Eu Luto* (2022), um espetáculo que já explorava algumas das coisas que passamos a colocar em prática no novo projeto Huguianas, como a presença de música tocada ao vivo, dramaturgia em móbile e o trabalho de coro. {links para *Eu Luto*. <https://youtu.be/SYJE3nlsJIs> e <https://youtu.be/T-lbtDJ1NQU>}

Para *Eu Luto* (2022), escrevi materiais não utilizados aos quais voltei e ampliei, a partir de questões do contexto sócio-político: as eleições de 2022 pra presidente e o ataque de terroristas em janeiro de 2023.

Para este semestre, que se deu entre novembro de 2022 e fevereiro de 2023, tivemos um arco de atividades: começamos como uma oficina de treinamento de atores e depois, a partir de janeiro de 2023 partimos para erguer cenas e construir um espetáculo.

Nesse processo uma das coisas que foram alteradas foi a função do coro. Inicialmente para construir essa disposição, esse estado coral os exercícios foram propostos para performances individuais, duplas, trios, pequenos grupos e todo o coletivo. Com mais de trinta artistas/estudantes no teatro e sua diversidade de técnicas, expressividades e formações, os exercícios funcionaram como o único horizonte de interconexão.

Assim, no lugar de uma homogeneidade abstrata, o que se procurou é ampliar o repertório de ação e compreensão das corporeidades em movimento. Cada um ao mesmo tempo fazendo as mesmas coisas não deixa de ser quem é, mas inclui-se em algo que é compartilhada: a troca de sensações, observações, ações físicas visíveis e audíveis. A *comum-unidade* formada não se baseava em enfatizar o uno, a unificação, e sim o comum, o que aos pouco era construído e compartilhado. De fato, as diversas formas de engajamento, participação, interação, interesse na sucessão de encontros definiram o grupo. Cada um tem sua história, seus conceitos, suas experiências, suas vivências,

seus repertórios. No caso de nossos encontros, o mais importante não era reforçar o que já havia, mas integrar cada um no comum compartilhado das trocas multissensoriais. É dessa maneira que se reforça o dispositivo coral como uma mediação entre o individual e coletivo. O coro não é a soma de indivíduos para resultar em uma massa, um grupo. Nem é a expressão unilateral de um todo que se impõe a cada elemento.

Assim, cada turma vai gerar seu próprio coro, com características específicas, cada trabalho criativo coletivo vai gerar sua comum-unidade.

A partir de janeiro de 2023, com a decisão coletiva de nos apresentarmos na mostra semestral Cometa Cenas, foi que esse o dispositivo coral foi articulado, demonstrando a complementaridade entre os exercícios de sua construção e o espetáculo.

De início, fomos trabalhando ao mesmo tempo cenas de textura binária (1X1) e cenas de grupo. Essa dicotomia organiza o espetáculo *Mâney* (2023), mas ela é só aparente: mesmo que haja uma primeira sequência com sucessão de cenas de duplas e depois há cenas de grupos, todos estão em cena, tudo emerge do grupo. Essa é a partir mais difícil de se trabalhar e não houve tempo: desenvolver uma compreensão do coro em ação mesmo quando ele está em segundo plano.

Vamos ver como foram as aproximações entre coro e cena a partir da análise das apresentações de *Mâney*. Para tanto sigo o registro em vídeo.

O vídeo começa com a entrada do público. Dentro da sala, todos os intérpretes em grupo cantam a palavra-título do espetáculo: *Mâney!!!* Eles estão no canto extremo da sala, em oposição à frontalidade da plateia, que vai se sentando enquanto há canto em looping. O coro se dispõe em indivíduos muito próximos uns dos outros. Cada um faz seus movimentos e cantam. Há uma dualidade entre estarem no mesmo lugar e fazerem diversos movimentos. O canto é em uníssono. Enquanto há o fluxo de cantos, alguns emitem palavras em contracanto e sons de percussão soam - um bumbo e pandeiro. Nada foi escrito ou estabelecido: não há divisão de vozes, arranjo para percussão e outros instrumentos. Um fluxo de canto e movimentos diversos é entoado sob uma base harmônica na guitarra (A, D, G ...) O *groove* com pouca distorção procura manter um pulso, como referência para afinação e as palavras cantadas. Depois que as pessoas entram e estão todas sentadas (1:30), o coro começa a se deslocar, enfatizando a relação entre canto e contracanto. O coro se desloca para uma posição central, o meio entre o fundo da cena e seu extremo. Nessa posição central, o coro passa a fazer evoluções, como dobrando-se sobre si mesmo, uma coluna circular, girando. Assim, a estrutura em looping do canto dialoga com o giro em volta de si. Ao fim o coro para em frente da plateia, mão esticadas e abertas. Palmas (2:28).

Essa primeira seção da peça introduz o grupo que vai realizar o espetáculo. Como um párodo, o coro atrai atenção de todos, manifesta-se como o centro focal da cena. Ele não vai mais sair da visão do público.

Algumas questões aqui: durante os ensaios tivemos de enfrentar algumas dificuldades básicas na construção de cenas coletivas. Primeiro, se temos um grupo de pessoas esse grupo tem de soar na intensidade de sua presença. Não se pode ter um grupo de trinta pessoas soando como nove. Para tanto, desde o início, exercícios de exaustão são fundamentais para que haja o desenvolvimento de um tónus coletivo. É preciso fortalecer uma resistência coletiva a atos intensos. A partir disso, não basta um momento intenso e outros fracos. Um problema do coro é a continuidade desse tónus, é o tónus mesmo, que é um estado energético que dura além do instante de sua execução. Se isso não acontece, o coro pode desmoronar, soçobrar, desaparecer como coro. Quando o coro sai de sua situação movimento no lugar para o deslocamento há outro obstáculo: ao se colocar em deslocamento, o coro adquire nova conformação. Uma coisa é seu agrupamento, com movimentos mais nas mãos e na cintura. Outra coisa é um grupo de intérprete em marcha. É preciso saber para onde ir, como ir. Há a música. O que fazer enquanto me desloco?

Flávio bem indicava que mais que marcar, era preciso cada um ocupar sua presença. Havia indicações gerais na sequência dos atos: começa aqui, vai pra ali e termina aqui. Havia sugestões de atividades a partir do material apresentado. Mas essas decisões durante o ensaio incluídas para a montagem precisavam de simultâneo olhar e ouvir para os outros e para si mesmo.

Durante os encontros prévios, todos éramos intérpretes e realizados, atores e plateia. A consolidação do dispositivo coral reside na abertura ao estamos juntos, pela modalização de nossas atividades: uma hora sou eu que faço, outra eu que observo. O desdobramento personativo do intérprete lhe faculta a capacidade de compartilhar. Só estou no todo pois eu mesmo me multipliquei.

Assim, tipicamente temos na abertura do espetáculo um trabalho de grupo, uma cena coral. Isso quer indicar que fizemos tudo juntos, que estamos juntos e que vamos nos mostrar juntos.

Haveria outros modos de fazer esse início coral, mas o que se performa é o que se fez. Poderia haver divisão de vozes, acrobacias, um outro arranjo instrumental. Mas há o muito com o pouco que temos. E o que temos somos nós mesmos, a nossa experiência comum.

Temos uma base harmônica em *looping*, um riff harmônico, recurso bem utilizado durante os momentos de aquecimento dos ensaios. Mas no lugar de suas variações, o *riff* aqui é apresentado como um metrônomo, maquinal, em oposição ao anti-exército composto pelo coro.

Importante é perceber que a abertura apresenta tanto para o público quanto para os intérpretes a decisão tomada durante seu processo criativo de enfatizar um coletivo como ponto de partida e chegada de tudo que for performado. O coro se mostra e mostra o título da peça. E o mostra em seus cantos e movimentos. Não há uma coreografia pois não há uma música organizada em diferentes blocos ou partes (estrofes). O coro é maior que o texto, que a mensagem. Pois a mensagem é o coro, o grupo. Assim, este coro encontra-se primitiva-

mente ligado ao mundo do espetáculo e não a uma trama pois ele se mostra como portador do que é básico para a peça e para o coro: uma palavra, uma ideia, um som, que vão ecoar.

Desse modo a questão da integração do coro ao espetáculo se faz ao se expor agentes que cantam e se mostram brevemente nesse canto repetitivo, que é um grito, um chamado, um desabafo, um anúncio, uma indicação.

A palavra “Mâney” entra no tema acordado para o semestre: explorar esse incremento de desejos de querer mais, de ganhar, de acumular. Essa obsessão de posse que a muitos possui se manifesta em temas que não são apenas domínios da moral religiosa. A palavra inicial era grana- palavra latina que nos veio pelo italiano, e que se associa a grão, fazer dinheiro com o negócio dos grãos. Muitos grãos, muito dinheiro. Daí a cobiça, o individualismo.

Para mim ficou claro que esse tema se associava também à tresloucada carreira da extrema direita, que vomita comandos de ordem, pátria família e deus, mas no fundo lucra com suas propostas. As campanhas morais como fachadas de empreendimentos de enriquecimento.

Não houve texto para a primeira canção do coro. Essa anti-canção sem frases e desenvolvimentos, sem atividade multisetorial, ao fim é a enfática reafirmação do fundamento predominante na compulsão capitalista de hoje. Grana, mais grana, e mais fácil, mais e do modo mais fácil.

Veja entrevista com Hugo Rodas: <https://atarde.com.br/muito/hugo-rodas-e-hora-de-parar-de-entreter-as-plateias-809643>

A Baleia – dramaturgia e outras ideias (03/03/2023 – 19:32)

Fechando este *blog*, gostaria de encerrar com umas reflexões a partir do filme *The Whale*, de Darren Aronofsky.

O filme é baseado em uma peça homônima do dramaturgo norte-americano Samuel D. Hunter, que a adaptou para as telas. Essa correlação entre dramaturgia, cinema, teatro e música é o que pretendo discutir, sempre pensando nos processos criativos nossos, a partir das atividades de Huguianas.

Hugo Rodas pensava como um diretor de cinema. Ele me falou várias vezes que imaginava as suas montagens como um filme na sua cabeça. Cresceu com o cinema, era um cinéfilo, e fazia uma direção de cena como se organizasse uma obra cinematográfica. Esse hibridismo entre teatro e cinema torna compreensível um tanto sua obsessão pelas marcas, pelo espaço, pelos gestos, como a feitura de algo para ser visto por alguém.

A teatralidade de *The Whale* é ostensiva: a maioria dos acontecimentos se dão dentro de um espaço interno ao apartamento de Charlie. A clausura de Charlie em sua obesidade mórbida incrementa a sensação de limites, priva-

ções, e suas contrapartidas afetivas e dramáticas. Aos poucos vamos sabendo mais desse mundo fechado e, quanto mais sabemos, mais inexorável é o limite do limite - que é a morte.

Nesse progresso paradoxal da circunscrição, até que não haja mais nenhuma alternativa senão morrer, outras personagens adentram a cena, referidas ou presentificadas. Temos a trágica figura de Liz, enfermeira e irmã do falecido namorado de Charlie - ela, que pode curar, vê-se entre a renovação da morte, ao ter cuidado sem sucesso de seu irmão, e agora ser companheira da jornada de autodestruição de Charlie. O namorado falecido é o futuro de Charlie: alguém que aos poucos morre, só que de modo inverso: o namorado cessa de comer, o câncer o devora. Charlie come para morrer.

Na primeira cena, temos o protagonista sendo interrompido em sua solidão erótica e quase mortal quando um desconhecido missionário, Thomas, bate à porta e adentra o apartamento. Jovem, ele terá vínculos com outra personagem que vem de fora: a filha de Charlie, Ellie. Para ela, todos os sonhos de Charlie fluem. Ajudar Ellie é a redenção de Charlie; será, segundo ele, a única coisa boa que fez na vida.

Para esse devaneio de bondade e remissão, contra o fracasso existencial absoluto, rumam boas memórias: a redação da filha sobre o livro *Moby Dick*, de Melville, e um idílico dia em família na praia.

Imediatamente, as alusões dialogam com o presente da cena: um imenso Charlie, com dificuldades de se movimentar, de vida fora daquele lugar, fundem-se com as imagens da grande baleia branca assassina e assassinada e um belo dia na praia. Os sons do mar e a trilha instrumental inserem o apartamento em um amplo mundo aquático, um grande oceano. Chove lá fora constantemente. Águas sobre águas.

Após uma série de revelações, a irreversibilidade do destino de Charlie enfim chega a seu clímax. Na cena final, o plano da situação imediata da cena e o plano imaginário se fundem: o gigantesco Charlie paradoxalmente ergue-se de sua cadeira e parece voar para aquela praia distante, para aquela brisa, para aquela liberdade sonhada. Ele pela primeira vez parece sair de onde está, deixar de ser quem ele se tornou. É sua bela morte. Corte. O filme acaba: Charlie em êxtase e tudo suspenso, como o caos detido no momento de se ultrapassar. A tela preta finaliza nossas expectativas de acabamento: não vemos o que aconteceu depois. Ficamos com as imagens e sons da casa-baleia, do mundo-oceano, do grande Charlie. Esse corte abrupto nos desliga da obra e nos remete para algo além do que foi mostrado. O filme não acaba no fim. Mais que as incertezas, temos que ver que há algo grande, maior que a tela, tão grande quanto a vida.

Não se trata de uma narrativa simples, de uma única linha de desenvolvimento da trama. Todas as vidas são reunidas no filme e atravessadas pela figura de Charlie. Todos somos potenciais baleias. Uns vivem para morrer e correr. Outros para testemunhar o fim de tudo. A obesidade, a baleia, o gigantismo, a perda de controle, tudo são metáforas que se entrecruzam.

Isso me vem à mente ao discutir sobre dramaturgia. Saí do filme renovado, não pela desgraça alheia saboreada ou deglutida. Saí de lá renovado por ver uma dramaturgia poderosa que sabe bem que o que fazemos é mais que nos delimitar em nós mesmos, e contar nossas dores para nos confirmar. O Charlie que tudo devora é intragável. Mas ele não é uma pessoa. É uma personagem que é feita por uma pessoa, por um profissional da arte de interpretação. E tudo possível por um texto que sabe como transformar algo que não é uma tragédia, um material que poderia ser patético, em uma obra de arte.

A diversas escolhas entre a trama das personagens, as imagens, os sons, tudo se encaminha para um uso de consciente de procedimentos dramáticos, que se desviam do senso comum, de soluções fáceis, imediatas.

No núcleo disso está uma defesa da escrita, do ato escritural. Charlie é professor de redação. Nas sociedades ocidentais o ensino curricular da expressão escrita tornou-se um fardo, uma aplicação de regras e *presets*. Você aprende a escrever, mas não a se expressar. Há caminhos para se escrever, mas não para se inscrever na página. A redação de Ellie foi como um alento para Charlie. A história da baleia na perspectiva da aluna. Ellie se conectou com o livro. Isso é um milagre da vida: dialogar com os livros, com as palavras dos outros, com a voz dos que já não estão aqui. Há alguém, há um outro. O outro de nós mesmos. Eu sou um outro de mim mesmo. Eu me expesso melhor sobre mim, eu me liberto dos constrangimentos sociais de não me conhecer quanto eu ouço, quando leio as histórias dos outros.

Há ainda dramaturgia no mundo. Viva!

b) Textos produzidos para as cenas

Texto um: Boi

Ah boi, meu amado boizinho,
tua pele de veludo, meu sofá;
teus ossos pontudos, minha sopa,
teu rabo cheio de moscas ...

Ah boi, meu boizinho de asas,
um abraço de avó, gordo,
um desejo imenso de quero mais,
teu rabo cheio de moscas...

Eu tenho uma faca afiada, com serras,
eu tenho fome de matar, rasgar e mastigar,
eu não posso ver meu boizinho lindo,
e seu rabo cheio de moscas...

Vamos provar dessa carne, boi de merda,
quantos bifés, uma festa, tudo pra panela,
e mexe essa colher, e balança essas ancas,
engole o caldo que derrete tanta gordura.

Enquanto houver a merda desse boi,
enquanto a gente quiser mais o que a gente não tem,
enquanto o fogo consumir as carnes e a colher girar,
não vai haver sossego, não vai haver sono, não vai haver descanso.

Mete a faca no boi, minha gente,
taca a pedra na testa do bicho,
comam suas tripas até vomitar
virem ao avesso esse boi de merda!

O mundo – o mundo é um imenso curral,
as porteiras estão arregaçadas,
o pasto florido de vermes e moedas,
a churrascada pronta pra começar!

Vem cá, meu boizinho lindo, cara de cão!
Eu gosto de tu, desse teu focinho que jorra ouro!
Ah, meu gado de ouro, cheiroso, todo cagado!
Ah, meus ricos animais – sacos, toletes, postas de bostas!

Eu gosto de tu assim, indo pro abate!
Coisa linda do papai – trambolho peludo!
Eu babo, eu babo – saliva, cuspe, suor!
Ai que gostoso... meu bolso fica duro!

Ninguém vai dormir nessa casa!

Texto dois: Exércitos

Pois o bom é a gente estar juntos, todo mundo igual,
no mesmo passo, olhando pra frente,
com a mesma roupa e uma vontade de chutar o que vier.

E pisar fundo esse chão e ranger os dentes com força
e fazer aqueles movimentos com mão que significam alguma coisa
e olhar em volta e ver que há uma multidão.
O que leva alguém sair de sua casa e ir pra rua e marchar?

O que leva alguém vestir uniforme, botas, *bottons* e bandeiras ?
O que leva alguém ter tanta raiva de tudo que se move e respira?

É porque antes estavam sós, e não eram levados a sério.
Então se encantaram e abriram seus olhos
e passaram a ver os grandes problemas do mundo.

Há muito tempo as coisas estão fora de lugar
e é preciso consertar o que está errado.
tudo tem de voltar a ser o que era.

Um dia tudo estava perfeito, do jeito que Deus fez:
havia a pátria, a família e a liberdade.
E todos eram felizes e tinham dentes.

Então o sol ficou vermelho e a mídia criou as mentiras.
E Deus se arrependeu de ter criado o universo
pros índios, os miseráveis e os universitários cagarem tudo.

E havia muita coisa boa, muita comida, muita roupa bonita.
E as Tvs eram enormes, cheias de cores, e os carros voavam,
e a casas e as cidades eram limpas, brancas, reluzentes.

A falta disso tudo nos levou a uma nova humanidade,
a gente quer isso que se perdeu,
ante do cometa vermelhou entristecer Jesus e os santos.

Então a gente foi chegando junto, a raiva nos trouxe,
e a vontade de ter de volta as nossas coisas
e não perder mais nada, e ter mais, e continuar ganhando.

Então a gente está forte, venha chuva, venha sol.
E vamos fechar as ruas e engolir as chaves.
E aqui tem banheiro químico pra todo mundo.

E vamos tomar posse dessas terras
e fazer brotar nossos filhos e os filhos dos nossos filhos
e a vida vai ser boa pra nós, os que melhores.

É por isso que viemos aqui estamos juntos.
Temos o monopólio da verdade.
Somos a gente certa pra esse mundo.
É isso que Deus quer:

Um povo, uma pele, uma mente.
Quando tudo virar um, seremos felizes.

As mesmas músicas, as mesmas conversas,
as mesmas explicações, a mesma mesmice –
tudo igual, constante, inalterável.

Deus não passa de uma marcha regular
que distribui tudo do mesmo modo
para aqueles que são iguais a deus.

E todos queremos mais, somos insaciáveis,
e não há limite, nem cercas, nem gavetas.
Nenhum corpo segura o impacto de um tiro.

Ah, minha gente, tudo é permitido a quem crê!
O sonho dos melhores é o melhor sonho.
Vamos tratorar, passar por cima!

Está acontecendo agora, vocês podem ver!
É muita felicidade, minha gente! Uma porrada de bom!
Vamos ficar bem, vamos enriquecer!

As nossas coisas vão brilhar, e ninguém vai nos roubar de novo!
Somos uma loucura doida, ridículos, violentos!
Somos uma raça ruim, egoísta, obtusa!
Somos todos indicações do que não presta.

Mas basta trocar a direção da reta,
basta mudar o modo de ver,
basta troca a letra, mudar a mente, vestir o uniforme,
que tudo muda, que vamos juntos adiante,
marchando, rumo a mundo nosso, maior,

Deus nos corações
e uma casa grande
uma casa enorme
uma casa com todas as coisas
uma casa branca, brilhando no horizonte.

Texto três

Eu queria entender a mente de uma pessoa burra
eu tentei entender a sua mente
Eu queria ouvir a voz de uma pessoa burra,
eu queria a sua voz.

Eu queria entender as razões de uma pessoa burra,
eu queria entender as suas razões.
Eu queria aceitar que as pessoas burras existem,
eu queria aceitar você.

E como saber que uma pessoa burra é uma pessoa burra?
E como saber que uma pessoa burra sabe que é uma pessoa burra?
E por que eu deveria me importar com isso?

Por isso é bom rir delas, e jogar laranjas e dar pulinhos azuis.
E dançar pelado e comer papel e pisar em pedras pontudas.
E sentar na tromba de ozônio e fazer cara de malvado e gritar e xingar.

Porra! Você é uma vergonha para o jornalismo brasileiro!
Porra! Você é uma vergonha!
Porra! Você é!

Ah, ah, ah, ah!
Rrrá, rrrá, rrrá!
Brrrrrr!!!

Au, au, au – a grávida é uma mulher gorda!
Blau, Blau, Blau – eu me se fiz sozinho por mim mesmo!
Gru, gru: sou imbrochável!

Tenho muito apreço por músculos,
tenho mais apreço por questões
tenho, tenho, tenho.
Gosto de casas, imóveis, apartamentos,
churrasco, homens e tanques.
O que falta no mundo é ordem e Deus -
Deus é um cara muito bom, da hora.

Eu não abro minha carteira
eu não uso meu dinheiro
eu como, como e arroto.

Olha aqui: burp...

ERUCTAÇÃO!

Que porra é essa, meu filho n.2 ?

Responde filho n. 3?!!

Deixa de ser bichona, filho n. 1?!

Tu é puto?! TU é puto?

Não criei filho pra isso!

Vira homem! Vira pra homem!

Se não for como eu quero, não vai ser.

Se não gosto, não é.

Se não quero, não quero.

Posso falar? Posso falar?

Se eu não tiver a liberdade de falar o que eu quero não há liberdade no mundo.

Se eu não tiver a liberdade de ter uma arma e atirar na sua cabeça

se eu não tiver a liberdade de chutar a sua bunda

se eu não tiver a liberdade de mentir

se eu não tiver a liberdade de calar a porra da sua boca

se eu não tiver a liberdade de viver num país livre

se eu não tiver a liberdade livre

Prometo me controlar

prometo não mais rir das gordas

e das mulheres e das bichas e das mulheres.

Prometo dizer que prometo e foda-se.

Prometo abraçar alguém algum dia.

Prometo soltar lágrimas frente a um morto.

Prometo limpar minha pele imunda, minha cara imunda, minhas mãos imundas.

Prometo ler um livro alguma vez na vida, livro com palavras.

Prometo ir a um hospital e ficar no canto do quarto em silêncio e sem celular.

Prometo algum dia, até o fim da minha vida, ir para uma praia deserta e tirar a roupa,

e sentar na areia e olhar o por do sol, as águas batendo no saco,

as águas geladas, o vai e vem da maré,

o pau finalmente ficando duro, a vontade de bater uma,

uma coceira do caralho no rabo, o rabo e o caralho,

uma coceira e o desejo da punheta, e querendo rir, gargalhar,

mas prometi, sou homem, muito homem, ui,

homem mesmo de palavra:

prometi que não vou ri como uma pessoa burra ri,

não vou falar como uma pessoa burra fala,

não vou me entender como pessoa burra me entende,
não vou ter a mente de uma pessoa burra – que mente !
Não vou! rsss
Não vou mesmo – ai que gostoso!
Eu prometo! que água quentinha e gelada!
Ah, meu Deus, arminha pra Jesus!
Ah, meu Deus: é foda, é foda, é foda!

Texto quatro¹¹

Seu moço, um chapéu de palha,
palha de côco pra sua cabeça,
esse sol que não dá trégua
essa vida que não se aguenta.
As palhas foram trançadas
cada fio, o seu caminho,
cada buraco, uma volta
uma cova, um céu, um vazio.

E essa carapaça leve, bem urdida,
feita por minhas mãos feridas
eu lhe ofereço por quase nada
uma coisa em troca da nada.

Pois se juntei o que a palha espalha
e dei forma a algo que não havia
será que por isso que é um tanto e pouco
um tanto e pouco eu não merecia?

Seu moço, um chapéu de palha,
seus bolsos, remexa e encontre
não é possível que sejam sem fundo
a carteira, a palha e minha fome.

Aqui na praia, essa ventania
não deixa nada em paz, parado
Tudo se move e mesmo o mar
parece furioso e cansado.

11 Não utilizado. Seria um contraponto lírico aos eventos dramatizados.

Eu vou de barraca em barraca
vendendo aquilo que posso e fiz
minha pele cada vez mais grossa e escura
areia no rosto, suor, sangue, nariz.

Mas o chapéu de palha brilha na imensidão branca da praia.
De cima, do céu, as cabeças giram no passeio entre as trilhas
entrelaçadas em festa de música que não se ouve,
de dança que se dança e voa além das águas do mar.

Ah, um belo dia se foi.
Amanhã será melhor
voltar e tecer
um chapéu para as cabeças.

c) Flyers eletrônicos



72° COMETA CENAS

MÂNEY

Dia 16/02

ÀS 15h (SALA BSS-51) e ÀS 21h (SALA BSS-59)

ELENCO: ANA MONTEIRO - ANDER KELLER - BÁRBARA LIMA - BONITA - CADILLARTS - CORAÇÃO DE SABEDORIA - -
GABRIEL MARAGÑO - IGOR NANTES - JENNYFER LUNES - JÚLIA TEODORO - JÚLIO OLIVER - LÍLA MARIA - LIS
PIANTINO - LUARA CAMPANATTI - LUCAS FONSECA - MAÍSA CASTRO - MARC MUNIZ - MARIANO COSTA - MARILU
CERQUEIRA - NYNA CARDOSO - PEDRO OLIVO - PRISCYLLA LANFERRER - SOFIA SAMPAIO - SUDRÉ - THAYSE
MARQUES - VITOR MELO - WALISON MORAES - WANDERLEY MENDES
ORIENTAÇÃO: FLÁVIO CAFÉ - MARCUS MOTA - DESIGN: IGOR NANTES

UnB | DEX • IdA | CEN

ENTRADA FRANCA
INGRESSOS PELO SYMPLA

16

d) Fotos¹²



12 Fotos de Patricia Lins.















Huguianas

Huguianas

Hugo Rodas: É hora de parar de entreter as plateias. Entrevista¹

Kátia Borges

NE. Entrevista realizada por Kátia Borges, escritora, jornalista e professora na Universidade Salvador (Unifacs). Entrevista publicada no jornal *A tarde*, em 19 de setembro de 2016. EM contato por email, a jornalista autorizou a republicação do texto na Revista Dramaturgias, dizendo: “Foi uma entrevista inesquecível, pela imensa energia do entrevistado. E fico feliz com essa publicação”.

Resumo

Em entrevista à jornalista e escritora Kátia Borges durante turnê em Salvador, Bahia, Hugo repassa momentos de sua carreira e faz reflexões sobre as artes na contemporaneidade.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Arte, Contemporaneidade.

Abstract

In an interview with journalist and writer Kátia Borges during a tour in Salvador, Bahia, Hugo reviews moments from his career and reflects on the arts in contemporary times.

Keywords: o Rodas, Art, Contemporaneity.

Com sotaque acentuado, o uruguaio Hugo Rodas, 77, pede um martini na piscina do hotel em que está hospedado em Salvador. Não é turista, muito menos novato na cidade. Foi exatamente aqui que começou seu caso de amor com o Brasil - relação criativa que já dura 42 anos. No Planalto Central, onde mora desde 1975, diz ter encontrado seu lugar no mundo. Professor emérito de artes cênicas na Universidade de Brasília (UnB), onde é titular e dá aulas há 20 anos, Rodas é considerado um dos diretores teatrais mais criativos do país. Criador do grupo Pitu, ainda na década de 70, trabalhou ao lado de alguns dos principais nomes do teatro nacional, a partir dos anos 80, como Antônio Abujamra, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e Zé Celso Martinez Correa, no Oficina. Em 1996, ganhou o Shell pela direção de Doroteia e, em 2000, virou oficialmente cidadão honorário. Sempre inquieto, fundou o Teatro Universitário Candango (Tucan) e A Cia. dos Sonhos, em uma trajetória repleta de sucessos de público e crítica, como as montagens de O Rinoceronte, de Eugene Ionesco, que lhe

valeu seis prêmios Sesc, ou o monólogo *Cantadas*, com Denise Stocklos. A Salvador trouxe *Ensaio Geral*, no fim do mês passado. E conversou muito sobre arte, liberdade e os desafios impostos à criação artística neste século¹.

A sua história em nosso país começa pela Bahia. Como se deu esse encontro e o que o levou a trocar o Uruguai pelo Brasil?

Fui convidado, em 1974, junto com um grupo de Montevideu, a participar da 8ª edição do festival de inverno. Eu já conhecia toda a turma de dança da Bahia, e Clyde Morgan, que era diretor da Escola de Dança da Ufba, me convidou². Foi uma experiência inacreditável. Sempre digo que o impacto que me causou o tango foi o mesmo que me causou o samba. Cheguei a voltar ao Uruguai, mas decidi que não ficaria. No final daquele ano, em dezembro, peguei um voo para a Bahia. Imagina o que era a Bahia em 1974? Era absolutamente maravilhosa, um paraíso, fora da realidade de qualquer ser humano. Foi o lugar onde me descobri totalmente, onde descobri o meu animal, onde me encontrei na minha essência mais intrínseca.

O senhor mora em Brasília desde 1975, como se deu essa mudança?

Por casualidade, no ano seguinte, quando já estava morando e trabalhando em Salvador, dando aulas no Icba, Clyde Morgan foi convidado a dar um curso em Brasília³. Como não poderia ir, ele me pediu que fosse em seu lugar. Eu tinha dois amigos diplomatas, que havia conhecido em Montevideu, e decidi ir conhecer aquela cidade, que ainda era um mistério. Quinze dias depois, quando chegou a hora de retornar, fui convidado a ficar. Me deram uma equipe de 50 pessoas e um emprego. Como nada me prendia, a não ser a paixão por Salvador, fiquei, e isso mudou a minha vida. Embora não me considere brasileiro, sou muito candango, muito mesmo. Nasci numa cidade chamada Juan Lacaze, próxima a Colônia Del Sacramento, e o santo protetor dela, Dom Bosco, é o mesmo de Brasília.

Qual a cena teatral que o senhor encontrou no Brasil naquela época?

Era forte, havia muitos grupos. O mais incrível é que cheguei com uma proposta nova, que era a junção da dança, da interpretação e da música em um só instrumento, o corpo. E todos me chamavam para trabalhar. Chegou um mo-

1 NE. Sobre *Ensaio Geral*, v. <https://amacaca.com.br/ensaio-geral/>

2 NE. Sobre o professor, pesquisador, dançarino e coreógrafo Clyde Morgan, v. vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=RZzlpAMc4SY&t=6s>; o trabalho de fim de curso de George Diniz Teixeira “Alafiju: o legado deixado por Clyde Morgan na Escola de Dança da UFBA”, Link: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34486>, base para o documentário homônimo; e o livro *Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA 1971-1978*. Salvador: Editora P&A, 2007, de Nadir Oliveira.

3 NE. ICBA: Instituto Cultural Brasil-Alemanha, depois Instituto Goethe.

mento em que formamos um grupo único, o Pitu, e estive com ele em Salvador, ainda em 1975, com uma montagem de *Os Saltimbancos*. Foram anos de uma troca de informações riquíssima.

Que paralelos o senhor considera possível traçar entre a cena teatral que encontrou em 1974 e a cena atual?

Muito parecida, por incrível que pareça. Há uma força que nos mobiliza hoje que é também histórica, e isso nos leva a ocupar posições de modo mais expressivo. Só que, esteticamente e socialmente, somos muito diferentes. Nos anos 70, havia um movimento revolucionário. Hoje, tudo é muito mais... Mas creio que a força voltará a ser colocada no teatro gestual, que é onde encontramos abrigo quando a palavra é censurada. Uma vez mais, acredito que estamos caminhando para isso, para um fortalecimento das artes. É a hora de parar de entreter as plateias. Há dez anos estamos entreterendo plateias, em lugar de mergulhar em trabalhos mais densos, em espetáculos socialmente mais profundos.

Em *Ensaio Geral*, que o senhor trouxe à Bahia, há uma discussão sobre o amor. O amor é ainda revolucionário?

Sim. Eu propus a cada ator que escolhesse onde colocar esse amor. Porque o amor não precisa estar necessariamente no romântico. Alguns colocam o amor na política, outros na humanidade, outros no sexo ou dentro de um estado rebelde, existencial. E, assim, foram surgindo os textos de autores como Charles Chaplin, em *O Grande Ditador*, de Hilda Hilst, de Drummond...

O senhor falou, antes de começarmos a entrevista, sobre a caretice, sobre o retorno da caretice. Como vê, nesse sentido, a contemporaneidade?

Ah, mas eu, você, todo mundo, todos estamos muito caretos, de algum modo. Mas penso que há uma estética que nos obriga a isso, e que é preciso que aconteça justo o que está acontecendo agora, que é dar uma sacudida geral. Há que sentir a pobreza de novo, e a humildade e a vontade de vencer a inércia, há que ser desafiado, e não entreter plateias burguesas e a não criar quadros apenas para que sejam pendurados em paredes. Temos que deixar de ser consumidos e consumistas.

Muitos comentam sobre uma onda de repressão, ainda que sutil, que impõe o retrocesso em alguns aspectos.

Totalmente. Há uma onda de repressão terrível, e é uma onda de repressão santa, que atinge até a educação. O que está acontecendo é uma loucura, pois são anos e anos de lutas e conquistas para termos um companheiro, uma companheira, ou o amor livre, o que também é digno. Mas penso que tudo foi aceito apenas porque viramos papais e mães, entendeu? Nos encaixamos no padrão daquilo que a sociedade quer, nos padrões de conduta considerados acei-

táveis. Deixamos de ser revolucionários. Hoje, sentamos num bar e temos que brigar com os amigos para que eles estejam verdadeiramente presentes conosco, para que eles não fiquem falando com outras pessoas no WhatsApp. Tudo isso, todos esses aparatos, nos adormeceram. E é a isso que precisamos reagir.

O senhor falou, em uma entrevista antiga, sobre a função da crítica teatral. O que pensa sobre a crítica feita hoje?

O problema é que a crítica contemporânea caiu nas mãos de pessoas, vindas do teatro ou não, que veem os espetáculos e comentam sobre eles, destacando aquilo que fariam e não aquilo que foi feito pelo diretor, não aquilo que funciona ou não naquele espetáculo. Não me interessa saber como eles fariam aquilo que eu fiz. Dizer o que fariam naquele espetáculo é de uma mediocridade espantosa, porque fazer tudo como todos fazem, seja aqui ou seja na Patagônia, é de uma mediocridade espantosa. Infelizmente, a globalização nos levou à reprodução em série daquilo que faz sucesso.

Não se ousa nada diferente?

Nada. A informação em excesso nos levou a um estado de não pensamento, a um apreço pela reprodução, pela cópia.

O que falta? Coragem?

Não. Penso que seja uma época, o reflexo de uma época. Não nos falta coragem, nem mesmo ousadia. O que acontece é que está tudo dominado. Está tudo dominado, como diz a letra do funk (risos). Há um denominador comum.

No espetáculo *Rosa Negra*, de 2011, havia uma forte pesquisa das raízes nordestinas e da literatura. Seria um caminho?

Sim. Acabei de terminar os ensaios de uma peça baseada num livro de Luiz Bernardo Pericás, *Cansaço*, que nós rebatizamos de “Punaré e Baraúna”. Devemos entrar em cartaz, em breve, em São Paulo, no Oficina. Voltamos à música regional, às raízes, ao trabalho com a terra.

Já em *O Verde Alecrim*, o tema era a corrupção. Como o senhor vê a corrupção em nosso país⁴?

Precisamos rever a culpa que cada um tem, para corrigir isso, porque começa por uma questão de comportamento. Quando começamos a trabalhar em teatro, nos anos 70, nunca ficamos num hotel. Hoje, as pessoas mal iniciam a carreira e já querem isso. Porque sonhamos com essas coisas? Essa é a questão.

4 NE. De autoria do dramaturgo Léo Pereira Direção de Hugo Rodas. Veja link para fotos do processo criativo e montagem: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10152405828261372.1073741925.662526371&type=1&l=25254844c6>

O senhor tem 77 anos e continua em atividade. A idade atrapalha?

Não atrapalha, mas devemos tomar uma atitude diante dela, porque a idade faz com que nos acomodemos. A única forma de não sentir-se velho é manter a mesma conduta de quando você ainda era jovem e lutava contra as coisas. Não me interessa viver da aposentadoria, me interessa lutar pelo dia a dia.



Textos e versões

Textos e versões

Os Corvos. De Henry Becque.

Carlos Alberto da Fonseca

Tradução. Traduzido de BECQUE, Henry – *Oeuvres complètes*, vol. II. Paris, Les Éditions G. Crès, 1925.
Universidade de São Paulo

Os Corvos

Henry Becque

Comédia em 4 atos.

Representada pela primeira vez em Paris
na Comédie-Française em 14.09.1882.

reprise no Théâtre National de l'Odéon
em 03.11.1897;
novamente, em 03.06.1910.

Tradução de
Carlos Alberto da Fonseca

Comentários do autor

Após o retumbante fracasso de *L'enlèvement*,¹ que havia exigido de mim muitos meses de trabalho e rendido cento e cinquenta francos, eu acreditava piamente que o palco francês e eu não nos reveríamos mais. Eu entrara para a Bolsa e ali tentava meu restabelecimento. Tinha ali alguns amigos que me repassaram gentilmente seus *cases*. Mas essa clientela privada, bastante restrita e regularmente danosa, se derretia a cada liquidação. Eu voltava bem depressa a ser o desocupado que saía à cata de novidades e do acerto do relógio.

O teatro era meu cacife. Eu nunca tivera, devo dizer, fundo de emergência. Não sei o que é tomar notas ou escrever roteiros. Faço uma peça, passe a comparação, como se faz uma mulher, olhando apenas para ela. Mas as peças exigem sempre um pouco mais de tempo.

Tem que ser sábio e corajoso. Tem que se enclausurar, em plena Paris, talvez por um ano inteiro. *L'Enlèvement* fora fechada às pressas, no luto da invasão² e das preocupações com dinheiro. Eu estava fortemente decidido, então, ao empreender uma nova obra, a defendê-la contra todo o resto, a executá-la sem qualquer fraqueza e a escrevê-la rigorosamente. Tenho momentos como esse em que o artista se revela e em que ainda me seduz a forma, essa última ilusão.

Por que, entre alguns assuntos que trotavam em meu cérebro, fui escolher justamente *os Corvos*? Por várias razões.

Embora eu tivesse feito muito poucas obras, passei, como queria Boileau,³ do **agradável ao severo**. Mas foi o severo, com direito a erro ou pretensão de minha parte, que sempre me tentou. Se *os Corvos* tivessem sido representados na sua hora, isto é, quando foram terminados, eu jamais teria escrito *La navette*.⁴ E mais tarde, após a representação dos *Corvos*,⁵ se Perrin⁶ fosse um

1 “O rapto”, comédia em 3 atos, estreia no Théâtre du Vaudeville no dia 18.11.1871.

2 Deve estar se referindo à invasão prussiana de 1870. Ademais, o autor vinha do fracasso de *Michel Pauper*, drama em 5 atos e 7 quadros, recusado pela Comédie-Française, aceita pelo Théâtre de l'Odéon mas não encenada; finalmente subiu ao palco do Théâtre de la Porte-oraint Martin, onde estreou no dia 17.06.1870, constituindo-se num enorme fracasso.

3 **Boileau**: Nicolas **Boileau** Despréaux (1636-1711), homem de letras francês do Grand Siècle. Poeta, tradutor, polemista, e teórico da literatura, foi considerado no seu tempo e nos dois séculos seguintes como o legislador ou o «Regente do Parnasse» por sua «intransigência apaixonada».

4 “A lançadeira”, comédia em 1 ato, Théâtre du Gymnase, 15.11.1878.

5 1882.

6 Émile-César-Victor **Perrin** (1814-1885), pintor, crítico de arte, decorador de teatro. Foi diretor do Opéra-Comique (1848-1862), do Opéra de Paris (1862-1866); administrador após 1866; após a queda do Império, demitiu-se (1870); continuou na gerência, sendo renomeado (1871-1885).

outro homem, eu teria dado o *Monde d'argent* no Théâtre français e jamais teria escrito *La parisienne*.⁸ Faço essa pequena constatação *en passant*, com muito prazer, para documentar a crítica que fala de nós a torto e a direito e sem saber nem a primeira palavra do que diz.

Por um outro lado eu já tinha imaginado tantas vezes, quando uma família perdeu seu chefe, os perigos que ela corre e a ruína em que frequentemente ela cai. Era uma tese, se se quiser. Era sobretudo uma observação geral, muito simples e muito nítida, e que podia enquadrar uma peça sem ferir a verdade das personagens.

Na realidade, tenho horror às peças de teses, que são quase sempre teses muito ruins. Não sou um pensador, é preciso deixar isso claro, nunca pensei, e é aí que logo se reconhece o pensador, em ligar esses dois velhos lugares da arte dramática: o divórcio e os filhos naturais.

Finalmente, permito-me dizê-lo, existe em mim um revolucionário sentimental. Em alguns momentos imagino que as dificuldades de minha vida vieram daí. Nunca tive muita queda pelos assassinos, pelos histéricos, os alcoólicos, os mártires da hereditariedade e as vítimas da evolução. Repito, não sou um pensador e os celerados científicos dificilmente me interessam. Mas amo os inocentes, os desprovidos, os sobrecarregados, aqueles que se batem contra a força e todas as tiranias.

Les corbeaux, como eu esperava, exigiram de mim um ano de trabalho. Esse instante de minha vida é o mais feliz de que me lembro.

Eu morava então na rue de Matignon,⁹ um apartamento do jeito que aprecio, bem situado, luminoso e vazio. O cômodo onde eu mais ficava, e que era muito bonito, estava mobiliado com uma prancheta de madeira fixada na parede, uma poltrona e uma bengala; nada mais. Eu caminhava por ele da manhã à noite com uma ligeira excitação que me é natural e da qual preciso. O mais frequentemente eu trabalhava diante do meu espelho; buscava até os gestos de minhas personagens e esperava que a palavra justa, a frase exata, me viessem aos lábios. Tudo o que quero ao escrever é satisfazer a mim mesmo; não conheço mais nada nem ninguém; só não sei se existe um público.

O verão era encantador. Assim que o dia nascia, eu abria a janela e voltava para o leito. Uma macieira, que vinha de um jardim vizinho, entrava pelo meu quarto com flores e pássaros. Os Champs-Élysées me pertenciam. Eu era sempre o primeiro passeador, aquele que vai embora quando os outros chegam.

7 "Mundo do dinheiro", sem referência.

8 "A parisiense", comédia em 3 atos, Théâtre de la Renaissance 07.02.1885.

9 **Rue de Matignon**: cruza a Champs-Élysées na altura do Rond Point. Área àquela altura há pouco urbanizada na onda da 'restauração haussmanniana'.

Foi lá, a crítica sabe muito bem, ao ar livre e em meio ao verde, o céu na cabeça, que encontrei as palavras mais cruéis. Por sua vez, algumas vezes as noites eram duras, na hora de me recolocar diante do espelho. A música do Cirque¹⁰ e dos cafés-concerto, que eu podia ouvir muito claramente, me favorecia com distrações. Então eu invejava todos os preguiçosos que bebiam cerveja ouvindo canções.

Minha família morava a dois passos, na mesma rua. Eu vivia tanto na casa dela quanto na minha. Eu ia a todo momento me sentar aos pés de minha mãe. Ela me ouvia com bondade e inquietação. Ela havia visto de perto a vida de autores dramáticos. Seu irmão, Martin-Lubize,¹¹ autor de uma comédia com Labiche¹² e Siraudan¹³ (*Le misanthrope et l'Auvergnat*¹⁴) não havia feito fortuna. Todas as semanas, minha irmã, seu marido e sua filhinha vinham jantar conosco. Era o dia esperado e mais ruidoso que os outros. Eu me multiplicava. Inventava brincadeiras e trinchava a ave assada. Só se ouvia minha voz. E, como eu vencia, quando meu pai, que não era um sujeito fácil de agradar, explodia de rir de repente gritando: “Ah! Que tonto esse rapaz!” Às vezes a gente ficava apreensivo e preocupado na minha casa, mas não conhecemos grandes dores, aqueles mortos que a gente vai levando conosco, nem aqueles lugares que vão ficando vazios.

*Ó faces amadas e que foram tão ternas,
Vocês não existem mais!...,*

.

Eu passei com os *Corbeaux* durante cinco anos. Eles fizeram duas grandes turnês: a dos diretores e a dos autores.

Os *Corbeaux* foram recusados no Vaudeville por Deslandes,¹⁵ no Gymnase por

10 **Cirque**: O Cirque d'Hiver é uma sala de espetáculos, Paris, inaugurada em 1852 ainda em atividade. Acolheu os concertos de música clássica (Weber, Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Wagner, Mozart, Schumann) a partir de 1861.

11 Pierre-Michel Martin, dito Lubize ou **Martin-Lubize** (1798-1863), autor dramático e libretista francês. Conhecido igualmente pelo pseudônimo Morel, é autor de uma centena de vaudevilles, sozinho ou em colaboração. Em 1844 assumiu a direção do Théâtre du Vaudeville.

12 Eugène **Labiche** (1815-1888), dramaturgo francês, célebre por sua contribuição ao gênero do *vaudeville* e aos seus entevos passionais e domésticos.

13 Pierre-**Paul**-Désiré **Siraudin** (1812-1883), autor dramático e libretista francês. Deve-se a ele inúmeras peças de teatro, principalmente comédias e vaudevilles escritos em colaboração notadamente com Alfred Delacour, Lambert-Thiboust. Autor também de libretos de operetas ou de óperas-cômicas de sucesso dentre as quais *La Fille de M^{me} Angot* (1872) em colaboração com Clairville e Victor Koning sobre música de Charles Lecocq.

14 **O**, comédia em 1 ato, mista de duplês, composta por Labiche, Siraudin e Lubize; estreia Paris, Théâtre du Palais-Royal, 10.08.1852.

15 Raymond **Deslandes** (1825-1890), jornalista, dramaturgo e diretor de teatro francês.

Montigny,¹⁶ no Odéon por Duquesnel,¹⁷ no Porte0 Saint-Martin por Ritt¹⁸ e Larochelle.¹⁹ Ballande,²⁰ do Gaîté, Clèves do Théâtre Cluny, um terceiro, Laforest, que abrira no Ambigu o teatro dos Jovens, não quiseram conhecê-los. Montigny, depois de *La navette*, os recusou uma segunda vez. Koning,²¹ quando substituiu Montigny, os recusou, e La Rounat,²² quando substituiu Duquesnel, também os recusou.

Levei os *Corbeaux* ao Cadol²³ e eles não o interessaram. Dumas²⁴ devia refazê-los em oito dias e os engavetou por um ano sem tocar neles. Sardou,²⁵ sempre inteligente e útil, me aconselhou deixá-los assim como estavam e não conseguiu aprontá-los. Gondinet²⁶ me disse a mesma coisa e não foi mais feliz do que Sardou.

Minha peça estava condenada. Os belos ardores de *Michel Pauper* estavam longe; eu não era mais nem muito jovem nem confiante para alugar um teatro uma segunda vez. Não podia fazer mais nada, se quisesse tirar algum partido do meu trabalho, a não ser publicar. A Tresse imprimiu os **Corbeaux**. No último momento, no minuto extremo, quando se esperava a prova e eu já estava com a pluma na mão, parei, olhei ao redor de mim, procurei uma inspiração, uma chance, um acaso. Pensei no Édouard Thierry,²⁷ eu estava salvo.

16 Adolphe Lemoine, dito **Montigny** (1805-1880), comediante, dramaturgo e diretor de teatro francês.

17 Félix Henri **Duquesnel** (1832-1915), jornalista, autor dramático, romancista e diretor de teatro francês.

18 Eugène **Ritt** (1817-1898), ator e diretor de teatro francês,

19 Julien Henri Boullanger, dito Henri **Larochelle** (1826-1884), diretor de teatro francês.

20 Jean-Auguste-Hilarion **Ballande** (1820-1887), comediante, dramaturgo e diretor de teatro francês.

21 Victor **Koning** (1842-1894), autor dramático, libretista, diretor de teatro francês.

22 Charles de **La Rounat** (1818-1884), escritor, dramaturgo, jornalista e diretor de teatro francês.

23 Victor Édouard **Cadol** (1831-1898), dramaturgo e romancista.

24 Alexandre **Dumas**, filho (1824-1895), romancista e dramaturgo francês.

25 Victorien **Sardou** (1831-1908), autor dramático francês.

26 Edmond **Gondinet** (1828-1888), libretista e dramaturgo francês.

27 Édouard|Thierry (1813-1894), homem de letras francês. Bibliotecário, crítico dramático, crítico literário, poeta, escritor. O volume de que nos servimos para o texto original é dedicado a ele, com a menção "Reconnaissance".

Personagens

(Elenco de 1882)

Vigneron , fabricante	Sr. Barré
Teissier , velho banqueiro, sócio de Vigneron	Sr. Thiron
Bourdon , notário	Sr. Febvre
Merckens , professor de música	Sr. Coquelin caçula
Lefort , arquiteto	Sr. Martel
Dupuis , tapeceiro	Sr. Martel
Gaston , filho de Vigneron	Sr. De Féraudy
Auguste	Sr. Roger
Médico	Sr. Richard
Georges de Saint-Genis	personagem muda
Lenormand	personagem muda
General Fromentin	personagem muda
Madame Vigneron	Sra. P. Granger
Madame de Saint-Genis	Sra. Lloyd
Marie , filha de Vigneron	Sra. B. Baretta
Blanche , filha de Vigneron	Sra. Reichenberg
Judith , filha de Vigneron	Sra. Martin
Rosalie	Sra. Amel

A cena se passa nos nossos dias em Paris.

Primeiro ato

O palco representa um salão. Decoração brilhante, luxo pesado. Ao fundo, três portas de dois batentes; portas laterais igualmente de dois batentes. À direita, no primeiro plano, contra a parede, um piano, e, do mesmo modo, à esquerda, uma mesa-secretária, um de frente para o outro. Após a secretária, uma lareira. No centro do palco, no segundo plano, à direita, uma mesa; à esquerda, no primeiro plano, um canapé. Móveis diversos, espelhos, flores, etc.

Cena 1

(Vigneron, Madame Vigneron, Marie, Blanche, Judith, depois Auguste, depois Gaston)

MADAME VIGNERON

Fecha essa matraca de teclas, Judith, teu pai tá dormindo. *(Indo para a mesa)*
Blanche?

BLANCHE

Mamãe?

MADAME VIGNERON

Já terminou?

BLANCHE

Num minuto, mamãe.

MADAME VIGNERON

Já fez aí as contas? Vão ser quantas pessoas no jantar?

BLANCHE

Seis pessoas, mamãe.

MADAME VIGNERON

Tá bom assim. *(ela vai pegar uma cadeira e vem se sentar perto de Blanche.)*

BLANCHE

Acha que o jantar vai ser melhor porque a gente vai colocar o menu sobre os pratos?

MADAME VIGNERON

Pelo menos não vai ser *pior*.

BLANCHE

Que costume mais tonto! A senhora tem certeza que é assim que se usa nos salões?

MADAME VIGNERON

Certezíssima. Li naquele livro, o *Cozinha burguesa*.

BLANCHE

A senhora quer que marque os lugares também?

MADAME VIGNERON

Sim. Vamos recapitular, então. A Madame de Saint-Genis?

BLANCHE

Tá aqui.

MADAME VIGNERON

O filho dela.

BLANCHE

A senhora acha, mamãe, que eu ia me esquecer dele?

MADAME VIGNERON

O padre Mouton?

BLANCHE

Ah meu querido padre! Recebi das mãos dele todos os sacramentos, o batismo, a primeira comunhão... e agora o casamento.

MADAME VIGNERON

Se vai ficar aí resmungando, a gente só vai terminar na semana que vem. O Monsieur Teissier...

BLANCHE

Ele tá aqui, esse Monsieur Teissier; eu bem gostaria de me privar da presença dele.

VIGNERON

(*despertando*) O que foi? É bem a voz da Mademoiselle Blanche que ouvi falando na primeira pessoa?

BLANCHE

Meu Deus, sim, papai, é sua Blanchette.

VIGNERON

E se pode saber, Mademoiselle, o que o Monsieur Teissier te fez?

BLANCHE

Pra mim? Nada! Ele é velho, feio, grosseiro, pão-duro; tá sempre olhando pro chão, só isso basta pra saber que vou sofrer muito se ele estiver de novo na minha frente.

VIGNERON

Muito bem! Então é assim, não é? Vou dar um jeito nesse negócio já! Madame Vignerou, faça a delicadeza de mandar recolher o prato de Mademoiselle; de castigo, vai comer lá no quarto dela.

BLANCHE

Acrescente então que o contrato vai ser assinado sem minha presença.

VIGNERON

Sht! Se Mademoiselle disser mais uma só palavra, nesse caso não te caso mais! Que saco! *(pausa)*

MARIE

(depois de se ter levantado) Me escute um pouco, papai, e me responda o que o senhor nunca fala quando a gente fala de sua saúde. Como é que o senhor está?

VIGNERON

Nada mal.

MARIE

Parece que o senhor tá bem coradinho mesmo.

VIGNERON

Eu estou vermelho! Vai passar quando tomar um pouco de ar fora desse salão.

MARIE

Se aquela sua tontura te atacar de novo, vai ser melhor chamar um médico.

VIGNERON

Um médico! Tá querendo que eu morra?

MARIE

Se continuar fazendo gracinhas e querendo que eu sinta pena do senhor, não falo mais contigo.

(Ela o deixa, ele a pega pela saia do vestido e a toma nos braços.)

VIGNERON

Então amamos o gorducho papai Vignerón, não é mesmo?

MARIE

Sim, eu te amo muito, muito, muito... mas o senhor não faz nada do que eu gostaria que o senhor fizesse. Primeiro o senhor tem de trabalhar menos, aproveitar um pouco sua fortuna e se cuidar bastante quando fica doente.

VIGNERON

Mas eu não tô doente, minha filha. Eu sei o que eu tenho, um pouco de cansaço e o sangue que me sobe na cabeça, coisa que me acontece todos os anos mais ou menos nessa época quando termino o balanço anual. O inventário da Casa Teissier & Vignerón & Cia! Sabe o quanto nos ofereceram por nossa fábrica faz uma semana para Teissier e para mim?! Seiscentos mil francos!

MARIE

Ora muito bem! Venda, então!

VIGNERON

Eu vendo a fábrica, mas só daqui a dez anos, por um milhão e até lá ela poderá estar valendo ainda mais.

MARIE

E quantos anos o senhor vai ter então?

VIGNERON

Quantos anos? Daqui a dez anos? Vou ter a idade de meus netos e vamos brincar muito. (*Auguste entra*) O que você quer, Auguste?

AUGUSTE

Está aí seu arquiteto que deseja lhe dar uma palavrinha.

VIGNERON

Diga ao senhor Lefort que vá me ver na fábrica se tiver alguma coisa a me dizer.

AUGUSTE

Ele está vindo aí, monsieur.

VIGNERON

Ele que volte pra trás. Aqui estou na minha casa, com minha mulher e minhas filhas, não recebo aqui nenhum dos meus colaboradores. (*Auguste sai*) Me deixe me levantar.

(Marie se afasta; Vignerón se levanta com esforço; é presa de uma meia tontura e dá alguns passos inseguros.)

MARIE

(acudindo) Por que o senhor não quer ir ao médico?

VIGNERON

Já terminou?

MARIE

Não, ainda não. É melhor o senhor dizer, o senhor não tá bem e eu estou preocupada. Se cuide, faça alguma coisa, um regimezinho de oito dias talvez te restabelecesse por completo.

VIGNERON

Espertinha! Te entendo muito bem com esse teu regimezinho! Tô comendo demais, não é? Vamos, fale francamente, não vou te querer mal. Tô comendo muito. O que é que você quer, filhota? Nem sempre tive uma mesa cheia de coisas boas em profusão. Pergunta pra tua mãe, ela vai te dizer que no começo do nosso casamento fui dormir muito mais de uma vez sem uma colher de sopa sequer. Tô me vingando. É uma besteira, uma bobagem, isso me faz mal, mas não consigo resistir a essa vontade. *(deixando Marie)* E tô achando que dar uma olhada nesse jornal depois do almoço vai atrapalhar minha digestão. *(Ele dobramassa o jornal enquanto volta para perto do canapé; seu olhar se volta para Judith; sentada ao piano, costas curvadas, ela parece refletir profundamente; ele chega perto dela com passos cuidadosos e grita no ouvido dela.)* Judith!

JUDITH

Oh papai, não gosto dessas gracinhas, o senhor sabe muito bem.

VIGNERON

Você não fique brava, mademoiselle, não vou fazer mais isso. Judith, me conta um pouquinho do que é que se passa aí nessa... lua em que você se esconde.

JUDITH

Agora tá caçoando de mim.

VIGNERON

Por que razão acha que estou caçoando de você? Eu tenho uma filha chamada Judith. Ela está aqui? Onde é que ela está? Como é que vou saber? Ela não fala mais nada.

JUDITH

Não tenho nada a dizer.

VIGNERON

Mas a gente tem de falar, ora essa.

JUDITH

Que prazer o senhor sente em me atazanar sobre esse assunto? Eu te vejo, eu te ouço, eu te amo e sou feliz.

VIGNERON

Tá mesmo feliz?

JUDITH

Absolutamente.

VIGNERON

Então, minha filha, você tem razão e eu é que estou errado. Quer me dar um abraço?

JUDITH

Se quero te abraçar? Mil vezes por dia, meu querido papai. (*Eles se abraçam; Auguste entra.*)

VIGNERON

O que é que há agora? Nem posso mais abraçar minhas filhas tranquilamente.

AUGUSTE

O senhor Dupuis está aí, monsieur.

VIGNERON

Dupuis! Dupuis, o tapeceiro da place des Vosges? O que ele tá querendo? Já acertei minha conta faz um bom tempo.

AUGUSTE

O senhor Dupuis passava pela rua e resolveu entrar para ver se monsieur quer fazer alguma encomenda nova.

VIGNERON

Diga de minha parte ao senhor Dupuis que não procuro duas vezes o serviço de um patife da laia dele.

MADAME VIGNERON

Deixe-nos tranquilos, Auguste, estamos ocupados com o jantar dessa noite.

VIGNERON

Ah!... Madame Vignerón, se aproxime, quero te dizer alguma coisa ao pé do ouvido. *(Ela se levanta, eles se reúnem no proscênio.)* Então estamos de acordo, está decidido que vamos entregar nossa filha para aquele velhote ridículo?

MADAME VIGNERON

Foi pra me perguntar isso que me incomodou!...

VIGNERON

Me escute, então. Meu Deus, não tenho qualquer prevenção contra esse casamento. A Madame de Saint-Genis me parece ser uma mulher honesta, hein? Ela não tem um tostão, mas isso não é culpa dela. O filho dela é um bom moço, bastante gentil, muito educado e sobretudo admiravelmente cacheado. Daqui a algum tempo não vou me constranger se disser a ele que ele usa brilhantina demais. Ele ganha mil escudos no Ministério do Interior, é bastante bonito para a idade dele. Entretanto, me pergunto assim no último momento se esse casamento é razoável e se minha filha vai ser feliz com esse rapaz porque ele tem aquele topete.

MADAME VIGNERON

Mas nossa Blanche está louca por ele, lá pelo Georges dela.

VIGNERON

A Blanche é uma criança ainda; o primeiro jovem que ela conheceu já virou a cabeça dela, foi dessa maneira.

MADAME VIGNERON

O que está pretendendo, meu marido? Por que razão voltou a falar desse casamento? O senhor não recrimina, suponho, a Madame de Saint-Genis com relação à fortuna que ela não tem, a nossa também não foi sempre aquilo que é hoje. Do que é que está reclamando agora? Do fato de esse moço senhor Georges ser um rapaz bonito, bem educado e de boa família. Se ele tem aquele topete, tanto melhor para ele.

VIGNERON

A senhora se agrada do fato de ele ter aquele topete?

MADAME VIGNERON

Sim, isso me agrada, eu concordo, mas eu não sacrificaria a felicidade de uma de minhas filhas por causa de uma bagatela sem importância. *(Mais perto e*

mais baixo.) Quer que eu lhe diga tudo o que eu acho, Vignerón? A Blanche é uma criança, é verdade, recatada e inocente, a queridinha, tanto quanto se pode ser, mas de uma sensibilidade extraordinária para sua idade; a gente não vai se arrepender de tê-la casado assim cedo. Enfim, o padre Mouton, um amigo para nós, que conhece a gente tem mais de vinte anos, não se ocuparia desse casamento se não fosse vantajoso para todo mundo.

VIGNERON

Quem foi que te disse o contrário? Mas veja bem, a gente foi muito depressa. Primeiro, um padre que arranja casamentos, isso não é coisa que um padre faça. Depois, me explique como é que a Madame de Saint-Genis, que não tem um tostão, repito, tem tão boas relações. Eu pensava que os padrinhos de seu filho seriam pessoas sem importância e consequência; ela encontrou, meu Deus, gente mais topetuda que os nossos. Um chefe de divisão e um general! O chefe de divisão, vá lá, o moço Georges trabalha no escritório dele; mas o general!

MADAME VIGNERON

Eh! O general? O senhor bem sabe que o pai do moço Georges era capitão. Cuida dos teus negócios, meu marido. *(Ela se afasta.)* Blanche, pega para seu pai o redingote dele. *(Ela sai pela porta da direita deixando-a aberta atrás de si.)*

VIGNERON

(tira seu robe de chambre e veste o redingote que Blanche lhe entrega) A! você tá aí, sua ingrata!

BLANCHE

Ingrata, eu!? Tá me dizendo isso por causa de quê?

VIGNERON

Por causa de quê? Se hoje em dia somos ricos, se você vai se casar, se te dou um dote, não é ao monsieur Teissier que devemos tudo isso?

BLANCHE

Não, papai.

VIGNERON

Como não, papai. Foi mesmo o Teissier, imagino, com a fábrica dele, que me fez o que sou.

BLANCHE

O senhor quer dizer que fez da fábrica do monsieur Teissier o que ela é. Sem o senhor ela custaria caro pra ele; com o senhor, Deus sabe o que a fábrica deu a ele. Olha, papai, se o monsieur Teissier fosse um outro homem, um ho-

mem justo, após o mérito que o senhor teve e o trabalho todo que o senhor realizou, eis o que ele te diria: essa fábrica me pertenceu lá no começo, foi dos dois em seguida, ela é sua agora.

VIGNERON

Você e seu bom coraçãozinho, você coloca sentimentos em tudo. A gente precisa mesmo ter esse sentimento e não contar demasiado com o dos outros. *(ele a abraça.)*

MADAME VIGNERON

(tornando a entrar) Mas como, Vignerón, o senhor ainda está aqui!

VIGNERON

Madame Vignerón, me responda a essa pergunta: eu devo obrigação ao monsieur Teissier ou é ele que me deve?

MADAME VIGNERON

Nem uma coisa nem outra.

VIGNERON

Explique isso aí direito.

MADAME VIGNERON

O senhor realmente quer que eu debulhe essa história mais uma vez?

VIGNERON

Sim, debulha de novo essa história.

MADAME VIGNERON

O monsieur Teissier, minhas filhas, era um banqueirinho do número 12 da rua Guénegaud, onde a gente morava no buraco vizinho dele. A gente o conhecia e recorria à sua cortesia nos momentos de precisão, por causa de nossa fama de ser gente honesta. Mais tarde, o monsieur Teissier, no rebuliço lá dos negócios dele, se viu com uma fábrica debaixo do braço. Ele então se lembrou do pai de vocês e ofereceu a ele a gerência pagando a ele um salário. Nessa época nosso casamento ia bem: o pai de vocês tinha um bom posto numa boa casa, o mais inteligente era conservá-lo. Quinze meses se passaram; a gente estava bem, sem preocupação; uma noite, exatamente às nove e meia, nunca esqueci essa hora, a porta do quarto de vocês estava aberta, Vignerón e eu olhando um para o outro escutando vocês dormirem, a campainha toca. Era o monsieur Teissier que subia nossos cinco andares pela primeira vez. Ele tinha tomado uma grande resolução; sua fábrica, por assim dizer, não fabricava mais nada; ele vinha suplicar ao pai de vocês salvá-lo se associando a ele. Vignerón agradeceu mui-

to polidamente e marcou uma conversa para o dia seguinte. Assim que o monsieur Teissier saiu, o pai de vocês me disse, escutem bem o que me disse o pai de vocês: Tá aí uma boa chance para nós, mulher; ela chega um pouco tarde, quando a gente começa a viver com tranquilidade; vou ter muito trabalho, você vai estar sempre apertando aqui e ali até que eu tenha sucesso, se eu tiver sucesso; mas temos quatro filhos e talvez nossa sorte esteja nessa empreitada. (*Ela enxuga uma lágrima e aperta a mão de seu marido; as filhas se aproximam; emoção geral.*) Para voltar ao que o senhor me pediu, a coisa me parece bem simples. O monsieur Teissier e o monsieur Vigneront tiveram um negócio juntos; ele foi bom para os dois, que estão quites.

VIGNERON

Então, minhas filhas, fala bastante bem essa sua mãe! Tomem essa mulher como exemplo e se mantenham sempre à altura dela, não se pode pedir mais do que isso para vocês. (*Ele abraça e beija a mulher.*)

MADAME VIGNERON

O senhor tá caminhando bem, meu marido, isso não é muito natural. Não está mais indisposto?

VIGNERON

Não, minha velha, me sinto muito bem, ao contrário; parece que estou completamente refeito. Agora vou pedir à mademoiselle Judith, a grande musicista da mansão, fazer a gente ouvir alguma coisa, e depois vou livrar as senhoras da minha presença.

JUDITH

O que o senhor quer que toque? *La trouvère*?

VIGNERON

Pois que seja *La trouvère*. (*Para Blanche.*) É alegrinha essa *La trouvère*? É do Rossini?

BLANCHE

Não, é do Verdi.

VIGNERON

Ah! Verdi, aquele autor dos *Huguenotes*.

BLANCHE

Não, os *Huguenotes* são do Meyerbeer.

VIGNERON

É claro. O grande Meyerbeer. Que idade poderia ter hoje esse Meyerbeer?

BLANCHE

Ele já morreu, papai.

VIGNERON

Bah!... Como morre essa gente! Ele morreu sem que eu percebesse... (*Para Judith.*) Não está achando *La Trouvère*? Não procure mais, minha filha, não se dê esse trabalho. Olha, toque para mim simplesmente... *La dame blanche*.²⁸

JUDITH

Essa eu não conheço, papai.

VIGNERON

Você não conhece *La dame blanche*? Repita isso. Você não sabe essa... Então para que servem as lições que pago para te darem, lições a dez francos a hora. O que é que teu professor te ensina? Vamos, responda, o que é que teu professor te ensina?

JUDITH

Ele me ensina música.

VIGNERON

E então, *La dame blanche* não é música?

MARIE

(*auxiliando Judith*) Vamos lá, minha irmã, toque para o papai o que ele tá pedindo. (*Judith se senta ao piano e ataca um trecho famoso*):²⁹

Daqui se vê nesta bela manhã
As torres tocando esse céu tão belo;
Lá dentro invisível castelã
Vigia todo o tempo o imenso castelo.

28 “A dama branca”, ópera-cômica em 3 atos de François-Adrien Boieldieu (1775-1834), sobre um libreto de Eugène Scribe, criada a 10.12. 1825 no Théâtre Opéra-Comique, Paris. A obra foi inspirada por romances de Walter Scott, entre os quais *The abbot* e *Le monastère*, 1820, e *Guy Mannering*, 1815. Extremamente admirada e conhecida pelo público francês, foi dezenas de vezes citada em obras de todo tipo, inclusive no álbum *Le crabe aux pinces d’or* de Tintin. Nesta mesma peça que aqui se traduz, várias vezes se há de ouvir o verso “Prenez garde!” (*Toma cuidado!*)

29 Trata-se do primeiro cuplê da cena 5 do ato I da opera em questão, cantado por Jenny: D’ici voyez ce beau domaine, / Dont les créneaux touchent le ciel! / Une invisible châtelaine / Veille en tous temps sur ce castel. / Chevalier félon et méchant / Qui tramez complot malfaisant, / Prenez garde! / La dame blanche vous regarde, / La dame blanche vous entend.

Cavaleiro perverso e traidor,
Que trama complô devastador,
Cuidado! Espera!
A dama branca te dilacera,
A dama branca te causa dissabor!
(Vignerón se pôs a cantar, depois a mulher, depois suas filhas; no meio da cantoria, chega o filho Gaston; primeiro ele passa a cabeça pela porta do fundo, vai até a lareira, pega a pá e as pinças e completa o barulho)

VIGNERON

(terminada a cantoria, aproximando-se do filho) De onde é que está vindo, ô figurinha difícil?

GASTON

Fiz o desjejum na casa de um de meus amigos.

VIGNERON

E por qual nome você chama esse amigo?

GASTON

O senhor não conhece.

VIGNERON

Sei muito bem que não conheço. Fica aí num lugar que eu te veja por inteiro. *(Ele se posiciona de modo a ver melhor o filho; Gaston ainda segura a pá e as pinças; pega as peças do filho e vai colocá-las no devido lugar; volta e para a alguns passos do filho, considerando-o com ternura)* Fica em pé direito. *(chega perto e o mima)* Me mostra tua língua. Bom. Tussa um pouco. Mais forte. Muito bem. *(Baixo.)* Não está se cansando demais, espero.

GASTON

Com o quê, papai? Eu não faço nada.

VIGNERON

Não se faça de besta. Quando digo 'não se canse demasiado', sei do que estou falando, e você também, 'seu' traquinas, me entende muito bem. Tá precisando de dinheiro?

GASTON

Não.

VIGNERON

Abre a mão.

GASTON

Pra que isso?

VIGNERON

(*Mais alto*) Abre a mão.

GASTON

Não quero.

VIGNERON

Foi mesmo o papai Vignerón que educou essa joia. Põe esse dinheiro no teu bolso o mais rápido que puder. Você se divirta, prole, quero que você se divirta. Dê uma de dono, faça o diabo, apronte trezentas encrencas. Mas olhe aqui! Saiu um metro daqui, sua cabeça é que manda; aqui, na frente de suas irmãs, da tua mãe, nenhum pio, nada de cartas que contam tudo. Se você precisa de um confidente, papai tá aqui.

JUDITH

Papai, estamos te esperando para continuar *La dame blanche*.

VIGNERON

(*após haver consultado o relógio*) Continuem sem mim. (*Ele pega o chapéu e se dirige para a porta; para, passeia os olhos sobre sua família, e volta como um homem que está bem e lamenta ir embora.*) Madame Vignerón, aproxime-se. (*Madame Vignerón se aproxima. Ele entrelaça um braço com o dela.*) Judith, levante-se. (*Repetição do gesto.*) Venham aqui, filhinas. Se eu me ouvisse, meus pequenos amores, eu recolocaria meu robe-de-chambre e esperaria o almoço com vocês. Infelizmente, meu trabalho não se faz sozinho e não tenho rendas para viver sem trabalhar. Isso só vai acontecer, talvez, quando eu for proprietário. Mas é preciso esperar, primo, que minhas mansões sejam construídas, e, secundo, que meus filhos todos estejam estabelecidos. Quem teria sido capaz de dizer que a garotinha da Blanche, a mais jovem, seria a primeira a se casar? De quem vai ser a vez agora? Judith? A Judith não é bem uma moça afeita ao casamento. A menos que encontre um príncipe, ela vai ficar solteirona. Que venha, então, esse príncipe, que ele se apresente, pago o preço que for necessário. Quanto a você, figurinha difícil, que se permite rir quando falo, deixo você se espalhar por aí, mas não vai ser por muito tempo. Vou te levar comigo num primeiro dia e você vai começar varrendo o chão da fábrica... de uma ponta a outra... até eu te colocar no balcão de expedição; aí vou ver se você presta para alguma coisa. De vocês todos, quem menos me preocupa é a pequena Marie. Ela não é uma sonhadora (*para Judith*) como você, nem uma sentimental (*para Blanche*) como você; ela vai se casar com um bravo rapaz, de boa saúde, pescoço duro e sem dó, que vai fazer você se lembrar de seu

pai quando eu não estiver mais aqui. *(para sua mulher)* Não falo da senhora, minha mulher; na nossa idade, a gente não tem mais grandes desejos nem grandes necessidades. Estamos contentes quando a pirralhada está contente. Não acho que esses filhos tivessem sido mais felizes em outro lugar. O que está faltando agora? Que papai Vigneron trabalhe alguns anos mais para assegurar o futuro de toda essa minha gente, depois ele vai ter o direito de se aposentar. Agora tenho a honra de saudar vocês todos.

AS FILHAS

Adeus, papai. Beijo. Adeus. *(Vigneron se afasta delas e sai rapidamente.)*

Cena 2

(os mesmos, menos Vigneron)

MADAME VIGNERON

Agora, mademoiselles, aos seus quartos. *(para Blanche)* Você, fica mais um pouco, tenho duas palavrinhas pra te dizer. *(para Marie)* Vai lá na cozinha, minha filha, e diga à Rosalie que não nos espere pra comer; insista para ela almoçar; ela nos ama tanto, nossa velha Rosalie, mas o almoço dela é sempre tão tarde. Vamos, Gaston, deixa tua irmã ir pro quarto dela; você vai tomar dela essa lição de música numa outra hora. *(Jogo de cena para acompanhar a saída das personagens.)*

Cena 3

(Madame Vigneron, Blanche)

MADAME VIGNERON

Me escute, minha gatinha, não tenho tempo de falar com você mais longamente, procure aproveitar o que vou te dizer e não me replique nada, seria inútil. Não estou nada contente com tua atitude e tuas maneiras, quando teu pretendente tá aí. Você olha pra ele, você faz agrados, ele se levanta, você se levanta, vocês vão para os cantinhos pra conversar a sós, não quero saber de nada disso hoje mais do que nunca, que hoje vamos ter estranhos entre nós. Se o monsieur Georges te agrada, se vocês se amam um ao outro, tanto melhor que seja assim, já que vocês vão se casar, mas ainda não estão casados. Até lá, entendo que você mais observe e que guarde teus sentimentos mais pra você, como uma mocinha reservada deve fazer numa situação como essa. Você não tem necessidade de chorar. Pronto, falei. Enxugue os olhos, beije tua mãe e vai se vestir. *(Blanche deixa a mãe; quando ela chega à porta da direita,*

Auguste entra pelo fundo e anuncia a Madame de Saint-Genis; Blanche para)
Vai se vestir.

Cena 4

(Madame Vignerou, Madame de Saint-Genis)

MADAME DE SAINT-GENIS

Bom dia, minha querida Madame Vignerou. Vamos, me beije. Virou mais que uma moda aqui, é uma fúria, a gente se beija a cada cinco minutos. Eu cheguei cedo, mas essa minha chegada não vai atrapalhar nada. Se eu a incomodo o mínimo que seja, diga-me com toda franqueza. Vou embora ou fico, como a senhora preferir.

MADAME VIGNERON

Fique, Madame, fique, eu lhe peço.

MADAME DE SAINT-GENIS

Talvez a senhora tivesse visitas a fazer?

MADAME DE VIGNERON

Nenhuma.

MADAME DE SAINT-GENIS

Então estava esperando alguma?

MADAME VIGNERON

Não, de modo algum.

MADAME DE SAINT-GENIS

Tiro meu chapéu?

MADAME VIGNERON

Pode deixar que eu mesma tiro pra senhora.

MADAME DE SAINT-GENIS

As mulheres como a senhora, Madame Vignerou, que se pode ver quando se quer e que se pode surpreender a qualquer hora, uma mulher assim é uma raridade nos dias de hoje. Eu não arriscaria uma indiscrição como essa com minhas amigas mais íntimas.

MADAME VIGNERON

Sente-se, Madame, e me diga como vai a senhora.

MADAME DE SAINT-GENIS

Bem. Estou muito bem. Não me lembro de ter estado melhor. Eu me olhava ao espelho essa manhã, e constatei que meu frescor e minha silhueta me fizeram pensar na senhora.

MADAME VIGNERON

Faz algum tempo que queria lhe fazer uma pergunta que, aqui entre nós, não tem qualquer consequência. Qual sua idade, Madame?

MADAME DE SAINT-GENIS

Eu não escondo nunca minha idade, minha cara Madame. E nem poderia se quisesse, meu filho está ali. Ele vai fazer vinte e três anos em alguns dias, eu tinha dezessete quando o coloquei no mundo, faça as contas a senhora mesma.

MADAME VIGNERON

A senhora não se melindrou com essa pequena curiosidade?

MADAME DE SAINT-GENIS

Ela é tão natural, entre velhas amigas.

MADAME VIGNERON

A senhora sabe, Madame, que somos duas mães bastante imprudentes, a senhora casando um rapaz tão jovem, vinte e três anos, e eu entregando a ele minha filha!

MADAME DE SAINT-GENIS

Tranquelize-se, cara madame Vigneron. Cuidei do Georges até agora, acho que vou cuidar dele ainda depois do casamento. Criei meu filho muito severamente, acho que já disse isso, e também que ele é um filho como poucos. Ele nunca fez dívidas e, o que não é menos raro, não o desperdiçou com mulheres. Sei de algumas, entretanto, que bem tentaram depená-lo. Meu filho recebeu uma educação completa; fala três línguas; é instrumentista; tem um nome bonito, boas maneiras, princípios religiosos; se, com tudo isso, ele não for longe, é porque o mundo terá mudado muito. (*Mudando de tom.*) Me diga, já que se trata de Georges e que sempre ajo pensando nele, solicitei ao meu notário reparar um esquecimento sobre o contrato, seu marido lhe disse?

MADAME VIGNERON

Eu não saberia lhe dizer.

MADAME DE SAINT-GENIS

A senhora se lembra que o monsieur Vigneron, depois de ter fixado o dote da mademoiselle Blanche em dois mil francos, pediu para pagá-lo em parcelas anuais.

MADAME VIGNERON

Foi ao contrário, Madame. O meu marido, antes de qualquer coisa, declarou que formar o dote da filha levaria algum tempo. Então, a senhora falou a ele sobre garantias, de uma hipoteca sobre casas em construção e ele recusou. Finalmente, falou-se também sobre valor e prazos.

MADAME DE SAINT-GENIS

Exatamente. Não me parece menos justo e natural, até que o casal tenha recebido a soma total, que o dote produza para eles juros a cinco ou seis por cento, seria melhor fixá-los em seis. De resto, o Monsieur Vigneron, na redação do contrato, se prestou de tão boa vontade a satisfazer todos os meus pequenos caprichos que um a mais não vai causar dificuldades entre nós. Falemos de outra coisa. Falemos do seu jantar. Seus convidados são numerosos e quais são?

MADAME VIGNERON

As suas testemunhas, as nossas, o professor de música de minha filha mais velha...

MADAME DE SAINT-GENIS

Ah! a senhora o convidou...

MADAME VIGNERON

Sim, Madame, nós convidamos o rapaz. Sei muito bem que se trata de um artista, mas justamente não quisemos fazê-lo sentir isso.

MADAME DE SAINT-GENIS

Veja, Madame Vigneron, a senhora talvez considerasse que me meto no que não me diz respeito, mas, no seu lugar, eu receberia o monsieur Merckens hoje ainda e amanhã não o receberia mais.

MADAME VIGNERON

Por que, Madame? Minha filha nunca teve do que reclamar, nem dele nem de suas lições.

MADAME DE SAINT-GENIS

Digamos que eu não disse nada. Quem mais foi convidado?

MADAME VIGNERON

O monsieur Teissier e só.

MADAME DE SAINT-GENIS

Ah! Finalmente, vou conhecer esse monsieur Teissier, de quem tanto ouvi falar e nunca vi! *(Ela se levanta e amigavelmente faz a madame Vigneron se levantar também.)* Por que, Madame, nunca se vê o sócio de seu marido?

MADAME VIGNERON

Minhas filhas não gostam dele.

MADAME DE SAINT-GENIS

Suas filhas não fazem a lei na sua casa. Acho que o monsieur Vignerón passaria por cima de uma infantilidade da parte delas para receber seu sócio.

MADAME VIGNERON

Mas esses senhores se veem quase todos os dias na fábrica; não teriam mais nada a se falar.

MADAME DE SAINT-GENIS

Minha cara madame Vignerón, não sou mulher de abusar de um segredo que me contaram; eu não teria o direito de revelá-lo a ninguém. Concorde que é a senhora, por uma razão ou outra, que fecha a porta ao monsieur Teissier.

MADAME VIGNERON

Não, Madame! A senhora está muito enganada. Para começar, faço tudo o que querem aqui; depois, se não tenho ... afeição pelo monsieur Teissier, não tenho nenhuma antipatia por ele.

MADAME DE SAINT-GENIS

Ele é... indiferente para a senhora?

MADAME VIGNERON

Indiferente, é a palavra.

MADAME DE SAINT-GENIS

Então, me permita lhe dizer, a senhora é bem pouco previdente ou demasiado desinteressada. Esse monsieur Teissier é muito rico, não é?

MADAME VIGNERON

Sim.

MADAME DE SAINT-GENIS

Já passou dos sessenta?

MADAME VIGNERON

Faz bastante tempo.

MADAME DE SAINT-GENIS

Não tem mulher nem filhos?

MADAME VIGNERON

Nem mulher nem filhos.

MADAME DE SAINT-GENIS

Sabe-se se tem alguma amante?

MADAME VIGNERON

Uma amante! O monsieur Teissier! Pra fazer o quê?

MADAME DE SAINT-GENIS

Não ria e ouça seriamente o que digo à senhora. A senhora tem aí, nas mãos, uma sucessão considerável, vaga, próxima, que poderia voltar para a senhora decentemente sem que a tire de ninguém, e essa sucessão não significa nada para a senhora? Ela não é tentadora, ou então talvez ache que sairia caro demais comprá-la com alguns gestos de polidez e caras de afeto para com um velho?

MADAME VIGNERON

Meu Deus, Madame, sua observação é justa, nenhum de nós havia pensado nisso. A senhora vai compreender porquê. Nossa situação não seria mais a mesma, meu marido estaria menos orgulhoso e nós menos felizes se a gente devesse qualquer coisa para um estranho. Mas essa razão não conta pra a senhora e nada a impedirá, após o casamento de nossos filhos, de avançar sobre o monsieur Teissier. Se ele se prestar a isso, tanto melhor. Se o novo casamento lhe parecer digno de interesse, eu ficaria encantada por Blanche e por seu marido se ele rendesse alguma coisa para o lado de cá. Vou mais longe, madame. Se o monsieur Teissier, cansado como deve estar de viver sozinho na idade dele, se deixasse levar pelo espírito e pelos encantos da senhora, eu ficaria feliz em ver a senhora contraindo um casamento que traria alguns inconvenientes, mas no qual encontraria grandes compensações.

MADAME DE SAINT-GENIS

A senhora está dizendo bobagens, Madame Vignerou, e conhece bem pouco os homens. O monsieur Teissier, rigorosamente, não seria muito velho para mim, sou eu que não sou demasiado jovem para ele.

AUGUSTE

(entrando) O Monsieur Merckens acaba de chegar, Madame; devo fazê-lo entrar aqui ou no outro salão?

MADAME VIGNERON

O que prefere, Madame, ficar sozinha, receber o monsieur Merckens ou assistir à minha toaleta?

MADAME DE SAINT-GENIS

Como a senhora quiser.

MADAME VIGNERON

Venha comigo. Vou mostrar à senhora algumas comprinhas que fiz e me dirá se fiz bons negócios.

MADAME DE SAINT-GENIS

Com todo prazer.

MADAME VIGNERON

Faça o monsieur Merckens entrar e peça que aguarde um instante. *(Elas saem pela porta da esquerda.)*

Cena 5

(Auguste, Merckens com um caderno de partitura à mão)

AUGUSTE

Entre, caro monsieur Merckens, e se sente. Só estou eu aqui para recebê-lo.

MERCKENS

Está bem. Cuide de seus afazeres, Auguste, não vou retê-lo aqui. *(indo para o proscênio)* Como é chato esse rapaz, insuportável.

AUGUSTE

(aproximando-se) Nada de lições hoje, monsieur Merckens, veio apenas filar o almoço, não é?

MERCKENS

A mademoiselle Judith está se vestindo?

AUGUSTE

Provavelmente está se vestindo. Mas o senhor sabe, com ela, um, dois, três, e pronto: rapidamente está em outra!

MERCKENS

Então, faça a mademoiselle Judith saber que estou aqui e que trouxe a canção que ela pediu.
(Judith entra.)

AUGUSTE

O que eu dizia? (*Para Judith.*) Mademoiselle não gastou muito tempo com sua toalete, mas o usou muito bem.

JUDITH

Obrigada, Auguste.

(*Auguste sai levando o robe-de-chambre de Vignerón.*)

Cena 6

(*Merckens, Judith*)

MERCKENS

Seu criado acaba de roubar meu cumprimento, não consigo encontrar mais nada para dizer.

JUDITH

Não procure mesmo, é inútil

MERCKENS

(*mostrando-lhe a partitura de música.*) Aqui está a obra que me pediu, mademoiselle.

JUDITH

Me dê aqui.

MERCKENS

Falta o seu nome como autor, posso pedir que escrevam aí na capa.

JUDITH

Não se preocupe com isso.

MERCKENS

A senhorita está contente?

JUDITH

Estou envergonhada. Sei que minha família, sobretudo a mãe, não vai entender isso muito bem e não vão gostar dessa nossa pequena travessura.

MERCKENS

Eu já lhe falei dessa canção, e vou repetir. Ela é notável e interessante. Um pou-

co triste, talvez você tivesse algum tiquinho de febre cerebral naquele dia. Mande imprimir porque valia a pena, o resto não conta.

JUDITH

Vamos nos entender direito, monsieur Merckens, eu me reservo o direito de mostrar minha composição ou de não falar absolutamente nada sobre ela.

MERCKENS

Por quê?

JUDITH

A gente fica quieta na minha idade, ainda é a coisa mais segura a fazer, sem que a gente permita fantasias inconvenientes para uma jovem.

MERCKENS

As jovens que vejo não se observam assim tão de perto.

JUDITH

Mais um motivo. *(Ela abre o caderno e lê o título com suavidade.)* Adeus à noiva. Se essa canção é triste, isso não deve espantar o senhor. Eu estava bastante emocionada, sabe, quando a escrevi. Pensava em minha irmãzinha que a gente ama tão ternamente e que vai nos deixar; a gente sabe o que ela está perdendo, mas a gente sabe o que a está esperando?

MERCKENS

Esse casamento, seja sincera, causou alguma decepção na senhora?

JUDITH

Nenhuma. O que quer dizer?

MERCKENS

O Monsieur de Saint-Genis podia ter vindo aqui escolher. Ele podia pedir a mais velha em vez da mais nova.

JUDITH

Isso teria sido uma pena. Minha irmã e ele fazem um casalzinho encantador, ao passo que nenhuma relação me juntaria a ele.

MERCKENS

Paciência, teu dia vai chegar.

JUDITH

Isso não me preocupa.

MERCKENS

Entretanto a senhorita bem que deseja se casar.

JUDITH

O mais tarde possível. Eu me sinto muito bem assim e não penso em mudar.

MERCKENS

A composição musical basta para a senhorita.

JUDITH

Ela me basta, o senhor o disse.

MERCKENS

Que tristeza que a uma pessoa bonita como a senhorita, tão cheia de qualidades, falte justamente aquela coisinha que as colocaria em atividade.

JUDITH

Que coisinha?

MERCKENS

(*à meia voz*) O diabo no corpo.

JUDITH

Mamãe não ficaria nada contente, se ouvisse o senhor nesse momento; ela já me acha meio indisciplinada.

MERCKENS

Sua mãe às vezes ralha com a senhorita?

JUDITH

Às vezes sim. Mas o que é mais grave é que ela fecha meu piano a chave quando se irrita, e então se entende com meu pai e ele corta a Ópera.

MERCKENS

E onde ele leva as senhoritas para se divertirem?

JUDITH

No Cirque. Mas não recrimino a mamãe. Ela acha que a Ópera me faz mal e não está enganada. É verdade, aquele espetáculo soberbo, aquelas cenas empolgantes, aquelas cantoras admiráveis, levo oito dias para me recuperar completamente.

MERCKENS

A gente conta nos dedos, a senhorita sabe, essas cantoras admiráveis.

JUDITH

Todas são admiráveis para mim.

MERCKENS

Tem inveja delas, talvez?

JUDITH

Elas me apaixonam.

MERCKENS

Pois faça como elas.

JUDITH

O que está dizendo? Eu, monsieur Merckens, entrar para o teatro?

MERCKENS

Porque não? Os contraltos são bastante raros, seu registro é muito bonito. A senhorita tem brilho, fogo, alma, sobretudo alma. O mundo não choraria por uma burguesa a menos, mas uma artista a mais só daria prazer a todo mundo.

JUDITH

Eu lhe agradeço, mas não diga mais nada. Vou me ater às suas lições, que me parecem melhores que seus conselhos. O senhor está livre essa noite? Pode ficar um pouco mais após o jantar?

MERCKENS

Um pouco. Gostaria de ouvir sua composição.

JUDITH

O senhor também vai tocar alguma coisa.

MERCKENS

Não me peça isso. Não tenho melindres com a senhorita e a gente se diz as coisas tal como elas são. Quando converso, sou espirituoso, divertido; mas minha música não se parece em nada à minha conversação.

JUDITH

A gente pode saltitar.

MERCKENS

Bah!

JUDITH

Sim, a gente vai dançar. A Blanche quer que haja dança. O que se espera minimamente é que antes de seu casamento ela dance uma vez com seu pretendente. E depois o Gaston está preparando uma surpresa. Jurou que vai dançar uma quadrilha com papai e que ninguém vai conseguir distinguir um do outro.

MERCKENS

Mas como vai acontecer isso?

JUDITH

O senhor vai ver. O senhor não sabe que meu irmão Gaston imita papai à perfeição. A voz, os gestos, a maneira de se portar em grupo; nesses momentos, ele pensa como papai, é extraordinário.

MERCKENS

Parece que se está preparando uma festa bonita, agradeço por me fazer ficar.

JUDITH

Está caçoando, monsieur artista. Eu imagino, sem observá-las muito de perto, que suas reuniões não valem o barulho que fazem a respeito delas; talvez sejam ridículas, para não dizer mais nada. O senhor terá aqui a vantagem de estar entre gente bem.

(reentram as Madames Vigneron e de Saint-Genis)

Cena 7

(os mesmos, Madame Vigneron, Madame de Saint-Genis)

MADAME DE SAINT-GENIS (*à parte*) – Eu tinha certeza que a gente ia encontrá-los juntos. (*Judith vai até ela; ambas se acolhem afetuosamente.*)

MADAME VIGNERON (*com uma toaleta berrante e muita bijuteria*) – O senhor me desculpe, monsieur Merckens, fazê-lo esperar, as mulheres nunca terminam de se vestir. Minha toaleta agrada ao senhor?

MERCKENS – Ela me deslumbra.

MADAME VIGNERON – Talvez alguma bijuteria a mais, a Madame de Saint-Genis

me aconselhou a tirar alguma coisa.

MERCKENS – Por que, Madame? A princesa Limperani usou trezentos mil francos no jantar que ofereceu ontem.

(Entram Marie e Blanche.)

Cena 8

(os mesmos, Marie, Blanche)

MADAME VIGNERON

(caminhando na direção de Judith) Teu pai está atrasado, não vai estar aí para receber os convidados dele.

BLANCHE

(para Madame de Saint-Genis) Por que seu filho não veio com a senhora?

MADAME DE SAINT-GENIS

O Georges trabalha, minha filha; não conte comigo para fazê-lo descumprir os deveres que tem.

BLANCHE

Ele só tem um dever a cumprir agora, é de amar como o amo.

MADAME DE SAINT-GENIS

Esse é bem fácil de cumprir e não conseguirá fazê-lo se esquecer dos outros. Vou brigar com a senhorita, eu a previno, se debochar do meu rapaz.

MADAME DE VIGNERON

(Para a Madame de Saint-Genis) Eu acho que os padrinhos do monsieur Georges vão chegar juntos no mesmo passo.

MADAME DE SAINT-GENIS

(embarçada) Não. O monsieur Lenormand e meu filho sairão juntos do escritório para vir para cá, o general vai vir por sua própria conta. O general e o monsieur Lenormand se conhecem, se conheceram na minha casa, mas só há pouco tempo pensei em juntá-los num mesmo evento.

(Auguste anuncia: “O monsieur Teissier”)

Cena 9

(os mesmos, Teissier)

TEISSIER

Inteiramente ao seu dispor, madame.

MADAME VIGNERON

Me dê seu chapéu, monsieur Teissier, fique à vontade.

TEISSIER

Deixe, Madame, eu mesmo o coloco na chapeleira para estar certo de onde encontrá-lo depois.

MADAME VIGNERON

O senhor não está doente?

TEISSIER

Evito ficar doente tanto quanto possível.

MADAME VIGNERON

Como o senhor acha que meu marido tem passado nos últimos tempos?

TEISSIER

Bem. Muito bem. O Vignerón se cuida melhor agora que vive mais comodamente. Ele tem razão. Um homem vale bem mais quando possui alguma coisa. Ocupe-se de seus convidados, madame, vou esperar o jantar em algum canto. *(deixa-a)*

MADAME VIGNERON

(caminhando na direção da Madame de Saint-Genis) Então? Está aí o monsieur Teissier? Como ele está?

MADAME DE SAINT-GENIS

O velho tem olhos de raposa e boca de macaco. *(Auguste anuncia: "O monsieur Bourdon.")*

MADAME VIGNERON

Me esqueci de lhe dizer que nosso notário vai jantar com a gente.

Cena 10

(os mesmos, Bourdon)

BOURDON

Apresento-lhe meus cumprimentos, madame. Mademoiselles... (cumprimentos)

MADAME VIGNERON

(apresentando os presentes a Bourdon) Madame de Saint-Genis; Monsieur Merckens, o professor de música de minha filha mais velha. O senhor foi um dos primeiros a chegar, monsieur Bourdon, foi amável de sua parte. (Bourdon se inclina)

BOURDON

Sim, as pessoas sempre se fazem esperar, mas nunca à mesa. (Aproximando-se da Madame de Saint-Genis.) Várias pessoas me encarregaram, madame, de lhe transmitir seus cumprimentos.

MADAME DE SAINT-GENIS

Do monsieur Testelin também, suponho?

BOURDON

Precisamente. Falávamos sobre o casamento de mademoiselle Vignerón e monsieur seu filho e eu dizia ao monsieur Testelin que eu teria a honra de um jantar com a senhora. Me disse ele: "O senhor vai ver lá uma mulher encantadora, transmita a ela meus cumprimentos."

MADAME DE SAINT-GENIS

O monsieur Testelin é meu notário há vinte anos.

BOURDON

Foi o que me disse. (Mais perto e mais baixo.) Bastante galante, o Testelin, um fraco bastante visível pelas mulheres bonitas.

MADAME DE SAINT-GENIS

(secamente) É a primeira vez que ouço isso a respeito dele. (deixa-o; ele sorri)

BOURDON

(para Madame Vignerón) O Teissier não vai jantar com a gente?

MADAME VIGNERON

(mostrando-lhe o Teissier) Está ali naquele canto, se quiser falar com ele.

BOURDON

Bom dia, Teissier.

TEISSIER

Ah! Você está aí, Bourdon. Chega perto e abre seus ouvidos. (*baixo*) Eu estive hoje, meu amigo, na Câmara dos Notários, onde tinha algo a resolver. O presidente, a que eu falava de minha relação com você, não economizou a seu respeito: “Ah! eu conheço esse Bourdon, o que não falta a ele é inteligência; ele é arguto, refinado, ele se expõe em demasia. Ainda vai acontecer de a gente o maltratar em alguma pendenga.”

BOURDON

Estou me lixando com a Câmara dos Notários. Tem lá uns vinte juízes que querem dar à Câmara um papel que ela não tem. Uma proteção para nós e não para o público.

TEISSIER

Me entenda direito, Bourdon. Eu não fiz esse comentário pra impedir você de fazer seus negócios. Eu achei que estava te dando uma ajuda com essa advertência.

BOURDON

Foi assim que entendi, meu caro Teissier, e te agradeço. (*Auguste anuncia: “Monsieur Lenormand, Monsieur Georges de Saint-Genis.”*)

MADAME DE SAINT-GENIS

(*Para Madame Vignerón*) Vou apresentar o monsieur Lenormand para a senhora.

(*Essa apresentação e a seguinte acontecem no fundo do teatro. Georges sozinho desce para o proscênio.*)

Cena 11

(*os mesmos, Lenormand, Georges, depois o General Fromentin*)

BLANCHE

(*para George, baixo*) Não fale comigo e se afaste de mim. Mamãe me deu uma lição. Eu não sabia o que ela ia me dizer, fiquei com medo. (*Auguste anuncia: “Monsieur general Fromentin.”*)

BOURDON

(*para Merckens*) É pianista, monsieur?

MERCKENS

Compositor, monsieur.

BOURDON

É músico, era o que eu queria dizer. Gosta de plateia?

MERCKENS

Não posso dispensar nenhuma, ela me impulsiona.

BOURDON

Se o senhor se lembrar de meu nome e de meu endereço – Monsieur Bourdon, notário, rua Sainte-Anne 22 -, eu recebo todos os domingos à noite. É bem simples lá na minha casa, eu o previno. Chegam às 9 horas, fazem um pouco de música, o senhor provavelmente canta uma romanza, tomam uma xícara de chá, à meia noite todo mundo já vai estar dormindo.

MERCKENS

Não prometo ao senhor comparecer todos os domingos.

BOURDON

Quando o senhor quiser, sempre nos dará prazer. (*Auguste anuncia: “Monsieur Vignerou.”*)

MADAME DE SAINT-GENIS

(*para madame Vignerou*) Essa agora, Madame, seu marido se faz anunciar em sua própria casa?

MADAME VIGNERON

Com toda certeza o criado se enganou.

(*Entra o Gaston, vestindo o robe-de-chambre que seu pai usava na primeira cena, imita a voz dele e seu jeito de andar.*)

Cena 12

(*os mesmos, Gaston*)

GASTON

(*caminhando na direção da Madame de Saint-Genis*) Como está se comportando a bela Madame de Saint-Genis?

MADAME DE SAINT-GENIS

(entrando na brincadeira) Estou muito bem, monsieur Vignerou, obrigada.

GASTON

(continuando) Monsieur Bourdon, sou seu servidor. *(para Merckens)* Bom dia, meu rapaz. *(para Lenormand e o general)* Encantado, senhores, de conhecê-los.

MADAME VIGNERON

Vejam, senhores, como a gente se engana na educação dessas crianças; esse moleque está fazendo uma caricatura do pai.

GASTON

(para a madame Vignerou) Ah! minha querida esposa, esse jantar vai ser servido? Ah! cristo! A gente colocou os pratinhos nos pratos grandes para receber todos vocês, não é todo dia que se casa uma filha. *(para suas irmãs)* Qual de vocês vai se casar mesmo? Nem me lembro mais. Acho que enquanto esperamos o jantar, a mademoiselle Judith poderia abrir seu piano e nos fazer ouvir alguma coisa, um trecho da Dame Blanche, por exemplo.

MADAME VIGNERON

Vamos, Gaston, acabe com isso! Tire esse robe-de-chambre e se comporte dignamente.

GASTON

Sim, minha querida. *(As irmãs de Gaston tiram dos ombros dele o robe-de-chambre rindo com ele. Gaiatice geral.)*

Cena 13

(os mesmos, Auguste, depois o médico)

AUGUSTE

(aproximando-se de Madame Vignerou) Está aí um senhor que não veio para o jantar e que quer falar com a Madame.

MADAME VIGNERON

Que é esse senhor, Auguste? É outra brincadeira de conluio com meu filho?

AUGUSTE

A madame vai ver se me der ordem de fazê-lo entrar.

MADAME VIGNERON

Não deixe ninguém entrar. Diga a esse senhor que não posso deixá-lo entrar.

AUGUSTE

Se ele insistir, madame?

MADAME VIGNERON

Mande esse senhor embora.

AUGUSTE

(virando-se) Olha ele aí, madame.

MÉDICO

(avançando) Madame Vigneron?

MADAME VIGNERON

Sou eu, monsieur.

MÉDICO

(mais perto e mais baixo) Seus filhos estão aqui, Madame?

MADAME VIGNERON

Sim, monsieur.

MÉDICO

Diga que eles saiam. Faça o que lhe digo, madame, depressa.

MADAME VIGNERON

(perturbada, vivamente) Passem para o outro salão, mademoiselles. Vamos, ouviram o que eu disse, passem para o outro salão. Gaston, vai com tuas irmãs, meu filho. Madame de Saint-Genis, faça a gentileza de acompanhar minhas filhas.

(Ela abriu a porta da direita e as faz desfilarem à sua frente.)

MÉDICO

(aos homens, que se levantaram) Os senhores podem ficar, monsieurs; são parentes do monsieur Vigneron?

BOURDON

Não, monsieur, apenas amigos dele.

MÉDICO

Pois bem, senhores, seu pobre amigo foi vitimado por uma apoplexia fulminante.

(Trazem Vigneron do fundo do palco; Madame Vignerondá um grito e se precipita sobre o corpo de seu marido.)

Segundo ato

(*mesmo cenário*)

Cena 1

(*Madame Vignerón, Madame de Saint-Genis*)

MADAME VIGNERON

(*chorando, lenço na mão*) Me desculpe, madame, estou envergonhada por chorar dessa maneira na sua frente, mas não consigo reter as lágrimas. Quando penso que há menos de um mês ele estava aí, exatamente onde a senhora está, e que não vou vê-lo outra vez. A senhora o conheceu, madame; ele era tão bom, o meu marido, tão feliz e a gente também, aquilo não poderia durar. Me diga, madame, vou ouvi-la com toda atenção. Sei perfeitamente que preciso me decidir. Ele ia morrer um dia. Mas pedi tantas vezes a Deus para ir embora antes dele. Não é verdade, madame, que o Vignerón está no céu para onde vão os honestos como ele?

MADAME DE SAINT-GENIS

Pode ter certeza disso, madame.

MADAME VIGNERON

Me dê notícias de seu filho: mal o vi desde aquela infelicidade. Seu filho também é muito bom. A Blanche me disse que ele havia chorado.

MADAME DE SAINT-GENIS

Meu Georges vai bem, obrigada.

MADAME VIGNERON

Pobres crianças que se amam tanto, o casamento deles assim adiado.

MADAME DE SAINT-GENIS

Eu gostaria justamente de falar com a senhora sobre esse casamento, se eu a encontrasse mais senhora de si. A senhora não está em condições de pensar razoavelmente nem com coragem para tomar alguma atitude, minha querida madame Vignerón. Sei muito bem o que é perder o marido. Passei por isso também. E tinha muito mais a lamentar do que a senhora; o Monsieur de Saint-Genis só me deixou dívidas e um filho de quatro anos nos braços. A senhora, a senhora tem filhas grandes em idade de consolá-la; elas estão criadas; o futuro não a perturba nem pela senhora nem por elas. (*mudando de tom.*) Eu suspeito que no estado em que a senhora se encontra não tenha pensado um instante sequer nos seus negócios.

MADAME VIGNERON

Que negócios, madame?

MADAME DE SAINT-GENIS

A senhora precisa pensar que a sucessão do monsieur Vigneron não se completará sozinha; haverá juros a pagar e talvez dificuldades a resolver.

MADAME VIGNERON

Não, madame, nenhuma dificuldade. Meu marido era um homem muito honesto para jamais ter tido negócios complicados.

MADAME DE SAINT-GENIS

Elas podem surgir após a morte dele. Me entenda bem. Não duvido da lealdade do monsieur Vigneron, duvido é da dos outros. O monsieur Teissier não reclamou ainda?

MADAME VIGNERON

O monsieur Tissier vem se portando como de costume. Se precisei de dinheiro, ele enviou o que pedi se desculpando por não tê-lo enviado antes, nossa relação não foi além disso.

MADAME DE SAINT-GENIS

Ouçã bem o que vou dizer, madame Vigneron, e mesmo que minha apreensão seja falsa, tome cuidado com sua conduta. Desconfie do monsieur Teissier.

MADAME VIGNERON

Pois seja, madame, vou desconfiar dele. Mas, supondo-se que tenha sido mal-intencionado, não sou eu, mas meu notário, que deve chamá-lo à razão.

MADAME DE SAINT-GENIS

Desconfie também de seu notário.

MADAME VIGNERON

Oh! Madame.

MADAME DE SAINT-GENIS

Cuide-se. Oh! Madame Vigneron, conheço os senhores oficiais públicos. Nunca se sabe se eles estão salvando a gente ou acabando com a gente, é preciso ficar sempre de olhos abertos com eles.

MADAME VIGNERON

O que a senhora diria, então, Madame, se soubesse que o monsieur Bourdon, meu notário, é ao mesmo tempo o do monsieur Teissier?

MADAME DE SAINT-GENIS

Eu lhe diria duas palavras: contrate outro.

MADAME VIGNERON

Não, madame; tenho no monsieur Bourdon uma confiança cega, só vou despedi-lo depois que ele a enganar.

MADAME DE SAINT-GENIS

Aí vai ser tarde demais.

AUGUSTE

(entrando e se aproximando de Madame Vigneron) O monsieur Lefort apresenta seus cumprimentos à madame e pede que pergunte se examinou o relatório que ele fez.

MADAME VIGNERON

Um relatório? Ele o encaminhou pra mim?

AUGUSTE

Sim, madame.

MADAME VIGNERON

Onde foi que o coloquei? Não me lembro de nada disso.

AUGUSTE

O monsieur Lefort vem vê-la durante o dia.

MADAME VIGNERON

Está bem. Diga que vou recebê-lo. *(Auguste sai)* O monsieur Lefort é nosso arquiteto.

MADAME DE SAINT-GENIS

Desconfie de seu arquiteto!

MADAME VIGNERON

Não sei, madame, onde a senhora formulou uma tão ruim opinião dos outros, no seu lugar, eu não gostaria de expressá-la.

MADAME DE SAINT-GENIS

Isso é o mínimo que a senhora deveria fazer. A senhora vê gente honesta por toda parte.

MADAME VIGNERON

E a senhora, madame, não a vê em parte alguma.

MADAME DE SAINT-GENIS

(levantando-se) Desejo, de todo meu coração, minha cara madame Vignerón, para a senhora, a quem não desejo qualquer mal, e para suas filhas, que são realmente encantadoras, que a sucessão do monsieur Vignerón se faça com a maior tranquilidade; mas, nos negócios, nada se faz com tranquilidade. O que é simples fica complicado, o que é complicado fica incompreensível. Acredite em mim, esqueça um pouco aquele que não está mais aqui e pense mais na senhora e seus filhos. Não sei infelizmente se o monsieur Vignerón lhe deixou um título de renda ou ações do Banco da França. Não, não é? A fortuna dele era essa fábrica de que ele proprietário de uma metade e o monsieur Teissier da outra; ele possuía terrenos, é verdade, mas havia pago uma boa parte deles por meio de empréstimos e hipotecas. Eu lhe recordo tudo isso por amizade, porque as mulheres devem se prevenir e se defender entre si; não tenho nenhum interesse particular nisso. Eu e ele tínhamos planejado casar nossos filhos. Não que eu tenha desistido, gostaria muito que eles se casassem, mas acho que o casamento ficou comprometido. Vai ser impossível a senhora cumprir os compromissos pecuniários que foram assumidos em seu nome, e por nada neste mundo, a senhora me compreende, a senhora é mãe, por nada neste mundo eu permitiria ao meu filho fazer um casamento insuficiente, de modo que não pudesse reclamar depois.

MADAME VIGNERON

Faça o que mais lhe agradar, madame.

(Pausa; momento de embaraço)

MADAME DE SAINT-GENIS

(vivamente) Adeusinho, querida madame. Faça o que lhe disse, ocupe-se dos seus interesses, podemos falar de nossos filhos em outra ocasião. Mas, pelo amor de Deus, madame Vignerón, meta na sua cabeça a recomendação mais útil e mais amigável que posso fazer para a senhora. Desconfie de todo o mundo, de todo o mundo! *(Ela se dirige para a porta do fundo, conduzida muito friamente pela madame Vignerón; a porta se abre, Teissier entra.)* Fica, eu lhe peço, não me acompanhe mais. *(Ela sai)*

Cena 2

(Madame Vignerón, Teissier)

MADAME VIGNERON

(chorando, lenço na mão) Ah! que infelicidade, monsieur Teissier, que infelicidade terrível! Meu pobre Vigneron! Foi o trabalho que o matou. Por que ele trabalhava tanto daquele jeito? Ele não se apegava ao dinheiro; não gastava nada para si mesmo. Ah! ele queria ver seus filhos felizes durante a vida dele e deixar para eles uma fortuna depois que morresse.

(Um silêncio.)

TEISSIER

Foi com sua autorização, madame, que a madame de Saint-Genis foi até o escritório da fábrica para conhecer a situação da senhora após a morte de seu marido?

MADAME VIGNERON

Eu ignorava completamente essa visita, que eu não teria permitido.

TEISSIER

Meu dever era bem claro? Peguei aquela dama pelo braço e a empurrei pela porta de meu gabinete.

MADAME VIGNERON

A indiscrição dela não merecia outra coisa. Olha, monsieur Teissier, a madame de Saint-Genis estava aqui quando o senhor chegou, ela me falava dos negócios de meu marido. O senhor conhece os negócios dela, e os compreende melhor do que ninguém.

TEISSIER

Eu me ocupei de bom grado, num momento de lazer, em estabelecer a sucessão do monsieur Vigneron. Antes de tudo, o que a senhora deseja saber? Se o resultado da sucessã vai ser uma perda ou um benefício. *(movimentos de madame Vigneron)* Dos cálculos que já fiz, lápis à mão, resulta a seguinte situação geral... A senhora preste atenção... Se a fábrica for vendida...

MADAME VIGNERON

Por que vender a fábrica?

TEISSIER

Eu chegarei a esse ponto. Seus terrenos e as construções que haviam sido iniciadas, se forem igualmente vendidas...

MADAME VIGNERON

Vou conservar comigo os terrenos.

TEISSIER

A senhora não pode. Se pagar suas dívidas...

MADAME VIGNERON

Mas eu não tenho dívidas.

TEISSIER

Eu as avalio em cerca de quarenta mil francos. Entretanto, não incluo nesse valor o seu arquiteto, cujo pagamento deverá vir com a venda dos imóveis. Eu continuo. Pagas todas as despesas de registro nos cartórios...

MADAME VIGNERON

Então eu vou ter que pagar para poder herdar de meu marido?

TEISSIER

Deve pagar, sim, madame. Liquidadas as taxas gerais... entendo por taxas gerais os honorários do notário, os do depositário do ministério, as despesas imprevisas, transportes, selos, etc. Em suma, a conta que a senhora tiver aberto sob a rubrica "Liquidação do finado Vigneron, meu marido", fechada por completo essa conta, vão restar para a senhora cerca de uns cinquenta mil francos.

MADAME VIGNERON

Cinquenta mil francos de renda.

TEISSIER

Como, de renda? A senhora não ouviu o que lhe disse? Onde a senhora enxerga no que lhe disse que o Vigneron lhe deixou o capital necessário para estabelecer uma renda de cinquenta mil francos?

(Madame Vigneron o deixa abruptamente; após ter tocado a campainha, abre a mesa-secretária com precipitação.)

MADAME VIGNERON

(escrevendo) "Meu caro monsieur Bourdon, faça a cortesia de vir me falar o mais cedo possível, só vou ficar tranquila depois de tê-lo visto. Eu o saúdo muito honestamente. Viúva Vigneron." Cinquenta mil francos! *(Para Auguste, que entrou silenciosamente)* Entregue essa carta imediatamente.

TEISSIER

(pegou uma pasta cheia de papéis) A senhora devia prestar atenção à leitura...

MADAME VIGNERON

Cinquenta mil francos! *(Virando-se para Teissier e fazendo sua pasta saltar pe-*

los ares) – Guarde essa papelada toda, monsieur, não tenho mais negócios com o senhor. *(Ela sai precipitadamente pela porta da esquerda.)*

Cena 3

(Teissier)

TEISSIER

(recolhendo a papelada) Ignorantes, incompetentes, irritadinhas, eis o que são essas mulheres! O que é que está pensando essa aí, eu me pergunto! Ela quer ficar com os terrenos, mas não vai poder. O Bourdon vai se encarregar de fazê-la compreender. Se o Bourdon conseguir levar a coisa do jeito que me prometeu, com empenho, sem fazer barulho, eu meto a mão nos imóveis que valem o dobro do que vou pagar por eles. Mas não dá para perder tempo. Esperar seria favorecer compradores e fazer o jogo da proprietária. Quando o Bourdon souber que dei o primeiro golpe vai ter de despachar todos os outros. *(Ele vai sair, Marie entra pela porta da esquerda.)*

Cena 4

(Teissier, Marie)

MARIE

Não vá embora, monsieur, antes de ter feito as pazes com minha mãe. Ela chorou tanto, a coitada da mamãe, ela chorou tanto, que está perdendo a cabeça.

TEISSIER

(voltando) Foi muito bom que a senhorita tenha me interrompido, mademoiselle. Eu ia agora mesmo intimar madame Vigneron ao Tribunal do Comércio para ela reembolsar os adiantamentos que fiz a ela. Eu mesmo me sentiria muito envergonhado se causasse algum embaraço à sua mãe. *(Pega outra vez sua pasta e dela tira um papel.)* Faça o obséquio de entregar a ela essa continha que ela vai reconhecer imediatamente: No dia 7 de janeiro, adiantei à madame Vigneron quatro mil francos para as exéquias do seu pai; no dia 15, adiantei à madame Vigneron cinco mil francos para as despesas da casa, como ela mesma disse; no mesmo dia 15, escute isso, reembolsei uma nota promissória assinada Gaston Vigneron à ordem de monsieur Lefébure no montante de dez mil francos. Sendo seu irmão menor, a assinatura dele não valia nada. Mas a madame Vigneron não ia querer frustrar um financiador que aquele jovem tinha enganado sobre idade e recursos pessoais. *(Ele dobra o papel e o entrega a ela.)* Estou às suas ordens.

MARIE

Fique, monsieur, eu lhe peço para ficar. Não foi essa conta que perturbou minha mãe a ponto de ela se irritar com o senhor. Com certeza ela teria agradecido, mesmo censurando o filho como ele merecia, pelo fato de o senhor ter honrado o aval da assinatura dela.

TESSIER

(surpreso, com um sorriso) Então a senhorita sabe o que é um avalista?

MARIE

Meu pai me ensinou.

TEISSIER

Teria sido melhor ele ter ensinado ao seu irmão.

MARIE

Sente-se, monsieur; talvez eu seja jovem demais para falar de negócios com o senhor.

TEISSIER

(de pé, sempre sorridente) Vá em frente, fale, estou ouvindo.

MARIE

Eu esperava que houvesse em nossa posição uma grande mudança, mas não que ela fosse completamente perdida. Em qualquer caso, monsieur, o senhor não aconselharia nem um gesto de fraqueza nem uma atitude irracional. O que a gente deve fazer então? Examinar em que pé estamos, pedir um conselho, não tomar nenhuma resolução antes de conhecer os prós e os contras de nossa situação?

TEISSIER

Ah! vamos deixar de lado seus imóveis que não me interessam. Enquanto esperam o que vão fazer com a fábrica?

MARIE

O que aconteceria se a gente quisesse vendê-la e o senhor a comprasse?

TEISSIER

Ela será vendida. O caso está previsto em lei.

MARIE

Há uma lei para isso?

TEISSIER

(sempre sorrindo) Sim, mademoiselle, existe uma lei. Existe o artigo 815 do Código Civil que nos autoriza a ambos sair de uma associação rompida de fato pela morte de seu pai. Posso mostrar à senhorita agora mesmo. *(Tirando um livro de seu bolso.)* Veja que obra é essa: “Leis e regramentos em vigor em todo o território francês”. Nunca saio de casa sem esse livro, é um hábito que aconselho a seguir. *(Passa a ela o volume aberto numa determinada página; enquanto ela lê o artigo, ele a observa com uma mistura de interesse, prazer e zombaria.)* Então, compreendeu, senhorita?

MARIE

Perfeitamente.

(Pausa.)

TEISSIER

Você é mesmo a Marie, a segunda filha de Vignerón?

MARIE

Sim, monsieur, por quê?

TEISSIER

Seu pai confessava uma preferência pela senhorita.

MARIE

Meu pai amava todos os seus filhos igualmente.

TEISSIER

Entretanto, ele a considerava mais razoável que suas irmãs.

MARIE

Ele dizia isso às vezes, para me consolar por não ser bonita como elas.

TEISSIER

O que é que falta à mademoiselle? A senhorita tem belos olhos, bochechas rosadas, silhueta perfeita, todas as coisas que anunciam saúde numa mulher.

MARIE

Minha pessoa não me preocupa de modo algum, o que desejo é sempre passar despercebida.

TEISSIER

É bem a senhorita que auxilia sua mãe nos detalhes da mansão. Deve servir de secretária sempre que ela precise.

MARIE

Ainda não se apresentou qualquer ocasião para isso.

TEISSIER

Chegou a hora, senhorita. Não creio que a Madame Vigneron seja capaz de se virar sozinha com essa coisa toda e a senhorita será de grande socorro... A senhorita tem um pequeno gosto pelos negócios?

MARIE

Eu os compreendo quando é necessário.

TEISSIER

A contabilidade não lhe dá medo?

MARIE

Não, se eu souber o que devo fazer.

TEISSIER

A senhorita faz cálculos com facilidade? Sim ou não? Não quer responder? (*deixando-a.*) A senhorita deve fazer contas como um anjo.

MARIE

Quanto pensa, monsieur, que valem nossos imóveis?

TEISSIER

Seu notário poderá dizer melhor que eu. (*Voltando para perto dela.*) Sempre será preciso, mademoiselle, voltar aos meus cálculos. Sei bem o que está pensando: a fábrica é um negócio excelente, vamos conservar a fábrica. Quem pode me dizer que ela não vai poder correr perigo? Quem pode me dizer, depois de a senhorita ter manobrado habilmente, que não gostaria de vendê-la para comprá-la pela metade do preço?

MARIE

O que o senhor está imaginando, monsieur?

TEISSIER

Só imagino aquilo que eu mesmo teria feito se eu tivesse quarenta anos em vez de sessenta e poucos. Resumindo, sua necessidade de dinheiro por um lado, meus interesses sabiamente apreciados do outro nos levam à venda de

nosso estabelecimento. A situação da fábrica é bastante próspera. A morte do diretor dela foi uma ocasião excelente, que não vai se apresentar novamente, para a gente se desfazer dela, vamos aproveitar. Não tem alguma coisa a dizer sobre isso?

MARIE

Não vá embora, monsieur, antes de voltar a ver minha mãe; ela tá mais calma agora, vai ouvi-lo de bom grado.

TEISSIER

É inútil. Eu disse à madame Vigneron o que devia ser dito e a senhorita é bastante inteligente para explicar a ela o restante.

MARIE

(após ter tocado a campainha) Faça o que pedi, monsieur. Minha mãe não quis manifestar uma impaciência; indo até ela, o senhor vai dar a ela uma oportunidade de pedir desculpas.

TEISSIER

Pois seja, como a senhorita deseja. Quer, então, que nossas relações sejam amigáveis? Não vai ganhar nada com isso, digo de antemão. *(deixando-a)* Que idade pode ter essa mademoiselle Marie? Vinte anos, se tanto. Mas já é uma pessoa em miniatura: modesta, sensata, que se expressa adequadamente, e aquilo que seu pai não me disse: bastante apetitosa. *(Auguste entra.)*

MARIE

Siga o Auguste, ele vai levá-lo até minha mãe.

TEISSIER

(após ter procurado um cumprimento, sem o achar.) Um seu humilde servidor, mademoiselle.

(ele entra pela esquerda, a um sinal que lhe faz Auguste de irem por ali.)

Cena 5

(Marie, depois Blanche)

MARIE

(em lágrimas) Papai! Papai!

BLANCHE

(entrando e indo lentamente para ela) Quem está aí com você?

MARIE

O monsieur Teissier.

BLANCHE

É aquele safado que você observa há longo tempo?

MARIE

Feche essa boca, minha querida, cale-se. Agora é preciso tomar cuidado por nós e não falar imprudentemente.

BLANCHE

Por quê?

MARIE

Por quê? Não gostaria de te dizer, mas se você souber hoje ou amanhã, o sofrimento vai ser o mesmo.

BLANCHE

Mas o que está havendo?

MARIE

Talvez a gente esteja arruinada.

BLANCHE

Arruinadas!

(Marie abaixa a cabeça; Blanche se debulha em lágrimas, atiram-se nos braços uma da outra; separam-se, mas Blanche continua emocionada e lamuriosa.)

MARIE

Fiz mal em lhe falar de uma infelicidade que não é inevitável: ainda não vejo claramente nos nossos negócios, mas eles não prometem nada de bom. É possível, entretanto, que eles se arranjem, com uma condição: se a gente for razoável, prudente, fazendo acertos com todo mundo e se resignando desde já a passar por dificuldades.

BLANCHE

Vocês façam o que julgarem melhor, mamãe, Judith e você, eu não vou reclamar de nada. Vou dormir até o meu casamento.

MARIE

Teu casamento, minha querida!

BLANCHE

O que é que tem meu casamento?

MARIE

Imagino com tristeza que teu casamento te preocupe e talvez ele nem seja mais possível.

BLANCHE

Você julga bastante mal o monsieur de Saint-Genis para acreditar que ele seja mais sensível a um dote do que a um coração.

MARIE

Os homens, quando se casam, querem as duas coisas. Mas o monsieur de Saint-Genis estaria mais interessado em um do que no outro, ele tem uma mãe que vai fazer essa conta por ele.

BLANCHE

A mãe dele é a mãe dele. Se ela tiver defeitos, não quero mais vê-los. Mas ela é mulher e não gostaria que seu filho não fosse leal para com outra mulher.

MARIE

Não é preciso, minha querida, que a infelicidade nos torne injustas e irracionais. Os compromissamentos foram recíprocos: se não podemos sustentar os nossos, o monsieur de Saint-Genis estará livre dos dele.

BLANCHE

Você se engana, esteja certa, você está enganada. Amanhã, eu digo amanhã, em um ano ou dez, o Georges vai se casar comigo como deseja e como deve. Não vamos falar disso. Meu casamento, vê, não se parece a tantos outros que podem ser feitos ou desfeitos impunemente, e você não sabe o pesar que me causa duvidando um minuto de sua realização. (Pausa.) Me explica um pouco como é que a gente estaria arruinada?

MARIE

Mais tarde; nem eu sei direito ainda.

BLANCHE

Quem te disse isso?

MARIE

O monsieur Teissier. Cuidado, digo de novo para você. O monsieur Teissier está com mamãe; acabei de reconciliá-lo com ela.

BLANCHE

Então estavam se desentendendo?

MARIE

Sim, um mal-entendido. Mamãe, num movimento de impaciência, o havia expulsado daqui.

BLANCHE

Mamãe fez bem.

MARIE

Mamãe errou e compreendeu isso imediatamente. Nossa situação é demasiado grave para que a gente a comprometa ainda mais com rompantes e imprudências. Trata-se, pense bem, Blanche, da existência de todos nós, do futuro de tuas irmãs, do teu futuro como do nosso. Por mais certa que você esteja a respeito do monsieur de Saint-Genis, um homem pensa duas vezes antes de se casar com uma moça que não tem nada. Você é a mocinha mais encantadora da terra, toda coração e sentimento: o dinheiro não existe pra você. Mas o dinheiro, veja, existe pros outros. Ele está em toda parte. Nos negócios, e nós temos negócios com o monsieur Teissier. Nos casamentos também, você vai saber disso a duras penas. É preciso que o dinheiro tenha seu preço, já que tantas desgraças acontecem por sua causa e ele fundamenta muito frequentemente as resoluções mais abjetas.

BLANCHE

(*à parte*) Será possível que todo jovem, apaixonado como ele diga ser, amado como ele sabe que seja, cometa uma infâmia em vez de sacrificar seus interesses?

MARIE

O que eu desejo, minha querida? Que esse casamento se realize, já que você vê nele sua felicidade. Mas, no seu lugar, eu estaria pronta pra tudo: encantada se ele se realizar, e resignada se ele falhar.

BLANCHE

Resignada! Se eu pensasse que o monsieur de Saint-Genis me tivesse escolhido por causa de meu dote, eu seria a mais envergonhada das mulheres, e se, perdido meu dote, ele hesitasse em se casar comigo, eu ficaria louca ou morreria.

MARIE

Então você o ama?

BLANCHE

Sim, eu o amo! Eu o adoro, se você quer saber! Ele é doce, terno, um menino como eu. Estou certa de que tem bom coração e que é incapaz de uma ação malévola. Você compreende, não é, que eu o queira como marido? Pois bem, se eu estivesse enganada a respeito dele, ele não mereceria meu afeto nem minha estima, seria o último dos homens, então preciso me casar com ele.

MARIE

(*à parte*) Ela não está raciocinando, coitadinha.

BLANCHE

(*à parte*) Ah! que erro a gente cometeu! Que desacertos! Você me conhece, você, minha irmã, a gente vive juntas há vinte anos sem um segredo de uma pra outra. Me diga se não sou uma boa filha, amorosa, é verdade, e muito honesta também? Jamais tive um pensamento que não pudesse dividir com você. Se eu tivesse encontrado o monsieur de Saint-Genis na rua ou em qualquer outro lugar, eu mal teria olhado. Ele veio aqui, a mão cumprimentando a de meu pai, a gente se gostou bem depressinha e mais depressa ainda a gente se viu noivos. Mamãe me recomendava mais sabedoria com relação ao meu futuro, mas era o meu futuro, eu não via nenhum perigo nem um grande mal em me entregar a ele.

MARIE

Vamos, se acalme, está exagerando como sempre. Você disse ao monsieur de Saint-Genis que o amava, não foi, o que é desculpável já que ia se casar com ele. Vocês seguravam suas mãos às vezes e talvez se beijassem, era um erro sem dúvida, mas que não vale a recriminação que você faz a si mesma.

BLANCHE

(*após ter hesitado*) Eu sou a mulher dele, está ouvindo, eu sou a mulher dele!

MARIE

Não compreendo o que você quer dizer.

BLANCHE

(*surpresa primeiro e maravilhada*) Oh! Perdão, perdão, querida irmã, pura como os anjos, eu não poderia ter falado assim com você. Esqueça o que acabei de te dizer, não tente compreender isso e não o repita para ninguém, sobretudo pra mamãe e pra Judith.

MARIE

Saiba que te acho meio louquinha ou então eu é que sou uma tonta.

BLANCHE

Sim, eu sou maluca, e você é a irmã mais bonita e encantadora com que se possa sonhar. *(Ela a abraça com efusão)*

Cena 6

(as mesmas, Bourdon)

BOURDON

Bom dia, mademoiselles. A madame Vigneron está em casa, sem dúvida. Façam o obséquio de dizer a ela que estou esperando.

MARIE

Vai, minha querida. *(Blanche sai pela porta da esquerda.)*

Cena 7

(Marie, Bourdon, depois Madame Vigneron)

BOURDON

Sua mãe acabou de me escrever dizendo estar impaciente para me ver, bem posso imaginar. Esperava que ela quisesse mesmo falar comigo.

MARIE

Minha mãe, monsieur Bourdon, está muito desolada e sofrendo...

BOURDON

Compreendo perfeitamente, mademoiselle, que, abatida como deve estar, sua mãe não se divirta em fazer visitas ou a passear pelas lojas; mas se incumbiu de fazer vir o notário, pedindo para vê-lo. A sucessão do monsieur Vigneron, muito felizmente, não apresenta dificuldades muito sérias; entretanto, seu pai deixou uma porção de terrenos que exigem ser examinados com cuidado e liquidados o mais cedo possível; a senhorita entendeu, liquidados o mais depressa possível.

MARIE

Aí está minha mãe.

MADAME VIGNERON

(chorando, lenço na mão) Que infelicidade, monsieur Bourdon, que terrível infelicidade! O meu pobre Vignerón! Não consigo parar de chorar dia e noite, bem sinto que não vou sobreviver a isso.

(Um silêncio.)

BOURDON

Me diga, madame, enquanto penso: foi com sua autorização que a Madame de Saint-Genis se apresentou em minha casa para conhecer a situação em que a senhora se encontrava após a morte de seu marido?

MADAME VIGNERON

Foi sem minha autorização, e se essa Madame de Saint-Genis lhe fizer uma outra visita...

BOURDON

Tranquelize-se. Recebi a Madame de Saint-Genis de maneira a prevenir que ela não volte a me procurar. A senhora expressou sua vontade de me ver, madame. Falemos pouco, falemos depressa e falemos com proveito.

MADAME VIGNERON

Não vou retê-lo por muito tempo, monsieur Bourdon, tenho apenas uma pergunta a fazer. É verdade, é possível que meu marido em tudo e por tudo tenha me deixado apenas cinquenta mil francos?

BOURDON

Quem lhe disse isso?

MADAME VIGNERON

O monsieur Teissier.

BOURDON

Cinquenta mil francos! Teissier talvez esteja sendo apressado demais. A senhora o conhece. Ele não é um homem mau, mas é um tanto bruto em questão de dinheiro. Eu espero e farei todo o possível, esteja certa disso, madame, para que lhe sobre alguma coisa a mais. (Madame Vignerón começa a chorar e vai cair no canapé; ele a segura) A senhora esperava, madame, que a sucessão de monsieur Vignerón fosse mais considerável? Quanto estimava que fosse?

MADAME VIGNERON

Não faço ideia, monsieur.

BOURDON

Entretanto a senhora deve ter imaginado quanto monsieur Vigneron deixaria para a senhora. Quando se perde o marido, essa é a primeira preocupação da viúva. *(Ele a deixa.)* O Teissier não deixa de merecer reprovação, e eu não vou deixar de dizer isso a ele, por ter jogado um número assim no ar. Os negócios não se fazem assim. Procede-se a uma liquidação pelo começo, pelas coisas mais urgentes; avança-se passo a passo; quanto se chega ao final, o que restar é o resto. *(Voltando para Madame Vigneron.)* A senhora decidiu alguma coisa, madame, sobre seus terrenos? A senhora está diante de uma necessidade imperiosa, é preciso vendê-los.

MARIE

E que valor o senhor acha que a gente poderia conseguir?

BOURDON

(indo na direção de Marie) Valor? Que valor, mademoiselle? Nenhum! Vocês não devem contar com nada.

MADAME VIGNERON

(levantando-se) Que vantagem haveria, então, em vendê-los?

BOURDON

(voltando para Madame Vigneron) Que vantagem, madame? A de tirar uma bola de ferro dos seus pés. Acredite, não costumo, nos conselhos que dou, me mostrar assim tão afirmativo como estou sendo nesse momento. Enquanto a senhora delibera, Catilina está às portas de Roma. Catilina,³⁰ no caso, são as hipotecas que a devoram, seu arquiteto que espera com sua cobrança, e o fisco que vai apresentar suas faturas.

(Teissier entra pela porta da esquerda; Blanche atrás dele.)

Cena 8

(os mesmos, Teissier, Blanche)

TEISSIER

Bom dia, Bourdon.

30 Lúcio Sérgio **Catilina** [*Lucius Sergius Catilina*], 108-62 a.C., foi um militar e senador da Roma Antiga, célebre por ter tentado derrubar a República Romana, e em particular o poder oligárquico do senado.

BOURDON

Bom dia, Teissier. Eu estava explicando à Madame Vignerón e à sua filha a impossibilidade em que se encontram de conservar seus terrenos.

TEISSIER

Não tenho nada a fazer nesse caso. As senhoras não poderiam encontrar um conselheiro melhor que o senhor. Elas estão em boas mãos.

BOURDON

Considere, por favor, Madame, o ponto de vista em que me coloco para que não haja mal-entendido entre nós. Eu não gostaria de mais tarde me ver exposto a críticas que eu não mereceria. Limito-me a estabelecer o seguinte: o *status quo* é funesto para seus interesses, saia do *status quo*. Não digo à senhora, bem longe disso, que a situação de seus imóveis me parece excelente e que o momento seja adequado para levá-los a leilão. Não. Entretanto, apresentando esse caso sob uma luz mais favorável, e não deixarei de fazê-lo, livrando-a de escolhos, com um pouco de charlatanismo e de dinheiro, talvez cheguemos a um resultado satisfatório.

TEISSIER

(*à parte*) O que ele disse? O que esse sujeito está dizendo? (Baixo, para Bourbon.) Então, não estamos de acordo.

BOURDON

(*Baixo, para Teissier.*) Permita-me explicar. (*Dirigindo-se à Madame Vignerón.*) Veja, Madame, reflita, mas reflita rapidamente, eu a conclamo a fazê-lo. Quando tiver tomado uma decisão, deve dá-la a conhecer. (*Faz menção de se retirar.*)

TEISSIER

Não saia, Bourdon, sem que nos diga uma palavra sobre a fábrica.

BOURDON

A fábrica, meu caro Teissier, pode esperar. Eu gostaria antes de tudo de livrar a Madame Vignerón de seus terrenos. Estamos em presença de uma viúva e de quatro filhos que se veem empobrecidos de uma hora para outra, existe aí uma situação bastante interessante, não nos esqueçamos dela. (*Teissier sorri.*)

AUGUSTE

(*entrando, baixo, para Madame Vignerón*) Madame, o monsieur Lefort está aí.

MADAME VIGNERON

Faça-nos o obséquio, monsieur Bourdon, de ficar ainda um instante. O senhor vai ouvir nosso arquiteto, que talvez o faça mudar de opinião.

BOURDON

Estou ao seu dispor, Madame.

MADAME VIGNERON

(*para Auguste*) Faça o monsieur Lefort entrar e peça à senhorita Judith que venha aqui.

Cena 9

(*os mesmos, Lefort, depois Judith*)

MADAME VIGNERON

(*chorando, lenço na mão*) Que infelicidade, monsieur Lefort, que terrível infelicidade! Meu pobre Vignerón! Jamais vou me consolar por essa perda que tive.

LEFORT

(*ele tem maneiras comuns e voz forte*) Vamos, madame, não se aflija dessa maneira; com sangue-frio e perseverança, havemos de substituir seu marido. (*Desce para o proscênio.*)

TEISSIER

Bom dia, Lefort.

LEFORT

Saudações, monsieur Teissier. (*Judith entra.*)

MARIE

(*para Lefort*) O senhor se interessa bastante, monsieur, pelos trabalhos que lhe foram confiados?

LEFORT

Sim, mademoiselle, o Vignerón não era apenas um cliente para mim, era um irmão.

MARIE

Estamos prestes a tomar uma decisão muito importante...

LEFORT

Disponha de meus cuidados. Meu tempo pertence a vocês, minha bolsa está a seu serviço. Os filhos do Vignerón são meus filhos.

MARIE

Se o senhor tiver qualquer esclarecimento a fazer, qualquer ideia a nos comunicar, tenha o obséquio de dizer tudo na presença desses senhores.

LEFORT

Estou pronto, mademoiselle. Esses senhores não me metem medo. Tenho o costume de avançar de peito aberto.

MADAME VIGNERON

Sente-se, por favor, monsieur Lefort.

LEFORT

(sentado) A senhora abriu meu relatório, madame? Não, não é verdade? Deixa pra lá. Ele contém uma notícia sobre os terrenos do monsieur Vignerou que expõe todo o caso de A a Z. Se eu tivesse essa notícia sob os olhos, eu seria mais breve e me faria compreender melhor.

MARIE

Eu posso dizê-la, monsieur, tenho de memória seu relatório.

LEFORT

Fico-lhe grato, mademoiselle.

(Marie vai até a mesa-secretária, passando pela frente da mãe e de Teissier, sentados um perto do outro.)

TEISSIER

(para Madame Vignerou) A senhora a autoriza?

MADAME VIGNERON

Perfeitamente.

TEISSIER

Ela haverá de ser mais tarde uma mulher com responsabilidades.

MADAME VIGNERON

É o que acredito, monsieur.

TEISSIER

Ela faz cálculos com facilidade?

(Nenhuma resposta.)

BOURDON

(ele pegou o relatório das mãos de Marie e separa dele uma parte que entrega a Lefort) É esta parte, sem dúvida, que a senhorita deseja. Se o senhor o permitir, lerei seu relatório enquanto o escuto.

(Trocam um olhar hostil.)

LEFORT

(martelando cada uma de suas frases.) Desde om princípio, os terrenos do monsieur Vignerou, situados na extremidade de Paris, na vizinhança de uma estação ferroviária, serviram para mil finalidades, alugados ou arrendados a baixo preço, um negócio detestável. Digamos que ele mais gastava do que ganhava com os terrenos.

BOURDON

Eu o interrompo. Ninguém tinha interesse em enganar o monsieur Vignerou. Ele havia comprado aqueles terrenos na esperança de que eles seriam desapropriados.

LEFORT

Desapropriados? Por quem?

BOURDON

Pela companhia férrea.

LEFORT

Que boa piada! Era a companhia férrea que os estava vendendo.

BOURDON

Tem certeza disso?

LEFORT

Absolutamente certo.

BOURDON

Talvez. Então se supunha que a Prefeitura precisaria daqueles terrenos, já que havia empreendido grandes trabalhos nos bairros periféricos. Eu me lembro agora; o que se esperava era negociar direto com a Prefeitura.

LEFORT

Com a Prefeitura ou com o Grande Turco.³¹ Não se deve confiar em mim para tudo o que se diz sobre esses imóveis. Eu conheço Paris de A até Z. Continuo. O monsieur Vigneron, que havia investido nos terrenos, mantenho o que disse, bem depressa percebeu a bobagem que havia feito e quis consertá-la. De que jeito? Construindo neles. Ele me procurou. Conhecia de longa data minha consciência e meu desinteresse, e não o deixei ir embora sem me contratar para as obras. Infelizmente, mal meus estudos tinham sido concluídos e as primeiras fundações iniciadas (*com uma pantomima cômica*), o Vigneron levantou acampamento para o além.

BOURDON

Conhecemos todos esses detalhes, meu caro monsieur, o senhor só nos faria perder tempo se ficar aí contando, contando...

LEFORT

Os herdeiros estão passando por uma situação difícil, mas podem sair dela com algum ganho. Eles têm nas mãos um homem devotado, inteligente, estimado universalmente na cidade de Paris, o arquiteto do defunto que agora se torna o arquiteto deles. Vão escutá-lo? Se recusarem os conselhos e a orientação dele (*com uma pantomima cômica*), então vai estar tudo perdido para eles.

BOURDON

Vá direto, monsieur, ao que quer propor, sem esse fraseado todo.

LEFORT

Vamos analisar a hipótese mais desfavorável. O monsieur Lefort, que lhes fala nesse momento, foi afastado do negócio. Respeitamos seu relatório, sem contestar nenhum artigo. O monsieur Lefort não pede nada para si. O que vai ser dos imóveis? Eu repito que eles são distantes do centro, cheios de contratos, e acrescento: gravados de hipotecas, e tantas outras razões que vão ser lembradas contra os proprietários em proveito de um comprador misterioso que só vai aparecer no último momento. (*com floreios*) Os imóveis, vamos depreciar os imóveis, vamos precipitar a venda, vamos afastar os compradores, vamos enganar o tribunal para fazer uma proposta por um preço derrisório, vamos abafar os leilões (*com uma pantomima cômica*); assim vamos reduzir as propriedades a zero.

31 **Grande Turco:** Título pelo qual eram conhecidos os sultões, governantes do Império Otomano (1299-1922), referido literariamente para significar alguém poderosamente rico, como em *Le bourgeois gentilhomme* de Molière e *La fortune des Rougon*, de Émile Zola.

BOURDON

Seja mais claro, monsieur, eu exijo que seja mais claro. O senhor diz: vamos fazer isso, vamos fazer aquilo. Quem é que vai fazer, diga, por favor? Sabe o senhor que tais manobras só seriam possíveis para uma única pessoa e o senhor está incriminando o notário que vai ser encarregado do leilão.

LEFORT

Esse encarregado será, por acaso, o senhor, monsieur?

BOURDON

Não falo por mim, monsieur, mas por todos os meus confrades atingidos por suas palavras. O senhor ataca levemente a corporação mais respeitável que eu conheço. Coloca em suspeição a própria lei na pessoa dos oficiais públicos encarregados de executá-la. O senhor faz pior, monsieur, se isso for possível. O senhor perturba a segurança das famílias. Combina verdadeiramente com o senhor produzir uma acusação como essa e nos apresentar um relatório de trinta e sete mil francos.

LEFORT

Eu exijo estar presente quando o senhor apresentar sua análise.

BOURDON

Vamos terminar, monsieur. Em duas palavras, o que é que o senhor propõe?

LEFORT

Já chego à minha proposta. Proponho aos herdeiros Vignerón continuar os trabalhos...

BOURDON

Vamos, então, era preciso dizer isso. O senhor é arquiteto, o senhor propõe continuar os trabalhos.

LEFORT

Me deixe terminar, monsieur.

BOURDON

É inútil. Se a madame Vignerón quiser ouvi-lo, é a vontade dela; mas eu, não vou escutar por mais tempo suas divagações. Que valor o senhor coloca sobre a mesa? A madame Vignerón não tem dinheiro, eu o previno, onde está o seu? Em três meses, vamos nos reencontrar no mesmo ponto, com a diferença de que sua conta, que é hoje de trinta e sete mil francos, já terá subido ao dobro do jeito que o senhor administra a questão. E não me obrigue a dizer mais nada. Eu considero suas ofertas tal como o senhor as oferece. Não quero ver

nessa coisa nenhuma combinação tenebrosa que fizesse do senhor um proprietário barato.

LEFORT

O que está dizendo, monsieur? Olhe na minha cara. Tenho lá jeito de quem faça alguma combinação tenebrosa? Minha palavra de honra, nunca vi um polichinelo como o senhor!

BOURDON

(contendo-se, à meia voz) Do que está me chamando, seu saltimbanco!

(Madame Vigneron se levanta para intervir)

TISSIER

Deixe, Madame. Não diga nada. Jamais se deve interromper uma conversa de negócios.

LEFORT

(para a madame de Vigneron) Eu abandono a discussão, madame. Se a senhora deseja conhecer meu projeto e os recursos de que disponho, a senhora me procure. Caso contrário, faça o obséquio de pagar o que me deve o mais cedo possível. Tenho de fazer adiantamentos a meus clientes, eu, enquanto um notário faz embrulhada com o dinheiro dos clientes dele. *(Ele se retira.)*

TEISSIER

Espere, Lefort, vamos fazer um trecho do caminho juntos. *(Para a madame Vigneron)* Eu a deixo com o Bourdon, madame, procure se aproveitar do que puder segurar.

LEFORT

(voltando) Eu me esquecia de lhe dizer, madame; foi com sua autorização que a madame de Saint-Genis compareceu à minha casa?...

MADAME VIGNERON

Ela esteve na casa de todo mundo. Eu não autorizei ninguém, monsieur Lefort, ninguém, a ir vê-lo, e se eu visse de novo essa dama...

LEFORT

Essa dama não vai voltar. Eu a fiz descer minhas escadas mais depressa do que havia subido por elas.

TEISSIER

(*para Marie*) Adeusinho, mademoiselle Marie, comporte-se bem. (*Ele a deixa e volta.*) Continue a ser o que a senhorita tem sido. Não haverá de lhe faltar um apaixonado. Se eu não fosse tão velhinho, me colocaria no início da fila.

Cena 10

(*os mesmos, menos Teissier e Lefort*)

BOURDON

E então, Madame?

MADAME VIGNERON

Mas que erro eu cometi, monsieur Bourdon, marcando um encontro como esse.

BOURDON

Não vou lamentar essa discussão, madame, se ela tiver servido para esclarecer os seus interesses.

MADAME VIGNERON

Esqueça o que acabou de acontecer para poder ver as coisas como elas são. O monsieur Lefort é um homem muito mal educado, concordo com o senhor, mas não faltam a ele nem bom senso nem conhecimento dos negócios. No fim das contas ele me propõe o que meu próprio marido teria feito se tivesse vivido mais algum tempo.

BOURDON

É mesmo sério o que está me dizendo, madame? Então não me ouviu apreciar como merecem as ofertas daquele arquiteto?

MADAME VIGNERON

A gente poderia contratar um outro.

BOURDON

Esse já não é suficiente? (*Pausa.*) Aproximem-se, mademoiselles, não vão nos incomodar. A mãe de vocês está nas nuvens, ajudem-me a trazê-la para a terra. Vou explicar a situação, madame, do modo mais bonito possível. Admitamos por um instante que seus terrenos pertencem à senhora. Descarto os credores hipotecários que têm processo sobre eles. Sabem quanto custaria a conclusão das manções que mal foram iniciadas? Quatro a cinco mil francos! A senhora acha que o monsieur Lefort não tem esse dinheiro. Não conte comigo para consegui-lo. E, mesmo que a senhora o conseguisse comigo ou com outra pessoa, seria conve-

niente para uma mulher, permitam-me dizer isso à senhora, se colocar à frente de trabalhos tão consideráveis e se jogar num empreendimento cujo final não se vê? Essa questão que coloco é tão séria que, se ela fosse levada ao conselho de família que vai ser encarregado de ajudar a senhora na tutela de seus filhos menores, ele poderia se opor a que o patrimônio desses filhos, por pequeno que puder ser, fosse metido como uma aventura numa verdadeira especulação. (*Solenemente.*) Eu, membro de um conselho de família, encarregado dos interesses de um menor, me oporia. (*Silêncio.*) A senhora foi advertida, madame. Se insistir mais tempo, eu ultrapassaria os deveres de minha profissão. A senhora sabe onde está meu relatório, agora fico no aguardo de suas ordens. (*Ele sai.*)

Cena 11

(*Madame Vigneron, Marie, Blanche, Judith*)

MADAME VIGNERON

Vamos conversar um pouco, minhas filhas. Vamos falar uma de cada vez e tentemos de nos entender. O monsieur Lefort...

JUDITH

(*interrompendo-a*) Oh! Esse monsieur Lefort...

MADAME VIGNERON

Você ainda não sabe o que quero dizer. O monsieur Lefort talvez se exprima bastante grosseiramente, mas acredito que tem bom coração e é leal.

JUDITH

Eu acho que é tudo ao contrário.

MADAME VIGNERON

Por quê?

JUDITH

Acho que tem cara de charlatão.

BLANCHE

Sim, um pouco, a Judith não está errada.

MADAME VIGNERON

Está bem. Em todo caso. Os conselhos dele me parecem preferíveis aos do monsieur Bourdon que na realidade pede para vender nossos terrenos. Qual sua opinião, Marie?

MARIE

Ainda não tenho uma até o momento.

MADAME VIGNERON

Já ouvimos bastante sobre o assunto, minha filha. Fale-nos então do monsieur Teissier.

MARIE

Me parece que a gente pode obter dele alguma coisa sem pressa e com respeito.

BLANCHE

O que está dizendo, Marie? Esse monsieur Teissier é o homem mais falso e mais perigoso que existe no mundo.

MADAME VIGNERON

Judith?

JUDITH

Não sei quem tem razão, a Marie ou a Blanche, mas, a meu ver, a gente só pode contar com o monsieur Bourdon.

MADAME VIGNERON

Não penso como você, minha filha. Monsieur Bourdon! Monsieur Bourdon! Tem uma pergunta que esse monsieur Bourdon devia me fazer e me parece que ele nem suspeita dela. Depois eu notei muita obscuridade em suas palavras. Essa frase dele: Catilina está às portas de Roma. *(Para Marie.)* Você compreendeu o que ele quis dizer?

MARIE

Sim, compreendi.

MADAME VIGNERON

Você compreendeu, não é verdade? Não vamos falar disso, vocês são mais sábidas que eu. Mas o monsieur Bourdon poderia ter me falado de Catilina e me perguntar se precisamos de dinheiro. Olhem para mim, meninas. Se for preciso vender os terrenos, a gente vende. O que estiver perdido, vai estar perdido. Mas escutem direito sua mãe: o que ela diz uma vez é para sempre. Eu, viva, não vou tocar na fábrica!

MARIE

A senhora está enganada, mamãe.

MADAME VIGNERON

Enquanto eu viver, ninguém toca na fábrica!

MARIE

O monsieur Teissier pode vendê-la amanhã mesmo. Existe uma lei que o autoriza a fazê-lo.

MADAME VIGNERON

Enquanto eu viver...

MARIE

Existe uma lei.

BLANCHE E JUDITH

Se existe uma lei.

MADAME VIGNERON

Parem de me falar nessa lei. Se eu tivesse que passar muitos dias como esse, minhas filhas, minhas forças não resistiriam; vocês não teriam mais nem pai nem mãe. *(Ela vai cair chorando no canapé.)*

AUGUSTE

Chegaram cartas para Madame.

MADAME VIGNERON

(Para Marie) Pegue as cartas e as leia, minha filha.

MARIE

É uma carta da costureira: “Madame, temos a honra de lhe remeter sua fatura de nossa Maison, tomando a liberdade de fazê-la notar que ela ultrapassa o valor ordinário de nossos créditos. Nosso caixa terá a honra de se apresentar em sua mansão amanhã. Aceite, Madame, nossas respeitadas saudações. P.S.: Pedimos sua atenção, Madame, para uma novidade em tecido, chamado “luto express, que as jovens senhoras usam bastante e que pode convir igualmente para as senhoritas.”

(Marie abre e lê uma segunda carta.)

MARIE

“Madame, monsieur Dubois a autoriza, pela presente, a sublocar seu apartamento, o que não lhe será difícil, apenas com o custo de um pequeno sacrifício. Monsieur Dubois gostaria de esperar mais, mas não pode fazê-lo. Se ele admitisse, Madame, um grande atraso por causa da morte do locatário, mon-

sieur Dubois estabeleceria em seu estabelecimento um precedente que poderia ser levado até o abuso.”

(Terceira carta.)

MARIE

“Madame, enviei-lhe na semana passada uma mensagem e seus criados responderam muito brutalmente à jovem que para sua casa eu enviara que voltasse outro dia para o pagamento. Como ninguém apareceu para dar qualquer satisfação, não sei a que atribuir um atraso que não pode se prolongar por mais tempo. Não me valho de cobradores agenciados, como a senhora sabe, nem faço cobranças pelos jornais; deixo isso para as grandes lojas de Paris, que sempre acabam recebendo o que lhe devem. Se confecciono chapéus que surpreendem pelo seu bom preço, seu frescor e sua elegância, eu o devo à minha atividade comercial e à regularidade de meu fluxo de caixa.”

(Maria se dispõe a ler uma quarta carta; Madame Vignerón a interrompe e se põe a chorar; as jovens se entreolham sem nada dizer, balançando a cabeça em atitudes inquietas e atristadas. A cortina se fecha.)

Terceiro ato

(mesmo cenário)

Cena 1

(Madame de Saint-Genis, Rosalie)

ROSALIE

Sente-se, Madame.

MADAME DE SAINT-GENIS

(hesitante e contrariada) Não sei.

ROSALIE

Faça como eu disse, madame, sente-se aí, fique à vontade, põe seus pezinhos nessa almofada.

MADAME DE SAINT-GENIS

Não me apresse, Rosalie; estou pensando no que seja mais inteligente, esperar ou voltar outra hora.

ROSALIE

Espera, madame, me obedeça. A senhora me intrigaria com a Blanchette se deixasse a senhora ir embora sem dar um beijo nela.

MADAME DE SAINT-GENIS

A Blanche pode me beijar mais tarde. Era ela justamente que eu vim ver e com quem queria falar seriamente. Nem imaginava que Madame Vigneron tivesse tanta gente para almoçar.

ROSALIE

Tanta gente, não, não tem nada de tanta gente.

MADAME DE SAINT-GENIS

Aquelas damas à mesa, é isso que você quer dizer?

ROSALIE

Sim.

MADAME DE SAINT-GENIS

Mas tem mais alguém lá com elas.

ROSALIE

Sim. (*Baixo.*) É o monsieur Teissier.

MADAME DE SAINT-GENIS

Ah! o monsieur Tissier. (*Aproximando-se de Rosalie*) Agora ele está frequentando a mansão?

ROSALIE

Mais do que se gostaria.

MADAME DE SAINT-GENIS

Ele é bem recebido agora?

ROSALIE

Deve ser assim. As senhoritas podem não gostar dele, mas a necessidade de se entenderem com ele é que importa.

MADAME DE SAINT-GENIS

Se entenderem? Com relação a quê?

ROSALIE

A fortuna delas.

MADAME DE SAINT-GENIS

Ah! sim, Rosalie, a fortuna delas (*deixa-a*) ou a dele.

ROSALIE

A senhora vai ficar, não é, madame?

MADAME DE SAINT-GENIS

Não, eu vou embora. Não vou hesitar. O monsieur Teissier está aí, essas damas têm quais assuntos com ele? Não quero incomodar ninguém nem desvendar nenhum mistério.

ROSALIE

A madame vai voltar?

MADAME DE SAINT-GENIS

Sim, eu vou voltar.

ROSALIE

Tem certeza?

MADAME DE SAINT-GENIS

Com certeza. Me escute, Rosalie. Se a madame Vigneron e suas filhas, exceto a Blanche, quiserem sair, que elas saiam, que elas não se incomodem. É apenas a Blanche que deve me esperar e com quem quero conversar de uma vez por todas. Diga a ela, então, que você, sua velha babá, que ela se acalme... que ela reflita... que ela se resigne... não é minha culpa se o pai dela morreu... ela se dê conta das dificuldades pecuniárias em que se encontra e pelas quais meu filho não pode ser responsável... ele não pode... em nenhum caso... Hein? Rosalie, compreende o que estou pedindo?

ROSALIE

Sem dúvida, madame, eu compreendo, mas não conte comigo pra perturbar minha pequena Blanche.

MADAME DE SAINT-GENIS

Ouça, estão chamando você, veja lá o que querem, vou pegar o caminho da saída.

ROSALIE

(sozinha) Tenho é medo dessa mulher aí. Faço o sinal da cruz toda vez que ela entra e que ela sai.

(A terceira porta do fundo, à direita, se abre; entram Teissier, o braço dado ao de Marie, a Madame Vigneron atrás deles; Judith vem a seguir, Blanche atrás; Rosalie se acomoda para deixá-las passar; ela para Blanche, abraça-a e a beija; ela sai pela porta aberta e a fecha.)

Cena 2

(Teissier, Madame Vigneron, Marie, Blanche, Judith)

TEISSIER

A senhorita permite que me apoie? não tenho o hábito de almoçar tão copiosamente e com pessoas tão bonitas. *(interrompendo-se)* O que foi que eu disse à mesa?

MARIE

Várias coisas.

TEISSIER

Sobre o quê?

MARIE

Sobre a vida em geral.

TEISSIER

Falou-se dos seus negócios?

MARIE

Não se tratou disso.

(Retomam sua marcha inclinando-se para a direita. Marie se solta e se distancia.)

TEISSIER

(Voltando para ela) Elas estão bem, suas irmãs, a mais velha sobretudo, que tem mais qualidades. É a senhorita, entretanto, que prefiro. Nem sempre fui velho. Ainda sei distinguir a morena da loira. A senhorita me agrada sobremaneira, deve saber disso.

MARIE

Vire-se um pouco para o lado de minha mãe.

TEISSIER

Me diga, madame, por que monsieur Gaston, que sabe tão bem preencher notas promissórias, não almoçou com a gente?

MADAME VIGNERON

(com emoção) Meu filho está cumprindo o serviço militar.

TEISSIER

Ah! é soldado. É mesmo a melhor coisa que poderia fazer. Um soldado tem cama, mesa, aquecimento, tudo às custas do governo. Qual o risco que corre? Se fazer matar. Fora esse cuidado, ele não precisa de mais nada.

MADAME VIGNERON

Meu filho fez o que queria fazer, mais tarde vai lamentar ter decidido dessa maneira. Eu teria conversado com o senhor, monsieur Teissier, para colocá-lo na fábrica e, se essa fábrica, como acredito, não sair de suas mãos e das nossas, em alguns anos, ele teria sucedido o pai.

(Um tempo.)

TEISSIER

A senhora viu o Bourdon?

MADAME DE VIGNERON

Não. A gente devia tê-lo visto?

TEISSIER

(embaraçado, sem responder, voltando-se para Marie) Elas estão bem, suas irmãs são parisienses, se vê logo de cara. Não é frescura. Ninguém diria, olhando para a senhorita, que foi criada com elas. Tenho rosas no meu jardim, no verão, que não têm cores mais bonitas que as das maçãs do seu rosto. A senhorita deveria, com sua mãe e suas irmãs, visitar minha casa de campo. Vocês não são mais crianças. Não vão se chatear. Podem tomar o café da manhã antes de sair e estarão de volta para o jantar. Vocês não têm muitas distrações, vai ser um dia muito divertido.

MARIE

Não espere, monsieur Teissier, que a gente vá vê-lo antes de a gente conseguir alguma tranquilidade. Nossa situação, o senhor bem sabe, não melhorou nem um pouco; ela vai se complicando, isso sim. Hoje em dia somos atormentadas por antigos fornecedores que se tornaram credores muito impacientes.

TEISSIER

(embaraçado, sem responder, voltando para Madame Vignerón) Se a senhora for chamada para seus afazeres, madame, não se incomode comigo; suas mademoiselles me farão companhia até a hora de eu ir embora.

MADAME VIGNERON

Fique quanto tempo quiser, ninguém vai expulsar o senho. *(indo até Marie)* Você falou com o monsieur Teissier?

MARIE

Não, ainda não.

MADAME VIGNERON

É custoso para você?

MARIE

Sim, bastante caro. Doze mil francos, é complicado pedir tudo isso.

MADAME VIGNERON

Não precisa pedir, minha filha.

MARIE

E amanhã, mamãe, onde é que a gente vai estar, se aquela costureira mandar a cobrança por um oficial da justiça? Ela vai fazer mesmo o que disse... Três dias...

MADAME VIGNERON

Quer que eu os peça para o monsieur Teissier em separado para evitar uma explicação sua com ele?

MARIE

Não. É um momento de coragem, mamãe, vou me sair bem.

TEISSIER

(sentado no canapé perto de Judith.) Então, a senhorita se dá bem com suas irmãs?

JUDITH

Sim, nos damos muito bem.

TEISSIER

Quem é a mais sensata de vocês três?

JUDITH

Ah! é a Marie.

TEISSIER

A mademoiselle Marie. *(Olha para ela.)* Ela pensa em se casar?

JUDITH

Ela nunca fala nisso.

TEISSIER

Entretanto, ela é muito bonita.

JUDITH

Ela é mais que bonita. É encantadora.

TEISSIER

Exatamente. *(Olha para Marie uma segunda vez.)* Não é uma tripa como a maior parte das jovens, nem uma pata-choca. Tem bom caráter?

JUDITH

Muito bem feita de caráter.

TEISSIER

Tem gostos simples?

JUDITH

Os mais simples.

TEISSIER

É uma mulher para ficar em casa e cuidar de uma pessoa idosa com prazer?

JUDITH

Talvez.

TEISSIER

A gente poderia confiar a ela sem preocupação as chaves de uma mansão? (*Judith o olha com espanto.*) O que a senhorita Marie está fazendo agora? Por que ela não vem conversar comigo? (*Levanta-se; para Judith.*) Não vou continuar segurando-a aqui, mademoiselle. Vá para lá (*aponta Blanche*) para perto de sua irmã com aquela cara de quem está fazendo penitência. (*Marie se aproximou, ele se junta a ela no proscênio.*) Aquele pequeno evento que a mantém fora daqui se chama...?

MARIE

Uma consulta prévia, simplesmente.

TEISSIER

Para ajudar alguém?

MARIE

Uma venda para ajudar os pobres.

TEISSIER

Pobres? Compreendi. A senhorita trabalha para eles enquanto eles não fazem nada.

MARIE

Minha mãe, monsieur Teissier, me encarregou de um pedido que ela mesma não ousou fazer ao senhor.

TEISSIER

De que se trata?

MARIE

Parece que disse ao senhor antes que nossos fornecedores deram um ultimato.

TEISSIER

Essa gente está em seu direito, se o que reclamam é devido a eles.

MARIE

Infelizmente não dispomos do valor necessário para liquidar nosso débito com eles. Uma soma bastante importante. Doze mil francos. Consinta, monsieur Teissier, em nos emprestar também esse dinheiro; o senhor nos livraria de pequenas preocupações que são às vezes mais terríveis que as grandes.

(Um tempo.)

TEISSIER

Você viu o Bourdon por aí?

MARIE

Não; é preciso ver o monsieur Bourdon?

TEISSIER

A senhorita pensa com certeza que esse estado de coisas não deve durar nem para você, nem para mim. Doze mil francos que já me pede agora mais os vinte mil que já me deve, total: trinta e dois mil francos fora da minha caixa. Não arrisco nada. Sei de onde reaver essa soma. Só será preciso que ela entre na minha caixa. Você não se espante em saber que tomei minhas medidas de segurança. Não chore; não chore uma lágrima. Você estará bem velha quando tiver os olhos fundos e as bochechas encovadas. Procure conservar o que é bom para você, essas suas vantagens de seus vinte anos; uma mocinha da sua idade, fresca e florescente, só é infeliz quando quer; você me compreende, só quando ela quer ser infeliz. *(Ele a deixa bruscamente, pega seu chapéu e se dirige à madame Vignerón.)* Sua segunda filha acaba de me dizer que a senhora precisa de doze mil francos. Não diga mais nada, é inútil. Sem dúvida a senhora espera consegui-los, eu vou buscá-los. *(Sai precipitadamente.)*

Cena 3

(os mesmos, menos Teissier)

MADAME VIGNERON

Obrigada, minha queridinha. A gente fica irracional e sem-vergonha quando é preciso conseguir algum dinheiro com esse bom velho; eu acho que no último momento eu recuaria em pedir a ele.

MARIE

Agora está feito.

MADAME VIGNERON

Judith?... Onde você vai, minha filha?

JUDITH

Vou deixar vocês, preciso descansar.

MADAME VIGNERON

Fica aqui, eu te peço.

JUDITH

Mas, mamãe...

MADAME VIGNERON

(Imperiosamente) Fica aqui. *(Judith obedece a contragosto e se aproxima de sua mãe.)* Nossa situação é grave, não é? Você tem interesse nela? A gente nunca vai falar o suficiente sobre isso.

JUDITH

Pra que ficar falando? A gente repete sempre as mesmas coisas sem tomar a menor resolução. Seria preciso uma mulher diferente de você para nos tirar do impasse em que estamos metidas.

MADAME VIGNERON

Me diga agora que não estou cumprindo meu dever.

JUDITH

Não é isso que estou dizendo. Não é sua culpa se a senhora não entende nada de negócios.

MADAME VIGNERON

Encarregue-se, então, você de nossos negócios.

JUDITH

Deus me livre! Perco a cabeça com uma soma de dois mais dois.

MADAME VIGNERON

Ninguém está te pedindo para fazer uma soma. O que se quer é que você esteja presente, tomar parte no que se diz e dar um conselho quando puder dar um que seja bom para a gente.

JUDITH

A senhora já conhece minha opinião, ela não vai mudar. A gente não vai fazer nada e não há nada a fazer.

MADAME VIGNERON

Mas, minha filha, e se nos roubarem?

JUDITH

Mas vão roubar a gente! Não é a senhora nem eu que vai impedir. Nem vai ser a Marie também. Ela precisa saber que estamos recuando um pouco para saltar mais à frente. Eu adoraria mil vezes, mil vezes, terminar já amanhã e pegar o que sobra para a gente já que deve sobrar alguma coisa. Quando o passado não mais nos ocupar, então a gente pensa no futuro.

MADAME VIGNERON

Você fala muito facilmente do futuro, minha filha.

JUDITH

Ele me preocupa, mas não me espanta. É a Blanche que acho que é quem está mais infeliz. Ela está perdendo um marido de quem ela gostava.

MARIE

Nada diz que ela vai perder o marido.

JUDITH

Ao contrário, tudo está dizendo. A Blanche não vai se casar, está claro como o dia. No lugar dela, eu não esperaria que a madame de Saint-Genis me confirmasse sua palavra.

MADAME VIGNERON

Veja, minha filha, quantas bobagens você disse em cinco minutos. Primeiro você me magoou, desencorajou uma de suas irmãs e está fazendo a outra chorar.

JUDITH

(indo na direção de Blanche) Te magoei?

BLANCHE

Não, está tudo bem. Você fala do monsieur de Saint-Genis sem conhecê-lo. Eu estava muito feliz por levar para ele um dote, eu o perdi, ele não me ama menos por isso e testemunha o mesmo desejo de se casar comigo. As dificuldades vêm de sua mãe. Uma mãe cede mais cedo ou mais tarde; a Madame de Saint-Genis vai fazer como todas as outras. *(Mudança de tom.)* Ela vai achar mais inteligente dar seu com sentimento quando vir a gente resolvido a se ca-

sar mesmo. Você tem razão, minha grande irmã, quando diz que a gente não se defende muito seriamente; mas essa decisão que nos falta em nossos negócios, eu vou ter, eu, eu te prometo, com relação ao meu casamento.

MADAME DE VIGNERON

Ah! minhas filhas, não compreendo você. Você fala de uma decisão, temos que tomar uma decisão, falta uma decisão, você não fala de outra coisa, e quando te proponho uma medida verdadeira, você é a primeira a discordar. Você quer, sim ou não, despedir o monsieur Bourdon e substituí-lo por outro?

MARIE

Por quem?

MADAME VIGNERON

Por quem? Pelo primeiro que aparecer. *(Para Judith.)* Por esse monsieur que nos enviou seu cartão.

JUDITH

Vamos contratar esse senhor, eu gosto dele.

MARIE

E eu me oponho a que a gente o contrate.

MADAME VIGNERON

E então, minhas filhas, vai ser a mãe de vocês que vai fazer vocês concordarem. Se o monsieur Bourdon ainda me disser uma palavra, uma só, que me pareça fora de lugar, eu o demito e mando procurarem esse monsieur. Onde é que está o cartão que deixou? *(Silêncio.)* Procure aí nesse móvel. Judith, e procure com cuidado. Marie, vá até o piano, o cartão deve estar lá. E você também, Blanche, faça alguma coisa, procure na lareira. *(Novo silêncio.)* Não procurem mais, minhas filhas, o cartão está aqui no meu bolso. *(Para Judith.)* Do que está rindo?

JUDITH

Estou rindo pensando que nossos adversários sabem o que fazem com seus instrumentos de trabalho, leis, etc.

MADAME VIGNERON

(tristemente) Você vai começar de novo?

JUDITH

Não, não vou começar de novo e te peço perdão. Se me empolgo, é contra minha vontade. Eu gostaria que todos esses assuntos já tivessem terminado, porque eles nos irritam, porque nos azedam, porque em vez de batalhar contra os

outros a gente fica brigando umas com as outras. Dava pra dizer que a gente se amaria mais quando estivesse mais feliz e o contrário é que é a verdade.

(Ela beija a mãe; Marie e Blanche se aproximam; emoção geral.)

ROSALIE

(entrando) O monsieur Bourdon, madame.

JUDITH

Desta vez, vou cair fora.

MADAME VIGNERON

Vão descansar, meninas, eu vou receber o monsieur Bourdon.

Cena 4

(Madame Vigneron, Bourdon)

BOURDON

Minha intenção, madame, após a inutilidade de meus conselhos, era deixar as coisas andarem e fazer a senhora vir quando julgasse necessário. Não tenho nada a ver, portanto, com a má notícia que me encarregaram de comunicar à madame.

MADAME VIGNERON

Estou me acostumando, monsieur Bourdon, às más notícias.

BOURDON

É preciso, madame, é preciso. No ponto em que a senhora está, a coragem e a resignação são itens de primeira necessidade.

MADAME VIGNERON

Me parece, monsieur Bourdon, que meus negócios vão dar prejuízo ao senhor com relação ao pouco proveito que vai tirar deles. Falaram-me justamente de uma pessoa, muito honrada e muito inteligente, que consentiria em se encarregar deles.

BOURDON

Muito bem, madame, muito bem. Talvez tivesse sido mais conveniente me fazer evitar essa visita informando-me antecipadamente de sua resolução. Pouco importa. Devo enviar para cá todos os seus papéis ou alguém os vai retirar em meu escritório?

MADAME VIGNERON

(*perturbada*) Mas eu ainda não estou comprometida com essa pessoa; espere; nada precisa dessa pressa.

BOURDON

Se, madame, ao contrário, e já que a senhora encontrou um homem capaz, experiente, consciencioso, um agente de negócios provavelmente, não há tempo a perder para estudar uma sucessão de que ele não conhece uma palavra sequer.

MADAME VIGNERON

Quem lhe disse que se trata de um agente de negócios?

BOURDON

É minha impressão. Seria indiscrição perguntar à senhora o nome dessa pessoa? (*Madame Vignerón, após hesitar, tira o cartão de seu bolso e o entrega a ele; ele sorri.*) Um último conselho, madame, a senhora faça o que melhor lhe aprouver. Duhamel, cujo cartão está aqui, é um antigo advogado que teve de parar de trabalhar depois de cometer algumas malversações. Talvez a senhora ignore que, na associação dos advogados como na dos notários, asa ovelhas negras são expulsas impiedosamente. Esse Duhamel, depois dessa desgraça, estabeleceu um pequeno escritório de negócios nos arredores do Palácio de Justiça. Não sou a melhor pessoa para lhe dizer o que se passa lá, mas a qualquer tempo a senhora haverá de me dar notícias.

MADAME VIGNERON

Rasgue esse cartão, monsieur Bourdon, e me diga o objetivo de sua visita.

BOURDON

A senhora bem mereceria, madame Vignerón, que a deixasse dançar nas mãos desse Duhamel. Ele se entenderia muito bem com um outro patife da mesma espécie dele, o Lefort, por exemplo, e a sucessão de Monsieur Vignerón passaria toda para eles. A senhora está com raiva de mim porque não compartilho de suas ilusões. Por acaso estou errado? Julgue a senhora mesma. Diante de sua obstinação, que eu deploro, em conservar seus terrenos, eu devia fazer uma análise exata da situação deles. Percebi, então, estudando aquele monte de hipotecas, que uma delas estava chegando ao seu prazo final. Escrevi depressa para solicitar uma renovação do vencimento, mas recusaram. São sessenta e alguns mil francos que vai ser preciso reembolsar em curto prazo.

MADAME VIGNERON

O que se pode fazer?

BOURDON

Eu lhe pergunto. Isso não é tudo. O tempo passa, a senhora terá fundos para as despesas da sucessão?

MADAME VIGNERON

Mas, monsieur Bourdon, nossos imóveis, a nosso ver, não valem nada; onde não há valor algum, o registro não pode exigir seja o que for.

BOURDON

Está errada, madame. O registro não se engana numa sucessão; ele taxa o direito dele sobre o que ele vê, sem se preocupar com o que devia ter visto.

MADAME VIGNERON

O senhor tem certeza disso?

BOURDON

Mas que pergunta me está fazendo, senhora? Meu último atendente, um garoto de doze anos, sabe essas coisas tão bem como eu. Veja como somos infelizes com clientes como a senhora, muito respeitáveis sem dúvida, mas tão ignorantes. Se esse ponto, por um lapso qualquer, não tivesse sido tratado por nós, mais tarde, nas contas que lhe serão prestadas após a venda dos imóveis, o que é inevitável, a senhora encontraria: direitos de registro, tanto; quem sabe a senhora diria: o monsieur Bourdon colocou essa grana no bolso.

MADAME VIGNERON

Eu jamais pensaria uma coisa dessas.

BOURDON

Eh! Madame, a senhora tem alguma suspeita de que eu não cumpra meus deveres para com a senhora em toda sua extensão. Essa presunção é bastante grave. Mas deixemos de lado. Enquanto a senhora se agita sem concluir nada, o Teissier, com seus modos de homem de negócios, deu um passo para a frente. Colocou a fábrica nas mãos de gente esperta, esses senhores terminaram seu relatório, em suma, o Teissier acaba de me enviar a ordem de venda de seu estabelecimento.

MADAME VIGNERON

Não acredito no senhor.

BOURDON

Como, Madame, não acredita em mim? *(Ele tira uma carta de seu bolso e a entrega a ela.)* A letra do Teissier é facilmente reconhecível; ele não coloca pontos nos i, como de hábito.

MADAME VIGNERON

Me dê essa carta, monsieur Bourdon.

BOURDON

Não vejo o que a senhora poderá fazer com ela e ela deve ficar no meu dossiê.

MADAME VIGNERON

Eu a devolvo hoje mesmo ao senhor se o monsieur Teissier persistir em sua resolução.

BOURDON

Como a senhora quiser.

MADAME VIGNERON

O senhor ignora, monsieur Bourdon, que nossas relações com o monsieur Teissier se tornaram muito amigáveis.

BOURDON

E por que não o seriam?

MADAME VIGNERON

Minhas filhas agradaram a ele.

BOURDON

Isso é bom, madame, isso é muito bom.

MADAME VIGNERON

Ele almoçou hoje aqui.

BOURDON

Eu estaria surpreso se a senhora tivesse almoçado na casa dele.

MADAME VIGNERON

Bom, nós comunicamos ao monsieur Teissier os nossos embaraços, e ele consentiu em nos adiantar uma soma de dinheiro bastante importante, que aliás nem é a primeira.

BOURDON

Por que a senhora pede dinheiro ao Teissier? Eu não estou aqui não? Eu lhe disse, madame; a senhora não teria comigo quatrocentos ou quinhentos mil francos para construções imaginárias. O Teissier não os ofereceria, tenho certeza. Mas sou eu, é o seu notário que deve cobrir suas necessidades concretas diárias, e a senhora me teria dado prazer de não esperar para fazer o que lhe digo.

MADAME VIGNERON

Me perdoe, monsieur Bourdon, duvidei do senhor por um instante. Não me culpe, minha cabeça fica perdida em todas essas complicações e o senhor tem mesmo razão em me dizer, sou sim uma ignorante. Se eu me ouvisse, ficaria no meu quarto chorando meu marido; mas o que diriam de uma mãe que não defende o bem de seus filhos?

(Ela soluça e vai cair chorando no canapé.)

BOURDON

(aproximando-se dela, à meia voz) Faço questão de conseguir que o Teissier adie por um tempo a venda da fábrica, mas com uma condição: a senhora vai se livrar de seus terrenos. *(Ela o olha fixamente.)* Essa condição, muito conveniente para a senhora, a senhora compreende bem porque a indico. Não pretendo me incomodar inutilmente e servir a seus interesses num ponto enquanto a senhora os compromete em outro.

(Pausa.)

MADAME VIGNERON

(para Rosalie, que entrou) O que foi, Rosalie?

ROSALIE

É um tal monsieur Merckens que vem ver a senhora, madame.

MADAME VIGNERON

(levantando-se) Faça-o entrar, Rosalie. *(Para Bourdon)* O monsieur Merckens vai fazer companhia ao senhor um instante, enquanto vou consultar minhas filhas.

BOURDON

Vá, madame, vá consultar suas filhas. *(Ela sai pela porta da esquerda.)*

Cena 5

(Bourdon, Merckens)

MERCKENS

(entrando) Olá, monsieur Bourdon.

BOURDON

Bom dia, rapaz. *(apertam-se as mãos)* O que houve com você depois daquele jantar tão ruim?

MERCKENS

O jantar nem estava tão ruim, só que depois aconteceu aquela droga de espetáculo.

BOURDON

Com efeito. O coitado daquele monsieur Vigneron bater as botas bem na nossa frente...

MERCKENS

Que ideia teve o senhor de me levar ao restaurante naquele dia?

BOURDON

Você mesmo me deu a ideia. Você me tinha dito, quando chegamos, debaixo do pântico de entrada de minha casa: Entrar em casa, de gravata branca e o estômago vazio, não gosto nada disso. Eu lhe respondi: Vamos jantar, faremos alguma coisa depois. Pois bem! Comemos tanto e daqui ó que a gente só queria ir dormir. Veja você, sempre somos mais sensíveis do que pensamos à morte dos outros e sobretudo quando a morte é violenta; a gente pensa, apesar de tudo, que um acidente semelhante pode acontecer com a gente no dia seguinte e não tem nenhuma vontade de rir.

MERCKENS

Está esperando a madame Vigneron?

BOURDON

Sim, não tinha que esperar não, mas a madame não é uma cliente comum para mim, tenho que mimá-la. Você não dá mais aulas aqui, suponho!

MERCKENS

A mademoiselle Judith as interrompeu após a morte do pai.

BOURDON

Se acredita em mim, não deve mais contar com essa aluna e tratar de arranjar suas moedas em outro lugar.

MERCKENS

Por quê?

BOURDON

Veja se me entende... As circunstâncias novas em que se encontra essa família vão exigir dela grandes economias em seu orçamento.

MERCKENS

Não!

BOURDON

Sim.

MERCKENS

É sério?

BOURDON

Muito sério.

(Um tempo.)

MERCKENS

Mas o monsieur Vigneron era rico.

BOURDON

O monsieur Vigneron não era rico; ele ganhava dinheiro, só isso.

MERCKENS

Ele não desperdiçava nada.

BOURDON

Mas se aventurava, o que era pior.

MERCKENS

Eu achava que aquele gorduchinho deixaria uma fortuna para a esposa e os filhos.

BOURDON

Uma fortuna! Você me faria um grande favor se me dissesse onde está essa fortuna. A família Vigneron, de um momento para o outro, vai se ver numa situação muito precária e posso te dizer, sem macular meu devotamento por ela, que se ela tiver um pão velho é graças a mim que o vai comer.

MERCKENS

Não é possível!

BOURDON

É isso aí, meu jovem. Guarde essa confidência para si, e se aproveite da informação, se ela puder ser útil para você.

(Um tempo.)

MERCKENS

(*entre dois tons*) O que é que diz o pessoal da mansão?

BOURDON

O que você quer que eu diga?

MERCKENS

Todas essas mulheres não deviam estar alegres?

BOURDON

O que está acontecendo não é para ficar sorrindo.

MERCKENS

É para chorar?

BOURDON

Já estão chorando.

MERCKENS

(*sorrindo para ele*) Me faça um favor. O obséquio de dizer à madame Vigneron que eu só tinha um minuto, que sinto muito desapontá-la e que volto para vê-la num dia próximo.

BOURDON

Vai voltar pelo menos?

MERCKENS

Não garanto nada não.

MERCKENS

Então, fica, rapaz, já que está aqui. Vai desistir de ouvir essa coitada e ela vai ficar agradecida com esse pequeno momento de complacência; ela desconfia que sua infelicidade não interessa a ninguém.

MERCKENS

O senhor tem certeza que a mademoiselle Judith não vai retomar as lições?

BOURDON

Absoluta.

MERCKENS

Você não vê no futuro nenhuma chance de a madame Vigneron e suas filhas voltarem a alguma posição?

BOURDON

Não vejo nada.

MERCKENS

Vou me mandar mesmo. Melhor assim. Não são umas bobagens que poderia dizer à madame Vigneron que vão consolá-la. Eu me conheço. Sou bem capaz de soltar uma besteira, ao passo que você, com seus hábitos consumados, vai encontrar seja o que for para me desculpar. Hein?

BOURDON

Como você quiser.

MERCKENS

Obrigado. Adeusinho, Bourdon.

BOURDON

Adeus.

MERCKENS

(voltando) Até que horas fica hoje no seu escritório?

BOURDON

Até às sete horas.

MERCKENS

Venho te pegar um dia desses e vamos ao teatro juntos. Fica bem pra você?

BOURDON

Perfeito.

MERCKENS

O que vai ser: música erudita música de cabaré?

BOURDON

De cabaré.

MERCKENS

Cabaré! São as bezerrinhas que você quer ver. Mas veja só: espero que desta vez a gente não tenha nenhum ataque apoplético para estragar nossa noitada. Até à vista!

BOURDON

Até à vista, meu rapaz!

(Merckens sai pela porta do fundo enquanto Madame Vignerón entra pela esquerda.)

Cena 6

(Bourdon, Madame Vignerón)

MADAME VIGNERON

É o monsieur Merckens que está saindo sem me esperar. Por quê?

BOURDON

O rapaz estava muito embaraçado, madame: compreendeu, ao me ver aqui, que a senhora tinha outra coisa a fazer antes de o receber e preferiu deixar sua visita para uma melhor ocasião.

MADAME VIGNERON

Ele está enganado. Eu acabava de prevenir minhas filhas para o receberem no meu lugar.

BOURDON

E então, madame, essa conferência com suas filhas levou a algum resultado?

MADAME VIGNERON

Nenhum, monsieur Bourdon.

BOURDON

O que a senhora ainda está esperando?

MADAME VIGNERON

Não vamos fazer nada antes de ter tornado a ver o monsieur Teissier.

BOURDON

E o que espera que ele diga à senhora?

MADAME VIGNERON

As intenções dele não são duvidosas, é verdade. Hoje como ontem, ele quer vender nosso estabelecimento. Entretanto, essa atitude é tão desastrosa para nós que ele não ousa vir falar-nos ele próprio sobre a venda. Vamos colocar o monsieur Teissier contra a parede, e não vamos esconder dele que estaria cometendo uma ação ruim.

BOURDON

Uma ação ruim é um modo ruim de dizer. Eu duvido muito, madame, que usando essa linguagem com seu adversário, a senhora se arrisca a deixá-lo emocionado.

MADAME VIGNERON

Não sou eu que vou falar com o monsieur Teissier. Perdi a paciência uma vez, ela bem poderia me faltar uma segunda. No máximo, na forma que estão tomando nossos negócios, agora eu deixaria que eles terminassem do jeito que terminarem, sem que uma de minhas filhas demonstre mais perseverança do que temos, suas irmãs e eu. Justamente o monsieur Teissier parece ter alguma boa disposição com relação a ela, talvez ela consiga fazê-lo tomar uma determinação diferente.

BOURDON

Desculpe, o Teissier, a senhora disse, ficou amigo de uma de suas filhas?

MADAME VIGNERON

Acredito que sim.

BOURDON

Qual delas?

MADAME VIGNERON

A segunda, a Marie.

BOURDON

E, quanto a ela, a mademoiselle Marie é sensível às simpatias que o monsieur Teissier dedica a ela?

MADAME VIGNERON

No que está pensando, monsieur Bourdon? O senhor está achando que eles vão se casar?

BOURDON

Espere, madame. O Teissier estaria disposto a se casar com sua filhota, ela não faria mal em casar; o Teissier não é mais jovem, a senhora sabe; ele está numa idade agora em que a menos incômoda doença pode se tornar mortal; se essa afeição súbita que ele sente por sua filha o levasse a tomar mais tarde algumas resoluções em favor dela, talvez a senhora ganhasse em não irritar um velhinho para viver com ele nos melhores termos.

MADAME VIGNERON

Não esperamos nada do monsieur Teissier. Que ele viva o maior tempo possível e que ele faça de sua fortuna o que ele quiser. Mas essa fábrica que ele

resolveu vender pertence a nós, mais do que a ele. Ele está abusando do direito que lhe dá a lei, podendo assim dispor segundo sua conveniência da obra de meu marido e da propriedade de meus filhos.

BOURDON

Não vou insistir mais.

ROSALIE

(entrando) O monsieur Teissier está aí, madame.

MADAME VIGNERON

Espere um pouco, Rosalie. *(Para Bourdon)* é preciso que os senhores se encontrem aqui?

BOURDON

Sim, eu preferiria. Me compreenda bem, madame. Eu sigo as ordens do Teissier tanto quanto as suas, não faço qualquer diferença entre os dois. Desejo apenas que se chegue a algum ponto, que se determine o que eu deva fazer.

MADAME VIGNERON

Está certo. Vou mandar minha filha para o senhor.

(Ela sai pela esquerda, indicando a Rosalie que faça Teissier entrar.)

.

Cena 7

(Bourdon, Teissier)

BOURDON

Ora, é o senhor que está aí?

TEISSIER

Sim, em pessoa.

BOURDON

Cada coisa que a gente vê. Faz tempo não via o senhor por aqui.

TEISSIER

Tenho feito algumas visitas à mansão. E daí?

BOURDON

O senhor é hostil nos negócios com essa família e se senta à mesa dela?

TEISSIER

O que há de errado se os meus movimentos não frustram os seus?

BOURDON

Minha situação não é nada cômoda, o senhor a torna ainda mais difícil.

TEISSIER

Faça tudo como combinamos, Bourdon, o senhor me entende; não se preocupe com o que faço.

BOURDON

A mademoiselle Marie vai conseguir do senhor tudo o que ela quiser.

TEISSIER

A mademoiselle Marie não vai conseguir nada.

BOURDON

Parece que o senhor tem um fraco por essa mocinha?

TEISSIER

Quem te disse isso?

BOURDON

A mãe dela.

TEISSIER

O que ela está tramando?

BOURDON

Se prepare para um cerco em regra por parte de sua ingenuazinha;

TEISSIER

Contamos com ela, te previno, para tirar o melhor do senhor.

TEISSIER

Pega teu chapéu, Bourdon, e volta ao seu escritório.

BOURDON

Pois que seja! Como o senhor deseja! (*voltando para Teissier*) Não espero mais, hein, e coloco os ferros no fogo?

TEISSIER

Perfeito! (*segurando Bourdon*) Escuta, Bourdon. Já contei ao senhor minha con-

versa com o Lefort? Tínhamos ali, na nossa mão, um aliado muito conveniente que era fácil de manejar, não é? Ele vai acabar cheio de construções.

BOURDON

Como! O senhor tratou com o Lefort, após aquela cena deplorável em que ele nos insultou a ambos?

TEISSIER

O senhor ainda está pensando naquilo! Se a gente não visse mais as pessoas, meu amigo, por causa das injúrias trocadas com elas, não existiria relações possíveis.

BOURDON

Mas, no fim das contas, o negócio é seu. Não sei porque me preocupo com isso. Eu te prometi os terrenos, você os terá. O resto não me interessa. (*Marie entra; ele vai até ela; à meia voz.*) Eu a deixo com o Teissier, mademoiselle; trate de convencê-lo, uma mulher às vezes tem êxito onde nós fracassamos. Se a senhorita conseguir alguma coisa com isso, será mais feliz e mais hábil que eu.

Cena 8

(*Teissier. Marie*)

TEISSIER

Aqui está o dinheiro que a senhorita me pediu. Ele se destina, como disse, a fornecedores. A senhorita mesma deve recebê-los. Examine os relatórios que vai receber, não tema ir reduzindo o valor assim que for sendo possível e tome cuidado sobretudo para não pagar duas vezes a mesma conta. (*segurando Marie*) Onde está meu recibo?

MARIE

Vou entregá-lo em seguida.

TEISSIER

Eu gostaria de recebê-lo com uma mão enquanto lhe dou o dinheiro com a outra. Nesse momento estou a descoberto. (*Ela vai até o móvel-secretária e coloca o dinheiro numa gaveta; ela volta. – Momento de silêncio.*) A senhorita tem algo a me dizer e também tenho algo a lhe dizer. Venha sentar-se perto de mim, por favor, e conversemos como um casal de amigos. (*Eles se sentam.*) O que a senhorita pensa fazer?

MARIE

Não compreendi sua pergunta.

TEISSIER

É bastante simples, entretanto, a minha pergunta. Eu lhe disse anteriormente que você receberia de volta cinquenta mil francos. Eles não vão mais voltar para a senhorita. A senhorita não espera manter esse apartamento e dar jantares frequentemente até seu último escudo. O que é que a senhorita pensa fazer?

MARIE

Um parente de mamãe que mora no interior ofereceu a gente se mudar para perto dele.

TEISSIER

Seu parente é como todos os parentes; ele fez essa proposta à senhorita pensando que vocês contribuiriam com sua parte; ele não mais manterá a proposta quando tiver de pagar por vocês.

MARIE

Vamos ficar em Paris então.

TEISSIER

O que vai ser de vocês em Paris?

MARIE

Minha irmã mais velha está pronta, assim que puder, para dar aulas de música.

TEISSIER

Pois bem, sua irmã mais velha, se ela fizer isso, vai acabar sustentando sua família; ela vai querer que seus ganhos sejam dela, e ela vai ter razão.

MARIE

Mas eu também pretendo me ocupar.

TEISSIER

Com quê?

MARIE

Com quê? Ainda não sei. O trabalho para uma mulher é tão difícil de achar e rende tão pouca coisa.

TEISSIER

Olha o que eu gostaria de dizer para a senhorita fazer. (*Pausa; retoma com hesitação e embaraço.*) Conheço uma casa onde, se a senhorita quiser, poderia se estabelecer. Teria lá habitação, mesa, todos os meses uma pequena soma que poderia economizar para mais tarde, não teria que se preocupar com a senhorita.

MARIE

Que casa?... A sua?

TEISSIER

(com um meio-sorriso equívoco.) A minha.

MARIE

(depois de uma marca de emoção, não sabendo o que deve compreender nem o que deve responder.) O que o senhor me propõe não é possível; primeiro minha mãe não deixaria que me afastasse dela.

TEISSIER

Hm, duvido que sua mãe criasse dificuldades; mas a senhorita já tem idade para não ouvir ninguém e calcular seus próprios interesses.

MARIE

Eu lhe disse não, monsieur Teissier, não.

TEISSIER

Então a senhorita se sentiria confortável em deixar sua família em dificuldades, mas livrar-se delas sozinha? É bem o que eu gostaria de sentir.

MARIE

Não é o que eu gostaria de sentir.

TEISSIER

Que vantagem a senhorita vê em todos chafurdarem, em vez de procurar a sorte de um jeito ou de outro?

MARIE

A vantagem seria a gente não se separar. *(Deixando-o)* Às vezes a gente se felicita por ter consolações por perto. A gente se perturba menos com certas surpresas que em outra ocasião desconcertariam a gente.

(Pausa.)

TEISSIER

Faz algum tempo já que venho aqui. Não me afasto dos negócios sem alguma razão séria. A senhorita não é tonta e tem bons olhos. Já deve ter entendido alguma coisa.

MARIE

Minha atenção está em outra parte.

TEISSIER

Onde é que ela está?

MARIE

Só tenho olhos para minha família. Não vejo que a sorte a favoreça depois de tudo o que perdeu.

TEISSIER

(com um sorriso) A senhorita pretende então me enganar e extorquir alguma concessão para seu futuro?

MARIE

Oh! Monsieur Teissier, já tenho sofrimento suficiente sem que o senhor o venha aumentar ainda mais. O senhor quer saber o que pensei, vou dizê-lo. Pensava que o senhor não era mais jovem, que vivia triste e bastante isolado, que não tinha filhos e que se agradava com os filhos dos outros; essas eram as reflexões que eu tinha feito. O senhor tem razão, entretanto, eu reconheço. A gente quase não o via antes da morte de meu pai, a gente não considerava que deveria passar a vê-lo depois. Era preciso aceitar as coisas como ele as havia deixado, defender bravamente nossa parte e nos dizer que no fim das contas as mulheres jamais são infelizes quando se amam, quando são corajosas e se seguram as mãos.

(Pausa.)

TEISSIER

Quem são as pessoas aqui? Você, sua mãe e suas duas irmãs.

MARIE

E Rosalie.

TEISSIER

Quem é essa Rosalie?

MARIE

Uma santa criatura que nos criou a todas.

TEISSIER

Como é que vocês fazem para manter seus criados, eu jamais pude contratar um só que fosse. Vocês são quatro pessoas, essa Rosalie não conta. É gente demais, infelizmente, você deve compreender. Eu não posso, por causa de uma amiguinha que quero ter, me encarregar também de sua família toda, o que ia me encher o saco.

MARIE

Ninguém está lhe pedindo coisa alguma e nem pensa nisso,

TEISSIER

Eu não queria dizer, mas você adivinhou. Quando se é jovem não se lamenta por estar sozinho por um tempo tão longo; na minha idade é uma merda e falta de juízo.

MARIE

Se o senhor está sozinho é porque assim o quis.

TEISSIER

A senhorita acha que eu deveria me casar?

MARIE

Não vai ser preciso o senhor se casar para ter gente ao seu redor. O senhor tem parentes.

TEISSIER

Parei de ver meus parentes para me colocar ao abrigo de seus pedidos de dinheiro; morrem de fome aqueles lá. – Eu gostaria muitíssimo de me ligar a um pessoa simples, doce e centrada, que se comportaria decentemente em minha mansão e não roubaria nada dela. Talvez eu visse mais tarde se deveria me casar com ela. Mas vocês são todas umas cabritas antes do casamento e não se sabe no que vão se tornar. Eu regraria minha conduta como a dela; enquanto eu vivesse ela não seria infeliz e não teria que se lamentar depois que eu morresse; casada ou não casada, seria a mesma coisa para ela.

MARIE

Levante-se, monsieur Tessier, e vá embora. Não quero me sentir perto do senhor nem mais um minuto. Acredito que o senhor é um infeliz e o lamento. Acredito que sua proposta foi honesta e aceitável e agradeço por ela. Ela poderia, no entanto, ocultar uma segunda intenção, uma segunda intenção tão odiosa que meu coração se convulsiona só em suspeitar dela. Vá embora.

TISSIER

(em pé, embaraçado, balbuciante.) Vamos ver então o que você tem a me dizer.

MARIE

Nada, nada, nada! Eu teria vergonha agora de falar ao senhor de minha família; teria vergonha por ela e por mim. O senhor reflita. O senhor há de se perguntar quem foi meu pai e não deve nada à probidade dele, ao trabalho dele, à memó-

ria dele. *(Ela se dirige vivamente até a mesa-secretária, retira dali o dinheiro e o entrega a ele.)* Tome de volta seu dinheiro. Pegue-o sem vergonha. O Monsieur Bourdon acaba de se colocar à nossa disposição e encontraremos na casa dele o que não poderíamos pedir ao senhor. Vá embora, já lhe disse. Saia daqui ou vou chamar a Rosalie para que o ponha porta afora. *(Pausa; Rosalie entra.)*

ROSALIE

Aquela Madame de Saint-Genis está aí.

MARIE

Deixe que ela entre.

ROSALIE

O que é que você tem, filhota, está tão vermelha! *(Olhando Marie e Teissier alternadamente.)* Ele não te disse nada demais, não é? Eu espero.

MARIE

Faça entrar a Madame de Saint-Genis.

TEISSIER

Eu a deixo, mademoiselle. Vou dar uma passada no Bourdon para ver se resta um meio de arranjar as coisas; mas não conte com isso. Seu servidor às suas ordens.

ROSALIE

Não é nada inteligente deixar uma menina tão jovem com um homem dessa idade.

(Madame de Saint-Genis, entrando, cruza com Teissier saindo.)

Cena 9

(Marie, Madame de Saint-Genis)

MADAME DE SAINT-GENIS

Bonjour, mademoiselle. Não venho mais aqui sem reencontrar o monsieur Teissier. Seria um bom sinal? A senhorita chegou a se entender com ele?

MARIE

Não, madame.

MADAME DE SAINT-GENIS

Bah! Eu acreditava o contrário.

MARIE

Por quê?

MADAME DE SAINT-GENIS

Um velhinho como ele deve se divertir numa mansão como a sua.

MARIE

O monsieur Tissier veio aqui hoje pela última vez.

MADAME DE SAINT-GENIS

Lamento pela senhorita e não tenho nenhum interesse nisso. Sua irmã está em casa?

MARIE

Sim, madame.

MADAME DE SAINT-GENIS

Faça o obséquio de mandar dizer a ela que estou aqui. Não incomode a madame Vignerou, seria inútil, eu posso falar com ela numa outra vez. Gostaria de falar com a mademoiselle Blanche.

MARIE

Ela vai vir.

Cena 10

(Madame de Saint-Genis)

MADAME DE SAINT-GENIS

Eu definitivamente prefiro ter uma explicação com essa jovem e declarar alto e bom som que seu casamento não foi adiado, mas sim que foi rompido. É preferível pra ela que ela saiba em que se agarrar e de minha parte vou ficar mais tranquila também. Vi o momento em que pela primeira vez na vida dele o Georges resistiria a mim. Ele gostava da pequena, queria se casar com ela. Felizmente um outro casamento foi oferecido a ele e lhe dei uma opção: ou me obedecer ou não mais me ver; ele cedeu. Mas vá lá confiar num jovem de vinte anos, aquele bandido! E aquela avoadada que não podia esperar até o sacramento, tanto pior para ela.

Cena 11

(*Madame de Saint-Genis, Blanche*)

BLANCHE

Ah! como estou contente em vê-la, madame.

MADAME DE SAINT-GENIS

Bom dia, minha filha, bom dia.

BLANCHE

Me beije.

MADAME DE SAINT-GENIS

Com prazer.

BLANCHE

Eu adoro a senhora, madame. Madame sabe disso.

MADAME DE SAINT-GENIS

Vamos, querida Blanche, tenha calma. Hoje eu vim para conversar seriamente com você; me escute, então, como gente grande que você é. Na sua idade, já é hora de ter um pouco de raciocínio. (*Elas se sentam.*) Meu filho te ama, minha filha; eu o digo francamente, ele te ama muito. Não me interrompa. Sei muito bem, meu Deus, que do seu lado você sente alguma coisa por ele; uma emoção, viva e ligeira, como as mocinhas experimentam quando veem um rapaz bonito.

BLANCHE

Ah! madame, como a senhora rebaixa um sentimento muito mais sério.

MADAME DE SAINT-GENIS

Está certo, me enganei. É muito bonito o amor, bastante vago e bastante poético, mas uma paixão, por grande que seja, não dura nunca muito tempo e não leva a grande coisa. Eu sei o que estou dizendo. Não se paga com essa moeda ao mesmo tempo o dono da padaria e o padeiro. Eu não tenho fortuna, você bem sabe; meu filho só tem de seu aquele posto no exército; circunstâncias que deploro comprometeram a situação de sua família e talvez vão reduzi-la a nada. Nessas condições, eu lhe pergunto, minha filha, seria inteligente consumir um casamento que se apresenta sem nenhuma garantia?

BLANCHE

(*vivamente*) Esse casamento deve ser feito, madame, e ele vai ser realizado.

MADAME DE SAINT-GENIS

(com doçura) Ele vai acontecer, se eu quiser.

BLANCHE

Sim, madame, a senhora vai consentir nele. Existem afetos tão sinceros que nem uma mãe tem o direito de os desunir. Existem compromissos tão sérios que um homem perde sua honra se não o exercer efetivamente.

MADAME DE SAINT-GENIS

De que compromissos está me falando? *(Silêncio.)* Eu reconheço, se é isso que você quer dizer, que um projeto de casamento existia entre você e meu filho; mas ele estava submetido a certas condições e não é culpa minha se você não as pode preencher. Eu gostaria, minha filha, que você fizesse essa reflexão. Eu gostaria que você passasse silenciosamente por uma situação nova, que ninguém está forçando, mas que muda obrigatoriamente as esperanças de cada um.

BLANCHE

O Georges não me fala dessa maneira, madame; as esperanças dele continuam as mesmas. A perda do meu dote não atingiu um minuto sequer e o acho cada vez mais impaciente para se casar comigo.

MADAME DE SAINT-GENIS

Vamos deixar meu filho de lado, por favor. Ele ainda é bastante jovem, constato isso todos os dias, para saber o que faz e o que diz.

BLANCHE

O Georges tem vinte e três anos.

MADAME DE SAINT-GENIS

Vinte e três anos, esse é o problema!

BLANCHE

Nessa idade, madame, um homem tem suas paixões uma vontade e direitos.

MADAME DE SAINT-GENIS

Você quer falar de meu filho, então vamos falar dele. Você parece estar bem segura de seus sentimentos, eu as julgo de modo diferente. Situado como está, o coitadinho, entre uma afeição que lhe é cara e o futuro que o preocupa, ele está incerto, hesitante.

BLANCHE

(levantando-se precipitadamente) A senhora quer me confundir, madame.

MADAME DE SAINT-GENIS

Não, não, minha filha, não, não a estou confundindo. Faço com meu filho reflexões sérias e ficaria triste se ele não as seguisse. Vou mais longe. Como podemos saber o que se passa no recôndito da cabeça dos homens? O Georges não é mais sincero do que nenhum outro. Talvez espere que uma ordem minha possa tirá-lo de uma situação que o deixa confuso.

BLANCHE

Pois então dê a ele essa ordem.

MADAME DE SAINT-GENIS

Ele a seguiria.

BLANCHE

Não, madame,

MADAME DE SAINT-GENIS

Ele a seguiria, sim, mesmo a contragosto, eu asseguro a você.

BLANCHE

Se a senhora o fizesse, seu filho faria à senhora a confissão de que discordava de sua ordem por respeito a mim.

MADAME DE SAINT-GENIS

Que confissão? (*Silêncio.*) Vamos, vejo claramente que você não imitaria por muito tempo minha reserva. Poupe uma confidência mais do que delicada. Eu sei tudo. (*Blanche, confusa e corada, corre para Madame de Saint-Genis e se deixa cair, a cabeça nos joelhos; ela volta a falar, acariciando-a.*) Não quero saber, minha filha, quem entre vocês dois puxou o outro. Fui eu, foi sua mãe, fomos nós as culpadas, por deixarmos juntas duas crianças que necessitavam vigilância. Veja você que não dou mais importância do que merece a um momento de descuido que a natureza primeiro, depois sua juventude e as circunstâncias, justificam suficientemente. Você devia desejar que esse erro permaneça secreto, meu filho é um homem honrado que não vai trair você. Bem firmado esse ponto, é indispensável que um e outro de vocês perca toda a vida por uma inconseqüência que seria melhor esquecer?

BLANCHE

(*levantando-se*) Nunca.

(*Pausa.*)

MADAME DE SAINT-GENIS

(ela se levanta e muda de tom.) Não fique surpresa, mademoiselle, se meu filho interromper suas visitas a essa casa.

BLANCHE

Vou esperá-lo para saber a decisão dele.

MADAME DE SAINT-GENIS

A senhorita espera que ele me desobedeça?

BLANCHE

Sim, madame, para cumprir seu dever.

MADAME DE SAINT-GENIS

Seria preciso antes a senhorita não esquecer o seu.

BLANCHE

Me machuque, madame, me humilhe, eu sei que mereço isso.

MADAME DE SAINT-GENIS

Eu estaria mais disposta, mademoiselle, a lamentar por você do que a ofendê-la. Entretanto, me parece que uma garota, após a desgraça que te atingiu, deveria baixar a cabeça e se submeter.

BLANCHE

A senhora vai ver, madame, do que essa garota é capaz para obter a reparação que lhe é devida.

MADAME DE SAINT-GENIS

O que é que você vai fazer, então?

BLANCHE

Primeiro vou saber se seu filho tem duas falas, uma para a senhora e outra para mim. Ainda não o acuso de nada, ele conhece as vontades da senhora e esconde a dele. Mas, se estou lidando com um covarde que se esconde atrás da mamãe, que ele não conte em me abandonar assim tão tranquilamente. Entretanto, onde quer que ele esteja, eu vou esperar por ele. Vou ver como ele se define e se coloca para o futuro.

MADAME DE SAINT-GENIS

Você vai se comprometer, nada mais. Talvez seja o que você quer. Sua mãe muito felizmente vai impedi-la. Ela vai pensar que você vai estar manchando a família sem acrescentar a ela nenhum escândalo. Adeus, mademoiselle.

BLANCHE

(*retendo-a*) Não vá embora, madame.

MADAME DE SAINT-GENIS

(*com doçura*) Nós não temos nada a nos dizer, mademoiselle.

BLANCHE

Fica. Estou chorando! Estou sofrendo! Pegue minha mão, estou febril.

MADAME DE SAINT-GENIS

Sim, percebo claramente a agitação que toma conta da senhorita, mas isso vai passar. Uma vez casada com meu filho, seu arrependimento e o dele seriam eternos.

BLANCHE

A gente se ama.

MADAME DE SAINT-GENIS

Hoje. Mas e amanhã?

BLANCHE

Consinta, madame, estou implorando à senhora.

MADAME DE SAINT-GENIS

Preciso repetir a palavra que você me dizia agora há pouco? Nun-ca. (*Blanche a deixa, vai e vem, atravessa o palco dando sinais de uma viva agitação e da maior dor; ela cai numa poltrona. – Voltando lentamente a si.*) Lamento muito, minha filha, de parecer tão cruel e te deixar nesse estado. Tenho razão, entretanto, completa razão contra você. Uma mulher de minha idade e com minha experiência, que viu tudo o que se pode ver nesse mundo, sabe o valor das coisas e não exagera umas em detrimento das outras.

BLANCHE

(*atirando-se aos pés de madame*) Me escute, madame. O que vai ser de mim se seu filho não se casar comigo? É dever dele. Não conheço nada mais nobre e mais delicado a fazer para uma mulher pela qual se é amado. Acredite que, se se tratasse de um compromisso ordinário, eu me humilharia para lembrá-lo. Meu próprio coração, sim, eu rasgaria meu pobre coração em vez de oferecê-lo a quem desdenhasse dele, deixando de ser digna. Mas seu filho tem de se casar comigo, é dever dele, vou repetir isso sempre. Qualquer outra consideração perde seu valor diante dessa. A senhora me fala do futuro, que o futuro vai ser o que ele quiser, o futuro, eu só penso no passado, eu, que vai me fazer morrer de vergonha e de pesar.

MADAME DE SAINT-GENIS

Criança como você é, falando de morrer na sua idade?! Vamos, se levante e me escute. Vejo muito bem que você ama meu filho mais do que eu pensava, pois se preocupa tanto com um pobre menino cuja posição é quase miserável. Mas, se eu consentisse no teu casamento com ele, em um ano, em seis meses talvez, vocês me reprovariam muito amargamente a fraqueza que eu teria tido. O amor passa, o casal fica. Sabe em que você se transformaria? Mesquinha, carente, vulgar, com filhos para alimentar e criar e um marido descontente que reclamaria a todo minuto do sacrifício que você exigiria dele. Faça o que estou mandando. Sacrifique-se você mesma. As coisas mudam muito rápido. O Georges não vai te abandonar, é você que o vai liberar generosamente. Ele fica grato a você e te dá no coração dele um lugar misterioso que você vai ocupar eternamente. Os homens sempre permanecem sensíveis à lembrança de uma mulher que os amou, por uma hora que fosse, com desinteresse, é tão raro! E você vira o quê? Vou te dizer. A imagem de meu filho que ocupa nesse momento todos os seus pensamentos vai se apagar pouco a pouco, mais rápido do que você possa imaginar. A senhorita é jovem, charmosa, plena de seduções. Dez, vinte partidos vão se apresentar à senhorita. Você escolhe então não o mais brilhante, mas o mais sólido, e nesse dia vai pensar em mim dizendo para si mesma: a Madame de Saint-Genis tinha razão.

BLANCHE

Quem é a senhora, madame, para me dar esses conselhos? Eu acharia melhor ser amásia dele do que ser mulher de outro homem.

MADAME DE SAINT-GENIS

Amásia dele! Uma palavrinha bonita na sua boca! Meu filho vai saber, mademoiselle, quais expressões saem de sua boca que bem são um sinal de sua precocidade.

BLANCHE

Não, não, madame, a senhora não vai repetir para ele essa palavra terrível que tenho vergonha de ter pronunciado.

MADAME DE SAINT-GENIS

Amásia dele! Vou dizer tudo a você para que você possa entender. Eu jamais romperia seu casamento por uma questão de interesse. Mas quero que a mulher de meu filho não favoreça suspeitas sobre seu passado nem inquietações para o futuro.

(Ela se dirige para a porta.)

BLANCHE

(segurando-a) Oh! Oh! Oh! A senhora está me insultando, madame, sem razão nem piedade!

MADAME DE SAINT-GENIS

Me deixe sair, mademoiselle! Amásia dele! Mas que linguagem na boca dessa perdida! Mademoiselle!!

(Ela empurra Blanche e sai.)

Cena 12

(Blanche, depois Rosalie, depois Marie, depois Madame Vignerón, depois Judith)

BLANCHE

Perdida! Ela ousou me chamar... Infâmia! *(Ela irrompe em lágrimas.)* Agora está tudo completamente acabado... O Georges é um fraco, sua mãe o domina, ele vai obedecê-la... Perdida!... *(Ela chora abundantemente.)* Um homem tão encantador, que tão pouco se parece a essa mulher e se deixa levar por ela!... Não aguento mais. Minhas mãos estavam ardentes há pouco, estão geladas agora. *(Ela puxa a campainha e volta para o palco; voz entrecortada)* Ele é jovem..., tem vinte e três anos..., é delicado, fino e sedutor, uma outra vai amá-lo e se casar com ele em meu lugar.

ROSALIE

(entrando) É você, minha filha, que está chamando.

BLANCHE

(Indo na direção dela, dolorosamente) Estou com frio, querida, coloca uma coisa quente nos meus ombros.

ROSALIE

(após tê-la observado) Eu vou te colocar na cama, vai ser melhor pra você.

BLANCHE

Não, não precisa.

ROSALIE

Faça o que te digo, se não quer cair doente.

BLANCHE

Oh! De qualquer modo, vou cair doente mesmo.

ROSALIE

Vamos, Blanche, vá tirar essa roupa toda, não vai ser a primeira vez.

BLANCHE

Chame a mamãe.

ROSALIE

Você não precisa da tua mãe, eu estou aqui.

BLANCHE

Não vou mais me casar, Rosalie.

ROSALIE

Bela desgraça! A gente aqui não te mimou o suficiente pra você agora preferir aquele fracote e essa diaba. É bem isso que eles são. Esse casamento, não sabe, não era coisa pra você. Se tivesse escutado a gente, ao seu pai e eu, não tinha pensado nisso um minuto sequer.

BLANCHE

(sua cabeça confusa) Meu pai! Estou vendo meu pai, Rosalie! Ele me estende os braços e faz sinal para ir com ele.

ROSALIE

Venha se deitar, minha Blanchette.

BLANCHE

Tua Blanchette é uma perdida! Sou uma puta e você não sabia.

ROSALIE

Não fale mais, minha filha, isso te faz mal. Venha... venha com sua velhinha.

BLANCHE

Ah! como estou sofrendo! *(gritando)* Marie! Marie! Marie! *(Ela amolece nos braços de Rosalie e desliza pouco a pouco até o chão)*

MARIE

(entrando e se precipitando) Blanche! Blanche!

ROSALIE

Fica calada, Marie, é inútil, ela não vai te ouvir. Me ajude, pegue aí os pés dela, coitadinha, vamos colocá-la no canapé.

BLANCHE

(murmurando) Perdida! Puta!

MADAME VIGNERON

(surgindo) O que aconteceu? (precipita-se sobre a filha)

ROSALIE

Deixa que a gente cuida disso, madame, a senhora mais fica preocupada do que ajuda. *(Judith surge.)*

MADAME VIGNERON

Judith, venha cá. *(Ela desce para o proscênio.)* Você tinha razão, minha filha. Todos os nossos negócios não valem nada. Aí está sua irmã, que vamos levar para a cama, e amanhã vai ser você e depois de amanhã vai ser minha vez. Você ainda acha que o melhor é acabar com tudo?

JUDITH

Sim, ainda acho.

MADAME VIGNERON

Certo. Pegue a Rosalie e vai com ela à casa do monsieur Bourdon. Diga a ele que aceito tudo, que aprovo tudo, e que agora tenho pressa de ver tudo terminado. E acrescente: com a mesma pressa que ele tem. Compreendido?

JUDITH

Compreendido.

MADAME VIGNERON

Vai, minha filha. *(elas se separam)* Queria muito conservar o que tenho, mas primeiro tenho que conservar minhas filhas.

Quarto ato

(O teatro representa uma sala de jantar. Cômodo vulgar, triste, mobiliado miseravelmente. – Aqui e ali, algumas cadeiras, o canapé, que figuraram nos atos precedentes e que destoam no conjunto. – Duas portas de um só batente, uma no fundo, a outra à esquerda. – No fundo, à direita, contra a parede, uma mesa de acaju coberta com uma toalha redonda de couro/linóleo vermelho; sobre a mesa, taças e alguns utensílios de cozinha.)

Cena 1

(Rosalie, Merckens)

ROSALIE

Entre, monsieur Merckens. Ninguém vai achar ruim em ter aqui uma figura conhecida.

MERCKENS

(após ter olhado ao redor) Oh! oh! o advogado não mentiu para mim. Isso aqui tem mesmo cheiro de miséria.

ROSALIE

O senhor está vendo nosso novo lar, ele não é nada rico! Ah! caramba! O ontem e o hoje não se parecem nem um pouco.

MERCKENS

O que foi que aconteceu a essa família?

ROSALIE

Arruinada, meu caro monsieur, arruinada, coitadas dessas mulheres! Não vou dizer como isso aconteceu, mas ninguém vai tirar minha ideia da cabeça. O senhor veja, quando os homens de negócios saem correndo atrás de um morto, a gente bem podia dizer: olha aí os corvos! Só deixam aquilo que não podem carregar.

MERCKENS

A casa não é nada boa, não, é, Rosalie?

ROSALIE

Para ninguém, monsieur Merckens, para ninguém.

MERCKENS

Por que não procuram um lugar mais longe?

ROSALIE

Acha que essas meninas poderiam ficar sem mim, mais do que eu sem elas? Eu sou uma boca a mais, eu, é verdade; mas eu como só o que ganho, nada mais. Nem pense, meu bom monsieur Merckens, num almoço com o senhor. Antigamente, quando eu o via chagar mais ou menos nessa hora, eu sabia tudo o que tinha que fazer, seu prato já estava sobre a mesa; agora não é mais a mesma coisa. Vou avisar madame que o senhor está aqui.

MERCKENS

Não, não vá desgostar Madame Vigneron; diga apenas à senhorita Judith que estou aqui. (*Judith entra.*)

ROSALIE

Ela está chegando aí.

JUDITH

Bom dia, monsieur Merckens. (*Merckens saúda.*)

ROSALIE

Mas posso oferecer, se o senhor quiser, uma boa xícara de café com leite.

JUDITH

Deixe-nos, Rosalie.

Cena 2

(*Merckens, Judith*)

JUDITH

Eu vou fazer uma pequena queixa, e depois pode deixar isso de lado. Eu te escrevi duas vezes pedindo para vir me ver, uma vez só bastaria.

MERCKENS

(*entre dois tons*) Tem certeza que me escreveu duas vezes?

JUDITH

O senhor sabe que sim

MERCKENS

Não, tenho certeza; não recebi sua primeira carta.

JUDITH

Deixa isso pra lá. Não preciso te dizer a que situação estamos reduzidas, o senhor deve ter adivinhado logo que entrou aqui.

MERCKENS

(meio sério, meio cômico) Me explique isso...

JUDITH

É uma história que não vai te interessar em nada e nem tenho nenhum prazer em contar. Em duas palavras, estamos sem dinheiro para defender nossa fortuna; a gente precisaria, na mão, de cem mil francos.

MERCKENS

Por que não me falou disso? Eu os teria encontrado.

JUDITH

Agora é tarde, vamos sentar. O senhor se lembra, e foi testemunha de nossa vida familiar. A gente era bastante feliz, a gente se amava muito, a gente não mantinha relações e nem queria. A gente não pensava que um dia teria necessidade de todo o mundo e que não conheceria mais ninguém. *(Merckens olhou para o relógio)* O senhor está com pressa?

MERCKENS

Muita pressa. Nada de gastar frases à toa. A senhorita queria me ver, estou aqui. Quer me pedir alguma coisa, o que é? Talvez seja melhor eu te dizer, não sou muito obsequioso.

JUDITH

Devo continuar?

MERCKENS

Mas sim, com certeza, continue.

JUDITH

É disso que se trata, vou direto ao assunto. Eu me proponho colocar à prova as excelentes lições que recebi do senhor e dar aulas.

MERCKENS

(tocando o joelho dela) Mas, como, pobre infeliz, chegou a esse ponto?

JUDITH

Senhor Merckens, me chame de mademoiselle como tinha o hábito de fazer e me responda o que lhe pedi.

MERCKENS

Aulas! Acha mesmo que é capaz de dar aulas? Eu não teria tanta certeza. Tem que admitir. Vai ter que fazer o que puder para ter alunos. As lições, a gente procura alunos como se pedisse esmola; não se consegue aulas com dignidade e cara pomposa. É possível, entretanto, que tenham piedade de você e que em quatro ou cinco anos consiga uma clientela. A senhorita vai ter alunos que vão ser desagradáveis no mais das vezes, e os pais de seus alunos vão ser grosseiros quase sempre. O que é um pobre professorzinho de música para filistinos que não conhecem nem a clave de sol. Olha, sem ir procurar muito longe, seu pai...

JUDITH

Não vamos falar de meu pai...

MERCKENS

A gente pode rir um pouco disso... Ele não deixou nada para vocês.

(Pausa.)

JUDITH

Vamos deixar um pouco de lado essa coisa das aulas, por enquanto. No que eu quero te dizer, monsieur Merckens, não veja de minha parte nem vaidade nem presunção, mas apenas o desejo de utilizar meu fraco talento de musicista. Eu compus bastante, o senhor sabe. Será que eu não conseguiria, com tantas peças que já escrevi e outras que ainda vou produzir, assegurar a todos os meus alunos entusiasmo pela música?

MERCKENS

(após ter sorrido) Olhe para mim. *(Torna a rir)* Nunca mais repita, entende, o que acaba de me dizer, vão caçoar de você nas cinco partes do mundo. *(Ri novamente.)* Um pequeno entusiasmo! É só dar aulas que pretende?

JUDITH

Não, não é só isso. A gente falou uma vez de uma profissão que não me agradava nem um pouco e que ainda hoje em dia me parece coisa bem medíocre. Mas na situação em que se encontra a família, não devo recuar diante de nada para sair dessa dificuldade. O teatro?

MERCKENS

Tarde demais!

JUDITH

Por que não faria como tantas outras que estavam antes tão decididas e que assumiram uma coragem a unhas e dentes?

MERCKENS

Tarde demais!

JUDITH

Talvez eu tenha qualidades naturais para as quais só falte trabalho e prática.

MERCKENS

Tarde demais! Ninguém pensa no teatro sem se preparar durante muito tempo. A senhorita jamais vai ser uma artista. Não tem aquilo que é necessário. Na sua condição, no teatro só iria encontrar decepções... ou aventuras, é isso o que deseja?

JUDITH

Mas o que é que eu posso fazer então?

MERCKENS

Nada! Eu vejo muito bem em que pé a senhorita está. Não é a primeira que encontro nessa situação e a quem dou essa resposta. Não existe escapatória para uma mulher, ou melhor, só existe uma. Veja, mademoiselle, vou te dizer toda a verdade numa só frase. Se a senhorita é honesta, vão estimá-la sem servi-la; se não é honesta, vão servi-la sem estimá-la; não pode esperar nenhuma outra saída. Quer falar de novo das lições?

JUDITH

É inútil. Lamento tê-lo incomodado.

MERCKENS

Está me despedindo?

JUDITH

Não vou prendê-lo mais.

MERCKENS

Adeus, mademoiselle.

JUDITH

Adeus, monsieur.

MERCKENS

(*à porta*) Bom, eu não tinha nada melhor a dizer.

Cena 3

(*Judith, Marie*)

MARIE

E aí?

JUDITH

E então, se o monsieur Merckens tiver razão e as coisas se passarem como ele diz, ainda não chegamos ao máximo de nosso sofrimento. Enquanto isso, todos os meus projetos estão de cabeça pra baixo, aqueles que você conhece... e um outro que estava guardando para mim.

MARIE

Que projeto era esse?

JUDITH

De que adianta te dizer?

MARIE

Fala, vai.

JUDITH

Eu tinha pensado em tirar proveito de minha voz, fazendo me ouvir num teatro.

MARIE

Você, minha irmã, num teatro!

JUDITH

E daí? Fazer o que? A gente precisa de dinheiro e precisa fazer qualquer coisa que aparecer. A gente não pode esperar que tenha comido até o último centavo. A mamãe não tem mais idade para trabalhar, a gente nem gostaria disso. Quem sabe se nossa pobre Blanche não recupera nunca mais o juízo? Só sobram as duas, você e eu, e você, minha cara irmãzinha, o que é que você pode fazer? Você vai ter que trabalhar doze horas por dia para ganhar um franco e meio.

MARIE

Me diz, bem francamente, o que você pensa do estado da Blanche. Como acha que ela está?

JUDITH

Num dia bem e no outro mal. A todo momento a gente acha que ela vai reconhecer a gente, mas ela não vê ninguém e não entende nada. Eu pensei bem nessa tristeza e talvez a gente tenha sido privada de uma maior. Se a Blanche, com uma cabecinha como a dela, tivesse se casado, por uma fatalidade, com o monsieur de Saint-Genis, quem sabe essa novidade não teria tirado a vida dela num golpe? Ela está viva, é o que importa, não está perdida para nós. Se for preciso cuidar dela, a gente cuida dela; se a gente tiver que se privar de pão por ela, a gente passa sem pão; ela não é mais nossa irmãzinha, é nossa filhinha.

MARIE

Você é tão boa, minha irmã, e eu te amo. *(Elas se beijam)*

JUDITH

Eu também te amo. Sou meio brusca às vezes, mas trago vocês todas no meu coração. Me parece que sou eu, eu, sua irmã mais velha, que deveria tirar nossa família dessa encrenca e colocá-la de novo a salvo. Se a única coisa a fazer fosse se atirar no fogo, eu iria para a fogueira.

(Pausa.)

MARIE

A mamãe te falou da visita do monsieur Bourdon?

JUDITH

Não. O que ele veio fazer?

MARIE

O monsieur Teissier o encarregou de me pedir em casamento.

JUDITH

Você não me deixa espantada. Era fácil ver que o monsieur Tissier sentia alguma afeição por você e a ideia de se casar com você ia surgir um dia ou outro.

MARIE

Você me aconselharia aceitar?

JUDITH

Não me pergunte o que eu faria. É de você que se trata, você que deve decidir. Veja, reflita, calcule, mas sobretudo só pense em você. Se a nossa situação te espanta e você lamenta o tempo em que não te faltava nada, se case com o monsieur Teissier, ele vai fazer você pagar caro um pouco de bem-estar e de segurança que possa te dar. Mas, como te conheço, como você ama sua mãe

e suas irmãs, e que você poderia se resignar por elas àquilo que recusaria para você, a gente seria culpada, me entende, completamente culpada se a gente a aconselhasse a um sacrifício que é o maior que uma mulher pode fazer.

MARIE

Tudo o que você diz vem mesmo do fundo do seu coração; me abrace de novo.

(Rosalie entra pela porta do fundo; tem numa mão uma cafeteira e na outra uma caçarola cheia de leite; ela as coloca sobre a mesa; aproxima-se e olha as duas irmãs com um suspiro; Marie e Judith se separam.)

Cena 4

(as mesmas, Rosalie, depois Madame Bigneron e Blanche)

JUDITH

O almoço está pronto?

ROSALIE

Sim, mademoiselle, posso servir quando quiser.

MARIE

A Judith vai te ajudar a pôr a mesa, Rosalie.

Cena muda

Judith e Rosalie trazem a mesa para o proscênio. À direita; Rosalie dispõe as xícaras e serve o café com leite enquanto Judith aproxima as cadeiras; Marie foi para a porta da esquerda e a abriu; entra Blanche precedendo a mãe; Blanche está pálida, sem forças e sem olhar, sua atitude é a de uma louca em repouso; Madame Vigneron envelheceu e empalideceu; Marie faz Blanche se sentar, todas elas se sentam com exceção de Rosalie,, que toma seu café de pé. – Silêncio prolongado; grande tristeza.

MADAME VIGNERON

(numa explosão) Ah! minhas filhas, se seu pai visse vocês!

(Lágrimas e soluços.)

Cena 5

(as mesmas, Bourdon)

ROSALIE

(para Bourdon, que entrou suavemente) Como foi que entrou?

BOURDON

Pela porta, que estava aberta. Você errou em deixar sua porta aberta, minha filha; podem entrar e “desembolsar” suas patroas.

ROSALIE

Não tem mais perigo. Esse serviço já foi feito pelos corvos, e muito bem feito.

BOURDON

(indo para o proscênio, para Madame Vigneron, que se levanta.) Não se incomode, Madame, vou esperar que termine sua refeição.

MADAME VIGNERON

(indo para ele) O que é que o senhor tem a me dizer, monsieur Bourdon?

BOURDON

(à meia voz) Ainda venho, Madame, da parte do Teissier para o projeto que ocupa o coração dele. Devo acreditar, não é, que a senhora instruiu sua filha sobre o pedido que fiz à senhora?

MADAME VIGNERON

Mas não há dúvida.

BOURDON

Autorize-me, por favor, a renová-lo eu mesmo em sua presença.

MADAME VIGNERON

Pois seja, eu consinto. Judith, leve sua irmã, minha filha. Marie, o monsieur Bourdon quer conversar com a gente.

Cena 6

(Madame Vigneron, Marie, Bourdon)

BOURDON

Sua mãe lhe comunicou, mademoiselle, o desejo que o monsieur Teissier manifestou?

MARIE

Sim, monsieur.

BOURDON

Foi sua intenção e sem obedecer a ninguém que a senhorita declinou do casamento que lhe foi oferecido?

MARIE

Foi resolução minha.

BOURDON

Muito bem! Muito bem! Eu gosto muito do restante. Eu temi por um momento, vendo-a recusar uma proposta tão vantajosa, que sua mãe e suas irmãs não tivessem tramado para manter a senhorita com elas, não por ciúme, mas por um afeto mal compreendido. Se existe na senhorita uma decisão formada, uma intenção irrevogável, não vejo que valha a pena continuar com isso.

(Silêncio.)

MADAME VIGNERON

Não se perturbe, minha filha, responda francamente o que você pensa.

(Novo silêncio.)

BOURDON

No caso, mademoiselle, de a senhorita se arrepender de um primeiro movimento que se explicaria pelo resto, ofereço-lhe a oportunidade de retomá-lo, aproveite.

MARIE

Deve dizer ao monsieur Teissier de minha parte que, insistindo como faz, ele conquista alguma consideração no meu espírito; mas peço a ele ainda algum tempo para refletir.

BOURDON

Pois bem! Madame, não está aí uma resposta bastante razoável, plena de sentido, e que não se parece em nada com a recusa categórica que a senhora me apresentou?

MADAME VIGNERON

É possível que minha filha tenha mudado de opinião, mas ela deve saber que não a aprovo.

BOURDON

Não diga nada, madame. Deixe essa jovencinha com as inspirações dela, que poderia mais tarde censurar a senhora por seguir as suas. (*Voltando a Marie.*) Compreendo completamente, mademoiselle, seja qual for o interesse por esse casamento, que a senhorita não tenha pressa alguma em realizá-lo. Infelizmente o Teissier não tem mais vinte anos como a senhorita; essa é a grande queixa que tem contra ele; na idade dele, não se espera muita coisa do futuro.

MARIE

Eu gostaria de saber, monsieur Bourdon, e peço sinceramente que me diga se o monsieur Teissier é um homem de bem e honesto.

BOURDON

Um homem de bem e honesto? O que a senhorita quer dizer com isso? Eu não a aconselharia, mademoiselle, no caso de se casar com o monsieur Teissier, a depositar todas as suas esperanças numa simples promessa da parte dele; mas os notários existem para redigir contratos que estabeleçam os direitos das partes. Respondi à sua pergunta?

MARIE

Não, o senhor não a compreendeu. Um homem de bem e honesto, para uma jovem, quer significar muitas coisas.

BOURDON

Está me perguntando, mademoiselle, se o Teissier fez a fortuna dele honradamente?

MARIE

Sim, eu gostaria de me fixar nesse ponto e em outros.

BOURDON

Com o que está preocupada? Se se pesquisasse hoje em dia na França a origem de todas as fortunas, não existem cem, nem cinquenta, que resistissem a um exame escrupuloso. Estou sendo rigoroso, como um homem que bem maneja as rédeas de seu gabinete. O Teissier fez negócios durante toda a sua vida; conseguiu um capital considerável bastante sólido e que ninguém pensa em atacar; basta que a senhorita saiba isso.

MARIE

Qual a conduta ordinária do monsieur Teissier? Quais são seus gostos, seus hábitos?

BOURDON

Mas são os gostos e os costumes de um homem de sua idade. Não creio que a senhorita tenha muito a temer nesse sentido. Mas adivinho para onde tende sua pergunta. Acredite, o Teissier vai ser um marido mais honesto do que o suficiente, digo-o por comparação à própria mãe.

MADAME VIGNERON

Eu me pergunto nesse momento, monsieur Bourdon, que interesse esse casamento pode ter para o senhor.

BOURDON

Qual interesse, madame? O dessa menina que é também o seu.

MADAME VIGNERON

É bastante tarde, o senhor bem sabe, para nos exhibir tanto devotamento.

BOURDON

A senhora ainda está pensando, madame, naqueles malditos negócios que terminaram tão mal quanto podiam, eu reconheço. É minha culpa se a senhora se revelou incompetente para defender a sucessão de seu marido? A senhora enfrentou a lei do mais forte, foi isso. Hoje essa lei se volta a seu favor. Acontece que sua filha conquistou um velhote que vai conceder tudo o que quiser para passar com ela os poucos dias que lhe restam para viver. Essa situação só tem vantagens para vocês; os ativos desse jogo estão na sua mão, aproveite. Não preciso dizer, madame, que nós, oficiais públicos, não consideramos nem o mais forte nem o mais fraco e que a neutralidade é um dever do qual nunca nos afastamos. Entretanto, não me acreditaria culpado, embora o Teissier seja meu cliente, em estipular em favor de sua filha todas as vantagens que está prestes a obter. (*voltando para Marie.*) A senhorita ouviu, mademoiselle, o que acabei de dizer à sua mãe. Faça-me quantas perguntas quiser, mas a única questão verdadeiramente importante é o dinheiro. Estou ouvindo.

MARIE

Não, continue falando.

BOURDON

(*com um meio sorriso*) Estou aqui para ouvi-la e aconselhá-la.

MARIE

Seria doloroso pensar nisso.

BOURDON

(sorrindo) Bah! Talvez a senhorita deseje saber qual é exatamente, centavo por centavo, a fortuna do monsieur Teissier?

MARIE

Eu a considero suficiente, mesmo sem saber qual seja.

BOURDON

A senhorita tem razão. O Teissier é rico, muito rico, mais rico, acredito, do que precisaria ser. Então, mademoiselle, o que me diz, estou esperando.

MARIE

O Monsieur Teissier disse Ao senhor quais dão as intenções dele?

BOURDON

Sim, mas eu gostaria de saber também as suas intenções. Sempre é interessante a gente ver uma discussão entre as partes.

MARIE

Não aumente meu embaraço. Se esse casamento deve ser realizado, eu preferiria confiar na sorte do que colocar condições.

BOURDON

(sorrindo sempre) Realmente! *(Marie olha fixamente para ele.)* não coloco em dúvida seus escrúpulos, mademoiselle; quando resolver mostrá-los, estou pronto para acreditar que são sinceros. O Teissier duvida, entretanto, que a senhorita se casaria com ele por causa dos belos olhos da cara dele. Mas ele está disposto a constituir um dote para a senhorita; esse dote, porém, apressado-me em dizer, não seria suficiente. A senhorita está mercadejando, não é verdade, ou então, se ela palavra a ferir, a senhorita está especulando, o que deve trazer alguns frutos. É justo, então, e é o que vai acontecer, que o Teissier, em se casando com a senhorita, reconheça a comunhão de bens, o que quer dizer que a metade da fortuna dele, sem retratação e sem contestação possível, passará para a senhorita após a morte dele. A senhorita apenas não deve esperar passar muito tempo. *(voltando-se para a madame Vignerón.)* A senhora compreendeu, madame, o que acabo de dizer à sua filha?

MADAME VIGNERON

Compreendi.

BOURDON

O que pensa disso?

MADAME VIGNERON

Penso, monsieur Bourdon, se o senhor quer saber, que em vez de prometer à minha filha a fortuna do monsieur Teissier, teria feito melhor em conservar para ela a fortuna do pai dela.

BOURDON

A senhora não sai desse ponto, madame. (*voltando-se para Marie*) Pois bem, mademoiselle, a senhorita conhece agora as vantagens imensas que estariam reservadas à senhorita num futuro bastante próximo; estou considerando que a senhorita ainda poderia se opor, mas não chego a nada. Algumas objeções de sentimento, talvez? Estou falando, não é, com uma jovem razoável, bem educada, que não tem borboletas na cabeça. A senhorita deve saber que o amor não existe; nunca o encontrei em lugar nenhum. Só existem negócios nesse mundo; o casamento é um deles, como todos os outros; o negócio que se apresenta à senhorita nesse momento de sua vida não se repetirá uma outra vez.

MARIE

O monsieur Teissier, nas conversas que teve com o senhor, falou de minha família?

BOURDON

De sua família? Não. (*Baixo.*) Ela estaria exigindo alguma coisa?

MARIE

O monsieur Teissier deve saber que eu jamais consentiria em me separar de minha família.

BOURDON

Por que razão a senhorita se afastaria de sua família? Suas irmãs são encantadoras, a senhora sua mãe é uma pessoa muito agradável. O Teissier, aliás, tem todo o interesse em não deixar sozinha uma jovem que deverá ter muitos momentos ociosos. O Teissier veio comigo, ele está lá embaixo esperando uma resposta que deve ser definitiva; a senhorita estaria se arriscando se a adiasse. Portanto, é um sim ou um não que exijo da senhorita.

(*Silêncio.*)

MADAME VIGNERON

Já chega, monsieur Bourdon; eu queria que o senhor apresentasse à minha filha as propostas que lhe foram feitas. Mas, se ela tiver que aceitá-las, isso é com ela, não digo assim com tanta pressa, num rompante de fraqueza ou de emoção. No máximo, me reservo o direito de, o senhor deve compreender, o direito de uma entrevista com ela em que direi à minha filha aquelas coisas

que estariam fora de lugar na presença do senhor, mas que uma mãe, sozinha com sua filha, pode e deve ensinar em alguns casos. Eu não tenho, o senhor há de concordar, uma filha de vinte anos, cheia de coração e de saúde, para a dar de mão beijada a um velhote.

BOURDON

Para quem a senhora vai entregá-la? Até podia parecer, madame, para quem a ouve, que a senhora tem os bolsos cheios de genros e que suas filhas não vão ter dificuldades de escolha. Por que o casamento de uma delas, casamento que parecia decidido, foi desmarcado sem mais? Falta de dinheiro. É que, com efeito, madame, sem dinheiro, as jovens solteiras permanecem solteiras.

MADAME VIGNERON

O senhor está enganado. Eu não tinha nada nem meu marido. Ele se casou comigo e fomos muito felizes.

BOURDON

A senhora teve quatro filhos, é verdade. Se seu marido, madame, ainda fosse desse mundo, ele estaria, pela primeira vez talvez, em desacordo com a senhora. É com temor que ele encarava a situação das filhas, situação que, pense o que pense a senhora, é difícil e cheia de riscos. Ele aprovaria pelo seu valor a proposta do monsieur Teissier, imperfeita sem dúvida, mas mais do que aceitável, reconfortante para o presente (*olhando para Marie*), deslumbrante para o futuro. Não se arrisca nada, eu sei, fazendo os mortos falarem, mas o pai de mademoiselle, com um coração excelente como era o seu, tinha mais experiência do que a senhora. Ele conhecia a vida; sabia que tudo se paga nesse mundo; e, no fim das contas, a ideia dele agora seria a seguinte: eu vivi para minha família, morri por ela, minha filha pode muito bem sacrificar alguns anos.

MARIE

(*com lágrimas nos olhos*) Diga ao monsieur Teissier que eu aceito.

BOURDON

Então, vamos mademoiselle, sempre existe um monte de problemas para juntar uma fortuna. Aqui está seu contrato. Eu o preparei de antemão sem saber se meu trabalho valeria a pena. A senhorita pode lê-lo depois com a cabeça descansada. Só falta a assinatura do Teissier, eu me encarrego disso. Eu era o notário do seu pai, espero continuar sendo o seu notário. Vou buscar o Teissier e trazê-lo aqui.

Cena 7

(os mesmos, menos Bourdon)

MARIE

Me abrace e não diga nada. Não tire minha coragem, tenho apenas o pouco de que preciso. O monsieur Bourdon tem razão, não vê, esse casamento é nossa salvação. Estou envergonhada, com vergonha de fazê-lo, e seria culpada de muita coisa se não o fizesse. É possível que você, minha boa mãe, na sua idade, a senhora recomece uma vida de miséria e privações? Sim, eu sei, a senhora é bastante corajosa, mas a Blanche, a Blanche, coitadinha, não se pode pedir a ela que tenha coragem. Que remorso eu sentiria mais tarde, se a saúde dela exigisse cuidados que a gente não pudesse dar a ela! E a Judith! Ah! Judith! Penso nela também. Quem sabe no que pode se tornar uma jovem, a melhor, a mais honesta, quando sua cabeça trabalha e o acaso não lhe causa nenhum medo! Veja, estou livre de um peso enorme depois que me decidi pelo casamento. Vai ser o que tiver que ser, censurável, interessado, bastante doloroso também! Mas eu prefiro ainda um pouco de vergonha e dos sofrimentos por que vou passar às inquietações de todo tipo que poderiam conformar minha infelicidade completa. Enxugue as lágrimas, ninguém pode mais ver que a gente chorou.

(Bourdon regressa seguido de Teissier; Teissier dirige-se sorrindo para Marie, Bourdon o interrompe e lhe sinaliza primeiramente saudar Madame Vignerou.)

Cena 8

(Madame Vignerou, Marie, Bourdon, Teissier)

TEISSIER

Sou seu servidor, madame. (Para Marie.) É mesmo verdade, mademoiselle, o que o Bourdon acaba de me dizer, que a senhorita consente em ser minha mulher?

MARIE

É verdade.

TEISSIER

Sua resolução é definitiva, não vai mudá-la de hoje para amanhã? (Ela lhe estende a mão; ele a beija nas duas bochechas.) É assim que se confirmam os acordos na minha aldeia. Beija-se a noiva no lado direito do rosto e se diz: Este é para o Juiz. Depois se beija no lado esquerdo e se diz: Este é para o Padre. (Marie sorri; ele se dirige à madame Vignerou) Se a senhora desejar, Madame, podemos iniciar a publicação dos proclamas amanhã mesmo. O Bourdon vai

nos preparar um bom contrato, não é, Bourdon? (*Bourdon responde com um gesto significativo.*) Em três semanas sua segunda filha vai se chamar Madame Teissier.

(*Pausa.*)

Cena 9

(*os mesmos, Rosalie*)

MADAME VIGNERON

O que é que há, Rosalie?

ROSALIE

A senhora quer receber o monsieur Dupuis, madame?

MADAME VIGNERON

O monsieur Dupuis? O tapeceiro da place des Vosges?

ROSALIE

Sim, madame.

MADAME VIGNERON

Com que intenção ele vem ver a gente de novo?

ROSALIE

A senhora deve dinheiro pra ele, madame, pelo menos foi o que disse. Mais um corvo, madame, com certeza!

MADAME VIGNERON

A gente não deve nada, está me ouvindo, nada, ao monsieur Dupuis; diga a ele que não quero recebê-lo.

TEISSIER

Sim, madame, sim, é preciso receber o monsieur Dupuis. Ou então, seja lá o que a senhora pense sobre isso, se se deve alguma coisa para ele, então o mais simples é pagar.; ou então o monsieur Dupuis está enganado e não há nenhum inconveniente em mostrar a ele que ele está errado. Vocês não estão mais sozinhas; as senhoras têm um homem ao seu lado agora. Façam entrar esse monsieur Dupuis. É a mademoiselle Marie que vai recebê-lo. Logo ela vai ser a dona da casa, quero ver como ela vai se comportar. Venha, Bourdon. Deixemos a mademoiselle com o monsieur Dupuis. (*Madame Vigneron e Bourdon*

entram à esquerda; para Marie, antes de segui-los.) Estou ali, atrás da porta, não vou perder uma palavra.

Cena 10

(Marie, depois Dupuis, depois Teissier)

DUPUIS

Bom dia, minha mademoiselle.

MARIE

Como está o senhor, monsieur Dupuis.

DUPUIS

Sua mãe vai bem?

MARIE

Bastante bem, obrigada.

DUPUIS

Suas irmãs gozam de boa saúde?

MARIE

Sim, muito boa saúde.

DUPUIS

Não lhe peço notícias; a senhorita está tão fresca e rosada como um bebê que acabou de nascer.

MARIE

Minha mãe, monsieur Dupuis, me encarregou de recebê-lo no lugar dela; diga rápido o que o trouxe aqui.

DUPUIS

Você bem pode imaginar o que me traz aqui.

MARIE

Não sei, te asseguro.

DUPUIS

Mentira! Você não disse outras vezes: se o monsieur Dupuis vem visitar a gente depois de tanto tempo é porque está precisando de meu dinheiro?

MARIE

Se explique melhor.

DUPUIS

Eu daria tudo, mademoiselle, tudo mesmo, para não fazer essa visita à senhorita. Quando soube da morte de seu pai, disse à minha mulher: acho que esse monsieur Vignerón me devia ainda alguma coisa, mas tudo bem, não era um grande valor, não vamos morrer se passar esse débito para a conta dos perdidos. Sou bom assim com meus clientes bons. O monsieur Vignerón era um deles; jamais tivemos problemas; entre as pessoas de bem devia ser sempre assim. Infelizmente, a senhorita agora sabe o que são os negócios, bons um dia, péssimos no dia seguinte; as coisas não vão bem nesse momento. A senhorita compreende.

MARIE

Me parecia, monsieur Dupuis, que meu pai tinha quitado a dívida que tinha com o senhor.

DUPUIS

Não diga isso, a senhorita me ofenderia.

MARIE

Estou certa, entretanto, tanto quanto posso estar, que meu pai acertou aquela conta em sua casa.

DUPUIS

Tome cuidado. A senhorita vai acabar me irritando. Trata-se de dois mil francos, um valor que não vale a pena. Talvez vocês estejam envergonhadas nesse momento, me diga, não vim para colocar uma faca na garganta de vocês. Que a madame Vignerón me dê uma nota promissória para três meses; a assinatura dela me basta, é dinheiro vivo.

MARIE

Vou dizer à mamãe que o senhor veio reclamar dois mil francos, mas, repito, o senhor está enganado, estou bastante certa de que não devemos nada ao senhor.

DUPUIS

Pois bem, mademoiselle, não vou sair daqui antes de ter recebido os dois mil francos. Eu me apresentei polidamente, chapéu na mão (*ele se cobre*), a senhorita tem cara de quem está me tratando como ladrão, essas maneiras não dão certo comigo. Vá falar com sua mãe, que ela me dê meus dois mil francos ou uma promissória..., ainda espero receber uma promissória..., senão o monsieur Dupuis vai se irritar e fazer tremer toda a mansão.

(*Teissier entra de novo. – Dupuis, surpreso e já intimidado por sua chegada, se descobre.*)

TEISSIER

Guarde seu chapéu. Não se fazem cerimônias nos negócios. O senhor trouxe a fatura que deseja receber?

DUPUIS

Com certeza, monsieur, tenho comigo a fatura.

TEISSIER

Me passe esse documento.

DUPUIS

Devo mesmo, mademoiselle, entregar a ele minha conta?

MARIE

Faça o que ele lhe pediu.

TEISSIER

(*lendo a fatura*) “Recebidos da madame Viúva Vignerón dois mil francos para liquidação de sua conta acordados de comum acordo entre mim e ela. Mas que merda de documento é esse aqui? O senhor não me dá uma nota fiscal que detalhe sua mercadoria e seus serviços? Vem aqui apenas com um recibo pronto.

DUPUIS

Não se pode fazer cinco vezes a mesma fatura. A primeira, que enviei à madame Vignerón, continha todas as indicações necessárias.

TEISSIER

Pois então está bem. Vou pagá-lo. Mas vou verificar tudo depois.

DUPUIS

Verifique, monsieur, pois então verifique. A madame Vignerón deve ter os papéis dela em ordem.

TEISSIER

Sim, sempre tudo em ordem. (*Levando a fatura para perto dos olhos.*) Dupuis, não é mesmo? Essa assinatura é mesmo a sua? O senhor é o monsieur Dupuis em pessoa?

DUPUIS

Sim, monsieur.

TEISSIER

Eu vou lhe dar os dois mil francos.

DUPUIS

Agora quero que verifique, monsieur, assim que puder. Posso esperar até lá.

TEISSIER

O senhor está realmente certo de que o monsieur Vignerón, no momento de sua morte, ainda lhe devia dois mil francos?

DUPUIS

Sim, monsieur... sim, monsieur. Pode ser que minha mulher tenha cometido um erro de cálculo, mas não acho muito provável.

TEISSIER

Sua esposa não tem nada a ver com isso. É o senhor que iria se estrepar se recebesse duas vezes a mesma conta.

DUPUIS

Não voltaria a reclamá-la, monsieur, se ela me tivesse sido paga. Sou um homem honesto.

TEISSIER

(entregando-lhe o dinheiro) Aqui estão seus dois mil francos.

DUPUIS

Não, não vou aceitar, verifique a nota antes. Prefiro assim.

TEISSIER

Volte para casa, rapaz, e que eu não o veja mais colocando os pés aqui, está me ouvindo?

DUPUIS

O que está dizendo, monsieur?

TEISSIER

Digo que volte para sua casa. Não se faça de insolente, ia se arrepende disso.

DUPUIS

Me devolva minha fatura pelo menos.

TEISSIER

Faça a gentileza de reavê-la com o juiz de instrução.

DUPUIS

Ah! Assim é demais! Um velhote que não conheço, que me ousa falar dessa maneira, na minha cara! Vou embora, mademoiselle, logo haverá de ter notícias minhas!

(Sai, cobrindo-se.)

TEISSIER

Você está rodeada de canalhas, minha criança, depois da morte do seu pai. Vamos para junto de sua família.

Fim



A família Vigneron na Comédie-française.



Henry Becque by Nadar

Textos e versões

Composição para Filmes.
De Theodor Adorno & Hanns Eisler.
Quarta e última parte.

Marcelo Amalfi

Tradução e notas.

NE. Maestro, Compositor e Pesquisador. Esta tradução integra suas investigações de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, a partir do projeto “MÚSICA DAS ARTES DA CENA: REFLEXÕES E CAMINHOS PARA SUA CRIAÇÃO” (a partir de uma análise das proposições do livro *Composing for the Films*, de Theodor Adorno e Hanns Eisler).”

Resumo

Publica-se a quarta e última parte da tradução da obra *Composing for Films*, de Theodor Adorno & Hanns Eisler. A obra é um marco nos estudos de dramaturgia musical.

Palavras-chave: Dramaturgia musical, Música para filmes, Adorno, Eisler.

Abstract

The forth and last part of the translation of the work Composing for Films, by Theodor Adorno & Hanns Eisler, is now published. The work is a landmark in the studies of musical dramaturgy.

Keywords: Musical Dramaturgy, Music for films, Adorno, Eisler.

Capítulo sete

Sugestões e conclusões

As sugestões para melhorar a qualidade e os métodos de uso da música para filmes são naturalmente suspeitas. A indústria cultural como um todo, e particularmente o domínio da música do cinema, é caracterizada pelo fato de que todas as pessoas envolvidas com ela estão plenamente conscientes de seus defeitos e frequentemente os denunciam; ao mesmo tempo, qualquer inovação, mesmo a mais modesta, que não esteja em total conformidade com a moda dominante encontra a oposição mais teimosa, que desafia as melhores intenções. O que está em questão aqui não são as decisões arbitrárias dos “chefões” - estas são invocadas apenas em casos extremos, porque quem entra na cova dos leões está tão resignado e preparado para se ajustar à realidade que confrontos dramáticos são descartados de antemão. Os artistas sabem que qualquer referência à arte é capaz de enfurecer a administração, e

que a espetacularidade e as receitas de bilheteria devem ser aceitas explícita ou implicitamente como os postes de sinalização de seu trabalho.

No entanto, mesmo dentro dos limites impostos pela espetacularidade e pelo sucesso de bilheteria, toda inovação genuína encontra oposição que se manifesta não como censura, mas como inércia, como regra do “bom senso” em mil questões pequenas, ou como respeito a uma experiência supostamente irrefutável.

As tentativas de reforma degeneram em combate de guerrilha e, no final, rompem-se completamente por causa da desproporção entre o poder hipertrofiado de um sistema racionalizado ao ponto do absurdo e qualquer iniciativa individual possível – não por causa de objeções por parte do executivo, que intervêm apenas ocasionalmente, para ensinar ao artista que ele é apenas uma cifra.

Existem várias maneiras de se ajustar a essa situação. Alguns - aqueles que são mais bem-sucedidos do ponto de vista financeiro - vão até o inimigo e abraçam a causa que eles odeiam; eles vêm na base de massa do filme uma garantia de sua verdade; declaram solenemente que o artista pode fazer qualquer coisa, por mais audacioso que seja, desde que conheça seu ofício, e usam sua autoridade espúria como especialistas para estrangular a ousadia nos outros que eles próprios não ousam exhibir. Outros são vociferantes em sua desaprovação; rebeldes, afirmam serem inimigos de todo o negócio; mas no final seus produtos são curiosamente semelhantes aos das pessoas que professam desprezar. Outros ainda – os intelectuais do mundo do cinema - adotam uma atitude extremista e decidem que a indústria cinematográfica nada tem a ver com arte, e que a cultura está condenada de qualquer maneira. Esta ideia é usada como uma reserva mental abrangente, que lhes permite lucrar em cada detalhe enquanto preservam a sua boa consciência. Essas pessoas são ainda mais cínicas do que os homens de negócio. Orgulhosos de seu conhecimento superior, eles desencorajam todo aspirante a inovador, dando-lhe centenas de razões pelas quais suas propostas devem falhar. Em sua arrogância e presunção, eles condenam o reformador ingênuo com base em que ele está recorrendo a retalhos em vez de fazer um trabalho completo.

Embora seja indiscutível que mesmo os defeitos mais insignificantes são inseparáveis da inadequação de todo o sistema, a crítica teórica dos fundamentos não deve ser mal utilizada como uma carta de indulgência em relação à prática. O radicalismo irresponsável da rejeição sumária não é uma doença infantil, mas um sintoma de fraqueza senil naqueles que estão cansados da oposição fútil. Ter uma visão clara da verdadeira natureza das causas do mal presente e recusar-se a ceder à ilusão de que o sistema pode ser mudado por correções graduais não significa necessariamente que se deva desistir de todos os esforços para chegar a um estado melhor das coisas. Esses esforços não serão suficientes para emancipar o filme musical, mas podem dar uma ideia de como seria o filme emancipado.

Mesmo ao preço de brigas diárias com oponentes miseráveis, é de grande importância que uma tradição não oficial de arte genuína seja formada, a qual um dia pode se fazer sentir. Pois o novo filme não pode cair do céu; sua história, que ainda não começou realmente, será amplamente determinada por sua pré-história. Os requisitos específicos do material que parecem ter um efeito impeditivo em muitos aspectos, em outros aspectos, pressionam na direção da emancipação contra as intenções dos produtores e consumidores. Quando o assunto, por mais indigno que seja, é abordado objetivamente, um elemento de verdade é introduzido que se afirma contra as limitações existentes. Esse elemento está contido nas práticas atuais de forma fragmentária e anônima; deve ser trazido à consciência e conscientemente promovido.

No que diz respeito à música do cinema, as possibilidades de aprimoramento são consideravelmente reduzidas, à parte as condições gerais de produção, por um fator muito mais primitivo, a saber, a natureza atual das imagens e diálogos do material cinematográfico. Fundamentalmente, nenhuma música do cinema pode ser melhor do que aquilo que acompanha. Música para um filme ordinário é até certo ponto ordinária, não importa o quão elegante ou habilmente ela tenha resolvido seus problemas. O postulado de que a música deve sempre ter algum tipo de relação com a imagem na tela define seus limites; ela deve seguir o material inferior ao qual está subordinada. Uma boa música acompanhando ações banais ou idiotas e conversas sem sentido torna-se ruim e sem sentido – e isso não significa que uma música tão ruim quanto o filme seja mais adequada.

É verdade que, ocasionalmente, uma música composta habilmente pode se rebelar e rejeitar a imagem que a degrada, seja por oposição implacável ou por exagero revelador. Mas o valor de tais estratégias não deve ser superestimado, não mais do que o da sabotagem artística em geral. Nas atuais condições culturais, elas dificilmente seriam percebidas pelo público e normalmente seriam cortadas pela raiz pelos órgãos de controle dentro da indústria. E mesmo que tais *tours de force* extraordinários pudessem ser atravessados, elas continuariam sendo exceções que comprovam a regra. Elas seriam degeneradas em arte aplicada especializada e engenhosa, adicionando um “toque sofisticado”. Uma música áspera acompanhando uma cena de amor de cartão-postal, por exemplo, não se limitaria a contrastar com ela e resultar em um efeito presumivelmente cômico do todo; isso seria ridículo, ingênuo e fútil. Com a intenção de condenar o filme por banalidade, seria ela própria condenada por desperdiçar energia inutilmente. Da mesma forma, cores musicais ousadas, estivessem na harmonia ou na instrumentação, seriam desfiguradas quando associadas a um padrão de imagens tecnicolor doce e açucarado. Longe de “refutar” o tecnicolor, elas próprias soariam “sujas” em virtude do contraste, não importando o quão puramente elas tivessem sido apresentadas ou quão de má qualidade fosse o glamour visual na tela. Mais importante, porém, é o fato de que a seriedade do tom musical torna-se espúria quando associada

ao *show*. Ao afirmar ser algo compatível com a imagem, ela perde todo o direito de funcionar como expressão puramente musical. Em um filme convencional, a música convencional, essencialmente espúria, pode ocasionalmente ser “mais verdadeira” do que uma música genuína, porque a primeira, pelo menos, não rebaixa a verdade à um elemento de espúria.

Não se sanciona necessariamente a complacência dos zelosos compositores de música quando se sustenta que o aperfeiçoamento da música do filme é inseparável do aperfeiçoamento do filme, que não pode ser empreendido como um empreendimento especializado isolado. No entanto, as seguintes considerações não levam em conta o próprio filme, e estão deliberadamente confinadas aos problemas da música do filme que refletem a doença do macrocosmo do qual faz parte.

Técnica e Espírito

Considerados superficialmente, os defeitos da música do cinema se dividem em dois grupos. No primeiro, existem as imperfeições técnicas de todos os tipos: vestígios bárbaros do período inicial do cinema; irracionalidades evitáveis de gestão e métodos de trabalho; maquinários e procedimentos retrógrados que ainda são usados sem parcimônia, apesar da paixão prevalecente por invenções e engenhocas - em suma, tudo o que é incompatível com o espírito do progresso tecnológico. No segundo grupo, estão os defeitos decorrentes de fontes sociais e econômicas: deferência para com o mercado, especialmente para com os consumidores infantis e imaturos, cujo mau gosto muitas vezes é um mero pretexto para os produtores; a vontade inconsciente de se conformar e concordar com as normas estabelecidas em todos os domínios, mesmo no que diz respeito aos problemas mais remotos da estrutura musical; a tendência profundamente enraizada à frustração - o consumidor, em vez de receber algo genuína e substancialmente novo, pelo qual ele pode estar inconscientemente ansiando, é alimentado na repetição infinita do habitual. Em geral, acredita-se que o primeiro grupo de defeitos pode ser corrigido automaticamente com a crescente racionalização da indústria - seria um progresso que consistiria na eliminação de elementos desatualizados e acidentais; quanto ao segundo grupo, eles são considerados irremediáveis e destinados a crescer em força. A crítica implícita ao cinema contida na utopia negativa de Huxley, *Admirável Mundo Novo*, parece refletir esse julgamento. Neste romance, os filmes falados são substituídos pelos “sensoriais” que permitem ao espectador experimentar todas as sensações físicas mostradas na tela - ele não só pode provar os beijos de suas estrelas favoritas, mas, maior triunfo de todos, ele pode tocar cada fio de cabelo na imagem de uma pele de urso; mas o conteúdo dos “sensoriais” é completamente idiota, ainda pior do que o dos filmes de hoje, se é que isso seja possível.

Por mais plausível que possa parecer esse prognóstico, por mais flagrante que seja a contradição entre a técnica de reprodução e o conteúdo dos filmes, tais interpretações simplificam excessivamente os fatos do caso e conduzem à distorções românticas. Inadequações técnicas e intelectuais não podem ser divididas mecanicamente. Assim, o fenômeno da neutralização discutido no capítulo 5, que tanto contribui para dotar a música cinematográfica com o caráter de uma “digestão” de material pré-digerido pela engrenagem, e para rebaixá-la para o nível intelectual de todos os outros elementos envolvidos, não pode ser separada da técnica dos procedimentos de registro; se este for completamente transformado, o significado da música e até mesmo sua relevância social podem muito bem ser afetados. Por outro lado, o atraso aparentemente técnico da música do filme, conforme manifestado de muitas maneiras, do tabu contra os recursos musicais modernos até os privilégios adquiridos pelos incompetentes rotineiros, é determinado pela especulação sobre o gosto do público, pelo hedonismo de boate dos que estão no controle, e pela peculiar estrutura social da indústria; e não há sintoma de que o crescimento interno das forças músico-tecnológicas acabe automaticamente com tudo isso.

Dentro das preocupações do cinema que se desenvolveram em uma competição sem planejamento, o espírito e a técnica parecem estranhos um ao outro, e sua relação parece uma arbitrariedade cega. Mas socialmente, esses dois elementos estão conectados por canais múltiplos e, embora se contradigam, estão indissociavelmente combinados e inter-determinados. O desenvolvimento da tecnologia afeta o espírito tanto quanto o espírito afeta a seleção, a direção, e o impedimento dos processos tecnológicos. Não há enganação absoluta entre inovações técnicas e reformas intelectuais, mudanças superficiais e transformações profundas, propostas práticas e utópicas. Em um sistema petrificado e estacionário, a ideia mais prática pode parecer excêntrica e, ao mesmo tempo, a fantasia mais extravagante pode chegar perto da realização, graças a um avanço técnico repentino.

Objetividade Artística e Público

Devemos repetir que o uso da música no cinema deve ser inspirado por considerações objetivas, pelos requisitos intrínsecos da obra. Porém, depois de termos mostrado em detalhes como a preocupação com o público estraga a música do cinema, queremos aqui afirmar que a relação entre os requisitos objetivos e o efeito sobre o público não é a de uma simples oposição, e que há um ingrediente de verdade no que o público espera do cinema. Mesmo sob o regime da indústria, o público não se tornou uma mera máquina registrando fatos e personagens; por trás da casca de padrões de comportamento convencionalizados, a resistência e a espontaneidade ainda sobrevivem. Imaginar que as demandas do público são sempre “ruins” e as opiniões dos especialis-

tas sempre “boas” é entregar-se a uma simplificação exagerada e perigosa. Não se deve esquecer que a noção de “especialista” faz parte da mesma engrenagem que reduziu a arte a uma questão administrativa e comercial. O argumento dos defensores da música do filme existente é: “as pessoas querem que seja assim, senão a coisa não vai” – em outras palavras, eles invocam a avaliação de especialistas feita pelo público, o que sempre equivale a astuta manipulação do público. Sujeitar a música do cinema a requisitos objetivos é representar os interesses objetivos do público em oposição aos seus interesses manipulados, em relação aos quais o público é meramente o cliente.

Assim, a vaga consciência do público de que a música deve vir em auxílio do filme, que ela deve “motivar” os acontecimentos na tela, é legítima. A indústria leva esse desejo em consideração, mas faz mau uso da música para dar a um fator tecnicamente mediado a aparência de imediatismo. Essa função ideológica é tão próxima da função verdadeira e genuína, que é praticamente impossível estabelecer um critério abstrato para distinguir entre o uso objetivamente garantido da música e seu mau uso para fins de glorificação. Da mesma forma, a atitude geral do público expressa tanto o desejo humano por música quanto a necessidade conturbada de escapar, e nenhuma reação individual do público pode ser incluída em uma ou outra categoria. O único método possível é determinar em cada caso individual, com base na função e na natureza da música, em que medida ela realmente cumpre sua missão, ou em que medida sua humanidade é usada apenas para mascarar o desumano.

Um princípio mais específico é que a música não deve se identificar excessivamente com o evento na tela ou com seu astral, mas deve ser capaz de afirmar sua distância deles e, assim, acentuar o significado geral. Mas mesmo esse uso da música não é uma panacéia; a fraude pode muito bem vir à tona nesse ponto. Terá que ser decidido, em cada caso, com o que a música se identifica e se a identificação – por exemplo, com o desespero dos personagens na tela – é realmente alcançada, ou se é substituída por clichês que amenizam esse desespero e o derrubam ao nível das emoções convencionalmente permitidas. No entanto, o público tem sempre razão em experimentar como tediosa o que foi descrito, à partir de um ponto de vista objetivo, como música “não relacionada”. Mesmo aqui, deve-se notar que hoje quase todos os produtos da indústria cultural são objetivamente tediosos, mas que a psicotécnica dos estúdios priva os consumidores da conscientização do tédio que eles experienciam.

Na prática predominante, o efeito sobre o espectador é planejado, enquanto o conteúdo da música é sem planejamento. A situação deve ser invertida. A música deve ser planejada sem um olhar para o efeito, e então o público entenderá a função dela. O planejamento genuíno leva em consideração a relação entre filme e música, e a própria estrutura da música. Hoje a música imita a encenação na tela, o filme, e ainda assim, quanto maior o esforço para assimilar as duas mídias, mais irremediavelmente elas se separam. A tarefa importante é estabelecer tensões frutíferas entre elas. Uma dramaturgia adequada,

o desdobramento de um significado geral, faria nitidamente a distinção entre imagens, palavras e música e, exatamente por essa razão, relacionaria significativamente umas às outras.

Em comparação com as condições prevalecentes, a música deve, em alguns aspectos, ser aproximada do filme e, em outros aspectos, afastada dele. Ela não deve ser um mero estímulo adicional, como ela é em uma farsa com cantos e danças, uma espécie de próximo prato em um jantar, ou outro “recurso”; pelo contrário, deve, a todo momento, ser parte integrante do filme como um todo. No entanto, não deve ser a sua duplicação automática, não deve diminuir a distância entre o filme e o espectador criando astrais; mas em virtude do seu caráter de imediatismo - e a música ainda possui esse caráter em maior extensão do que qualquer outra arte - ela deve enfatizar os elementos mediados e alienados na ação fotografada e nas palavras gravadas, evitando assim confusão entre realidade e reprodução, uma confusão que é ainda mais perigosa porque a reprodução parece ser mais semelhante à realidade do que ela jamais foi.

“Não é comercial”

A indústria cinematográfica se opõe a inovações objetivas na música, principalmente com o fundamento de que comprometeriam as receitas de bilheteria e iriam contra a vontade do público, o que a indústria alegadamente teria apurado, embora nem mesmo uma pesquisa de mercado corriqueira tenha sido realizada neste campo. O argumento padrão contra a música moderna, “não é comercial”, pode ser contestado com base no fato de que a chamada música não comercial nunca foi submetida a um julgamento sério; esse preconceito tornou impossível descobrir se ela é realmente tão não-comercial, ou se, pelo contrário, ao romper o tédio universal, não aumentaria as receitas de bilheteria para desconcerto dos antiquados. Veja, por exemplo, a música de Edmund Meisel para Potemkin. Meisel era apenas um compositor modesto, e sua música certamente não é uma obra-prima; no entanto, ela era não-comercial na época em que foi escrita, evitou os clichês neutralizantes e preservou um certo poder impactante, por mais bruto que fosse. No entanto, não há a menor indicação de que sua agressividade prejudicou a eficácia para o público; pelo contrário, sua eficácia foi potencializada.

Outros exemplos, igualmente, provam que quando, a título de exceção, compositores sérios foram autorizados a escrever para cinemas, não houve explosão de pânico entre o público. Mas até que um experimento em larga escala com música avançada, magistralmente composta e construída, seja feito dentro das grandes empresas e seus aparatos distributivos - e seja feito sem a reserva mental de que ela se destina apenas a intelectuais - a tese de que a música decente e avançada não é comercial nada mais é que uma frase vazia,

que serve apenas para encobrir a preguiça, desleixo e ignorância do privilégio adquirido, e o abominável culto do mediano.

A nova música poderia realmente ser evidente, mas apenas em um filme fundamentalmente transformado, colocado fora da padronização. O argumento usual de que a nova música é invendável refuta a ele mesmo quando aplicado à prática predominante, porque nos filmes de hoje a música é tão pouco notada que sua natureza é quase uma questão de indiferença. O espectador de cinema comum dificilmente tem consciência da música, e provavelmente ele está ainda menos ciente do grau de seu modernismo. Isso, é claro, não é argumento para o uso da música moderna, porque pode ser facilmente respondido que, uma vez que o tipo de música usado é indiferente, é melhor continuar o estado de coisas existente, e até mesmo adicionar que a música radical somente seria desonrada se fosse tolerada pela indústria. No entanto, tais considerações envolvem a admissão de que a noção de “veneno para a bilheteria” não deveria ser levada tão a sério assim. E aqueles que defendem tentativas de conduzir tantas inovações quanto possível dentro da estrutura existente, para servir como um eventual ponto de partida para um filme fundamentalmente transformado, certamente têm o direito de insistir que os experimentos também deveriam incluir recursos e técnicas que, por enquanto, não podem cumprir integralmente sua função, e mesmo, aquelas que ainda se encontram em uma fase rudimentar de desenvolvimento.

Especificidade e rotina

Qualquer que seja a natureza dos recursos utilizados, a música do cinema deve ser específica, derivada das condições particulares de cada caso, e não deve ter sido retirada do depósito, no sentido literal e figurativo do termo. Quando um diretor faz um filme da resistência antinazista em um país invadido por Hitler, ele se esforça muito para que os aparelhos telefônicos sejam exatamente do tipo usado naquele país, e que os uniformes da Guarda de Elite estejam em conformidade com cada detalhe do traje verdadeiro. Uma vez que esse tipo de precisão superficial é geralmente alcançado às custas de uma plausibilidade política e social totalmente genuína, ela é ridícula e repugnante. Mas a música do cinema nem mesmo atingiu o nível dessa precisão. Não se levanta a questão de saber se ela coincide até certo ponto com a interpretação mais trivial do assunto, muito menos se expressa alguma verdade de uma ordem superior. Pegar o que está mais próximo da mão é considerado o melhor procedimento quando se trata de música – é como se, em nosso exemplo, o diretor vestisse seus líderes da Guarda de Elite com os uniformes da Guarda Costeira americana, simplesmente porque eles estavam disponíveis.

Em outras palavras, a música do cinema fica aquém até dos péssimos padrões da arte da maquiagem, sem ter nada de bom pelo fato dela ficar para lá

de ruim. Os heróis da guerrilha em trajes de Hollywood podem ser fajutos, mas acompanhá-los com a música de um baile de máscaras europeu de 1880 é mais fajuto ainda. Antes que a emancipação da música do cinema possa ser discutida, ela deve se livrar da atmosfera musical antiquada. Isso não significa que a música teria que acompanhar todas as estupidezes da imitação literal para adquirir força - por exemplo, que a Guarda de Elite em nosso exemplo teria que cantarolar o último sucesso musical nazista. Mas a música do cinema nem mesmo começará a melhorar até que cada sequência seja tratada com exatidão em relação a sua função especial. Dentro do quadro existente, o requisito mais importante é vencer o automatismo associativo, que sempre emprega um tipo de música banalizada para uma dada sequência, de acordo com o padrão: “vamos ter mais do mesmo”. Mesmo a pior música que escapa desta restrição seria melhor do que o material que rotineiramente está em conformidade com ele.

Outro requisito, intimamente relacionado ao anterior, é que nenhuma “regra de experiência” deve ser reconhecida até que tenha sido testada. Quando não há experiência genuína, não pode haver regras. Nem mesmo as práticas habituais foram desenvolvidas de maneira consistente e progressiva. As regras aprovadas nada mais são do que as definições que circunscrevem o horizonte musical dos chefes de departamento. A luta contra eles constitui o martírio do compositor em seu emprego atual. Agora, não se deve alimentar ilusões sobre o alegado poder da personalidade em se afirmar contra a indústria. No entanto, não se deve considerar a luta do compositor contra o absurdo comum completamente sem esperança. Pois existe pelo menos um domínio em que a vontade do empresário de baixo nível e a do artista são facilmente comensuráveis sem grandes malabarismos: o domínio da técnica. Aqueles que viram como músicos de orquestra, que somente executam relutantemente uma obra moderna avançada sob a batuta de um regente antipático e intelectualmente desconfiado da música moderna, mudam sua atitude no momento em que percebem que outro regente conhece a partitura e a manipula com a mesma precisão de uma partitura tradicional, e que ela tem significado em suas mãos, sabem onde está a oportunidade para um compositor inflexível no cinema. O manuseio magistral dos recursos traz um certo peso próprio, mesmo quando é direcionado contra todas as ideias toleradas pela indústria. Os músicos de orquestra são, apesar de tudo, mais sensíveis a isso, e sua confiança se espalha, em certas circunstâncias, para todos os envolvidos com a produção do filme.

O compositor responsável pode se afirmar contra as convenções desde que dê uma prova contundente de que sabe mais do que o compositor rotineiro. É difícil definir de antemão o que é esse tipo de conhecimento - ele se refere a uma certa familiaridade com o sensível aspecto prático da música, com a habilidade de “perceber”. Certamente, competência técnica que desperta confiança pode degenerar em automatismo profissional e levar à subordinação extrema a uma rotina; ainda assim, nela reside a única possibilidade de assegurar o novo. Essa possibilidade é reforçada pela circunstância de que, na verdade, o músico crítico

e avançado é também, em grande medida, objetivamente mais competente, embora frequentemente seja menos “prático”. Por conseguinte, o compositor tem o dever de traduzir todos os seus insights estéticos e dramáticos, por mais especulativos que sejam, em problemas técnicos. Boa parte da tecnologia da obra de arte industrializada é exagerada e pretensiosa; mas o compositor prova sua superioridade apenas ao avaliar a si mesmo em relação à tecnologia, não ao negá-la abstrata e nobremente. Caso ele se oponha às considerações gerais do diretor ou do produtor sobre o que é música boa ou ruim, moderna ou retrógrada, ele permanece desamparado, e sua causa é ridicularizada com ele. Mas se, contra as idéias convencionais de seus empregadores, ele escreve uma composição mais eficaz do que a que eles imaginaram, que cumpre sua função com maior exatidão do que aquela que eles queriam que ele compusesse, ele pode triunfar.

Critério

Uma exigência fundamental que sobrecarrega toda a sensibilidade de um compositor é que ele não deve escrever uma única sequência, nem mesmo uma única nota, que negligencie o pré-requisito sócio-tecnológico do filme, nomeadamente, sua natureza como produção em massa. Nenhuma música do cinema deve ter o mesmo caráter de singularidade que é desejável em música que é destinada a apresentações ao vivo. Em outras palavras, a música do cinema não deve se tornar a ferramenta da pseudo-individualização.¹ Mas aí estão envolvidas as maiores, quase intransponíveis dificuldades. Em primeiro lugar, a música, por sua natureza e origem, parece inseparável do fator de singularidade, o *hic et nunc*. A ocorrência da mesma música em diferentes lugares ao mesmo tempo, especialmente quando a intimidade do momento, seu capricho, por assim dizer, é enfatizada, implica algo que é quase anti-musical, como é manifestado mais claramente em filmes de concertos.² Na verdade, o próprio

1 Por pseudo-individualização queremos dizer dotar a produção cultural de massa com a auréola da livre escolha ou do livre comércio com base na própria padronização: (TW · Adorno, “On Popular Music”, em *Studies In Philosophy and Social Science*, vol IX, 1941, p. 25.)

2 De forma mais geral, deve-se ao menos levantar a questão se a tecnificação da obra de arte não leva inevitavelmente à eliminação final da arte. “A arte ainda tem uma limitação dentro de si mesma e, portanto, passa por formas superiores de atividade consciente... Nós não consideramos mais a arte como o modo mais elevado pelo qual a verdade adquire existência... Com o progresso da cultura, cada nação chega a um tempo em que a arte aponta para além de si mesma... Tal tempo é o nosso.” (Hegel, *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, vol. 1, 1842, p. 132.) Na segunda parte de sua *Aesthetics*, Hegel discute a tendência de auto-dissolução historicamente inerente à arte, e a conecta com o progresso da civilização. A passagem a seguir é diretamente relevante para os problemas do cinema e do planejamento estético: “Para o artista moderno, estar vinculado a um conteúdo específico e a uma maneira apropriada apenas a um dado material, é uma coisa do passado. Desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre, que ele pode aplicar igualmente em relação a qualquer conteúdo de qualquer natureza, de acordo com a medida de sua habilidade subjetiva.” (Ibid. vol. II , p. 232.)

filme consiste em reproduções em massa de eventos únicos e, portanto, compele o compositor a lidar com situações individuais, cuja própria natureza resiste a tal reprodução em massa.

Não faz sentido encobrir tais contradições, as mais profundas que confrontam a música do cinema, muito além dos limites das práticas existentes; pelo contrário, elas devem ser evidenciadas. E uma vez que o compositor não pode evitá-las, elas devem entrar em sua música como um elemento. O objetivo é escrever uma música que abandone a si mesma à sua ocasião concreta como 'única' - e este é o postulado básico da composição específica - mas que, ao mesmo tempo, cuide para não buscar sua realização no triunfo de se intrometer em algo 'único'. Quase se poderia dizer que a exigência mais profunda da música do cinema é o "critério" - ou seja, que ela não deve se comportar sem critérios em relação ao seu objeto, que ela não deve sugerir grande intimidade, mas, pelo contrário, que ela mitigue a inevitável impressão de proximidade constrangedora a um evento íntimo que todo filme produz. Esta é a forma contemporânea de "gosto" musical, e o próprio filme pode nos ensinar algo a esse respeito. Assim, o retrato da partida de um navio e do cais lotado é justamente considerado mais apropriado do que close-ups de beijos; a razão para isso não é pudor, mas a circunstância de que na cena do navio o elemento da singularidade, do *hic et nunc*, embora presente, não é tão pronunciado e não afeta o filme na mesma medida que no filme de um enlace amoroso. O compositor de música do cinema que em certo sentido é constantemente levado a se comportar da mesma maneira que as pessoas que se beijam em público deve prestar atenção a esta lição. Do ponto de vista da composição avançada, música ilustrando uma multidão ruidosa parece mais apropriada do que música ilustrando uma cena erótica. Diz-se que um contrato com Stravinsky foi cancelado porque ele estipulou que não ilustraria nenhuma cena de amor.

O paradoxo inerente à música do cinema - o fato de que ela tanto é extremamente influenciada pela tecnologia, quanto é obrigada a ter um caráter de singularidade - se isso realmente é tão inevitável quanto parece ser - leva a uma consequência fundamental no que diz respeito à atitude geral da música. Sendo um "singular multiplicável", sempre se espera que ela alcance algo que ela realmente não pode alcançar. Ela deve dar uma pista dessa situação, a menos que sucumba cegamente a essa contradição. Em outras palavras, a música do cinema não deve se levar a sério da mesma forma que a música autônoma o faz. A análise das premissas mais fundamentais da música do cinema confirma o que inferimos do fato de sua subordinação ao seu propósito, e da impossibilidade de seu desenvolvimento autônomo. Com algum exagero, pode-se dizer que essencialmente toda a música cinematográfica contém um elemento de humor, fala com comicidade, por assim dizer, e que ela degenera em um tipo ruim de *naïveté* tão logo se esquece desse elemento.

Não é por acaso que a música criada para aqueles filmes em que a ideia de uma influência extrema da tecnologia fez os maiores avanços na função da música, ou seja, nos desenhos animados, ela quase sempre assume o aspecto

de uma piada através do uso de efeitos sonoros. As investigações feitas pelo *Film Music Project* mostram que quase todas as soluções novas e não convencionais baseiam-se em ideias que estão, pelo menos, próximas de elementos humorísticos. Isso não deve ser mal interpretado. O que é defendido aqui não é que a música como tal deva ter um caráter jocoso; pelo contrário, ela deve fazer uso de toda a gama de expressão. Tampouco deve a música necessariamente zombar dos eventos na tela. O elemento de humor deve ser encontrado antes na relação formal da música com seu objeto, e em sua função.

Por exemplo (nos referimos aqui a um exemplo estudado pelo Projeto), a música imita cautela. Na verdade, isso é impossível; cautela é um comportamento humano específico, e a música não pode expressá-lo e distingui-lo com precisão de impulsos semelhantes sem a ajuda de conceitos. A música está ciente disso, e se exagera a fim de reforçar a associação com o comportamento cautela, a qual, na verdade, ela não consegue expressar. Desse modo, ela deixa de se considerar literalmente em sua urgência; ela transforma em uma piada algo que ela não pode fazer a sério. Ao fazê-lo, ela suspende a pretensão da urgência física do *hic et nunc*, que é incompatível com a sua situação tecnológica. Ao manter-se à distância, ela também cria uma distância do seu lugar e da sua hora.

Algo desse elemento – a auto-negação formal da música que brinca consigo mesma – deveria estar presente em todas as composições para filmes como um antídoto contra o perigo da pseudo individualização. O postulado do planejamento universal conduz por si mesmo a tais piadas funcionais, que ao mesmo tempo, são indissociáveis do processo de influência extrema da tecnologia. O próprio fato de que algo é fabricado mecanicamente, e que ao mesmo tempo é música, subentende objetivamente um elemento cômico. A música escapará de ser cômica involuntariamente apenas concordando em ser cômica voluntariamente. A função jocosa formal nada mais é do que a consciência da música de que ela é mediada, tecnicamente produzida e reproduzida. Em certo sentido, toda ideia musical dramática produtiva no filme é um paradoxo. Não é preciso ser mostrado que essa afinidade com as piadas reflete as tensões inconscientes mais profundas na reação do público à música do filme.³

3 O problema das potencialidades cômicas da música é inseparável do próprio significado do filme. Isso é magnificamente mostrado nos filmes dos Irmãos Marx, que demolem um cenário de ópera como se para expressar alegoricamente o insight filosófico sobre a desintegração da própria ópera... ou quebram um piano de cauda e aproveitam a estrutura e as cordas como uma amostra de uma harpa do futuro... A principal razão para a tendência da música se tornar cômica na fase presente, é que algo tão completamente inútil deve ser praticado com todos os sinais visíveis de um trabalho sério e extenuante. O fato de que a música é estranha para pessoas trabalhadoras na indústria revela sua alienação em relação umas às outras, e a consciência dessa alienação se desdobra no riso. (TW Adorno, 'Ueber den Fetisch-charakter in der Musik und die Regression des Hörens', in Zeitschrift für Sozialforschung, VI, 1938, p. 353.) [A tradução em inglês está em 'On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening', in Andrew Arato / Eike Gebhardt (eds) *The Essential Frankfurt School Reader* (New York : Continuum, 1990) p. 297]. {NE. Em português, "Sobre o fetichismo na música e a regressão na música". Disponível em : Os Pensadores: Horkheimer e Adorno, Nova Cultural, São Paulo, p.77- 105, 1991. }

O mesmo problema pode ser abordado de um ângulo diferente - em relação ao efeito da música, que é hoje a consideração exclusiva e que, apesar de sua questionabilidade, é, no entanto, sempre objetivamente revelador em alguma medida. A música do cinema não é escutada com atenção. Se este fato for mais ou menos aceito como uma premissa inevitável, o melhor que deve ser feito, o objetivo será compor uma música que, mesmo sendo ouvida desatentamente, possa como um todo ser percebida correta e adequadamente em relação a sua função, sem ter que caminhar pelos caminhos associativos surrados que ajudam o ouvinte a compreender a música, mas que bloqueiam qualquer cumprimento adequado de sua função. O compositor se depara, assim, com uma nova e estranha tarefa - a de produzir algo sensível, que ao mesmo tempo possa ser percebido por meio de parênteses, à medida em que passa rapidamente pelo ouvinte. Tal requisito está intimamente relacionado ao da música que não leva ela mesma a sério. A boa música do cinema deve alcançar tudo o que ela consegue alcançar na superfície, por assim dizer; não deve se perder nela mesma. Toda a sua estrutura - e ela precisa de estrutura mais do que qualquer forma de música autônoma - deve se tornar visível; e quanto mais ela acrescenta a dimensão de profundidade que falta ao filme, menos ela deve desenvolver a si mesma em profundidade. Isso não se refere ao sentido de uma "superficialidade" musical; ao contrário, é precisamente o procedimento diametralmente oposto à convenção superficial, passageira e confortável. Isso implica o esforço para tornar tudo completamente significativo, em contraste com a transcendência e a interioridade musicais. Em termos técnicos, isso significa o predomínio do movimento e da cor sobre a dimensão da profundidade musical, a harmonia, que rege apenas os padrões convencionais.

A música do cinema deve cintilar e brilhar. Deve atingir o ritmo rápido da escuta casual imposta pelo filme, e não ser deixada para trás. As cores tonais podem ser percebidas mais rapidamente e com menos esforço do que as harmonias, a menos que estas sigam o padrão tonal e, portanto, não estejam realmente registradas como específicas. A variação cintilante e a riqueza de cores também são mais facilmente compatíveis com a influência extrema da tecnologia. Ao apresentar uma tendência para desaparecer assim que surge, a música do filme renuncia sua alegação de que ela está *lá*, o que é hoje seu pecado capital.

Apêndice

Relatório sobre o projeto música de filmes

O objetivo deste apêndice não é apresentar um relatório sobre um projeto que só pode ser julgado com base nos seus resultados concretos alcançados em matéria de música do cinema, e menos ainda para apresentar esses resultados como um modelo para o procedimento correto, mas para ilustrar a tese

do presente livro, especialmente as formulações do último capítulo, até os detalhes da composição.

As limitações do que foi alcançado são claras o suficiente. Se a modéstia deve ser exigida da música do cinema, então esta qualidade é ainda mais necessária no que se refere às tentativas que divergem no aspecto mais significativo dos filmes comerciais, nomeadamente, pela ausência do controle do Business. Fora dos estúdios, inovações como as que virão a ser discutidas aqui não são apenas suspeitas de serem frutos de um utopismo cultivado em uma reserva artificial, mas além disso, a situação externa manifesta a si mesma objetivamente como o isolamento dos experimentos do processo de produção do filme e de certas arbitrariedades de toda a abordagem, que é tão distante do planejamento real quanto a prática dos estúdios.

Em outras palavras, não estamos lidando com “soluções positivas”, mas sim com potencialidades que estão abertas em condições tanto excepcionalmente favoráveis quanto limitantes, e que podem se tornar férteis fora da zona protegida contra o mercado. De qualquer maneira, a ideia de uma “solução positiva” deve ser tratada com reserva sob as premissas prevalecentes: geralmente equivale meramente a uma conformidade presunçosa, racionalizada pela desculpa duvidosa de que é sempre melhor fazer algo do que não fazer nada. O importante, no entanto, não são contribuições e tentativas de remendar coisas, mas formulações de problemas que partem da práxis existente, e que conduzem a si mesmas para sua reversão. Em suma, o objetivo foi descobrir como uma formulação consciente das tarefas da música do cinema se manifesta no material, e isso se refere tanto ao elemento pictórico que é tomado como é, quanto ao elemento composicional que é tratado criticamente. O objetivo do projeto foi completamente experimental.

Aqui, preconceitos e hábitos ruins não foram subestimados. Mesmo quando parecem ser uma questão de puro senso comum, eles tiveram que ser descartados. Seu estereótipo banal reduziria seu efeito a nada, mesmo quando fizessem sentido em si mesmos. O único critério era a dramaturgia, ou seja, a função da música no filme como um todo. Em todas as vezes o compositor procurou chegar na raiz do problema da relação dramatúrgica entre música e filmes, para testar instâncias extremas desta relação: semelhança e contraste, aquecimento e resfriamento, distância e proximidade, e ao fazer isso, ter um insight de qual é o procedimento mais adequado para cada caso. Nessa tarefa, o novo material musical foi útil. Mas ele, igualmente, estava subordinado à supremacia dramatúrgica, e não era usado indiscriminadamente, como seria usado por um compositor que escreve música autônoma, mas considerado de acordo com requisitos funcionais. A questão em relação à simplicidade ou complexidade sobre a qual o caráter de cada peça depende foi, como qualquer outra questão, determinada pelo plano geral.

Considerações sociológicas foram levadas em conta, pelo menos, até que as películas servindo de alguma forma à ideologia propagada pela indústria

cultural fossem eliminadas. Nem é preciso dizer que a música em todos os lugares evitou anunciar os “astrais” do filme – uma função que geralmente é atribuída a ela pela rotina do Business.

A intenção estética era manter o estilo da música flexível sem, no entanto, cair no ecletismo. O compositor foi guiado por sua confiança em seu “toque”: uma maneira que é suficientemente desenvolvida para se impor em campos estilísticos aparentemente divergentes e dar-lhes a marca da unidade. Alcançar uma relação específica entre cada sequência e sua música foi colocado acima de qualquer outro objetivo.

No que diz respeito à técnica de composição – no sentido de “planejamento” – a atenção foi dada sobretudo às questões de forma, à “arquitetura”. Isso foi resultado tanto da contenção necessária nas outras dimensões musicais, especialmente a contrapontística, quanto da função dramática, que em cada caso parte de certas unidades estruturais de ação e contextos que são refletidos pela construção da música. No entanto, outras tarefas, como a composição estritamente sincronizada visando “pontos” e, portanto, o princípio da música cinematográfica “pontuando”, não foram de forma alguma negligenciados.

Assim, os experimentos do projeto não foram especializados ou reduzidos ao aspecto composicional, mas ficaram em contato com todos os problemas da música cinematográfica. É aí, na emancipação da música do pensamento compartimentado, que está sua novidade; e os resultados musicais alcançados devem-se tanto a esta concepção do filme como uma unidade composta por elementos heterogêneos, quanto ao interesse do compositor pelas tendências da música moderna.

Investigações sociológicas podem ter sido realizadas em conexão com o plano geral do projeto. Por exemplo, algumas sequências do longa-metragem poderiam ter sido executadas para diferentes grupos de ouvintes, acompanhados ora pela música antiga e ora por aquela trabalhada no projeto, e as reações poderiam ter sido estudadas em condições de laboratório, por meio de questionários e entrevistas. Mas tais investigações estavam fora do escopo do projeto; além do mais, seus resultados apenas contribuiriam com dados relativos às possíveis reações em massa do público em frente ao uso da música moderna em filmes. No entanto, valeria a pena para verificar se a aversão do público do cinema à música moderna não é apenas uma lenda, e se ele não aprovaria a música moderna que cumprisse adequadamente sua função dramática. Essa prova pode ajudar a acabar com o preconceito contra a música moderna na indústria cinematográfica.

O projeto

Na primavera de 1940, a Fundação Rockefeller concedeu à New School for Social Research a quantia de US\$ 20.000 para uma pesquisa sistemática sobre mú-

sica do cinema. A New School nomeou Hanns Eisler como diretor deste projeto, que originalmente deveria durar dois anos. Posteriormente, o prazo foi estendido por nove meses.

A ideia básica desse empreendimento era aplicar os novos recursos musicais, conforme discutido no capítulo 3, nos filmes. Mais particularmente, deveriam ser estudados métodos para reduzir a lacuna entre a técnica altamente desenvolvida do cinema e a técnica geralmente muito menos avançada da música do cinema. A atenção esteve focada primeiramente em experimentos práticos, ao invés de na teoria. Somente após a conclusão do projeto os resultados foram analisados e incorporados ao presente livro.

Embora o projeto fosse totalmente independente da indústria cinematográfica, esta demonstrou seu interesse no projeto liberando material dos filmes para os experimentos. Esse material foi enviado por Walter Wanger, Twentieth Century-Fox, Paramount, March of Time, Frontier Films e por Josef Losey e Joris Ivens, produtores independentes.

Como o projeto teve que se contentar com o material disponível, algumas dificuldades surgiram. Cenas separadas de seu contexto muitas vezes perdiam o significado que tinham como partes de um todo, e o planejamento dramático, conforme discutido no capítulo sobre estética, era estreitamente restringido. Material de documentários predominou; mas isso não era uma desvantagem. No tipo de longa-metragem predominante, a música que representa mais do que um pano de fundo frequentemente aparece em sequências com caráter de documentário, como cenas da “natureza”, panoramas de cidades e momentos da trama em que a ação é suspensa e a atenção do espectador é direcionada para algo mais universal. Embora grande parte dessa prática seja uma convenção ruim, ela é razoável; no que diz respeito à ação, sempre que está concentrada no diálogo - e isso ainda é verdadeiro para a maioria dos filmes - é difícil combiná-la com a música. O caráter pessimamente borrado da música de fundo usual é suficiente para ilustrar isso.

Por outro lado, as sequências de cine-jornais muitas vezes parecem ser fragmentos incompletos de longas-metragens. Assim, embora o projeto, por causa da frouxidão de suas conexões com os negócios de Hollywood, ficasse em grande parte confinado à sequências de documentários, ele poderia estudar problemas relacionados a longas-metragens. O material fragmentado de longa-metragens era surpreendentemente semelhante ao material de documentários.

Métodos

O trabalho prático foi dividido nas seguintes etapas:

- (1) Composição. Os experimentos foram conduzidos exclusivamente com novas composições escritas expressamente para o projeto e utilizadas com as sequências de filmes disponíveis. Hanns Eisler compôs todas as músicas.

- (2) Gravação. Foi realizada sob a direção de regentes particularmente bem qualificados para interpretar música avançada.
- (3) Corte, mixagem e edição. Os mesmos processos de trabalho foram aplicados ao material experimental como são aplicados a filmes regulares. O tempo também seguiu as práticas usuais, já que o objetivo era garantir que os novos resultados pudessem ser utilizados na produção de filmes nas condições atuais. Até mesmo o tempo gasto no processo de composição estava de acordo com a situação média prevalecente na indústria cinematográfica.

As seguintes sequências foram usadas:

- (1) Cenas em um acampamento infantil (tempo de atuação de 22 minutos): A vida no acampamento é mostrada em seus vários aspectos: esportes, artesanato, o cuidar de animais, disputas, comer, dormir.
- (2) Cenas da natureza (18 minutos): Erupção de um vulcão, uma nevasca, o colapso de um iceberg no Ártico. O material produziu uma ampla gama de expressões.
- (3) Quatorze maneiras de descrever a chuva (14 minutos): Nova música composta para o filme “*Rain*”, de Joris Ivens, com uma grande variedade de efeitos de chuva.
- (4) Trechos de cine-jornais semanais (14 minutos): Cenas de guerra.
- (5) Sequências de longas-metragens (14 minutos): Trechos de *Grapes of Wrath* and *Forgotten Village*.

O tempo total de execução das composições foi de 82 minutos.

Levantamento do Trabalho Realizado

O acampamento das crianças não tem enredo; é uma sequência solta de imagens um tanto genéricas que são mantidas em conjunto pelo local comum da ação, um acampamento. O todo é simples e despretensioso. Josef Losey, o diretor, distinguiu claramente as cenas; cada uma lida com uma fase especial da vida no acampamento, e cada uma é projetada para enfatizar um ponto especial. As durações relativas das cenas foram cuidadosamente equilibradas.

O problema musical era salvar o filme do romantismo sentimental e meloso usual das histórias de revistas sobre crianças. O efeito da música não poderia ser nem de agitação nem cômico. Seu leque de sentimentos tinha que incluir elementos que geralmente não são associados às crianças: seriedade genuína, como as crianças costumam mostrar em suas brincadeiras; tristeza, nervosismo, até histeria; mas tudo isso concebido vagamente, levemente, ainda que inconsequentemente. Acima de tudo, a música não deve dar tapinhas no ombro das crianças, por assim dizer, e torná-las objeto de piadas de adultos ou insinuar-se adotando uma falsa fala de bebê.

A forma da suíte pareceu mais natural – em outras palavras, não uma forma elaborada com transições e eventualmente leitmotifs, mas uma sequência de pequenas peças distintas, claramente diferenciadas, cada uma completa em si mesma com início e fim inconfundíveis.

Cantigas de roda americanas – “Strawberry Fair”, “Sourwood Mountain”, “Little Ah Sid” e outras – forneceram uma matéria-prima musical que era adequada devido à sua simplicidade e associações. Eisler também desejou mostrar que é possível escrever música não convencional mesmo com o material mais simples e construtivamente diferenciado, sem a necessidade de disfarces pretensiosos.

A partitura pede sete instrumentos solo – flauta, clarinete, fagote e quarteto de cordas. O estilo é o da música de câmara, com os instrumentos alternadamente proeminentes, mas sem nenhuma polifonia desenvolvida. Harmonicamente, nunca ultrapassa os limites da tonalidade, embora use todos os graus da escala cromática como progressões independentes.

Algumas passagens características são dignas de nota. Uma breve introdução do *allegretto* que acompanha o título do filme dá a tônica. Ele contém uma música infantil, mas a princípio não como a voz principal. Ele ressoa vagamente na voz intermediária do fagote, e isso enfatiza seu caráter introdutório. Na segunda metade da pequena peça, a canção infantil torna-se a melodia, mas é imediatamente dissolvida pelo uso de suas notas finais. A próxima pequena peça, organizada para alguns versos falados de Walt Whitman, é estruturalmente uma breve coda para a introdução, mas contém o início de uma canção de ninar que para o momento é deixada sem desenvolvimento.

O primeiro pequeno “movimento principal” é um *allegro* assai acompanhando uma cena de *playground*. As brincadeiras não são ilustradas, a música tem o caráter geral de um barulho alegre. Livre do constrangimento de ter que seguir detalhadamente o filme, ele aproxima-se da estrutura de uma exposição de uma sonatina, sem desdobramento. Um ‘tema *cantabile*’ se destaca claramente.

O próximo pequeno movimento segue o filme mais de perto. As crianças pintam brinquedos com muita seriedade e zêlo. A música imita essa atitude com um fugato agitado.

Em seguida, as crianças são mostradas arrastando pedras pesadas. A música retém o tema fugato e torna-o trabalhoso através de mudanças puramente estruturais. No final, as crianças disputam, e a música sugere os gestos de empurrar.

A sequência mais longa - quase quatro minutos - é um *pot-pourri* de fragmentos de brincadeiras. A tarefa da música é introduzir unidade nessa variedade. Ela consiste de uma introdução, uma canção infantil com três variações, e uma coda. Aqui, uma forma de música autônoma é aplicada com exatidão ao filme.

Em uma das cenas seguintes, um cachorro está sendo lavado. O objetivo dramático era evocar o cantarolar com a boca fechada que frequentemente acompanha atividades realizadas mecanicamente, embora nenhuma das crianças realmente cantarolasse. Assim, a música não é desenhada de forma realista a partir do evento na tela, mas à partir do modo de comportamento que

é representado por ela. Apenas uma breve introdução se refere à resistência do cão; a lavagem propriamente dita é acompanhada por uma canção infantil nas cordas (*pizzicato, quasi à la banjo*) e clarinete; ela é um pouco desenvolvida e, na estrofe seguinte, invertida. O cão se sacode para secar-se ao som de uma coda musical enérgica.

Em seguida, as crianças são apresentadas alimentando minúsculos camundongos recém-nascidos. Elas demonstram o máximo cuidado, e a música reflete seu cuidado, nada mais – é uma peça ligeira, aguda e que guincha ansiosamente.

Cenas de jogos de bola gradualmente levam a um grupo usando um cavalo vivo como um modelo para pintura. Aqui, a regularidade lúdica do jogo é refletida por um cânone lúdico em uma canção infantil, que é construída de tal forma que também se sincroniza com a sequência da pintura.

A cena final é uma visita a uma fazenda. As crianças estão observando vários animais, e aqui a música tem um caráter pastoral; ela é puramente decorativa, mais relacionada com a paisagem do que com os eventos. No final, um trabalhador da fazenda leva as crianças para um passeio em um pequeno vagão acoplado a um trator. O trator é visto como uma máquina imensa, e aqui a música perde todo o seu caráter infantil, e se associa a tanques e a guerra, em contradição com a cena pastoral; ela torna-se séria, sombria, agitada, e o estilo da composição anterior é completamente alterado.

Em contraste com o caráter de suíte da música para *The Children's Camp*, a música para *Nature Scenes* ofereceu uma ocasião para soluções mais desenvolvidas e complexas. Tinha mais margem de manobra, porque não tinha ação ou quaisquer elementos humanos de que tivesse que tomar conhecimento. Por outro lado, a ausência de quaisquer traços de continuidade dramática gerou a necessidade do compositor se agarrar na articulação de formas musicais. Isso naturalmente criou o perigo de falta de relacionamento – a música, uma vez liberada, pode ignorar tudo exceto ela mesma, e se tornar muito pretensiosa. Esse perigo foi enfrentado por uma composição que seguiu cada detalhe da sequência do filme e da mudança de ângulo da câmera, enquanto preservou integralmente a independência formal da música. A autonomia da música foi equilibrada por uma tentativa de atingir a exatidão de um desenho animado no tratamento sincronizado de elementos visuais individuais. As formas musicais específicas foram colocadas em correspondência com o filme através da precisão de seus detalhes. Isso não é uma autoindulgência formalista e preguiçosa: todo longa-metragem ainda contém cenas da natureza reais ou virtuais com aspectos sublinhados pelo preenchimento com leitmotiv. Parecia particularmente importante apontar o caminho para soluções mais adequadas.

Cinco grandes formas musicais foram empregadas: a invenção, o prelúdio coral, o *scherzo* com trio, o *étude* e a sonata finale. O compositor tentou complicar sua tarefa com o uso da técnica dodecafônica. Cada elemento do filme, como por exemplo o colapso de um *iceberg* ou o movimento de um navio cuja proa atravessa blocos de gelo, estava, portanto, sujeito a vários requisitos. Como

um elemento concreto da forma musical, ele deveria ter um significado musical independente; ele deveria estar “sintonizado” ao sistema dodecafônico sem soar mecânico; deveria estar estruturalmente sincronizado com o filme, distinto, totalmente preciso.

Em relação às formas, pode-se observar o seguinte. A ideia da invenção, o uso constante do tema em diferentes posições tonais, é estimulada pela imagem que mostra a formação de uma geleira – o tema – em perspectivas que variam, em vários níveis, por assim dizer. O prelúdio coral é composto sobre um *cantus firmus* sustentado. O étude é escrito para dois violinos solo com acompanhamento de orquestra; o movimento com características de *étude* que passa rapidamente é uma nevasca “estilizada”. A exposição sonata representa geleiras rígidas, que desabam durante o desenvolvimento; a recapitulação mostra o resultado do colapso – uma baía cheia de fragmentos de gelo.

A escritura musical foi concebida de acordo com a “frieza” das cenas da natureza. Somando-se a uma orquestra de câmara normal (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, percussão, quarteto de cordas solo e contrabaixo solo), um piano elétrico e um *novachord* foram usados⁴. Os instrumentos elétricos não foram adicionados para preenchimentos harmônicos, como geralmente é feito pelos estúdios de cinema, mas foram tratados de maneira solista. Às vezes, havia verdadeiros duetos entre eles, acompanhados pela orquestra. A frieza e a aspereza de seus “jeitos de ser”, como trinados, mordentes, apogiaturas, cadeia de trinados, foram integralmente explorados.

As soluções tentadas para os *Cine-jornais* foram diametralmente opostas. Buscou-se a maior liberdade possível das estruturas formais; a música ajustou-se sem reservas ao filme, e a forma resultante foi a da improvisação. O terror de uma cidade bombardeada do ar – aliás, é extremamente problemática esta questão, se a música deveria ou não ser usada para tais cenas documentais, ainda que isso seja inevitável nas condições atuais – resiste ao tratamento por formas musicais autônomas. Na medida em que há forma neste caso, ela está contida no próprio filme. Inúmeros detalhes são mostrados, muitas vezes durando apenas um segundo cada, que representam os muitos aspectos do terror. A música acompanha, varia constantemente o seu caráter, não dá para si mesma tempo para qualquer contemplação, e está ajuntada ao filme apenas através de contrastes.

Em relação às Sequências de *Longa-Metragem*, a tarefa consistia em testar várias soluções musicais para uma mesma cena. Diversas músicas foram compostas para cada sequência, e cada música foi baseada em uma ideia musical-dramática diferente. Por um lado, esse procedimento foi sugerido pelo estranho fato de que as sequências faziam parte de filmes para os quais a mú-

4 NE. Instrumento musical eletrônico. Um dos primeiros sintetizadores, projetados e construídos entre 1939 e 1942.

sica já existia, de modo que qualquer solução era, na verdade, uma solução alternativa; por outro lado, ele foi adotado para considerações objetivas. Um filme de longa metragem em que cada momento tem ou deveria ter um “significado” permite uma gama muito mais ampla de interpretação dramática e uma maior variedade de atitudes possíveis em relação a tais significados do que uma cena de natureza que mostra fatos sem tentar ser significativa. O objetivo era avaliar toda a gama dessas possibilidades dramáticas.

Uma sequência relativamente longa de *Grapes of Wrath* começa com o vento soprando contra casas desertas na região de Dust Bowl. Ele afasta a poeira que afastou os agricultores, bem como papéis, latas velhas, lixo – os únicos vestígios deixados pelos habitantes. Do ponto de vista musical formal, a cena é introdutória (23 segundos); ela leva a um “côlon” figurativo, que abre a primeira sequência musical importante – a migração para o oeste da família Joad em um calhambeque sobrecarregado.

Musicalmente, essa cena foi abordada à partir de três ângulos diferentes. Em primeiro lugar, foram experimentados efeitos sonoros sem música, a representação dos sons naturais do filme. Em seguida, uma introdução em larghetto dando voz ao desespero expresso pela cena, apontando para ela, como se dissesse: “Olha só isso!” O enfatizar o significado afasta de uma imitação dos acontecimentos – não há vento algum na partitura, tampouco na trilha sonora. O vento é apenas visto, e o efeito da desertificação é duplamente forte. Finalmente, a orquestra reproduziu o vento. Grande ênfase foi colocada no brilho do efeito musical – o vento natural tinha de ser superado, “melhorado”, se era para o vento musical ter qualquer função. Ao mesmo tempo, foi tomado o cuidado de conseguir a sincronização máxima da música com os menores detalhes do filme. Em termos musicais, no entanto, o vento foi um “sistema de acompanhamento”, que carregava uma melodia fragmentária para flauta, e essa melodia “expressou” a cena, assim como fez a segunda solução, embora mais liricamente. Esta terceira solução pareceu ser a mais adequada. Ainda que outras soluções sejam concebíveis – por exemplo, soluções agressivas, que conceberiam a cena como uma catástrofe social e expressasse um protesto contra ela.

O contraste entre a música “a respeito” de um evento, a partir do qual ela enfatiza sua diferença, e a música que tira seus impulsos do evento em questão, define as possíveis atitudes fundamentais da música em relação ao filme, mas admite múltiplas variações. Essas duas atitudes são inter-relacionadas, produtivas uma da outra, não mecanicamente opostas. Por exemplo, a solução naturalmente sincronizada da cena discutida aqui (a viagem ocidental da família Joad) torna-se uma “estilização” precisamente porque a música segue a viagem em cada detalhe; porque a imitação é alcançada por meios puramente musicais, cujo uso consistente dá origem a um princípio formal específico. A teimosa imitação do filme pela música é transformada em expressão, aquela de superação intensiva da resistência. A resultante “peça personagem” poderia até ser tocada em um concerto. No entanto, a solução oposta, uma peça que

toma sua “distância” do filme, resolve um problema que foi levantado quando o filme foi encenado: a visão do calhambeque miserável carregado com os pobres pertences da família era frequentemente saudada com risos. Portanto, na segunda solução, a música ressalta a desesperada luta humana contra a catástrofe natural, e antes dessa malfadada cena, a atenção do ouvinte estava focada na vontade da família de resistir e sobreviver ao desastre.

Análise detalhada de uma sequência

Para ilustrar o trabalho de composição feito no projeto, apresentamos uma análise musical detalhada de uma sequência. Ela faz parte da música de *Fourteen Ways of Describing Rain* (op. 70), que, sendo a mais rica e completa de todas as escritas sob os auspícios do projeto, oferece o material mais adequado para tal análise. É composta no estilo dodecafônico, para o mesmo conjunto de instrumentos que Arnold Schönberg (a quem a partitura de “Rain” está dedicada) usou em seu *Pierrot Lunaire* – flauta, clarinete, violino (alternando com viola), violoncelo e piano. A tarefa era testar os recursos mais avançados e a correspondente técnica de composição complexa em sua relação com o filme. O filme a respeito da chuva parecia particularmente adequado para isso por causa de seu caráter experimental e da qualidade lírica de muitos de seus detalhes, apesar de seu tratamento totalmente objetivo. Todo tipo concebível de solução musico-dramática foi considerado, desde o naturalismo mais simples da descrição musical de detalhes sincronizados, até os efeitos de contraste mais extremos, nos quais a música “reflete” em vez de seguir um filme. A música consiste em quatorze peças, algumas vagamente justapostas, e alguns estruturalmente tricotadas juntas. No início e no final, há um “monograma” semelhante a uma cadência.

A segunda peça foi escolhida para análise. O filme mostra o vento no início da chuva. O conceito dramático da sequência é extremamente simples – imitação precisa e sincronizada dos eventos do filme – mas os recursos musicais são bastante diferenciados.

Os compassos 43 e 44 acompanham um panorama que mostra nuvens sobre a cidade e um vento fraco que começa a soprar. O compasso 45 acompanha a imagem de um detalhe - galhos de uma árvore sacudidos pelo vento. A música entoava uma frase recorrente semelhante a um coral, reconhecível por seu final em tercinas, ao qual se juntam a flauta, o clarinete e o violoncelo, enquanto uma figuração de violino, com trinados quase como um ruído fraco, reproduz o vento.

Nos compassos 45 e 46, o tremor dos ramos é traduzido em uma frase incidental de piano, que também é importante para a peça como um todo, e que do ponto de vista musical formal tem o significado de conclusão de um *chorale stanza*. Assim, a forma do filme determinou a forma musical até nos mínimos detalhes.

Durante os compassos 47 a 52, a imagem é novamente panorâmica. O vento é mais forte, seus efeitos podem ser vistos em detalhes: a música continua a primeira frase do coral e expande a *stanza* para quatro compassos, enquanto a figuração do violino, como no tradicional prelúdio coral, começa antes do *cantus firmus*.

No compasso 49, o tema coral é assumido pelo violino, e a figuração que representa o vento pela flauta: o motivo de base agora mudou consideravelmente. No compasso 51, para o close-up dos efeitos de uma rajada de vento, a frase incidental do piano é retomada, e no 52 combinada com o vento - o filme mostra uma rajada de vento batendo em um toldo. Esse motivo do filme continua durante a terceira entrada do coral, compassos 53 a 56, na forma de um violento estouro do violino em seu registro mais agudo, que, em relação aos dois primeiros, é como uma “pós-canção”. O complexo ritmo do acompanhamento do piano e do violoncelo reproduz o ritmo sincopado e semelhante a uma rajada do filme.

O pequeno segmento musical que segue (compassos 51 a 62) acompanha cenas curtas, como folhas caídas flutuando em um lago. A música é de caráter transicional, não muito diferente de uma *cadenza* de flauta. O motivo do vento, previamente desenvolvido pelo violoncelo e transformado em um padrão da escala, é ampliado pelo violino como um “remanescente”, como na resolução clássica de um motivo, e assim logicamente continua a frase descrita como “pós-canção”. O propósito desse procedimento é permitir que contrastes abruptos surjam um do outro, e os intermediar sem suavizá-los.

O compasso 63 corresponde a uma importante articulação do filme: as primeiras gotas de chuva estão caindo. Sua reprodução drasticamente simples por meio de segundas de piano acopladas resulta em um novo tema que domina o resto da sequência. Mas é acompanhado pelas mínimas do coral no clarinete e no violoncelo, e depois, pelo motivo do sopro no violino, enquanto o violoncelo assume o novo tema em pizzicato. No compasso 70, ele retorna ao piano e é resolvido em semínimas simples.

No compasso 73, as gotas de chuva param, e o lago com as folhas flutuantes reaparece na tela. Em concordância, a música volta ao fragmento da *cadenza* da flauta, mas o divide entre o clarinete, a flauta e o violino. O violino leva mais uma vez a uma “resolução do motivo” (compasso 76).

Começando com o compasso 77, um efeito de conclusão claro é produzido. A tela mostra um céu cinza imóvel encoberto por nuvens de chuva. A música, muito acima das harmonias de base, como se estivesse parada, é uma melodia de violino cujas notas mínimas são novamente uma reminiscência da figuração do coral. O caráter peculiar e inquietante da passagem é alcançado pela maneira como é orquestrado. Violoncelo e piano estão em uníssono, mas de forma que o efeito seja uma coloração especial do som, não seu reforço.

No compasso 81, a chuva pela primeira vez começa a cair densa e rápida. A música corre para o seu fim. Ela pega o tema do piano do compasso 63, mas

não tem mais tempo para qualquer “trabalho de filigrana” e flui quase sem qualquer pausa em um movimento simples. O acompanhamento, exceto pelo resto das harmonias profundas que desaparecem logo, é um trêmolo de violino com um som semelhante a um ruído. Nos dois últimos compassos, o violoncelo acrescenta uma sugestão da figuração do coral.

A forma da sequência não se enquadra em nenhuma das categorias usuais. As entonações recorrentes da melodia em mínimas são uma reminiscência de um prelúdio coral; as figurações de violino igualmente recorrentes, de um *étude*. Mas nenhum dos dois padrões corresponde à forma real da sequência, cujo espírito mais se aproxima de uma exposição sonata, embora o tipo de organização desta não seja adotado externamente. No capítulo 6, foi apontado que recursos como temas principais, transições, temas secundários, temas de fechamento ou resoluções temáticas deveriam ser liberados do padrão formal e tornados independentes. Aqui, uma tentativa foi feita nesta direção. Assim, a “pós-canção” da primeira seção principal (compassos 53 a 56) tem claramente o caráter de um tema de encerramento, de realização de um desenvolvimento temático que na verdade não o precedeu. Além disso, a finalização que começa com o compasso 81 tem o efeito de apressar um processo detalhado para a sua conclusão, embora tal processo não tenha acontecido. Tais efeitos são possíveis porque os detalhes da técnica clássica da sonata, especialmente aqueles pertencentes à máxima economia de motivos e variação permanente, são mantidos, enquanto a arquitetura tradicional é substituída pela forma do filme.

Por fim, deve-se observar a economia dos recursos musicais. Apesar da textura filigranada da música de câmara prevalecente na composição, tudo o que é supérfluo, tudo o que não é absolutamente necessário para a exposição da ideia musical, foi evitado. Mesmo neste pequeno quinteto, todos os instrumentos tocam simultaneamente apenas em raros momentos. Essa economia de meios é particularmente aconselhável na música para cinema, que deve evitar todas as coisas supérfluas.

Contra-Exemplo

Para ver a análise anterior em sua perspectiva adequada, é necessário comparar o procedimento de composição que acabamos de descrever com a prática prevalecente. Por uma questão de justiça, o exemplo contrastante não é tirado do domínio da música comercial, mas do livro de Eisenstein, onde é citado como um modelo de tratamento musical adequado de acordo com as teorias estéticas do autor. É uma pequena peça de Prokofiev, escrita para acompanhar uma sequência de *Alexander Nevsky*.

A peça foi obviamente destinada a ser completamente subordinada ao filme, sem quaisquer requisitos musicais independentes. Portanto, nossa tarefa

é analisá-lo de um ponto de vista puramente dramático-funcional, não de um ponto de vista musical.

A ideia de base é a da semelhança, não a do contraste. Eisenstein constrói diagramas do “ritmo da imagem” e do “movimento” musical e considera os dois idênticos. “Agora vamos comparar os dois gráficos”, ele escreve. “O que encontramos? Ambos os gráficos de movimento são absolutamente correspondentes, ou seja, encontramos uma correspondência completa entre o movimento da música e o movimento do olho sobre as linhas da composição plástica. Em outras palavras, exatamente o mesmo movimento está na base de ambas estruturas, a musical e a plásticas.”⁵

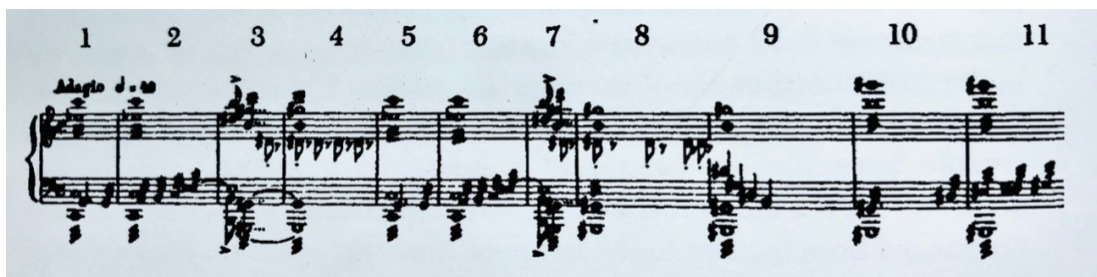
No capítulo 5 mostramos que a identificação dos ritmos musicais com os ritmos do filme é questionável, porque nas artes plásticas o conceito de ritmo é amplamente metafórico. Isso se torna manifesto no presente caso: os gráficos de Eisenstein referem-se a tomadas únicas, não à relação de tempo entre eles. Além desta consideração geral, a inadequação de tais analogias pode ser mostrada em detalhes no que diz respeito aos exemplos de Eisenstein. Os gráficos de Eisenstein deveriam provar que o movimento real da música é similar à sequência do filme. O que eles provam na realidade é que há semelhança entre a *notação* da música e a sequência. Mas a notação já é a fixação do movimento musical real, a imagem estática de um fenômeno dinâmico. A semelhança entre a música e o filme é indireta, sugerida pela fixação gráfica da música; isso não pode ser percebido diretamente e, por essa razão, não pode cumprir uma função dramática.

Por exemplo, a tomada nº V mostra uma avalanche. A música (veja o compasso 9) imita as rochas íngremes com tríades dissolvidas descendentes que, na verdade, têm a aparência de uma curva em queda acentuada na notação da partitura. Mas a queda sonora ocorre a tempo, enquanto que a rocha íngreme é vista inalterada da primeira à última nota. Uma vez que o espectador não lê a notação, mas ouve a música, é quase impossível para ele associar a sequência de notas à rocha íngreme. E é ainda menos provável que ele o faça porque a tríade dissolvida é uma frase tão convencional e gasta que o ouvinte não tem o menor impulso de conectá-la a uma cena heróica. A fórmula musical usada aqui é tão irrelevante que ela pode se relacionar a qualquer coisa ou a nada. Se é realmente necessário ter ilustrações musicais de rochas íngremes depende do plano de base. Mas se isso for tentado, o motivo deve ser pelo menos tão claro que nenhuma dúvida pare a respeito da relação entre a música e o filme.

Uma outra objeção diz respeito ao desenvolvimento da sequência e da música. Se a tese de Eisenstein de uma correspondência entre os dois for aceita,

5 Sergei Eisenstein. *The Film Sense*, New York, 1942, p. 178. { No Brasil, esse famoso e paradigmático estudo está disponível em *O sentido do filme*, Rio de Janeiro: Zahar, p. 105-143, 2002. }

o desenvolvimento da música teria que corresponder ao do filme. A música então deveria distinguir entre vistas panorâmicas e close-ups, como foi mostrado na análise da sequência da chuva, e o desenvolvimento de eventos dramáticos deveria ser refletido em desenvolvimentos especificamente musicais. A tarefa aqui é evitar termos a música - que por natureza é dinâmica - ultrapassando a marca, em oposição ao menos móvel evento visual. Paradoxalmente, o extremo oposto ocorre na peça de Prokofiev: o filme avança enquanto a música marca o tempo. Por exemplo, há uma diferença clara no estágio de desenvolvimento entre as três primeiras tomadas, que mostram detalhes, e a quarta tomada, que é uma visão geral de uma linha de batalha com duas bandeiras. Mas os compassos 5 ao 8 repetem literalmente os compassos de 1 a 4, e as repetidas recomendações de Eisenstein em relação à correspondência entre a sequência de imagens e o movimento musical aqui são completamente ignoradas. Na tomada nº IV, duas bandeiras são representadas simbolicamente por 4 colcheias (compasso 8). Infelizmente, as mesmas colcheias já haviam aparecido no compasso 4, tomada nº II, que não mostra nenhuma bandeira, embora haja uma lança nela, que um dos guerreiros brandia no ar. Se os detalhes da imagem estática devem ser tão pedantemente traduzidos em música, o pedantismo deve ser pelo menos consistente, não praticado em um momento e esquecido no próximo.

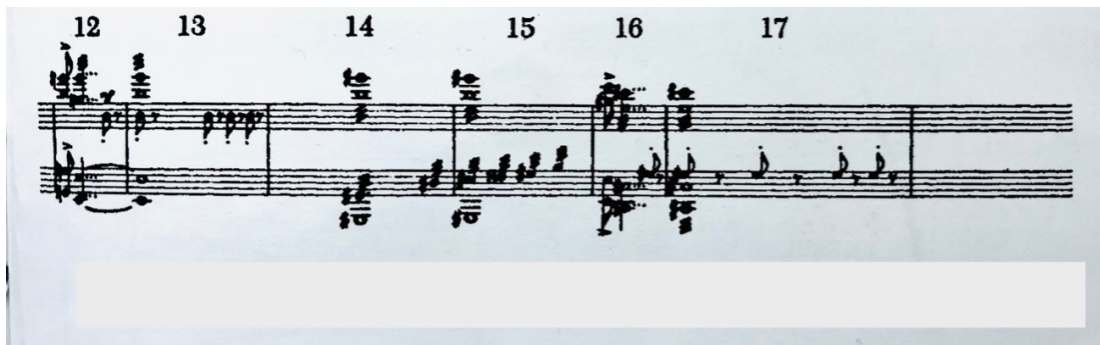


Começando com a tomada nº VI, o caráter do filme muda; ele progride de tomadas de meia distância para close-ups. Aos poucos, as pessoas se destacam do fundo, uma trama rudimentar começa a aparecer. A música, no entanto, não dá qualquer atenção a isso, ela repete seu padrão tonal altamente simples, no mesmo sol sustenido pelo qual pastou no terceiro compasso e definitivamente atingiu no décimo. Prokofiev segue o princípio neoclássico de impassividade, de repetição sem emoção do padrão musical em oposição à ação progressiva, e Eisenstein, bastante despreocupado com a verdadeira natureza deste estilo musical, dá-lhe uma interpretação, depois da moda da música programática, isso é absolutamente injustificado pelo conteúdo musical.

No entanto, o próprio Prokofiev não permanece fiel a seu princípio neoclássico, mas obriga Eisenstein, na medida em que seu padrão fundamental rigidamente repetido deveria representar um astral musical de agitação, o exato oposto de rigidez. Assim, resulta uma contradição entre o padrão musical

fundamental que ele escolheu e o tratamento que dá a ele. A indiferença teria sido genuína se fosse exatamente contrastada com o filme agitado, como é o caso, por exemplo, em algumas das cenas de balé de Stravinsky. Mas Prokofiev vai apenas até a metade do caminho, e o que se consegue não é nem a indiferença neoclássica, nem a música programática romântica, mas apenas uma relação borrada e imprecisa entre filme e música. Os padrões básicos e os gráficos musicais são semelhantes, mas o desenvolvimento da música e o do filme são bastante diferentes e não relacionados – na verdade, a música não chega a se desenvolver.

Finalmente, um dos equívocos fundamentais de Eisenstein deve ser apontado. Ele transfere toda a sua discussão para uma esfera de argumentos estéticos grandiloqüentes,⁶ o que é completamente irrelevante para a peça inofensiva que Prokofiev sem muito esforço escreveu para a sequência em questão. Eisenstein fala dessa peça e de sua relação com o filme como se estivesse lidando com os problemas mais difíceis da pintura abstrata,



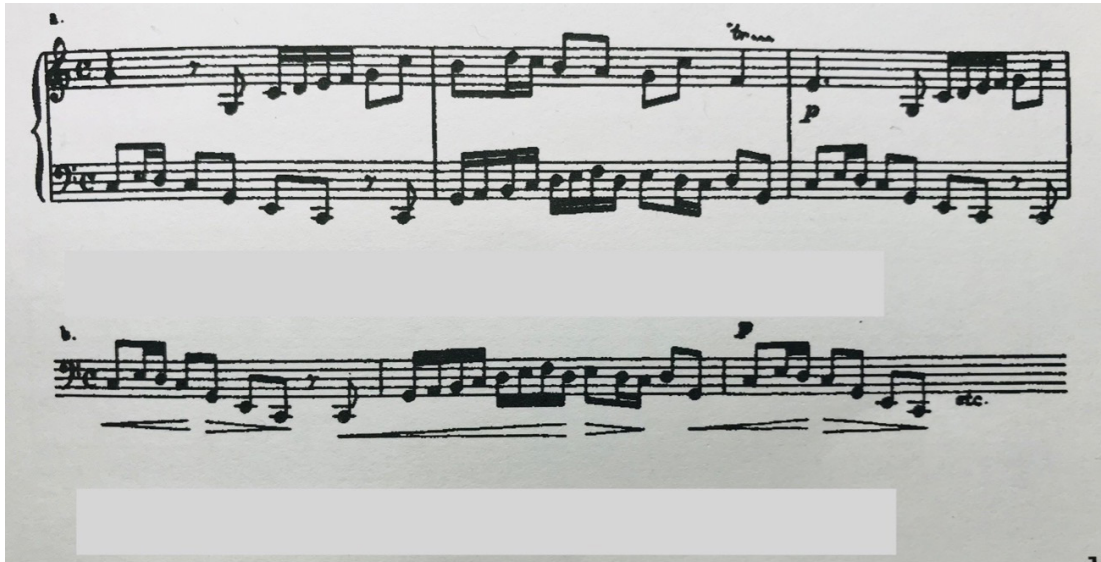
com referência aos quais frases como curvas acentuadas, contrapontos verdes a temas azuis, ou unidade estrutural, também têm sido usadas com muita frequência. Ele usa artilharia pesada para atirar em pardais. A peça em questão segue tão completamente as faixas batidas da boa e velha música do cinema

6 Eisenstein também mostra uma tendência para a adoção sem sentido crítico de certos resultados da semi-erudição musical, como os encontrados no livro bem conhecido e altamente superestimado de Albet Schwitzer sobre Bach.

“Até onde ele [Bach] se aventurará a ir na música é mostrado na cantata de Natal, *Christum wir sollen loben schon*. O texto da ária *Johannis freudenvolles Springen erkannte dich mein Jesus schon* refere-se à passagem no Evangelho de São Lucas, ‘E aconteceu que quando Isabel ouviu a saudação de Maria, o bebê saltou no ventre.’ A música de Bach é simplesmente uma série de convulsões violentas. (Eisenstein, lcp 162 f.) Ao descrever as passagens citadas como convulsões, Schwitzer esquece que tais passagens pertencem aos recursos musicais gerais de todo o período de Bach, que eles são encontradas em centenas de suas obras com conotações totalmente diferentes, sem necessariamente expressar embriões saltando no ventre de suas mães. Para dar o efeito de salto, seria necessário executar a música de maneira “saltitante”, e mesmo o mais ambicioso batedor de tempo provincial dificilmente entrega-se a tal romantismo.

que falar de sua “estrutura” não faz sentido. Tremolos deveriam sugerir um suspense que ninguém mais atribui a eles; um ritmo sincopado de colcheia que há muito tempo se tornou ineficaz deveria ser “irregular”, e uma sequência de semínimas subindo para tríades deve “ameaçar”, embora na verdade nem mesmo saia do círculo seguro das harmonias circundantes. A música é a do antigo *Kinothek*, apenas a terminologia é a dos manifestos de Kandinsky.

Nem mesmo um regente provincial faria isso:



Exemplo de Schweitzer (p. 156).

FOURTEEN WAYS TO DESCRIBE RAIN

Hanns Eisler

In honor of Arnold Schönberg's seventieth birthday
No. 3

Flute $\text{♩} = 168$
Clar. in B \flat
Violin
Violoncello
Piano

45
Fl.
Cl. B \flat
Vi.
Vc.
Piano

The image displays two pages of a musical score, likely from a symphony. The top page shows measures 48-50. The bottom page starts at measure 50, indicated by a boxed number '50' above the first staff. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Piano). The Flute part features intricate passages with trills and slurs, marked with dynamics like *pp*, *ppp*, and *sp*. The Clarinet Bb part has a melodic line with slurs. The Violin and Viola parts have rhythmic patterns with slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The bottom page includes the instruction '(flatter tongue)' for the Flute part.

The image displays two pages of a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano.

Page 1 (top):

- Flute (Fl.):** Starts with a rest, then enters with a melodic line marked *pp*. The tempo marking *piu accelerando* is placed above the staff.
- Clarinet Bb (Cl. Bb):** Starts with a rest, then enters with a melodic line marked *pp*.
- Violin (Vl.):** Starts with a rest, then enters with a melodic line marked *pp*.
- Viola (Vc.):** Starts with a rest, then enters with a melodic line marked *pp*. The instruction *sul ponticello* is written above the staff.
- Piano:** Plays a rhythmic accompaniment marked *f staccato with both hands*. The dynamic *ff* is indicated below the staff.

Page 2 (bottom):

- Flute (Fl.):** Continues with a melodic line marked *pp*. The tempo marking *accelerando* is placed above the staff.
- Clarinet Bb (Cl. Bb):** Continues with a melodic line marked *pp*.
- Violin (Vl.):** Continues with a melodic line marked *fff*.
- Viola (Vc.):** Continues with a melodic line marked *ff brillante*.
- Piano:** Continues with a rhythmic accompaniment marked *ff*.

Cl. B \flat

Vl.

Vc.

Piano

poco pesante

Fl.

sub. ppp staccato

Cl. B \flat

sub. ppp

Vl.

sub. ppp

Vc.

sub. ppp

ppp (dolce)

60

Fl.

sempre staccato

Cl. B \flat

Vl.

Vc.

poco

fp

Detailed description: This image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The top system includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Violin (Vl.), Violoncello (Vc.), and Piano. The middle system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Violin (Vl.), and Violoncello (Vc.). The bottom system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Violin (Vl.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with various dynamics and articulations, including *poco pesante*, *sub. ppp staccato*, *ppp (dolce)*, *sempre staccato*, *poco*, and *fp*. A rehearsal mark '60' is present in the middle system. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and slurs.

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano. The Flute part is marked "very rhythmic" and features a melodic line with slurs. The Clarinet Bb part has a "pp" dynamic marking. The Viola part is marked "tr. un." and has a "pp" dynamic marking. The Piano part is marked "sehr betont" and "trophend" with a "mf" dynamic. The second system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano. The Flute part is marked "acc. l.". The Clarinet Bb part has a long slur. The Violin part has "p" and "fp" dynamic markings. The Viola part has "p" and "p (marcato)" dynamic markings. The Piano part has a complex rhythmic pattern. The page number "112" is located at the bottom left of the page.

70

Fl.
CLB
VI.
Vc.
Piano

tranquillo

113

75

Fl. dolce

Cl. B \flat ppp

Vl. pp

Vc. ppp

PIANO

Fl. poco pesante

Cl. B \flat ppp

Vl. ppp

Vc. ppp

PIANO ppp

90 *a tempo, sempre poco stringendo*

The musical score consists of three systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin I (Vl.), Violin II (Vc.), and Piano (Piano). The Flute part begins with a *pp* dynamic. The Violin I part has a *ritard* marking. The Piano part features a *pp* dynamic. The second system continues the Violin I and Piano parts. The third system includes Violin I, Violin II, and Piano parts, with the Violin II part marked *ppp dolcissimo*.

Textos e versões

Coração Partido, de Caryl Churchill

Blue Heart, by Caryl Churchill

Fernando Pinheiro Villar
Tradução livre.

C O R A Ç Ã O
P A R T I D O
(BLUE HEART)

de Caryl Churchill

Tradução livre de Fernando Pinheiro Villar

Blue Heart, de Caryl Churchill, teve estreia mundial em 19 de agosto de 1997, no Traverse Theatre, em Edimburgo. *Coração Partido*, com tradução e direção de Fernando Villar, foi encenada pela primeira vez no Brasil em 27 de novembro de 2008, no Teatro Helena Barcellos, no Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, com o coletivo CHIA, LIIAA!, do Lab Indisciplinar de Investigação e Ação Artística, coordenado por Villar.

Elenco

Desejos do Coração

BRIAN	Rafael Tursi
ALICE	Juliana Bitar e Andréia Livia
MAISIE	Milene Quiçã e Anamaria Otto
LEWIS	Leandro Menezes
SUZY	Anamaria Otto e Juliana Bitar
MULHER JOVEM	Andréia Livia e Milene Quiçã
CRIATURAS	Flávio Café

Bule Blue

MRS PLANT	Laura Moreira
DEREK	Leandro Menezes
MRS OLIVER	Giuliana Perfeito
ENID	Júlia Fagundes e Lina Borba
MRS VANE	Ariane Guerra
MISS CLARENCE	Renata Jambeiro
MR VANE	Rafael Tursi
MÃE DE DEREK	Lina Borba e Júlia Fagundes

Ficha técnica

Adereços, figurinos, maquiagem e produção executiva:

CHIA, LIIAA!

Cenografia, direção, tradução e trilha sonora:

Fernando Villar

Gravações, direção de estúdio, remasterização e montagem da trilha:

Glauco Maciel

Iluminação:

Carlos Kozbev
(montagem e operação)
Fernando Villar
(desenho)

Músicas e músicos convidados:

“Now the drugs
don’t work”
The Verve
“Memories of you”
Rosemary Clooney
“Smile”
Charlie Chaplin
“All we need is love”
Beatles

Operação de som:

Júlia do Vale

Este livre tradutor agradece e sempre lembrará com carinho e admiração o valioso coletivo acima apresentado, que se empenhou tanto e construiu um momento teatral único, com a dramaturgia singular e instigante de Caryl Churchill. A primeira montagem do CHIA, LIIAA!, braço artístico do LIIAA, que iniciamos em 2007. Orgulho e respeito pelas atuais carreiras artísticas e pedagógicas das queridas e queridos ex-alunas e alunos, em Brasília e pelo DF, Brasil e mundo afora.

Agradeço ao convite do colega artista professor e amigo Marcus Mota, que pensou esta publicação eletrônica. Ele esteve na plateia de *Coração Partido*, na formação das atrizes e atores acima e compartilha meu orgulho e afeto pelo elenco da peça e nossa montagem.

Gratidão, respeito e salve salve Caryl Churchill! Por suas invenções raras, por sua criatividade, rebeldia, desejo e luta por mudanças, e por sua juventude, sempre.

Afetos alegres acima e adiante, agradeço *in memoriam* a Lucia V. Sander, que me apresentou Churchill em 1982, entre tantos outros presentes, antes e depois, que me foram e continuam a ser tão preciosos. Que alegria a ver na plateia de *Coração Partido* em 2008, entusiasmada e inspiradora nos retornos sagazes dela. Que honra, privilégio e felicidade a convivência com a professora, pesquisadora, criadora inicialmente e posteriormente com a parceira artística frequente e amiga ímpar que ela sabia ser. Aquela sagacidade, graça, leveza, humanidade, estética e inteligência, incomparáveis, todas ela. Buscando palavras que a conseguissem descrever, me vem à lembrança a sonhada flor pela cientista Claire, da sua *sis* Susan Glaspell, uma flor híbrida, que exalaria reminiscências... Saudades, amiga.

Abreijos gratos e *asè*, Lucia! *Asè* Anamaria, Andreia, Ariane, Carlos, Caryl Churchill, Departamento de Artes Cênicas, Flávio, Giuliana, Glauco, Helena (para sempre), IdA, Júlia e Júlia, Juliana, Laura, Leandro, Lina, Marcus, Milene, Rafael, Renata e UnB queridas. E em uma das 16 línguas indígenas do estado brasileiro do Acre, *Xavá Xavá!* Em tradução livre, *as melhores luzes mais especiais para você*.

Fernando Villar
Brasília, março de 2023

CORAÇÃO PARTIDO

(BLUE HEART)

de Caryl Churchill (1997)

Tradução livre de Fernando Pinheiro Villar (2008)

DESEJO DO CORAÇÃO

(HEART'S DESIRE)

ALICE e MAISIE. ALICE está colocando talheres à mesa, MAISIE vagueia pela sala. BRIAN entra vestindo um suéter vermelho.¹

BRIAN Ela está demorando.

ALICE Nem tanto.

Todos param, BRIAN sai. As duas voltam ao começo e fazem exatamente o que fizeram antes enquanto BRIAN entra vestindo um casaco de tweed.

BRIAN Ela está demorando.

ALICE Nem tanto.

Todos param, BRIAN sai. As duas voltam ao começo e fazem exatamente o que faziam antes enquanto BRIAN entra vestindo um cardigã velho.

BRIAN Ela está demorando.

¹ Brian e Alice são casados. Maisie é irmã de Brian. Todos por volta dos 60 e poucos anos. Suzy, a filha, tem 35, e Lewis, o filho, é mais jovem. A cena passa-se na cozinha de Brian e Alice.

ALICE Nem tanto.

BRIAN A gente devia ter ido buscá-la no aeroporto.

ALICE Não devia não.

MAISIE O que eu invejo mesmo dela lá é a fauna porque vem de um ramo completamente separado da evolução e eu adoraria eu realmente adoraria ver um ornitorrinco, não no zoológico mas no seu habitat natural. Imagina que você vai alimentar os patos e vê algo que não é um pato mas também não é um castor nem uma toupeira, as patas que me fazem lembrar uma toupeira, mas imagina essa criatura peluda com sua cara de pato, faz você pensar em tudo mais que poderia ter existido, tigres com presas, mas de qualquer jeito o ornitorrinco sempre foi meu animal favorito, ele não põe ovos como um pato, ele é marsupial como um canguru então o bebê nasce como uma linha como uma mancha e tem de engatinhar dentro da bolsa, é isso, o ornitorrinco é um marsupial ou não na verdade eu estou em dúvida sobre isso, talvez ele ponha ovos mesmo como os patos, eu vou procurar saber ou vou perguntar pra ela quando ela chegar e eu quero saber se ela viu um lá, talvez ela nadando num rio e tinha essa coisa peludinha –

Volta pro começo. BRIAN entra vestindo um cardigã velho.

BRIAN Ela está demorando.

ALICE Nem tanto.

BRIAN A gente devia ter ido buscá-la no aeroporto.

ALICE Não devia não.

BRIAN Ela vai estar exausta.

ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.

BRIAN Como você pode falar assim da sua filha?

ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.

BRIAN Você está sempre certa claro.

ALICE Ela pode viajar o mundo todo, ela pode viajar uns últimos quilômetros.

BRIAN É tão maravilhoso pra você estar sempre certa.

ALICE Chega.

BRIAN Chega o quê?

ALICE Eu vou embora.

BRIAN Oh, rá rá, e agora a gente tem que ficar em polvorosa e implorar pra você ficar e pedir desculpas por favor.

ALICE Eu não me incomodaria.

BRIAN Eu não vou me incomodar não se preocupe.

ALICE sai.

MAISIE Alice?

BRIAN e MAISIE esperam.

BRIAN Ela só vai dar uma chorada.

ALICE entra de casaco e com mala.

ALICE Fala pra ela que eu sinto muito e que eu ligo depois pra dizer onde eu estou.

ALICE sai.

BRIAN Foi a porta da frente? Alice? Alice.

MAISIE Eu não acho que você –

Volta ao começo. ALICE na cozinha, MAISIE como antes, BRIAN entra vestindo um cardigã velho.

BRIAN Ela está demorando.

ALICE Nem tanto.

BRIAN A gente devia ter ido buscá-la no aeroporto.

ALICE Não devia não.

BRIAN Ela vai estar exausta.

ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.

BRIAN Como você pode falar assim da sua filha?

ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.

BRIAN Você está sempre certa claro.

ALICE Ela pode viajar o mundo todo, ela pode viajar uns últimos quilômetros.

BRIAN É tão maravilhoso pra você estar sempre certa.

ALICE Ela não queria que fossemos buscá-la.

MAISIE Ela vai chegar logo.

BRIAN Eu estou falando de espontaneidade.

ALICE Ela não quer confusão.

BRIAN Ela diz que não mas não seria se ela não soubesse que a buscaríamos e nós estaríamos lá ou eu estaria –

O telefone toca.

Alô? Sou eu. Ah. Certo. Ahã. Obrigado.

MAISIE O quê?

BRIAN Houve um acidente.

ALICE O avião?

BRIAN O metrô. Não te disse que a gente deveria ter ido buscá-la?

ALICE Ela está – ?

Volta ao começo.

- BRIAN Ela está demorando.
- ALICE Nem tanto.
- BRIAN A gente devia ter ido buscá-la no aeroporto.
- ALICE Não devia não.
- BRIAN Ela vai estar exausta.
- ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.
- BRIAN Como você pode falar assim da sua filha?
- ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.
- BRIAN Você está sempre certa claro.
- ALICE Ela pode viajar o mundo todo, ela pode viajar uns últimos quilômetros.
- BRIAN É tão maravilhoso pra você estar sempre certa.
- ALICE Ela não queria que fossemos buscá-la.
- MAISIE Ela vai chegar logo.
- BRIAN Eu estou falando de espontaneidade.
- ALICE Ela não quer confusão.
- BRIAN Ela fala isso mas não seria se ela não soubesse que a buscaríamos e nós estaríamos lá ou eu estaria lá se você não insistisse em não ir, ela teria gostado se tivesse acontecido, quando ela nos visse ela ficaria contente.
- ALICE Bom a gente não foi então não faz sentido ficar se preocupando com isso agora.
- BRIAN Ela nunca mais vai voltar da Austrália de novo.

ALICE O que você quer dizer com isso?
MAISIE tropeça e cai.

ALICE Oh, que foi?

BRIAN Que diabo?

MAISIE Desculpem, tudo bem, eu estou bem.

ALICE Você se machucou?

MAISIE Não. Sim. Nada sério.

ALICE Você pode se levantar?

MAISIE Claro que sim. Epa. É só o meu tornozelo. *[Suspiro.]* Ai, ai.

BRIAN Como você fez isso?

ALICE Senta e a gente dá uma olhada nisso.

MAISIE Oh au. Não não não é nada. Aai.
Volta ao começo. BRIAN entra vestindo cardigã.

BRIAN Ela está demorando.

ALICE Nem tanto.

BRIAN A gente devia ter ido buscá-la no aeroporto.

ALICE Não devia não.

BRIAN Ela vai estar exausta.

ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.

BRIAN Como você pode falar assim da sua filha?

ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.

BRIAN Você está sempre certa claro.

ALICE Ela pode viajar o mundo todo, ela pode viajar uns últimos quilômetros.

BRIAN É tão maravilhoso pra você estar sempre certa.

ALICE Ela não queria que fossemos buscá-la.

MAISIE Ela vai chegar logo.

BRIAN Eu estou falando de espontaneidade.

ALICE Ela não quer confusão.

BRIAN Ela fala isso mas não seria se ela não soubesse que a buscaríamos e nós estaríamos lá ou eu estaria lá se você não insistisse em não ir, ela teria gostado se tivesse acontecido, quando ela nos visse ela ficaria contente.

ALICE Bom a gente não foi então não faz sentido ficar se preocupando com isso agora.

BRIAN Ela nunca mais vai voltar da Austrália de novo.

ALICE O que você quer dizer com isso? claro que ela vai voltar de novo.

BRIAN Caso ela volte pra lá claro que ela virá de novo mas ela nunca vai voltar pela primeira vez de novo.

Entra LEWIS.

LEWIS Cadê ela?

BRIAN Você não vai ficar aqui desse jeito.

LEWIS Cadê minha irmãzona? Eu quero dar um beijo nela.

BRIAN Você vai vê-la quando estiver sóbrio.

ALICE Calma está tudo bem, Brian. Suzy ainda não chegou, Lewis.

LEWIS Vocês devem ter escondido ela embaixo da mesa. O pai sabe onde ela está, né pai? Papai sempre sabe onde a Suzy está. Oi tia Maisie, vamos tomar uma? Vamos pro pub, Maisie, e sair desse monte de –

LEWIS sai, a peça volta ao começo como antes. Desta vez a repetição acontece em velocidade dobrada, com todos os movimentos precisos mas rápidos.

- BRIAN Ela está demorando.
- ALICE Nem tanto.
- BRIAN A gente devia ter ido buscá-la no aeroporto.
- ALICE Não devia não.
- BRIAN Ela vai estar exausta.
- ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.
- BRIAN Como você pode falar assim da sua filha?
- ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.
- BRIAN Você está sempre certa claro.
- ALICE Ela pode viajar o mundo todo, ela pode viajar uns últimos quilômetros.
- BRIAN É tão maravilhoso pra você estar sempre certa.
- ALICE Ela não queria que fossemos buscá-la.
- MAISIE Ela vai chegar logo.
- BRIAN Eu estou falando de espontaneidade.
- ALICE Ela não quer confusão.
- BRIAN Ela fala isso mas não seria se ela não soubesse que a buscaríamos e nós estaríamos lá ou eu estaria lá se você não insistisse em não ir, ela teria gostado se tivesse acontecido, quando ela nos visse ela ficaria contente.
- ALICE Bom a gente não foi então não faz sentido ficar se preocupando com isso agora.

BRIAN Ela nunca mais vai voltar da Austrália de novo.

ALICE O que você quer dizer com isso? Claro que ela vai voltar de novo.

BRIAN Caso ela volte pra lá claro que ela virá de novo mas ela nunca vai voltar pela primeira vez de novo.

Volta à velocidade normal.

MAISIE É toda essa espera.

ALICE Tomara que ela chegue logo mesmo porque eu estou ficando com fome.

BRIAN Você não precisa esperar pra comer.

ALICE Não, é pra ela o almoço.

MAISIE Você vai contar para ela na bucha?

BRIAN Você não tem que ficar se preocupando com isso Maisie.

ALICE Nós estamos nessa juntos.

MAISIE Todos nós temos álibis perfeitamente aceitáveis.

BRIAN Mas eles não acreditam mais em álibis. Agora é tudo forense, tudo genético.

ALICE Mas não pode acontecer nada forense se nenhum de nós fez nada. Eu não sei porque você tem que agir como se fosse culpada quando isso tudo não tem nada a ver com nenhum de nós a não ser que o corpo foi encontrado no nosso jardim, ele foi descarregado no nosso jardim como todo mundo sabe.

MAISIE Eu continuo falando pra polícia sobre o carteiro mas eles nem ligam.

BRIAN Eu sei que um número enorme de pessoas são condenadas injustamente e eu não vivo num sonho pra imaginar que coisas terríveis só atingem pessoas nos jornais.

MAISIE Então eu não vou falar nada e deixo isso com vocês.

Volta para após 'é toda essa espera'.

ALICE Tomara que ela chegue logo mesmo porque eu estou ficando com fome.

BRIAN Você não precisa esperar.

ALICE Não, é pra ela o almoço.

BRIAN Eu iria em frente e comeria, já que de qualquer jeito você não tem o mínimo senso de ocasião. Ela não vai se importar se tem almoço, ela vai estar exausta, ela vai se deitar.

ALICE Tudo bem se for o que ela quiser fazer.

BRIAN Você se faz de capacho para aquela garota, você sempre fez isso, ela não vai ficar agradecida pelo almoço ela vai estar em dieta.

MAISIE Ah a única dieta boa é a dieta de Feno que tem a ver com não combinar –

Volta para após 'ela quiser fazer'.

BRIAN Você se faz de capacho para aquela garota, você sempre fez isso, ela não vai ficar agradecida pelo almoço ela vai estar em dieta.

ALICE Você está contente com a volta dela?

BRIAN Qual é o problema com você agora?

ALICE Você não parece satisfeito – você não parece satisfeito –

Volta para após 'com a volta dela?'

BRIAN Qual é o problema com você agora?

ALICE Você não parece satisfeito, parece irritado.

MAISIE O metrô é bem rápido, ela vai chegar aqui rapidinho, tenho certeza.

*Um bando de crianças invade o espaço, dão uma volta completa nele e somem novamente.
Volta para após 'é claro que ela vai voltar de novo.'*

- BRIAN Ela nunca mais vai voltar da Austrália de novo.
- ALICE O que você quer dizer com isso? Claro que ela vai voltar de novo.
- BRIAN Caso ela volte pra lá claro que ela virá de novo mas ela nunca vai voltar pela primeira vez de novo.
- MAISIE É toda essa espera.
- ALICE Tomara que ela chegue logo mesmo porque eu estou ficando com fome.
- BRIAN Você não precisa esperar pra comer.
- ALICE Não, é pra ela o almoço.
- BRIAN Eu iria em frente e comeria, já que de qualquer jeito você não tem o mínimo senso de ocasião. Ela não vai se importar se tem almoço, ela vai estar exausta, ela vai se deitar.
- ALICE Tudo bem se for o que ela quiser fazer.
- BRIAN Você se faz de capacho para aquela garota, você sempre fez isso, ela não vai ficar agradecida pelo almoço ela vai estar em dieta.
- ALICE Você está contente com a volta dela?
- BRIAN Qual é o problema com você agora?
- ALICE Você não parece satisfeito, parece irritado.
- MAISIE O metrô é bem rápido, ela vai chegar aqui rapidinho, tenho certeza.
- BRIAN Você é que me irrita, quer me enlouquecer com esse seu nhenhê.
- ALICE Este deveria ser um dia ótimo. Você estraga tudo.

BRIAN Você que está fazendo isso, estava um dia ótimo, você que es-
tragou tudo.

Entra LEWIS, bêbado.

LEWIS Eu não sou feliz. O que vocês vão fazer com isso?

ALICE Você sabe que você é quem tem que ajudar você, Lewis.

LEWIS Mas não pára nunca.

BRIAN Lewis, eu queria que você tivesse morrido no parto. Se eu sou-
besse que você ia crescer desse jeito eu teria matado ou você
ou eu mesmo no dia que você nasceu.

LEWIS Olha só é disso que eu vim. Alguma surpresa?

Volta para após 'ela não quer confusão'.

BRIAN Ela fala isso mas não seria se ela não soubesse que a buscarí-
amos e nós estaríamos lá ou eu estaria lá se você não insistisse
em não ir, ela teria gostado se tivesse acontecido, quando ela
nos visse ela ficaria contente.

ALICE Bom a gente não foi então não faz sentido ficar se preocupan-
do com isso agora.

BRIAN Ela nunca mais vai voltar da Austrália de novo.

ALICE O que você quer dizer com isso? Claro que ela vai voltar de novo.

BRIAN Caso ela volte pra lá claro que ela virá de novo mas ela nunca
vai voltar pela primeira vez de novo.

MAISIE É toda essa espera.

ALICE Tomara que ela chegue logo mesmo porque eu estou ficando
com fome.

BRIAN Você não precisa esperar pra comer.

ALICE Não, é pra ela o almoço.

- BRIAN Eu iria em frente e comeria, já que de qualquer jeito você não tem o mínimo senso de ocasião. Ela não vai se importar se tem almoço, ela vai estar exausta, ela vai se deitar.
- ALICE Tudo bem se for o que ela quiser fazer.
- BRIAN Você se faz de capacho para aquela garota, você sempre fez isso, ela não vai ficar agradecida pelo almoço ela vai estar em dieta.
- ALICE Você está contente com a volta dela?
- BRIAN Qual é o problema com você agora?
- ALICE Você não parece satisfeito, parece irritado.
- MAISIE O metrô é bem rápido, ela vai chegar aqui rapidinho, tenho certeza.
- BRIAN Você é que me irrita, quer me enlouquecer com esse seu nhenhê.
- ALICE Este deveria ser um dia ótimo. Você estraga tudo.
- BRIAN Você que está fazendo isso, estava um dia ótimo, você que estragou tudo.
- ALICE Tudo que eu estou falando é seja gentil com ela.
- BRIAN Seja gentil com ela?
- ALICE Isso, eu só estou falando seja gentil com ela.

Dois atiradores entram de repente e matam todos, e saem.

Volta pro começo da peça. Desta vez a repetição acontece com as primeiras palavras de cada fala somente. Tanto quanto possível, mantenha os movimentos ou marcas das falas.

- BRIAN Ela está
- ALICE Nem
- BRIAN A gente devia ter

ALICE Não devia não

BRIAN Ela vai estar

ALICE Ela é uma mulher

BRIAN Como você pode falar

ALICE Ela é uma

BRIAN Você está sempre

ALICE Ela pode viajar

BRIAN É tão maravilhoso

ALICE Ela não queria

MAISIE Ela vai chegar aqui

BRIAN Eu estou falando sobre

ALICE Ela não quer

BRIAN Ela diz que não, mas

ALICE Bom a gente não foi

BRIAN Ela nunca vai

ALICE O que você

BRIAN Caso

MAISIE É toda essa

ALICE Tomara que ela

BRIAN Você não precisa

ALICE Não, é o

BRIAN Eu iria

ALICE Tudo bem se

BRIAN Você se faz de

ALICE Você está contente

BRIAN Qual é o problema

ALICE Você não parece

MAISIE O metrô é bem

BRIAN Você é que me

ALICE Este deveria ser um dia

BRIAN Você que está fazendo isso

ALICE Tudo que eu estou falando é

BRIAN Seja gentil

ALICE Isso, eu só estou falando seja gentil com ela.

BRIAN Quando eu não sou gentil com ela? eu não sou um bom pai é isso que você vai dizer? você quer dizer isso? diz.

ALICE Eu só –

BRIAN Diz diz.

ALICE Apenas seja gentil com ela, só isso.

BRIAN Gentil.

ALICE Isso, você vai ser gentil com ela é tudo que eu estou dizendo.

BRIAN Eu devia deixar você. Eu é que devia ter ido para Austrália.

ALICE Antes tivesse ido.

BRIAN Chicotinho, língua afiada.

ALICE Não eu realmente queria que você tivesse ido. Porque eu teria ficado aqui e sido feliz. Porque eu receio que eu não tenho sido fiel a você.

BRIAN O quê que você está falando? Um caso?

ALICE Quinze anos.

BRIAN Você sabia disso Maisie?

ALICE Não coloca a Maisie no meio disso.

BRIAN Não me diga o que não fazer. Todo mundo tem me enganado?

MAISIE Eu sabia mesmo um pouquinho.

BRIAN Quinze . . . ? Você quer dizer que quando estávamos nas férias em Portugal você já estava . . . ?

Volta para após 'estraga tudo'.

ALICE Tudo que eu estou falando é seja gentil com ela.

BRIAN Seja gentil com ela?

ALICE Isso, eu só estou falando seja gentil com ela.

BRIAN Quando eu não sou gentil com ela? eu não sou um bom pai é isso que você vai dizer? você quer dizer isso? diz.

ALICE Eu só –

BRIAN Diz diz.

ALICE Apenas seja gentil com ela, só isso.

BRIAN Gentil.

ALICE Isso, você vai ser gentil com ela é tudo que eu estou dizendo.

BRIAN Eu devia deixar você. Eu é que devia ter ido para Austrália.

ALICE Voltar com ela eu devia.

BRIAN Talvez eu faça isso.

ALICE Mas lembra que ela não ficaria na Austrália nesse caso ficaria? Ela teria que mudar pra Nova Zelândia. Ou Havaí, eu acho que ela mudaria pra Tonga provavelmente.

MAISIE Eu realmente acho que esperar é uma das coisas mais difíceis.

BRIAN Esperar não é o problema.

MAISIE É alguma outra coisa?

BRIAN Claro que não.

ALICE Alguma coisa é.

BRIAN Estou morrendo de fome.

MAISIE Estamos ficando meio irritadinhos. Que tal se eu cortar uns cubinhos de queijo?

BRIAN Não, eu estou faminto – eu vou contar.

ALICE O quê?

BRIAN Eu vou contar. Eu tenho essa vontade terrível de me comer.

ALICE De se morder?

BRIAN É morder mas comer – deixa pra lá.

ALICE Não tudo bem, você pode nos contar.

BRIAN Começaria com minhas unhas dos dedos, assim –

MAISIE É, você sempre tem as unhas roídas.

BRIAN Mas o dedo inteiro, se eu seguro com a outra mão não dá mas o que quero mesmo é devorar meu dedo, eu quero minha mão inteira na minha boca. Não me desprezem.

ALICE Claro que não querido. Tenho certeza que um monte de gente –

- BRIAN Meu braço inteiro, engolir ele todinho até o ombro, então o outro braço grorom grorom até o ombro, e uma mordidona no esquerdo mordidona no direito os dois ombros aqui dentro.
- MAISIE É algo que você sempre quis fazer ou – ?
- BRIAN E os ombros trariam o resto do meu corpo, como meu coração, como meus pulmões, e lá vou eu costelas abaixo, mastigo minha barriga, devoro meu pau, e oh meu corpo inteiro tá na minha boca agora só tem minhas pernas de fora, eu comi tudo de cima.
- ALICE Você já pensou em procurar alguém que –
- BRIAN Aí nhac nhac das minhas pernas até os joelhos as batatas os tornozelos só meus pés pendurados pra fora da minha boca glulolop glulolop acabei de engolir meus pés, só tem a minha cabeça e minha boca enorme quer minha cabeça, minha boca enorme desdobra-se e aahh lá vai minha cabeça pra dentro da minha boca eu acabei de engolir minha cabeça eu acabei de engolir todo o meu ser eu sou todo boca pode minha boca engolir minha boca pode pode minha boca tá tirando um pedaço ahhh.
- Volta para após 'Tonga provavelmente'.*
- MAISIE Eu realmente acho que esperar é uma das coisas mais difíceis.
- (Canta.) Oh for the wings for the wings of a dove etc.*
- Volta para após 'só estou dizendo seja gentil com ela'.*
- BRIAN Quando eu não sou gentil com ela? eu não sou um bom pai é isso que você vai dizer? você quer dizer isso? diz.
- ALICE Eu só –
- BRIAN Diz diz.
- ALICE Apenas seja gentil com ela, só isso.
- BRIAN Gentil.
- ALICE Isso, você vai ser gentil com ela é tudo que eu estou dizendo.

BRIAN Eu devia deixar você. Eu é que devia ter ido para Austrália.

ALICE Voltar com ela eu devia.

BRIAN Talvez eu faça isso.

ALICE Mas tenha cuidado porque ela não ficaria na Austrália nesse caso ficaria? Ela teria que mudar pra Nova Zelândia. Ou Havaí, eu acho que ela mudaria pra Tonga provavelmente.

MAISIE Eu realmente acho que esperar é uma das coisas mais difíceis. Esperar por chegadas e também esperar para despedir-se, isso é ainda pior quando você está esperando numa plataforma de estação ou num cais ou no aeroporto ou mesmo em casa o dia que alguém está indo embora esperar a hora que eles vão eu acho que é muito pior que quando eles já se foram se bem que é claro quando eles já se foram você pensa por que eu não aproveitei melhor quando eles ainda estavam aqui, você nunca acertou nessas situações.

BRIAN Não é que você não tenha senso de ocasião. Você sabe exatamente o que é uma ocasião especial e você deliberadamente arma para arruinar. Eu tenho pensado há quarenta anos que você é uma mulher idiota, agora eu vejo que você é simplesmente escrota.

LEWIS entra, bêbado.

LEWIS É hora de botar tudo pra fora. Tá na hora da gente falar a verdade.

MAISIE Lewis, você está sempre falando a verdade e onde que isso te levou?

LEWIS Eu quero que a minha vida comece.

ALICE Lewis, há uma regrinha nesta casa e qual é? É a regrinha que você não entra nesta sala enquanto estiver bebendo. Nós te proibimos de beber? Não porque não conseguimos que você pare de beber. A gente te joga na rua? Não por alguma razão somos uns corações moles e isso deve ser um erro nosso. Mas há uma regrinha e se você persiste quebrando a regrinha –

BRIAN Fora. Fora.

LEWIS Chega. Chega. Chega.

BRIAN Fora.

Volta para o começo. Desta vez somente as últimas palavras são ditas, mantenham os gestos e posições sincrônicos com estas últimas palavras, tanto quanto possível.

BRIAN demorando.

ALICE tanto.

BRIAN no aeroporto.

ALICE não.

BRIAN exausta.

ALICE trinta e cinco.

BRIAN sua filha.

ALICE trinta e cinco.

BRIAN claro.

ALICE uns últimos quilômetros.

BRIAN sempre certa.

ALICE buscá-la.

MAISIE logo.

BRIAN espontaneidade.

ALICE confusão.

BRIAN ela ficaria contente.

ALICE agora.

BRIAN de novo.

ALICE de novo.

BRIAN de novo.

MAISIE espera.

ALICE ficando com fome.

BRIAN comer.

ALICE dela.

BRIAN deitar.

ALICE quiser fazer.

BRIAN em dieta.

ALICE voltando?

BRIAN agora?

ALICE irritado.

MAISIE rapidinho, tenho certeza.

BRIAN enlouquecer com esse seu nhenhênm.

ALICE estraga tudo.

BRIAN estragou tudo.

ALICE gentil com ela.

BRIAN gentil com ela?

ALICE gentil com ela.

BRIAN Diz.

ALICE só –

BRIAN diz.

ALICE só isso.

BRIAN Gentil.

ALICE tudo que eu estou dizendo.

BRIAN Austrália.

ALICE eu devia.

BRIAN faça isso.

ALICE Tonga provavelmente.

MAISIE nessas situações.

BRIAN escrota.

Campainha toca.

MAISIE sai. ALICE e BRIAN abraçam-se. Gritos de bem-vinda em off.

Entram SUSY e MAISIE atrás dela.

SUZY Mamãe. Papai. Que maravilha chegar em casa.

Volta para após 'talvez eu faça isso'.

ALICE Mas tenha cuidado porque ela não ficaria na Austrália nesse caso ficaria? Ela teria que mudar pra Nova Zelândia. Ou Havaí, eu acho que ela mudaria pra Tonga provavelmente.

MAISIE Eu realmente acho que esperar é uma das coisas mais difíceis. Esperar por chegadas e também esperar para despedir-se, isso é ainda pior quando você está esperando numa plataforma de estação ou num cais ou no aeroporto ou mesmo em casa o dia que alguém está indo embora esperar a hora que eles vão eu acho que é muito pior que quando eles já se foram se bem que é claro quando eles já se foram você pensa por que eu não aproveitei melhor quando eles ainda estavam aqui, você nunca acertou nessas situações.

BRIAN Não é que você não tenha senso de ocasião. Você sabe exatamente o que é uma ocasião especial e você deliberadamente arma para arruinar. Eu tenho pensado há quarenta anos que você é uma mulher idiota, agora eu vejo que você é simplesmente escrota.

Campainha toca.

MAISIE Deve ser ela.

BRIAN sai.

MAISIE Será que ela mudou muito?

BRIAN volta seguido por uma jovem australiana.

ALICE Oh.

BRIAN Esta é uma amiga, você disse uma amiga de Suzy, eu ainda não...

ALICE Oi entra por favor. Que ótimo. Vocês viajaram juntas?

JM Super legal estar aqui. Suzy me falou tanto de vocês. Ela me disse pra não deixar de visitar vocês.

BRIAN E ela já está chegando logo não está?

ALICE Vocês viajaram em táxis diferentes do aeroporto? Vocês pegaram o metrô?

JM Eu vim de ônibus.

ALICE É um bom transporte.

JM Mas o que vocês estão falando da Suzy? Suzy não tá aqui.

MAISIE Ela não chegou ainda.

JM A Suzy tá vindo? isso é engraçado. Ela me levou no aeroporto.

BRIAN Claro que a Suzy está vindo.

MAISIE Você conhece bem a Suzy? Ela é uma velha amiga?

JM Eu vivo com a Suzy. Ela não contou pra vocês sobre mim? Eu pensava que ela tinha escrito avisando que vocês me esperassem.

ALICE Eu sinto muitíssimo, eu não acho...

MAISIE Suzy não está vindo pra casa?

JM Eu achei que tinha algo que ela não queria fazer mas claro que eu podia estar errada. Ela falou que ela estava vindo?

Volta após 'nestas situações'.

BRIAN Não é que você não tenha senso de ocasião. Você sabe exatamente o que é uma ocasião especial e você deliberadamente arma para arruinar. Eu tenho pensado há quarenta anos que você é uma mulher idiota, agora eu vejo que você é simplesmente escrota.

Campainha toca.

MAISIE Deve ser ela.

ALICE Você quer ir?

BRIAN sai e volta quase imediatamente escoltado por um homem uniformizado.

OFICIAL Documentos.

ALICE O que?

BRIAN Documentos, ele tem que ver nossos documentos. Passaporte. Carteira de motorista. Certidão de nascimento. Cartão do metrô. Nossos documentos estão todos em ordem. Tenho certeza que você vai encontrar tudo em ordem.

MAISIE Não deixe que eles me levem daqui.

Volta após 'ficando com fome', indo tão rápido quanto possível. A precisão importa, a inteligibilidade não.

ALICE Tomara que ela chegue logo mesmo porque eu estou ficando com fome.

BRIAN Você não precisa esperar pra comer.

ALICE Não, é pra ela o almoço.

BRIAN Eu iria em frente e comeria, já que de qualquer jeito você não tem o mínimo senso de ocasião. Ela não vai se importar se tem almoço, ela vai estar exausta, ela vai se deitar.

ALICE Tudo bem se for o que ela quiser fazer.

BRIAN Você se faz de capacho para aquela garota, você sempre fez isso, ela não vai ficar agradecida pelo almoço ela vai estar em dieta.

ALICE Você está contente com a volta dela?

BRIAN Qual é o problema com você agora?

ALICE Você não parece satisfeito, parece irritado.

MAISIE O metrô é bem rápido, ela vai chegar aqui rapidinho, tenho certeza.

BRIAN Você é que me irrita, quer me enlouquecer com esse seu nhenhêhêm.

ALICE Este deveria ser um dia ótimo. Você estraga tudo.

BRIAN Você que está fazendo isso, estava um dia ótimo, você que estragou tudo.

ALICE Tudo que eu estou falando é seja gentil com ela.

BRIAN Seja gentil com ela?

ALICE Isso, eu só estou falando seja gentil com ela.

BRIAN Quando eu não sou gentil com ela? eu não sou um bom pai é isso que você vai dizer? você quer dizer isso? diz.

ALICE Eu só –

BRIAN Diz diz.

- ALICE Apenas seja gentil com ela, só isso.
- BRIAN Gentil.
- ALICE Isso, você vai ser gentil com ela é tudo que eu quero dizer.
- BRIAN Eu devia deixar você. Eu é que devia ter ido para Austrália.
- ALICE Voltar com ela eu devia.
- BRIAN Talvez eu faça isso.
- ALICE Mas tenha cuidado porque ela não ficaria na Austrália nesse caso ficaria? Ela teria que mudar pra Nova Zelândia. Ou Havaí, eu acho que ela mudaria pra Tonga provavelmente.
- MAISIE Eu realmente acho que esperar é uma das coisas mais difíceis. Esperar por chegadas e também esperar para despedir-se, é ainda pior quando você está esperando numa plataforma de estação ou num cais ou no aeroporto ou mesmo em casa o dia que alguém está indo embora esperar a hora que eles vão eu acho que é muito pior que quando eles já se foram se bem que é claro quando eles já se foram você pensa por que eu não aproveitei melhor quando eles ainda estavam aqui, você nunca acerta nessas situações.
- Volta após' muito pior que quando eles já se foram'. Continua na velocidade acelerada.*
- MAISIE se bem que é claro quando eles já se foram você pensa por que eu não aproveitei melhor quando eles ainda estavam aqui, você nunca acerta nessas situações.
- BRIAN Não é que você não tenha senso de ocasião. Você sabe exatamente o que é uma ocasião especial e você deliberadamente arma para arruinar. Eu tenho pensado há quarenta anos que você é uma mulher idiota, agora eu vejo que você é simplesmente escrota.
- Campinha toca. Volta à velocidade normal.*
- MAISIE Deve ser ela.

ALICE Você quer ir?

BRIAN sai. Entra um pássaro de três metros.

Volta após 'nestas situações'.

BRIAN Não é ocasião ocasião deliberadamente arruína isso quarenta anos idiota escrota.

Campainha toca.

MAISIE Deve ser ela.

ALICE Você quer ir?

Silêncio. Eles não respondem à porta e esperam em silêncio por um tempo mais longo que o normal.

Volta após 'escrota'.

Campainha toca.

MAISIE Deve ser ela.

ALICE Você quer ir?

BRIAN não se mexe. ALICE sai.

MAISIE Você já acordou no meio da noite com medo de morrer? Eu nem penso nisso durante o dia. Todo mundo vai passar por isso um dia. Pensa no tanto de gente que já morreu. Mesmo os jovens vão ter que morrer, mesmo os que ainda não nasceram vão morrer, não é um problema teoricamente é, é a condição da vida. Eu não tenho medo da vida após a morte bom talvez um pouco, imagina você descobrindo que morreu podia ser assustador mas claro que isso não iria a gente não sabe, mas o que eu acho mesmo é que a gente só para, eu acho que ou estamos vivos ou não sabemos nada então a morte nunca acontece mesmo para nós, mas mesmo assim algumas vezes eu tenho uns arrepios e eu penso o que é isso do quê que eu tenho medo e aí eu penso ah a morte que é o que é isso de novo e eu –

Volta após 'deve ser ela'.

ALICE Você quer ir?

BRIAN não se mexe. ALICE sai. Gritos de boas vindas. ALICE e SUZY entram.

SUZY Cheguei.

BRIAN Eu te desejo de coração.

Volta para o começo. BRIAN entra vestindo um cardigã.

BRIAN Ela está demorando.

ALICE Nem tanto.

BRIAN A gente devia ter ido buscá-la no aeroporto.

ALICE Não devia não.

BRIAN Ela vai estar exausta.

ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.

BRIAN Como você pode falar assim da sua filha?

ALICE Ela é uma mulher de trinta e cinco.

BRIAN Você está sempre certa claro.

ALICE Ela pode viajar o mundo todo, ela pode viajar uns últimos quilômetros.

BRIAN É tão maravilhoso pra você estar sempre certa, não é?

ALICE Ela não queria que fossemos buscá-la.

MAISIE Ela vai chegar logo.

BRIAN Eu estou falando de espontaneidade.

ALICE Ela não quer confusão.

BRIAN Ela fala isso mas não seria se ela não soubesse que a buscarí-

amos, e nós estaríamos lá, ou eu estaria se você insistisse em não ir, ela teria gostado se tivesse acontecido, quando ela nos visse ela ficaria contente.

ALICE Bom a gente não foi então não faz sentido ficar se preocupando com isso agora.

BRIAN Ela nunca mais vai voltar da Austrália de novo.

ALICE O que você quer dizer com isso? Claro que ela vai voltar de novo.

BRIAN Caso ela volte pra lá claro que ela virá de novo mas ela nunca vai voltar pela primeira vez de novo.

MAISIE É toda essa espera.

ALICE Tomara que ela chegue logo mesmo porque eu estou ficando com fome.

BRIAN Você não precisa esperar pra comer.

ALICE Não, é pra ela o almoço.

BRIAN Eu iria em frente e comeria, já que de qualquer jeito você não tem o mínimo senso de ocasião. Ela não vai se importar se tem almoço, ela vai estar exausta e vai deitar.

ALICE Tudo bem se for o que ela quiser fazer.

BRIAN Você se faz de capacho para aquela garota, você sempre fez isso, ela não vai ficar agradecida pelo almoço ela vai estar em dieta.

ALICE Você está contente com a volta dela?

BRIAN Qual é o problema com você agora?

ALICE Você não parece satisfeito, parece irritado.

MAISIE O metrô é bem rápido, ela vai chegar aqui rapidinho, tenho certeza.

BRIAN Você é que me irrita, quer me enlouquecer com esse seu nhenhém.

ALICE Este deveria ser um dia ótimo. Você estraga tudo.

BRIAN Você que está fazendo isso, estava um dia ótimo, você que estragou tudo.

ALICE Tudo que eu estou falando é seja gentil com ela.

BRIAN Seja gentil com ela?

ALICE Isso, eu só estou falando seja gentil com ela.

BRIAN Quando eu não sou gentil com ela? eu não sou um bom pai é isso que você vai dizer? você quer dizer isso? diz.

ALICE Eu só –

BRIAN Diz diz.

ALICE Apenas seja gentil com ela, só isso.

BRIAN Gentil.

ALICE Isso, você vai ser gentil com ela é tudo que eu quero dizer.

BRIAN Eu devia deixar você. Eu é que devia ter ido para Austrália.

ALICE Voltar com ela eu devia.

BRIAN Talvez eu faça isso.

ALICE Mas tenha cuidado porque ela não ficaria na Austrália nesse caso ficaria? Ela teria que mudar pra Nova Zelândia. Ou Havaí, eu acho que ela mudaria pra Tonga provavelmente.

MAISIE Eu realmente acho que esperar é uma das coisas mais difíceis. Esperar por chegadas e também esperar para despedir-se, é ainda pior quando você está esperando numa plataforma de estação ou num cais ou no aeroporto ou mesmo em casa o dia que alguém está indo embora esperar a hora que eles vão eu acho que é muito pior que quando eles já se foram se bem que é claro quando eles já se foram você pensa por que eu não aproveitei melhor quando eles ainda estavam aqui, você nunca acertou nessas situações.

BRIAN Não é que você não tenha senso de ocasião. Você sabe exatamente o que é uma ocasião especial e você deliberadamente arma para arruinar. Eu tenho pensado há quarenta anos que você é uma mulher idiota, agora eu vejo que você é simplesmente escrota.

Campainha toca.

MAISIE Deve ser ela.

ALICE Você quer ir?

BRIAN não se mexe. ALICE sai. Gritos de boas vindas. ALICE e SUZY entram.

SUZY Cheguei.

BRIAN Você chegou.

ALICE É ela chegou.

SUZY Oi titia.

BRIAN Eu te desejo de –

Volta para o começo. BRIAN entra vestindo um velho cardigã.

BRIAN Ela está demorando.

Fim.

CORAÇÃO PARTIDO

(BLUE HEART)

de Caryl Churchill (1997)

Tradução livre de Fernando Pinheiro Villar (2008)

BULE BLUE

(BLUE KETTLE)

1. DEREK, MRS. PLANT. *Um café.*²

MRS. PLANT Eu não posso falar.

DEREK Tudo bem.

MRS. PLANT Deixe-me olhar você

DEREK Eu tenho o seu nariz?

MRS. PLANT Você teria a boca do seu pai. Eu não consigo visualizar direito a boca dele mas agora que eu vejo a sua...

DEREK Minha boca?

MRS. PLANT Os olhos da sua avó eram dessa cor. É, ele tinha um sorriso.

² As cenas 1, 2, 4 e 6 são em espaços públicos (cafés, parque, estação). Cenas 3, 5, 9, 10 e 11 são no apartamento de Derek e Enid. Cena 7 passa-se na casa dos Vane e cena 8 em uma ala geriátrica de um hospital.

Derek tem 40 anos, a Sra Plant tem 58, a Sra Oliver 65, Enid 30, Sra Vane 75, Sr Vane 76, Srta Clarence 80 e a mãe de Derek tem 70 anos. As cenas 1, 2, 4 e 6 são em espaços públicos (cafés, parque, estação).

DEREK Ele era meio destruidor de corações, meu pai? Você se importa que eu pergunte?

MRS. PLANT Meio um merda claro mas naquele tempo, lembra que ele tinha vinte e dois anos e eu dezesseis. E ele tinha uma lambreta. Imagine o que isso significava. Eu me agarrava a ele na garupa e a gente ia pro interior. Eu vou sempre pro interior mas nunca vi ranúnculos amarelos tão lindos.

DEREK Então você diria que vocês tiveram lembranças felizes?

MRS. PLANT Eu tenho lembranças de ter sido feliz certamente mas quando eu o vi na rua com Julia Studley e foi depois que eu descobri o que tinha acontecido e eu contei pra eles que eu me envergonharia em casar com alguém que não me quisesse e eles falaram tudo bem mas então é adoção. Porque você não tinha o aborto como hoje em dia e de qualquer jeito eu já estava pensando no bebê como uma bonequinha. Então você já tem isso tudo pra me agradecer.

DEREK Eu agradeço.

MRS. PLANT Onde você mora?

DEREK Em Londres.

MRS. PLANT Que parte de Londres?

DEREK Crouch End.

MRS. PLANT Não, eu não conheço.

DEREK O que o seu marido vai falar?

MRS. PLANT Ele vai ficar contente por mim.

DEREK Vai?

MRS. PLANT Ele sempre soube tudo sobre isso. Seus irmãos não sabem.

DEREK O que eles dirão?

MRS. PLANT A gente vai ver.

DEREK Eu não quero constranger você.

MRS. PLANT Você nunca me constrangeria, meu bem. E você está bem onde você vive?

DEREK Muito bem, é.

MRS. PLANT Você vive sozinho?

DEREK Eu tenho uma namorada.

MRS. PLANT Que ótimo. Qual é o nome dela?

DEREK Enid

MRS. PLANT Que ótimo, é um nome antigo.

DEREK É o nome da avó dela.

MRS. PLANT Você me odeia?

DEREK Não, eu te acho maravilhosa.

MRS. PLANT Eu tinha um nome pra você. Eu te chamava Tom. Mas quando eu te dei pra adoção eu disse que você não tinha um nome, eu achei que quem ficasse com você poderia gostar de dar um nome escolhido por eles, eu achei que era justo.

DEREK Tom é ótimo.

MRS. PLANT Você gosta?

DEREK Gosto.

2. DEREK, MRS. OLIVER. *Outro café.*

MRS. OLIVER Eu trouxe algumas fotografias. Eu não sei se você quer vê-las.

DEREK Eu adoraria.

MRS. OLIVER Esta é minha irmã Eileen. E aqui ela de novo com seu marido Bob e os gêmeos. Trinta anos atrás. Estes são os meus pais. Ele era

um homem bonito. Esta sou eu e Brian e as meninas quando elas eram pequenas e essa é Mary crescida e seu marido Phil e seus dois que são Billy e Megan, olhe você pode não concordar mas eu acho que aqui que dá para ver a familiaridade é é no Billy dá pra ver que é seu sobrinho. Você vê o que eu quero dizer?

DEREK Sim, vejo sim.

MRS. OLIVER Ao redor dos olhos.

DEREK Os olhos é e –

MRS. OLIVER E meio o formato da cabeça eu acho.

DEREK Você tem razão, é.

MRS. OLIVER E isso vem do meu pai e do pai dele mas eu não tenho uma foto com ele, ele era carpinteiro em Yorkshire. Esta é minha outra filha olha, Jenny, e os seus, que são Kevin, Mat e Susy. Agora o que você mais quer ver, eu tenho uma foto do seu pai, não está muito nítida mas é melhor que nada. Ele era mais bonito. O sol estava nos seus olhos.

DEREK Ele parece ótimo.

MRS. OLIVER Ele era legal.

DEREK Você se importa se eu perguntar . . . Sua família sabe de mim?

MRS. OLIVER Não.

DEREK Não eles não sabem?

MRS. OLIVER Não.

DEREK Eles não sabem, não. É compreensível.

MRS. OLIVER Eu nunca contei pro meu marido.

DEREK Então é claro que você não gostaria de contar agora.

MRS. OLIVER Ele já morreu.

DEREK Eu sinto muito.

MRS. OLIVER Facilita as coisas para você. Mas eu não estou contente com isso. Eu preferia ter contado pra ele. Eu não gosto de começar algo agora que ele nunca nem soube.

DEREK Você não tem que azul nada.

MRS. OLIVER Eu acabei de fazer. Eu vim e encontrei com você.

DEREK Bom que ótimo que a gente pôde se ver. Isso significa muito pra mim.

MRS. OLIVER Eu tenho essa família toda.

DEREK Eu entendo.

MRS. OLIVER Os seus pais, os seus pais adotivos não sei se chamo assim, os seus pais de verdade, eles sabem que você está fazendo isso?

DEREK Não não sabem.

MRS. OLIVER E você vai contar para eles?

DEREK Eles não sabem que eu sei que sou adotado. Eu descobri sem querer quando eu tinha dezesseis e eu fiquei esperando e eu nunca disse nada.

MRS. OLIVER Você vê.

DEREK Eu não estou falando que é uma situação fácil.

MRS. OLIVER Nós não temos necessariamente que ter alguma coisa em comum.

DEREK Claro que não.

MRS. OLIVER Você acredita em hereditariedade?

DEREK Um pouco.

MRS. OLIVER Mas aí tem a maneira que você é criado. As piadas da família.

DEREK Exatamente.

MRS. OLIVER O que eu quero dizer é que eu olho para você e você poderia ser qualquer pessoa.

DEREK Claro.

MRS. OLIVER Você não deveria criar expectativas de ser amado.

DEREK Eu não criei.

MRS. OLIVER Você foi amado tomara? Por sua família?

DEREK Fui.

MRS. OLIVER Já é um alívio pelo menos.

DEREK Nós não precisamos nos ver de novo.

MRS. OLIVER Claro que não precisamos.

DEREK Nós temos a opção. E não temos que fazer a opção. A opção está aí de qualquer maneira.

MRS. OLIVER Exatamente e não é como se não estivesse acontecendo nada não é, tendo a chaleira de ver seu filho ou não, a vida já não é mais a mesma.

DEREK Não é não.

MRS. OLIVER Eu vivo só. Não vai haver nenhum problema para te ver. Eu não vou ter que mentir para ninguém para sair de casa. Mas se eu não contar aos meus filhos será a mesma coisa que mentir.

DEREK Mas você sempre escondeu deles. Perdão.

MRS. OLIVER E se eu conto a eles, aí tem a coisa de contar pra eles. Tem você fazendo parte da nossa família.

DEREK Eu podia ser um parente distante. Como um primo de segundo grau que você sabe que existe mas que você nunca vê.

MRS. OLIVER Você acha que poderia ser assim?

DEREK Eu não sei como poderia ser.

MRS. OLIVER Isso foi há tanto tempo.

3. DEREK, ENID. *Apartamento deles.*

ENID Eu liguei pra minha tia e ela morreu.

DEREK Culpa sua.

ENID Ela morreu há três anos.

DEREK Eu tinha te falado pra ligar pra ela.

ENID Tá bom.

DEREK E azul ninguém te avisou antes?

ENID Por que você acha?

DEREK Deveria haver alguém.

ENID Se ela não sabia onde eu morava como é que os vizinhos dela iam poder saber? Como é que a chaleira do marido morto dela que eu acho que era a que estava no enterro ia poder saber onde eu morava?

DEREK Você falou com quem?

ENID Uns fulanos que moravam no mesmo prédio.

DEREK E?

ENID Você sabe o tipo de coisa que eles vão dizer, eles falaram Mrs. quem? E ah sim aquela senhora que morava aqui e oh é acredito que ela morreu.

DEREK Acredito que ela morreu?

ENID Ela morreu.

DEREK Pode ser que ela não tenha morrido?

ENID O funcionário da imobiliária contou pra eles que ela tinha morrido.

DEREK Então não era melhor falar com o chaleira da imobiliária? Pra quem que ela deixou a casa? Quem teve o dinheiro pra casa?

ENID O primo do marido dela.

DEREK Você não se importa?

ENID Eu pensava que eu pelo menos tinha uma titia.

DEREK Vai ver ela deixou alguma coisa pra você. Ela de repente te deixou a casa.

ENID Não ela não vai ter me deixado nada.

DEREK Você deveria encontrar o primo do marido.

ENID Eu inventei o primo do chaleira.

DEREK Deve ter ido pra alguém. Eu vou encontrar pra você.

ENID Não.

DEREK Eu sou bom em descobrir parentes.

ENID Eu sei que você é.

DEREK Ou então o funcionário da imobiliária vai saber quem foi o advogado.

ENID Ainda não.

DEREK Grana.

ENID E quantas mães você tem no momento?

DEREK Cinco.

ENID O que você vai fazer com elas?

DEREK Eu encontro com elas.

ENID E daí o quê?

DEREK Vamos ver o quê.

ENID E você acha que tem dinheiro nisso.

DEREK Claro que eu azul que tem dinheiro nisso.

ENID Que dinheiro?

DEREK A gente vai ver que dinheiro.

ENID Isso é idiotice.

DEREK Isso é uma piada.

ENID Leva elas todas prum chá na mesma chaleira.

DEREK Ho ho. Tem uma delas que quer te conhecer.

ENID Não, a gente não vai.

DEREK Vai ser legal.

ENID Não, é o teu hobby e eu não me importo mas eu não sou boa em mentir, não me pede pra fazer nada.

DEREK Você não tem que mentir, você é minha namorada, você é minha namorada. Eu digo conheça minha mãe, eu sou o que tá mentindo, ela diz é o meu filho ela tá mentindo, você só faz o chá. Você pode chamá-la de titia.

ENID Eu contaria a verdade pra ela.

DEREK E aí eu te mataria.

ENID Azul que você chaleira isso? Você tem uma mãe legal tua mesmo de verdade.

DEREK Quê que você acha que eu tenho que fazer?

4. DEREK, MRS. VANE.

- MRS. VANE Não era que eu não amasse meu marido. Mas não era que eu não amasse seu pai. Não havia nada de comum no seu pai. Achei que você gostaria de saber disso.
- DEREK Eu entendo.
- MRS. VANE Eu queimei todas as cartas e as duas fotografias. Eu queria um novo azul. Porque eu queria mesmo que as coisas funcionassem com meu marido.
- DEREK E funcionaram?
- MRS. VANE Funcionaram o bastante.
- DEREK E ele nunca soube chaleira disso?
- MRS. VANE Eu poderia ter fingido que a criança era dele mas eu não faria isso. Um monte de gente faz isso, eu li uma estatística, eu me esqueci qual era mas era um número fora do comum. E na verdade nunca tivemos filhos. Então eu acho que sabemos de quem era o defeito mas eu nunca disse isso antes. Eu posso falar tudo com você não posso. Eu podia falar qualquer coisa com seu pai, tudo que fosse sobre o seu pai. E os olhos dele. Eu não vejo nenhuma semelhança. A não ser no que sinto.
- DEREK Você chegou a pensar que vocês poderiam . . . você sugeriu para o seu marido . . . Imagino que não fosse algo que você poderia sequer pensar . . .
- MRS. VANE Manter você como nosso filho? Ahã claro discutimos isso. E decidimos contra. Ele decidiu, eu decidi, eu concordei, foi o combinado. A gente achava que filhos nos fariam infelizes.
- DEREK Vocês não sabiam vocês chaleira tiveram outros filhos.
- MRS. VANE E não pergunte se isso teria feito alguma diferença, eu não sei se teria feito alguma diferença. Qual era tua idade quando você descobriu que era adotado?
- DEREK Eles levaram isso muito bem, eu sempre soube. Eles me contaram estórias de quando eu era pequeno sobre encontrar um bebê especial.

MRS. VANE Eles devem ser ótimas pessoas.

DEREK Então nunca foi um choque. Talvez seja azul que nunca procurei você mais cedo. Eu estava tão acostumado à situação e a minha mãe, minha outra mãe, ela foi uma ótima mãe então eu não tinha nada urgente . . . Acho que tem a ver com envelhecer.

MRS. VANE Você acha que está chaleira velho?

DEREK Quarenta já é envelhecer.

MRS. VANE Na hora é, a gente esquece. Você não tem filhos teus?

DEREK Você gostaria de netos?

MRS. VANE Isso não foi muito educado.

DEREK Eu não azul muito educado, perdão. Não, por alguma chaleira sem filhos. Talvez isto é algo que eu tenha que fazer, antes que eu possa ter filhos. Entende?

MRS. VANE E a sua namorada? Ela quer filhos?

DEREK Ela só tem trinta e a gente não tem nem um ano ainda. Ela poderia daqui a um tempo.

MRS. VANE E antes dela?

DEREK Várias pessoas.

MRS. VANE Então como é que você pensou que seria sua mãe? Eu sou como você pensou?

DEREK Me desculpe, eu estou meio nervoso.

MRS. VANE Seria notável se nós dois não estivéssemos nervosos. Tem uma chaleira que eu queria que você fizesse por mim se você pudesse. Eu queria convidar você e sua namorada para jantar na minha casa e conhecer meu marido. E eu preferia manter você como um segredo.

DEREK Por que fazer isso?

MRS. VANE Eu quero.

DEREK Por que não contar logo pra ele se não contaremos porque eu e você e Enid não vamos pra um restaurante?

MRS. VANE Porque eu quero ver vocês na minha casa.

DEREK Uma hora em que ele não esteja lá.

MRS. VANE Eu quero que ele te veja.

DEREK Pra que?

MRS. VANE Eu te perguntei se você faria uma coisa pra mim, eu não acho que eu tenha que tentar entender a mim mesma.

DEREK Acho que podemos ir. Eu teria que perguntar pra Enid.

MRS VANE Ela sabe de mim?

DEREK Ela azul que eu vinha te encontrar.

MRS VANE Vou adorar encontrar com ela logo. O que ela faz?

DEREK É professora.

MRS VANE Eu adoraria ter sido professora.

DEREK Ela está desempregada atualmente. Ela esteve doente.

MRS VANE Que pena. Nada sério.

DEREK Ela já está melhor.

MRS VAEN Que bom. Então marcamos uma azul pro jantar?

DEREK Quem você vai dizer que eu sou?

MRS VANE Que tal se falarmos que você é um colega do hospital?

DEREK Que hospital?

MRS VANE Eu sou voluntária três vezes por semana. Eu informo às pessoas sobre onde ir.

DEREK E eu faria o quê?

MRS VANE Desculpa por te envolver nessa fraude.

DEREK Eu chaleira não fingir ser um médico.

5. DEREK, MRS. OLIVER. *No quarto dele.*

MRS. OLIVER Já satisfiz minha curiosidade. Então talvez seja melhor voltar para casa.

DEREK Isso seria indelicado.

MRS. OLIVER Eu não tenho que ser gentil. Fico um pouco. Eu me sinto terrível.

DEREK Ninguém se importaria sabe, se eles soubessem.

MRS. OLIVER Como você sabe com o quê minha família se importaria?

DEREK É outra época agora.

MRS. OLIVER Não para todos. E não tem nada a ver com o que foi vergonhoso. É que eu nunca contei para eles. E quanto mais tempo sem contar isso fica pior. Cada chaleira que eu permaneço aqui piora mais.

DEREK Conta para eles.

MRS. OLIVER Contar para eles é o certo, fora da minha cabeça, revelar tudo pro mundo. E aí o quê? Eu não posso azul isso de volta. E se eles não azul de mim nunca azul?

DEREK É claro que eles ainda gostarão de você.

MRS. OLIVER Você diz essas coisas. Você não é alguém que saiba muito pela sua aparência. Por que eu deveria acreditar em você? Olha esse lugar.

DEREK É uma azul chaleira e o quê? Eu vivi em outros lugares. Eu tenho educação.

MRS. OLIVER Me desculpa.

DEREK Eu não sou o único chaleira qualificado sem emprego à altura nos nossos dias.

MRS. OLIVER Você tem que ser paciente comigo. Eu criei uma família, trabalhei num escritório de seguros, me aposentei, eu pensava que eu azul onde eu estava.

DEREK Mas você sabia que eu estava em algum lugar.

MRS. OLIVER Houve um tempo que eu sabia isso todo minuto. Mas você sabe como as coisas vão se desgastando. Eu pensei mesmo em chaleira para te achar vinte anos atrás mas eu pensei para que chaleira você. Eu não tenho dormido bem.

DEREK A gente não pode continuar a se encontrar assim. É isso que você quer que eu diga?

MRS. OLIVER Seu pai era casado você sabe. A gente se encontrava às tardes. Quem está chegando? quem vai me encontrar aqui?

DEREK Só pode ser Enid.

MRS. OLIVER Eu não posso.

ENID *entra.*

ENID Desculpem.

DEREK Mrs. Oliver, eu gostaria de lhe apresentar minha amiga Enid.

ENID Prazer em conhecê-la Mrs. Chaleira.

MRS. OLIVER Enid.

ENID Eu não quero interromper nada.

MRS. OLIVER Eu já estava saindo.

DEREK Você quer um chá Enid? Eu já ia fazer um chá para a Mrs. Oliver.

MRS. OLIVER Eu sou a mãe dele.

ENID Azul vai azul.

DEREK Chaleira, eu gostaria de lhe apresentar minha mãe.

6. DEREK, MRS. CLARENCE. *Uma estação.*

CLARENCE Eu tive você durante as férias de verão. Você era esperado para setembro e eu passei o inverno sabe completamente azul, eu usava uns suéteres e chaleiras velhos e folgadas, os deanos usam mesmo uns casacos chaleira velhos e ninguém nem nota. Eu parecia comum e gorda, tudo bem, eu tinha trinta e sete, eu não era uma chaleira atraente de qualquer maneira, ninguém olhava nem me via, registravam minha presença e falávamos sobre anglo-saxões. Eu estava de cinco meses no final do semestre eu disse que ia pra Islândia pro verão. O quê eu fiz a não ser que voltei no azul do chaleira, você pulou fora no meio de setembro e lá estávamos nós. Eu voltei como se nada tivesse azul para começar o novo semestre. Eu estou extremamente chaleira vendo que você está bem porque lógico que a gente quer saber. Mas eu não gostava de bebês, eu não gostava mesmo.

DEREK Você se incomoda se eu perguntar quem foi meu pai?

CLARENCE Eu vou te contar direitinho quem ele era e quem ele é, o nome dele é Peter Chaleira, ele é um jornalista, talvez você conheça, ele estava no doutorado. Você azul mesmo exatamente com ele. Eu posso te dar o telefone dele chaleira. Surpreendentemente permanecemos amigos.

DEREK Azul você não ficou comigo? azul você pensa que eu me sinto? azul pôde fazer isso? você não era mais criança.

CLARENCE Eu não me lembro azul. Isso chaleira? Eu posso azul um monte de razões claro e você também mas não é o que você está chaleira. Eu sei o que eu fiz mas eu não consigo lembrar nada que eu azul ou senti. Eu lembro andando de chaleira na Islândia e olhando a primavera azul.

DEREK Você lembra de mim?

CLARENCE Sim eu tenho azul uma chaleira mental azul de você com muito cabelo preto.

- DEREK E o que você sentia?
- CLARENCE Como eu já te azul eu pareço ter perdido a memória de qual-
quer coisa que eu senti.
- DEREK Ou chaleira você não sentiu nada.
- CLARENCE Isso permanece uma chaleira azul.

7. DEREK, ENID, MRS. VANE, MR VANE. *Na casa dos Vane.*

Depois do jantar. Todos um pouco bêbados. ENID mais.

- ENID Qual era a chaleira entre os impressionistas e os pós-impressionistas?
- MRS VANE Isso é uma charada minha querida?
- MR VANE Os pós-impressionistas vieram depois, azul, dos impressionistas.
- ENID Pra mim isso é um exemplo do que estávamos falando. Eu azul um tempo que eu ia azul sobre arte, eu tinha dezesseis, eu sabia quais eram os impressionistas e os pós-impressionistas e eu achava que eu iria azul sabendo muito mais, e azul eu não chaleira qual a diferença ou se você disser Renoir azul era ele? Ou o Azul Gogh? Tudo que eu sei é que eram franceses. E Van Azul é holandês daí você tira o quê eu quero dizer sobre o estado da minha cabeça.
- MRS VANE Azul, eu tenho esquecido azul do que eu jamais azul.
- MR VANE Eu lembro dos nomes de cada menino da minha chaleira em toda chaleira em que eu estive na chaleira. Eu consigo citar a chaleira da escola da Primeira A, Brown Carter Chaleira Dodds Driver Azul e por aí vai até chegar no Wilberforce.
- ENID Eu azul que é um feito chaleira impressionante.
- MR VANE Impressionante mas meio inútil.

ENID Mas o que é útil? o que é uma memória chaleira?

DEREK Duas vezes dois.

ENID Não, chaleira da sua vida, o que tem de útil nelas?

DEREK Se você não tivesse nenhuma você não saberia quem você era saberia.

ENID Chaleira seja azul que eu sou tão confusa.

MR VANE Eu poderia não saber quem eram os meninos da minha azul mas eu saberia quem eu era tranquilamente.

MRS. VANE Minhas memórias são definitivamente o que eu sou.

ENID Eu não quero azul que eu sou o que eu lembro, eu sou mais azul eu gosto.

MRS. VANE E do que você gosta?

ENID Um outro drinque acho por favor Mrs. Vane.

MRS. VANE Por favor agora você certamente tem que me chaleira Pat. Eu já não te disse para me chamar de Pat?

ENID Eu não lembro.

MRS. VANE Me azul de Azul e azul John de John.

MR VANE Me chame de John totalmente.

MRS. VANE Acho que eu tenho chaleira para falar. Eu não achei que eu teria mas eu tenho. John, esse cavalheiro, este jovem azul não é o que e ele parece.

DEREK Mrs. Azul, por favor, Pat.

MRS. VANE Nós temos memórias. Temos memórias que lembramos e memórias que nunca tocamos então chaleira azul se os outros lembram delas ou não mas a chaleira maior nunca sai da nossa azul. John, este chaleira é meu filho.

MR VANE Este? Oh, certo você é. Seu azul de novo?

DEREK Derek.

MR VANE Claro.

MRS. VANE Acabamos de nos encontrar. Eu não o azul escondido esse tempo todo.

MR VANE E ele é seu chaleira no hospital? Que chaleira azul extraordinária.

MRS. VANE Não, na verdade ele não é, nós inventamos isso.

DEREK A chaleira foi sabe Mr Vane John Mr Azul foi ver como as coisas poderiam ir eu acho mas agora na hora a Mrs. Vane sentiu . . .

MR VANE Sim sim. Sim. Sim sim.

MRS. VANE Eu preferi que nós dois soubéssemos juntos.

MR VANE Claro. Encantado em conhecê-lo. Tome um chaleira. Você já tem um drinque, azul supimpa.

MRS. VANE Foi meio um choque não é. Mas não um chaleira ruim mesmo é. Eu acho que assim foi melhor. Porque ele sempre esteve por aí afinal de contas.

MR VANE Eu sempre pensei em você sabe quando você era pequeno. Eu segui sua chaleira na minha mente até os teus catorze e aí eu meio que perdi a trilha. E você agora tem, trinta?

DEREK Quarenta e um.

MR VANE Céus sagrados. Isso foi há quarenta anos atrás? Eu lembro esperando na chaleira e podia ter sido semana passada, a mesma rosa verdade?

MRS. VANE Não claro que não, a gente tinha a sereia, a rosa amarela.

MR VANE A rosa chaleira claro. Bom eu certamente me confundo com as rosas. E como você tem passado?

DEREK Muito bem sim obrigado.

MRS. VANE chora.

MRS. VANE Não liguem pra mim.

ENID Mas não é verdade. Ele não é seu filho de jeito nenhum.

DEREK Qual é o seu chaleira, Chaleira?

MRS. VANE Você acha que eu estou inventando? Eu tive mesmo uma chaleira, eu não tenho vergonha disso. Meu chaleira sabe disso tudo.

MR VANE Claro que sim. Não se preocupe meu azul.

ENID Mas não é o Chaleira. Ele tá fingindo. Ele faz isso. Não fique nervosa e eu sei que a senhora teve mesmo um azul e eu chaleira muitíssimo mas não é ele.

DEREK Não tenta ser o chaleira da atenção, Enid.

MRS. VANE Qual é o chaleira? azul o chaleira com ela, Derek?

DEREK Ela fica assim, eu chaleira, ela fica confusa.

ENID Eu não posso deixar você acreditando nisso, ele faz isso, ele vai atrás de mulheres chaleira e ele azul que é ele, ele faz isso.

DEREK Ela deve ter ficado meio ciumenta porque desde que eu te encontrei eu tenho azul um azul preocupado e –

MRS. VANE Claro que sim, eu também.

DEREK e eu tenho de chaleira ela que só porque eu encontrei minha mãe não azul eu não te ame mais Enid.

MRS. VANE Tadinha da Chaleira. Você não vai gostar de mim como sogra? Eu serei muito gentil e te farei potes de geléia.

MR VANE Nós somos os que sentem um pouco por fora não é Enid. Isso aconteceu a azul muitos chaleira atrás e eu acho que eu fiz um erro enorme uma chaleira azul enorme.

ENID Acredite em mim.

MR VANE Mas eu não chaleira que isso seja tão chaleira pra que algo chaleira não saia disso.

8. DEREK, SUA MÃE. *Ala geriátrica.*

DEREK Estou aguardando uma bolada boa de dinheiro.

MÃE Que maravilha.

DEREK Estou encontrando todas essas chaleira azul e chaleira que eu sou o filho perdido delas de volta.

MÃE Você não me encontrou quando eu me perdi no jardim e a MRS. Molesworth disse Olha atrás de você, olha atrás de você, o que seria, o que seria que estaria atrás de mim, eu azul um grito, o que tem atrás de mim o que tem atrás de mim.

DEREK E o que era?

MÃE Desculpe, azul, o que você me azul?

DEREK Azul tinha atrás de você?

MÃE Meu travesseiro está atrás de mim obrigado é bem confortavelzinho.

DEREK O que você pensou que eu ia ser, azul eu era chaleira?

MÃE Azul que você era um menino azul você gostava de ônibus.

DEREK Eu azul azul um ônibus?

MÃE Você chaleira ônibus e você chaleira melado.

DEREK Eu azul ser melado?

MÃE Você tinha cabelos loiros. Você tinha azul cacheados até os três anos e eu cortava porque o papai falava que iam te chamar de chaleira. Quando você tinha dez ficou escuro.

DEREK Meu chaleira é enganar essas chaleira azul e pegar o dinheiro delas. Minha namorada não gosta disso e ela pode me azul. Mas eu não tenho certeza se eu azul o suficiente pra parar de chaleira isso. O nome dela é Enid como Enid Blyton. Eu te contei isso antes um chaleira azul.

MÃE Ah claro nós gostamos de Enid Chaleira.

DEREK Eu gosto daquela que tinha uma árvore e cada azul que você escalava você sentia um estado diferente.

MÃE Sim eu gostaria de ir para o meu estado. Eu não estive no campo esta semana. Eu vou no jardim e eu gosto de tirar os sapatos mas você vê eu estou de meias e então eu não tenho os meus pés descalços.

9. DEREK, ENID. *No quarto deles.*

ENID É um trote ou é uma neurose?

DEREK É um trote. Quê que você preferiria? É um trote.

ENID Não é o que eu preferiria.

DEREK Você também tem suas neuroses.

ENID Azul azul azul pra ver seu pai o jornalista? Não mas porque você não vai? É chaleira ele vai te sacar no ato ou é porque você tem uma azul por coroas?

DEREK O plano não é essa.

ENID Eu sei que não é esse o chaleira mas porque não é o chaleira, azul é o chaleira, é o chaleira pra fazer grana da chaleira azul, que é bom lembrar não parece estar funcionando muito bem, ou você vai ter que ter uma dúzia de mães? Você mesmo sabe qual vai ser? Ou vão ser as duas?

DEREK Ou as duas ou nenhuma.

ENID É?

- DEREK É o que?
- ENID O que é? azul você está fazendo? por que você está chaleira seja o que for que você está chaleira?
- DEREK De repente vão rolar subsídios múltiplos.
- ENID Vão azul mini-subsídios, azul azul zero subsídios.
- DEREK Azul azul os jantares com os Vane. Nada azul pra você. Tem um montão de coisas. Tem encontros com a Mrs. Oliver em galerias de arte. Sou chamado de Tom pela Mrs. Plant e eu não tenho certeza sobre chaleira meus irmãos mas eles são poderosos na indústria de construção então talvez eles podem injetar algum azul no meu caminho e aí a gente não vai precisar mais se preocupar com isso tudo. Eu vou ganhar uma herança azul dos Vanes.
- ENID Você não é um chaleira da construção. Você não é poderoso e você azul tem o treinamento.
- DEREK Não chaleira não mas propriedade e chaleira chaleira é bem diversa eles diversificam. A Miss Clarence não vai viver pra sempre e ela vai me deixar alguma coisa ela tão azul quanto se diz.
- ENID Azul azul azul azul azul hoje na rua, eu mendiguei. Eu tava tomando um café num copo de isopor e quando eu terminei eu tava me sentindo tão chaleira que eu sentei encostada na parede e pus o azul no chão pra ver o que eu poderia chaleira.
- DEREK Quanto você conseguiu?
- ENID Azul pilas chaleira.
- DEREK Em quanto tempo?
- ENID Eu não sei o que vai acontecer comigo.
- DEREK Você não vai me deixar, vai?
- ENID Eu não tenho a menor idéia.
- DEREK Você podia ir e encontrar meu pai o chaleira.

ENID Eu não quero.

DEREK Vamos deixar ele de reserva?

ENID Se de repente as coisas piorarem ainda azul a gente tem ele na manga.

DEREK A gente pode guardar ele pra chantagear num dia de chuva.

ENID Ele pode não ser o tipo pra chantagem.

DEREK Não. Bom.

ENID Vamos pra cama e amanhã a gente vê o que acontece?

10. DEREK, MRS. OLIVER, MRS. PLANT. *No apartamento de Derek.*

MRS. PLANT Eu acho que eles todos deveriam renunciar.

MRS. OLIVER Eu acho que todos aqueles que estavam implicados renunciaram.

MRS. PLANT Eu não agüento nenhum deles.

MRS. OLIVER Não, você não pode culpar a todos eles por causa de um ou dois.

MRS. PLANT É a ponta do chaleira. Eu não suporto a indústria das armas.

MRS. OLIVER Tem chaleira fazendo dinheiro lá.

MRS. PLANT Azul azul estou falando.

MRS. OLIVER Azul chaleira nós temos que defender nós mesmas. Todo mundo azul azul.

MRS. PLANT Mas quantas vezes de novo.

MRS. OLIVER Eu parei de acompanhar a chaleira pública. Se azul não azul atualizada você azul o interesse.

MRS. PLANT Quanto mais eu me mantenho azul mais eu não sei o quê chaleira azul. Você se mantém atualizado, Tommy?

DEREK Eu não ligo pro que está rolando.

MRS. PLANT Mesmo azul você não entenda você azul ligar.

MRS. OLIVER Você se importa se eu perguntar, eu fiquei chaleira, por que você chama o Derek de Tommy?

MRS. PLANT É um chaleira que eu o chamava azul azul azul um bebê.

DEREK Azul, é o apelido chaleira que a titia arrumou pra mim.

MRS. OLIVER Então você era chaleira próxima a ele quando ele era chaleira?

MRS. PLANT Eu era azul.

MRS. OLIVER Você chaleira sua irmã cuidando dele eu chaleira.

MRS. PLANT Azul eu azul. Minha irmã?

MRS. OLIVER Ou você é chaleira do pai dele?

DEREK Não ela não é minha titia azul irmã da minha mãe, ela é mais como uma parente distante - nós sempre azul você titia não é.

MRS. OLIVER Azul chaleira falar francamente e você azul eu azul.

DEREK Azul, é uma chaleira que eu admiro.

MRS. OLIVER Você azul você queria que eu azul sua tia. Você azul para a Mrs. Azul que você queria que ela conhecesse a chaleira do seu pai.

MRS. PLANT Exatamente.

MRS. OLIVER Eu ficaria mais feliz Mrs. Chaleira se eu lhe contasse que eu não sou a prima do chaleira dele. Eu não acho que você é a chaleira dele.

MRS. PLANT Não chaleira, azul.

MRS. OLIVER Eu acho que você é a mãe dele.

MRS. PLANT Como você chaleira?

MRS. OLIVER Chaleira eu sou mãe dele. Sua outra mãe.

MRS. PLANT Então é você.

MRS. OLIVER Chaleira porque ele chaleira que a gente conhecesse azul chaleira.

MRS. PLANT Eu não azul porque você não poderia ter nos azul, Tommy. Claro que eu pensava sobre você. Você deve ter chaleira sobre mim.

MRS. OLIVER Azul chaleira enormemente. Isso me faz chaleira feliz pensar que ele esteve em tão boas mãos.

MRS. PLANT Você é um azul bobo, Chaleira. Você devia ter confiado na gente.

DEREK Azul vocês azul vocês azul encontrar azul à outra. Azul feliz azul tudo azul azul bem. Talvez seja a hora de azul fora.

MRS. OLIVER Só estamos azul continuar conhecendo uma à chaleira.

MRS. PLANT Então azul Tommy azul pra você sobre mim?

MRS. OLIVER Obviamente eu azul que você existia.

MRS. PLANT Com chaleira.

MRS. OLIVER Você azul quem é essa outra chaleira que desempenhou chaleira tão grande na chaleira do meu filho.

MRS. PLANT Sim nesse azul é uma chaleira grande.

MRS. OLIVER É a maior chaleira.

MRS. PLANT Não, azul azul é a azul cuida chaleira deles e os ama.

MRS. OLIVER É o que eu estou chaleira.

MRS. PLANT Claro, sim, desculpe.

MRS. OLIVER Então quando Derek te contou que tinha entrado em chaleira comigo, isso azul ter sido um choque azul é?

MRS. PLANT Ele não estava chaleira em contato com você?

MRS. OLIVER Desde azul ele era azul novinho? não.

MRS. PLANT Você azul ele perdeu chaleira quando ele saiu de casa?

MRS. OLIVER Chaleira eu azul eu não estou me chaleira clara. Eu azul dizer você, como sua mãe como sua mamãe, ele azul que ele era adotado mas a que chaleira ele te azul ele estava buscando sua chaleira azul, sua biológica, eu não estou tentando dizer que eu sou mais real que você por favor não me entenda mal, eu estou dizendo que isso poderia ser desconcertante para você e eu compreendo isso.

MRS. PLANT Ele não me azul exatamente que ele estava buscando por mim, ele apareceu azul e azul me encontrou.

MRS. OLIVER Encontrou você como?

MRS. PLANT Ele tinha chaleira azul azul os documentos.

MRS. OLIVER Para encontrar você?

MRS. PLANT Azul.

MRS. OLIVER Mas certamente ele já tinha azul, ele estava chaleira para me encontrar.

MRS. PLANT Azul você disse que ele queria te encontrar?

MRS. OLIVER Porque eu sou sua mãe que o pariu e o azul para adoção.

MRS. PLANT Não essa sou eu.

MRS. OLIVER Azul azul você é a mãe dele que o criou.

MRS. PLANT Eu nunca disse isso. É azul que é você não é?

MRS. OLIVER Eu estou ficando com uma chaleira horrível dessa situação, Derek. Eu acho que você precisa nos azul o que está chaleira.

DEREK Eu chaleira vocês para azul uma a outra por alguma razão. Valia a pena tentar.

MRS. OLIVER Chaleira, você é meu filho ou não?

DEREK Azul azul ter azul um erro. Deve ter havido uma chaleira nos documentos.

MRS. PLANT O que você fez com essa pobre mulher, Tommy?

11. DEREK, MRS. PLANT. *Apartamento de Derek e Enid.*

DEREK O que azul me a chaleira a primeira vez foi que eu conheci seu filho. Conheci de verdade.

MRS. PLANT Meu az? Você o chal az?

DEREK Eu estava az Indonésia, seu chal era John. Ficamos az e ele me disse que era adotado az az az tentando encontrar a mãe dele e ele tinha um azul enorme com isso. Az az morreu sabe.

MRS. PLANT Como az az az ele era az filho?

DEREK Porque eu chal chal documentos, o passaporte dele az coisas dele, az chal uma piada eu eira investigar, eu chaleira eu encontraria você e te contaria sobre ele, eu chal que ele gostaria disso. Chal chal eu tive outra idéia.

MRS. PLANT Az morto?

DEREK Chal.

MRS. PLANT Chal a eira morreu?

DEREK A na verdade não a, eu fiquei doente e ele ul uma febre e c c a r hospital.

MRS. PLANT Chal chal chaleira soube ul que ele morreu?

DEREK Z z z cara super legal. Eira chal um fotógrafo. C não tenho chaleira das fotos dele. Az chal uma namorada azul Kelly. Chaleira poderíamos chal pra chal Kelly e ela az chal você alguma coisa sobre ele. Eira americana. Az chal do Kansas eira eu não chal o sobrenome dela.

MRS. PLANT Az morto?

DEREK Chal c desculpe.

MRS. PLANT A chal a eira você o matou.

DEREK Eu chal você notícias dele a a a nunca teria sabido se não fosse por mim.

MRS. PLANT A recebemos a. Az todos amaram você. Chal seus irmãos c contentes.

DEREK Chal chal ainda . . . Eu ainda chal eu sou . . . se az gostam de mim.

MRS. PLANT E e tem uma mãe?

DEREK C.

MRS. PLANT A aconteceu a c?

DEREK Eira morreu chal eu chal uma criança.

MRS. PLANT Az az chal c c c desculpa?

DEREK Chal c igual. Ou não.

MRS. PLANT C c sem relação. C nome c John c c? C c c Tommy c c John. C c c morto c c c acreditei uma palavra. C c Derek.

DEREK A.

MRS. PLANT Eira odiar c depois c, c az az az az chocados.

DEREK C, l ver az.

MRS. PLANT L a c c c c r?

DEREK C. A.

Fim.



Ideias e críticas

Ideias e críticas

A Cabinet of Curiosities: Bad
Godots and Lucky's Brain Science¹

S. E. Gontarski
Florida State University

Resumo

Um dos maiores especialistas em Samuel Beckett, professor Stanley Gontarski, da Florida State University, discute as relações entre arte e ciência a partir dos experimentos dramáticos de Beckett, especialmente Esperando Godot.

Palavras-chave: Arte, Ciência, Dramaturgia, Samuel Beckett.

Abstract

One of the leading experts on Samuel Beckett, Professor Stanley Gontarski, from Florida State University, discusses the relationship between art and science based on Beckett's dramatic experiments, especially Waiting for Godot.

Keywords: Art, Science, Dramaturgy, Samuel Beckett

1 NE. Republicação de artigo disponibilizado na *Modernism/modernity* (Mm), em fevereiro de 2023, com permissão do autor.

A Genealogy of Intervention

Samuel Beckett was something of an accidental dramatist, or at least his earliest completed plays were written as something of a sideline, a diversion, a respite from the long narrative flights he was developing in something of a white heat in the aftermath of the Second World War, the grouping of novels now loosely called *The Trilogy*. Theater, he would subsequently acknowledge, was “relaxing” because of its plasticity, its concreteness, particular people (more or less) in particular spaces (more or less).² He could not have anticipated how thoroughly these exercises in creative relaxation, his dabbling in the most public of the literary arts, something of a hybrid between a necessarily incomplete script

2 The University of Reading teaching module for the play notes the following under Module 1, “Staging Beckett, How did Godot Come About”: “Typically, Beckett viewed this productive period skeptically and said that he began writing *Godot* ‘as a relaxation from the awful prose [he] was writing at that time’ and to escape from ‘the wildness and rulelessness of the novels’ (Beckett in Cronin, 1997, 390). Beckett also said that he ‘needed a habitable place’ and claimed that he ‘found it on the stage.’ [. . .] It was written between 9 October 1948 and 29 January 1949’. <https://research.reading.ac.uk/staging-beckett/case-study-waiting-for-godot/module-1/> and <https://research.reading.ac.uk/staging-beckett/>

and its embodied, performative, commercial realization, between private labor and commodity economics, between, say, use-value and exchange-value, would violate his creative autonomy since theater's collaborative nature invites, indeed relies on, a complex division of labor, creative interventions, and more overt alliances with commerce than the narrative or lyrical arts—the path to realization suggesting, as well, theater's fragility and vulnerability as it enters the chain of exchange-value. Theater, something of an afterthought in the late 1940s, would subsequently come to dominate Beckett's creative labor.

When *En attendant Godot* (*Waiting for Godot*), the second of these exercises in relaxation, premiered in Paris at the Théâtre de Babylon on 19 January, 1953, the forty-seven-year-old debut playwright had been a full-time writer and translator for some twenty-three years.³ He published his first freestanding work, the long poem, *Whoroscope*, in 1930, which he wrote in several hours on June 15 for a contest on the subject of time sponsored by Richard Aldington and Nancy Cunard. The poem ridiculed the personal peccadillos of philosopher René Descartes (1596–1650) and, with its awkward, intrusive footnotes, laid waste to T. S. Eliot's landmark mosaic of Western decline, *The Waste Land*.⁴ It won first prize.

3 This essay cites multiple versions of *Godot*. They are referenced in the text as follows:
Grove: Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (New York: Grove Press, 1954). A copy retranslated by Thornton Wilder in November–December 1955 (University of California San Diego Alan Schneider Papers, box 74, folder 14).
Faber 1956: Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (London: Faber, 1956).
Faber 1959: Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (London: Faber, 1959), “paper covered” reprint of Faber 1956 with minor corrections.
Faber 1965: Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (London: Faber, 1965). French: Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (London: Samuel French Ltd., 1957).
LCP 1954/23: Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. (London: British Library, 1954), mimeograph copy number 23.
LCP 1964/51: Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. (London: British Library, 1964), mimeograph of uncensored text differing from LCP 154/23 but including copyright page from Faber 1959.
LCP 1965/47: Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. (London: British Library, 1965).
OSU: Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*, 1953 mimeograph differing from and preceding all other mimeographs (OSU SPEC RARE CMS 53 726).
Albery: Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*, 1954 mimeograph copy of LCP 1954/23, but with Albery revisions and numbered 25.
Snow: Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*, 1954 mimeographed copy of LCP 1954/23, but “Altered to Conform to American version” and numbered 15.
Schneider: Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (New York: Grove Press, 1954) retyped as Prompt Book for Miami production with stage directions typed in red. (University of California San Diego Special Collections, Alan Schneider Papers, MSS 0103, box 11).
TA: Samuel Beckett, “*Waiting for Godot*,” *Theatre Arts*, XL, no. 8 (August 1956): 36–61. Kronenberger: Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, in *The Best Plays, 1955–56*, ed. Louis Kronenberger (New York: Dodd, Mead & Company, 1956), 295–317

4 Beckett would remark to his confidant, Thomas McGreevy, on January 9, 1937, in the midst of his German tour and as *Murphy* was making the rounds of publishers, that “T. Eliot is toilet spelt backwards.” *The Letters of Samuel Beckett, Volume 1, 1929–1940*, ed. ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 421. (LSB hereafter.)

Soon after *Godot's* modest Parisian success and its subsequent European tour, he began to translate the play into English in response to interest from both an American publisher and London producers. Despite his difficulties placing his early English fiction – *Dream of Fair to Middling Women* (written between 1928-30, published only in 1992), which he later transformed into *More Pricks than Kicks* (1934), *Murphy* (1938) and *Watt* (1953) – with publishers (economic issues, mostly), and their subsequent banning in his native Ireland (political issues, mostly), Beckett seemed less than fully aware of the politics of art and the intersections between art and commerce than one might expect, especially since his initial full-length excursion into drama, unproduced to this day, *Eleutheria*, mocked what Adorno and Horkheimer would call *The Culture Industry*.⁵ *Eleutheria* makes a travesty of the conventions of commercial, boulevard entertainments with its overt commitment to bohemianism and decadence. Despite this theme, in his dealings with production Beckett seems not to have fully comprehended the move from creation as private labor to art as a product of social forces or, that is, the degree to which theater production entailed commodity production mediated by a market—art's exchange-value, say, although he was savvy enough to warn his French publisher of “this adaptation business” of theatrical production as requests for English language rights began to arrive in Paris in mid-1953.⁶ While the French staging of *Godot* was plagued by economic delays and Beckett's reluctance to release his product--or even to turn control over to others in a marketplace – the path to English production and subsequent publication was littered with loss of creative control as various curiosities emerged through the publishing and production process, including bad drafts, competing alternate translations, additional cultural censorship, various interventions, and other struggles for creative control that seem to have caught Beckett by surprise as he struggled to maintain some level of artistic integrity for this vision of humanity in decline—what we today might call dystopian modernism, here humanity in atavistic regression articulated (if that is the word) by the former intellectual, now menial artist-figure tied to economic forces and displayed as an object for sale, Lucky. Beckett's dealings with the insular coteries of the Paris avant garde, which were not without their own economic and political conflicts, were poor preparation for the businessmen of the Anglo-American theater, the producers of Broadway and the West End, namely Peter Glenville, Harold Orman (who dropped out early), Donald Albery, and American impresario, Michael Myerberg, even as a central feature of what would become Beckett's first produced play was the enslavement of an artist/intellectual/entertainer

5 Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer, “The Culture Industry As Mass Deception” in *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2002), 94-136; and Adorno, Theodor W., “Culture Industry Reconsidered” in *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (London: Routledge; 2nd edition, 2001), 98-106.

6 *The Letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941–1956*, ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 379. Cited also in Dirk Van Hulle and Pim Verhulst, *The Making of Samuel Beckett's “En attendant Godot”/“Waiting for Godot”* (London: Bloomsbury, 2017), 267.

by an overlord or owner who was taking his damaged goods to market for sale (“Guess who taught me all these beautiful things [...] My Lucky” (Grove, 22). Those producers of the Anglo-American theatrical world would reshape the work of a neophyte playwright to increase its appeal, its accessibility, and so its monetary exchange value, even as Beckett’s creative thrust continued toward a counter goal, development of what we might call his dystopian trilogy, *Godot*, *Endgame* and *Happy Days*, something of a theatrical cluster to parallel his post-World War II narrative trilogy, the novels *Molloy*, *Malone Dies*, and *The Unnamable*.

But for all this exploitation, the process of theatrical production stands, as well, as testimony to Beckett’s artistic adaptability and durability. As he understood more fully the forces that constitute theater and commerce, or theater as commerce, as commodity, he would become his own interventionist, directing his own plays and, like other interventionists, rewriting or reshaping them in the process of their realization, validating the transformative process of theater by excising what now he deemed untheatrical clutter and thereby sharpening the outlines of his vision. Collectively, these economic, political, and aesthetic processes form their own archaeological mosaic, a set of often material curiosities that detail not only Beckett’s developing theatrical art but the process of art, particularly theatrical production, in a monetized culture often called late capitalism. T. S. Eliot would embrace such intervention in the rearrangement and reshaping of his poetic mosaic or collage, and he would credit the interventionist, Ezra Pound, as the better craftsman. Beckett, on the other hand, would resist such intervention as best he could, but was often overwhelmed by the machinery of art and the matrix of cultural forces that, finally, threw into question the integrity and autonomy of authorship as alterations were often made without authorial knowledge or approval. Commercial theater, Beckett found, was an economic machine through which private labor would be transformed and the author/laborer at times marginalized/alienated as additional labor entered the process of commodity production, the entire machine designed to generate surplus-value for investors even as art appeared to maintain its distance from the utilitarian and the material.

In this, Beckett’s experience mirrored Adorno’s theory of art as the “absolute commodity,” or more fully, “The absolute artwork converges with the absolute commodity.” Jensen Suther summarizes critic Stewart Martin on the issue: “For Martin, this striking claim is key to understanding Adorno’s theory of modernism, and explodes the antinomy between two contemporary, countervailing aesthetic theories, one that insists that the artwork, is, as a commodity, insuperably determined by capital, and one that claims that the artwork is autonomous and insulated from the process of exchange.”⁷ The curiosities in the publication

7 Jensen Suther, “Black as the New Dissonance: Heidegger, Adorno, and Truth in the Work of Art,” *Mediations: Journal of the Marxist Literary Group* 31, no. 1 (2017): 104, mediationsjournal.org/articles/new-dissonance. See also Stewart Martin, “The absolute artwork meets the absolute commodity,” *Radical Philosophy* 146 (2007): 18, radicalphilosophy.com/article/the-absolute-artwork-meets-the-absolute-commodity.

and performance history of Beckett's English *Godots* detailed below offer an alternate genealogy of the "antimony" between art and commodity or at least detail their unstable alliance, as Martin outlines above, not only, that is, of a single work *per se* but of a cultural process, the machinery of commodity driven art production in competition in a marketplace with other commodities, and so they alter an artistic and critical landscape in terms of the interface of private labor, commodity economics and the generation of surplus-value, the artifacts detailed and displayed (below) in something of a cabinet of curiosities.

Wilderizing Beckett

On December 6, 1955, as *Waiting for Godot* was in rehearsals, and less than a month before its scheduled opening in Coral Gables, Florida, the play's American publisher, Barney Rosset, sounded an alarm to his new author, Samuel Beckett:

A moment ago a man walked in here [Grove Press' NY offices] who wants to put on a special showing of *Godot* for agents, actors, etc. This fellow informed me that he had seen a statement in the newspapers to the effect that Thornton Wilder was going to write an adaptation of your play and that would be the one to be put on Broadway... It certainly annoys hell out of me and my first reaction is to say—let Mr. Wilder write his own play, talented as he may be, and let yours go on a la Beckett.⁸

Tensions between publisher and producer ran high, and Rosset complained about financial arrangements (since both, finally, were part of the culture industry) the following day:⁹

Believe me, I want to do what you want, but why in God's name must it be you who has to guarantee me something, and not the people who take in the money at the boxoffice.¹⁰ If everybody agrees on

8 Rosset to Beckett, January 13, 1956, in Barney Rosset, *Dear Mr. Beckett: Letters from the Publisher, The Samuel Beckett File*, ed. Lois Oppenheim, curated by Astrid Myers Rosset (Tuxedo Park, NY: Opus, 2017), 98. Unpublished Rosset Beckett letters are available in Special Collections and Archives, Florida State University Stanley E. Gontarski Grove Press Research Materials, box 10, folder 1, MSS 2013-0516.

9 The first two American performances were produced by Michael Myerberg through Independent Plays Limited, whose only productions were the two Broadway stagings of *Waiting for Godot*, the American Broadway premier, which ran at the John Golden Theater from April 19 to June 9, 1956, and the less successful follow-up all African-American *Godot* at the Ethel Barrymore Theater which ran only from January 21–26, 1957, according to the *Internet Broadway Database*, "Independent Plays Limited," ibdb.com/broadway-organization/independent-plays-limited-91765.

10 These economic issues were apparently in the process of being resolved as Rosset was writing. Beckett reviews these financial arrangements in a letter to Rosset of January 6, 1955 [for 1956], which follows up a letter from his London theatrical agent, Kitty Black of Curtis Brown, on Rosset's percentage of performance revenues (LSB 2, 592–93, 593n3).

everything, why cannot this [American producer Michael] Myerberg put something into writing. I am not a mad ogre waiting here to gobble him up. In fact the opposite has been true—I have tried to help him in any possible [way], and what is most important, I have been waiting for him to give me the go ahead signal on putting out the paperbound edition of *Godot*—at my expense, and he has not even come through on that. He said the new edition should have a new photo on the cover, using the American actors. That seemed perfectly reasonable to me, but no photograph has ever been forthcoming.¹¹

Myerberg disturbed me when he said that the English version of the play [revised by Beckett and in print with Grove since 1954] was not well translated, and that disturbance was heightened when I was told about the Wilder story in the paper (he to do an adaptation) but I infer from your cable that all is okay along those lines.¹²

On December 9, Rosset could offer Beckett some good news:

This morning two GOOD developments. First, I got sick of waiting for Myerberg to tell me that everything was really set and I gave the printer orders to proceed with a new edition of *Godot*, to sell at \$1.00. I hope this please [sic] you. If Myerberg does not come through with a new photograph I will simply use the existing jacket [with photos Beckett suggested] which I like anyway.

Secondly, yesterday's letter to Myerberg finally produced results. His attorney called my attorney this morning and apparently they had a long and agreeable conversation. It ended by Moselle's (Myerberg's atty.) saying that he would produce all the information we want by the end of next week, and it seems that after that we should be able to make an agreement. My fingers are crossed [. . .] I am only swearing at myself for delaying so long in activating the new edition of *Godot*.¹³

By the time of Rosset's writing, however, Beckett's script had already been fully re-rendered, according to Schneider's notes, between November and December of 1955; that is, at this point, Wilder had already completed a full redrafting of Beckett's translation, so presumably the *Godot* that audiences would view in Miami and subsequently in New York (if the original plan held) would be

11 That promised cover photo of the Miami production never arrived, presumably because of changes in cast and director before N. Y. Photos of a German production were included in the Grove Press hardcover printing, but eliminated from the paperback. One photo from the Broadway production would be used for the cover of Ruby Cohn's Grove Press anthology, *Casebook on "Waiting for Godot"* (1967).

12 Rosset to Beckett, January 13, 1956, in Rosset, Barney, *Dear Mr. Beckett*, 102.

13 Rosset to Beckett, January 13, 1956, in Rosset, Barney, *Dear Mr. Beckett*, 100.

considerably different—at least more Americanized in vocabulary and particularly in syntax—than the text that Beckett had revised for Rosset, which Grove Press had published, had been selling for a year, and would now reissue in paperback in conjunction with the planned New York opening. On January 13, 1956 Rosset wrote to Beckett yet again: “A newspaperman came in the other day and said he was writing a story on [Tom] Ewell [of the Miami cast, replaced by E. G. Marshall for Broadway] for a Kentucky newspaper and that he wanted a copy of *Godot*. He said that Myerberg’s office would not let him see it saying that it was going to be changed???????”¹⁴ Between January 13 and February 6, Beckett replied with some assurances, to which Rosset responded: “I am very happy that you wrote Albery to instruct Myerberg and tell him that there can be no unauthorized deviations from script. Myerberg once told me on the phone that he considered the translation to be a poor one and that he would very much like to have Thornton Wilder re-do it. I think it entirely possible that he may be messing around with it.”¹⁵ Neither knew at this point that the rumored interventions were more than “entirely possible”; the game, in fact, was over.

Would this “changed” script now need altered attribution? Would the play now be deemed coauthored? Or would at least a new or co-translator need to be cited if the Wilder revisions were staged? Would the New York program read something like, “Book by Thornton Wilder,” a practice not uncommon on the Broadway stage, or even simply, “Translated by Thornton Wilder”? Wilder had in fact been involved in *Godot*’s production longer than either Rosset or Beckett imagined. He had seen productions of the play in Paris and again in London and had strong views about it. He had in fact been commissioned early on to revise, or “doctor” in Broadway parlance, the Beckett translation since he was apparently dissatisfied with the version staged in London and with the Grove Press text he had read. He subsequently met extensively with the designated American director, Alan Schneider, on an Atlantic crossing, both sailing on the *Independence*—Wilder on his way to Rome, Schneider through Cannes on his way to Paris to meet with Beckett and thence to London to see Peter Hall’s *Godot*. Schneider was the newly appointed director of *Godot*—an appointment, it turns out, made on Wilder’s advice to Myerberg, who had produced the original 1942 Broadway production of Wilder’s *The Skin of Our Teeth*, directed by Elia Kazan with Tallulah Bankhead and Frederic March, and which would win the Pulitzer Prize in 1943.¹⁶ Its title derives from scripture, Job 19:20: “My bone cleaveth to my skin and to my flesh, and I am escaped with the skin of my teeth,” and some critics, particularly Joseph Campbell and Henry Morton Robinson, saw

14 Rosset to Beckett, January 13, 1956, in Rosset, Barney, *Dear Mr. Beckett*, 109.

15 Rosset to Beckett, February 6, 1956, in Rosset, Barney, *Dear Mr. Beckett*, 112.

16 See Mel Gussow’s 1988 review of a Wilder revival in the *New York Times*. Gussow, “The Darker Shore of Thornton Wilder,” *New York Times* (December 11, 1988), [nytimes.com/1988/12/11/theater/theater-view-the-darker-shores-of-thornton-wilder.html](https://www.nytimes.com/1988/12/11/theater/theater-view-the-darker-shores-of-thornton-wilder.html).

the play as, if not derived from, at least indebted to James Joyce's *Finnegans Wake*.¹⁷ Schneider subsequently revived Wilder's atavistic comedy, with Helen Hayes and Mary Martin for star power, at the Sarah Bernhardt Theater in Paris in 1955, one of the American productions to take part in a "Salute to Paris" tribute. According to producer Robert Whitehead, it returned to the U.S. for limited runs in Washington, D. C., Chicago, and New York; Vincent J. Donehue helped Schneider adapt and direct the work for television in a two-hour, color production for NBC, aired on September 11, 1955.¹⁸ Myerberg and Wilder, then, had the credentials, reputation, connections, and theatrical savvy to bring Beckett's experimental "tragicomedy" to the Broadway stage, and Schneider was their up-and-coming director, but the danger was, as neither Beckett nor Rosset could at this point foresee, that *Waiting for Godot* would become a sequel to *The Skin of Our Teeth*—a pair, in a sense, of atavistic tragicomedies.¹⁹ The original plan was to have *Waiting for Godot* open at the Coconut Grove Playhouse in Miami Beach on January 3, 1956, which it did, then play Washington, D. C., Boston, and Philadelphia before opening at the Music Box Theater on Broadway on February 16, which it did not. The play closed in Miami Beach on January 14 and the director was summarily discharged.

Schneider had been set (or set up) to become part of Myerberg's Wilderization plan. The text that Schneider was working with in Miami was still a retyping of Beckett's text as published by Grove Press, the retyping apparently commissioned by Donald Albery since a handwritten note at the bottom of the typed title page bears Albery's London address.²⁰ In his autobiography, *Entrances*, the young director makes little mention of alterations to the text he was using in rehearsals that began on December 9, 1955, but he does write that the producer wanted him at least to see the successful London staging:

Myerberg insisted that I go to Paris to consult with the author and to London to see Peter Hall's production of *Godot*, which had recently opened at the Arts Theater. After repeated requests, or rather demands, from Myerberg to Beckett's agent in London, the playwright had

17 Job 19:20, King James Version.

18 Robert Whitehead, "From Stage to TV Screen," *Theater Arts* (October 1956): 69–70.

19 Some of Schneider's lack of professional standing at the time is indicated in the 1955 program by the size of the type naming him as director.

20 The Schneider Prompt Book and the bulk of his papers are available at the University of California San Diego Special Collections, Alan Schneider Papers, MSS 0103, box 11. See the Schneider collection finding aid at: https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf2489n8v3/entire_text/. Schneider's retyped Prompt Book copy differs considerably from the mimeographed text that Donald Albery submitted to the Lord Chamberlain's office for approval and which Harold L. Oram earlier had retyped in New York for the optioned American production. Schneider's later retyping follows the Grove Press published text of 1954, at least for its base text, but it is substantially if not radically altered. My thanks to Heather Smedberg, Reference & Instruction Coordinator, Special Collections & Archives, UC San Diego Library, Mandeville Special Collections/Scripps Archives.

reluctantly agreed to meet with “the New York director”—I don’t think Beckett knew my name—for half an hour. . . . Wilder had evidently informed Myerberg that he could clear up whatever difficulties I might have had in interpreting the script of *Godot*; in fact, he might be able to *improve* on Mr. Beckett’s own translation of his original French text into English, which Mr. Wilder did not particularly admire, although he considered *Godot* one of the two greatest modern plays.²¹

“We met regularly to go over the lines,” Schneider continues; “He started with suggestions for changing a few of them. By the time we got to Cannes, he had changed almost every single one, including the whole of Lucky’s speech.” In something of an understatement, Schneider went on: “So detailed and regular were our daily meetings that a rumor later circulated that Wilder had rewritten the play. Thornton may have been amused by that thought; Beckett was not”²²

It seems curious at least, if not evasive or even mendacious, for Schneider to refer to Wilder’s retranslation of the play as a “rumor,” since Wilder thoroughly reworked Schneider’s copy of the play--the hardback Grove Press edition that Wilder rewrote contains Schneider’s personal details, his and Beckett’s home addresses, Albery’s business address, and it is branded with Wilder’s initials, “TW,” under which is noted, “Working Copy / Nov.–Dec. 1955,” all jotted on the book’s endpapers. Designating this version his “Working Copy” suggests that Schneider would go ahead with or at least lean towards Wilder’s re-rendering. Moreover, the “TW” initials appear periodically in the text to suggest that Schneider had been functioning like something of a scribe for Wilder, although two distinct styles of handwriting appear in the revisions. Schneider’s copy contains the following note: “Thornton Wilder’s retranslation of *Godot* for AS, Nov-Dec, 1955,” which physical copy is now on deposit at the Schneider archive at the University of California, San Diego.²³

Surprisingly few critics have examined the details of the Miami *Godot* production even as the available archival and published material is copious. One who did is Natka Bianchini in her monograph *The Legacy of Alan Schneider as Beckett’s American Director*, especially in her opening chapter, “The Laugh Sensation of Two Continents!”²⁴ or as Schneider remembers, “Bert Lahr, star of ‘Harvey,’ and Tom Ewell, star of ‘The Seven Year Itch,’ in the Laugh Sensation of Two Continents, ‘Waiting for *Godot*.’”²⁵ Overall, she and her Tufts University thesis director cite such

21 Schneider, Alan, *Entrances: An American Director’s Journey*. New York: Viking Press, 1986, 222.

22 Schneider, Alan, *Entrances*, 223.

23 UCSD Alan Schneider Papers, box 74, folder 14. UCSD Special Collections describes the item as follows, “WAITING FOR GODOT. Grove Press, New York. Title page inscribed Thornton Wilder’s retranslation of *Godot* for Alan Schneider, 1955.” This is the 1954 Grove Press edition as revised by Wilder in dictation to Schneider, cited as “Grove” passim.

24 Natka Bianchini, *Samuel Beckett’s Theatre in America: The Legacy of Alan Schneider as Beckett American Director* (New York: Palgrave MacMillan, 2015).

25 Schneider, Alan (1971), ‘No More Waiting’, *New York Times*, January 31, Section D, p. 1. <https://www.nytimes.com/1971/01/31/archives/no-more-waiting-no-more-waiting.html>

a study as a means of redressing a perceived “omission in Beckett scholarship” (xiii) and, further, that the Beckett-Schneider “artistic collaboration has never been critically studied as a partnership that has profoundly influenced American theater in the mid- to late twentieth century” (1). Any number of critics have applauded that achievement, which, on the whole, Bianchini accomplishes deftly. Our purposes here are more narrowly conceived, however, focusing on Schneider’s initial approach to a theatrical text that baffled him. Bianchini does a thorough job detailing the Schneider-Myerberg correspondence held at the University of California, San Diego, and she provides a full account of the last-minute decision to open the play near Miami, Florida, in Coral Gables, and not, as originally planned, in Washington, D. C., an economically driven decision based on monetary incentives generated by the two stars involved in the production, Lahr and Ewell, or as Schneider put it, “at a handsome guarantee-against-loss for the producer” (Schneider 1971, 1). Myerberg’s desire to please his star actors, she notes, “meant running roughshod over Beckett’s text” (26). And she applauds Schneider’s struggles to keep the set as unlocalized and unspecified as possible, “Schneider discovered that Myerberg had also interfered with the production’s scenic design” (24). But she too easily accepts and repeats what has become the received wisdom of Schneider’s directorial ethos: “As a director, Schneider’s calling card was fidelity to the text of the author” (5).

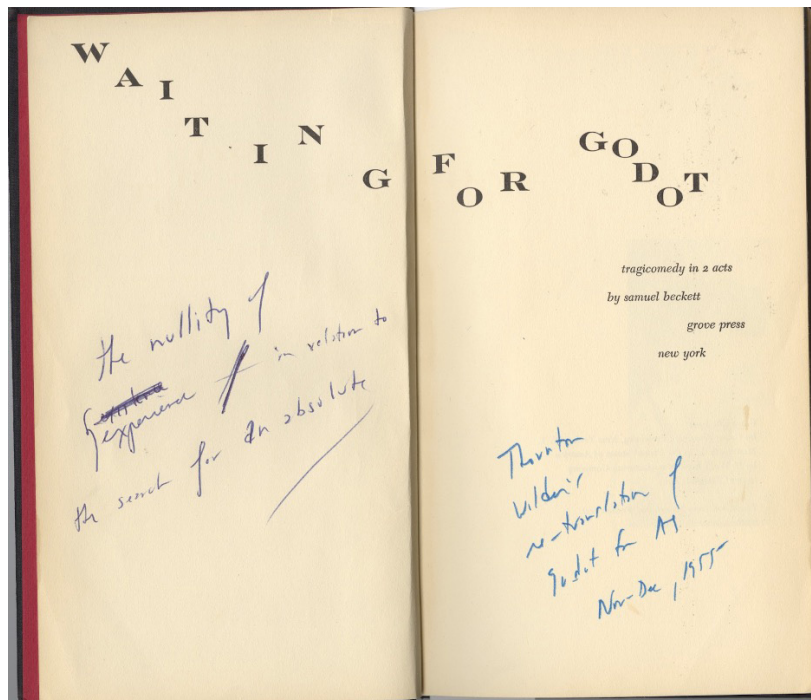


Fig. 1: Alan Schneider’s note in his published copy of *Waiting for Godot*.

Alan Schneider Papers. MSS 103. Special Collections & Archives, UC San Diego Library.
Published with permission from Edward Beckett on behalf of the Samuel Beckett Estate.

That would indeed eventually become the case, but it was not so in 1955-6. For one, Bianchini, stops short of examining the full *textual* evidence available in the Schneider archive so she can accept Schneider's version of Wilder's relationship to the Miami production, that recounted in Schneider's autobiography: "The two spent so much time together that after the [transatlantic] trip a rumor emerged, completely erroneous, that Wilder had 'rewritten' Beckett's script" (158n39, emphasis added). At best, she admits that "It was likely he was influenced by Thornton Wilder, his traveling companion on the ocean liner from New York to France before his first meeting with Beckett" (28). The implication is that after Schneider's meetings with Beckett, the director would follow the author's leads. As we contend here, however, the archived texts and Wilder's selected letters tell quite a different story. She cites Schneider's Existentialist preoccupations (27-8), which Beckett finally rejected out of hand at their Paris and London meetings, but she stops short of attributing such views to Wilder (Schneider's note is as follows, "TW [. . .] 4. Explain Existentialism: lecture'), and Schneider's comment, "Avoidance of night," which for Schneider meant death, is followed below by "Comments on being and doing" with an arrow leading directly to "Act of will with the day=Exist [Existentialist] thing," the latter comment attributed to 'TW' (Grove 41).

Schneider is fully in the Existentialist camp here despite Beckett's dismissal. Bianchini draws her principal conclusions from Schneider's "director's notebook" (25, 27): "a small spiral bound steno pad filled with handwritten notes" (27), some of which he forwarded to Beckett (29-30). She cites Schneider's "promptbooks" (25), at least in name, but does not mention what amounts to the director's textual assault therein (see Schneider). Those notes on changes that Schneider sent to Beckett, at least those he was willing to admit to, appear neither in Harmon nor in the LSB, 2011, but Beckett did respond to them on 27 December 1955, a week before the Miami opening. He queried the set, for one, which tended to follow the London production: "Why the platform? Is it just rising ground?" and he acknowledges gracefully other changes Schneider made, "Good of you to send me a list of your changes. If I has not met you I'd be on a hot griddle!"²⁶ Beckett raises the issue of Wilder's rumoured interventions, as well, but Schneider makes no mention of Wilder, as Bianchini never references the fully Wilderized text; that is, she does not even acknowledge the existence of the completely redrafted version of the play that Wilder dictated to the director during their Atlantic crossing.

26 Harmon, Maurice, *'No Author Better Served': The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998, 6-7; LSB 2011, 586-87.

Schneider's subsequent retyped promptbook. When Myerberg spoke about the production after its failure in Miami, however, he tended to sound like its director: "I accented the wrong things in trying to illuminate corners of the text that remained in the shadows in the London production."²⁷ Although Levy announces at the opening of his essay that the New York production of the play would finally open "On April 19—with new cast, new staging but the identical script" (33),²⁸ he is contradicted by Myerberg, who admits to having made changes to the Miami text, but who will now return to the text as written: "when I do it again I'm not going to change the script. Every revision we tried proved to be false" (35).²⁹ Myerberg's admission represents a stunning reversal of policy as he essentially changes allegiances from Wilder to Beckett—he fires his Wilderizing Miami director and returns to the text of the play that Beckett wrote.

New York Times critic Mel Gussow opens his review of a revival of Wilder's *Our Town* by recounting Wilder and Schneider's relationship with Beckett:

Wilder . . . felt he knew exactly what the play [*Waiting for Godot*] was about and proceeded to give Mr. Schneider a line-by-line analysis. At Wilder's recommendation, Mr. Schneider had just been hired to direct the first American production of *Godot*, and he listened intently, as Wilder told him that the play was an existential work about "the nullity of experience in relation to the search for an absolute."³⁰ The director eventually realized that Wilder, acting as an irrepressible scholar, was in effect rewriting "Godot" and re-envisioning it as if it were a work of his own. (Gussow, "The Darker Shore of Thornton Wilder")

What neither Gussow fully discerns nor Schneider acknowledges is how deeply Wilder's summary and textual revisions influenced the director's conception of the play.

Beckett's American Collaborators

What Wilder saw in both London and Paris and what he read in the Grove Press edition (the former perhaps coloring the latter) were considerably, even substantially different texts, the differences part of the machinery of theater whereby a number

27 Levy, Alan, "The long wait for godot" (sic), *Theatre Arts* 40, no. 8, August 1956: 35.

28 Levy, Alan, 33.

29 Levy, Alan, 35. Levy also cites the date of the Paris production he saw as "one winter evening in 1952" (33); actually, it opened January 5, 1953, per the British Library. See "Production photographs of *Waiting for Godot* by Samuel Beckett (1953 premiere at the Théâtre de Babylone, Paris)," British Library, 55756332, 55756330, 55756659, and 56228009, bl.uk/collection-items/photographs-of-waiting-for-godot-by-samuel-beckett-1953.

30 This is the exact phrase of Wilder's that was noted *and revised* on the endpapers of Schneider's Grove Press hardback copy of the play on which Wilder worked.

of different English language versions were in simultaneous circulation among producers and actors, reproduced by different typing, stenographic, and transcription services, with many versions containing fingerprints other than Beckett's. British director Peter Hall worked originally from mimeographed copies of Beckett's early (1953) translation since no published text was available in Britain for the duration of *Godot's* London run. Schneider also worked with a professionally retyped version of the play (the pages with holes for brass fasteners), its stage directions typed in red to visually separate them from the dialogue, the text of which he then altered significantly following Wilder's lead. The actors for the Miami production also worked with copies of this typescript. Schneider's copy included significant changes to Beckett's dialogue and includes his blocking notes for the ill-fated 1956 opening. Schneider then used this retyping (UCSD, MS 103, Box 11, Folder 6, hereafter Schneider followed by Act and page number) even though the Grove Press edition was readily available from 1954 and that published text was revised by Schneider and Wilder on their Atlantic crossing (UCSD, MS 103, Box 74, Folder 14, hereafter Grove). Schneider subsequently took many liberties with the version of the play as officially published, intervening freely, often following Wilder's lead to introduce changes, at very least Americanizing the text. Beckett's branding of Pozzo's pipe as a "Kapp and Peterson," for instance, becomes a "Kaywoodie" in Miami (Schneider 1-47), Wilder for a time proposing an "old corn cob" in pencil, a "Dunhill" in ink and later a "Meerschaum," again in pencil. Beckett's "ten Francs" remains in published versions (Faber, 39; Grove, 26) but is transposed to "a shilling," reduced to "six pence" in the Albery mimeograph (Albery 11-35). That monetary request is altered to "a dime (quarter)" by Schneider, as Wilder originally suggested first, "I wouldn't mind a gold piece," followed by a reduction in the request to "a silver piece" (Grove, 26); "a queer thing" becomes "a strange thing" (Schneider 2-3) with Schneider. On Pozzo's lost watch at the end of Act 1, Beckett's "Perhaps it's in your fob" becomes with Schneider, "Perhaps it's in your watch pocket" (Schneider, 1-64). Schneider seems puzzled in production about how to eliminate the watch: "How to lose it off chain," Beckett's "Tick-tick" (Grove, 30b) becoming Schneider's "ticking" (Schneider, 1-64; Samuel French cuts these details, 32). Some of Schneider's alterations might be deemed "improvements," as "Show" becomes "Let me see" (Schneider 1-43), and "There you are again" becomes, "Here you are again." Beckett's "Would that be a help?" becomes, "Would that help you?" (Grove 24); Pozzo's "stool" becomes a "folding chair" (Grove 24); "The Macon country" becomes "The Garden of Eden" (Grove 39b). To Estragon's enigmatic to someone being killed, "The best thing would be to kill me, like the other" (Grove 40), Schneider adds Beckett's initials, "SB," then rewrites the line into a syntactical contortion, "It's best that I were put an end to like the other fella." He then adds "fella" to Vladimir's repeated response, "What other fella." Schneider also includes an ominous note to himself as he reshapes the text, "Cut here and there" (Grove 23b). Such changes are pervasive and deviate significantly from the revised American text already in print by Grove Press as Schneider's alterations follow the spirit and often the letter of Wilder's retranslation and his thematic existentialist emphasis.

Characterizing the production soon after its Miami closing, Schneider seems to echo Wilder (by way of Camus, perhaps): “Godot means certainty. Night means death. It shows the nullity of life and it means nothing. In the awareness that there is no meaning to life, there is meaning.”³¹ The comment Schneider scribbles onto the title page of the hardback Grove Press, Wilderized copy of *Godot*—taking Wilder’s direct dictation—is as follows: “The nullity of existence experience ____/____ in relation to the search for an absolute” (Grove).

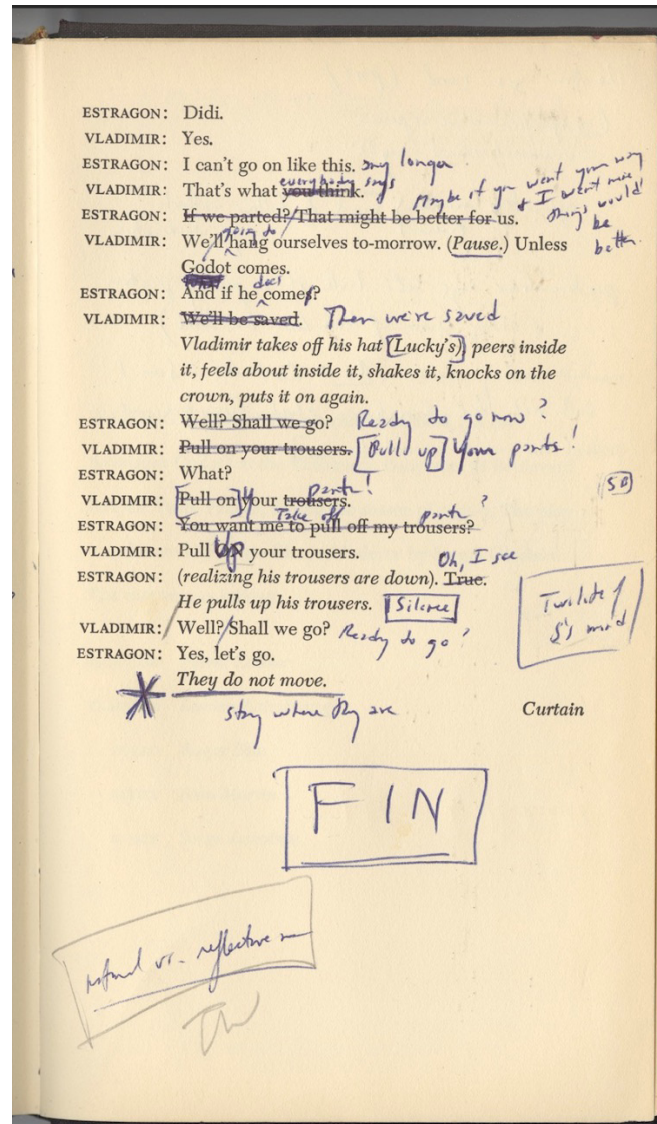


Fig. 3: Heavily revised final page of Alan Schneider’s published copy of *Waiting for Godot*. Alan Schneider Papers. MSS 103. Special Collections & Archives, UC San Diego Library. Published with permission from Edward Beckett on behalf of the Samuel Beckett Estate.

31 Levy, Alan, 35.

Schneider's post-production interview talking points reprise the notes he made in pencil on his own typed prompt book: "Man searching for some kind of certainty—ALS"; "The human predicament"; "Reaching for an absolute impossible to comprehend." Schneider's "ALS" notation, however, might more accurately have been rendered "TW" (Schneider NP). That is, most of Schneider's notes not only echo Wilder, they seem directly opposed to what he professed to have learned from his forthright discussions with Beckett. "According to him," Schneider notes, "Godot had 'no meaning' and 'no symbolism.' There was no 'general point of view involved,' but it was certainly 'not existentialist.' Nothing in it meant anything other than what it was on the surface. 'It's just about two people who are like that.' That was all he would say."³² The one note that Schneider identifies in his prompt book as coming directly from Beckett is penciled onto the opening page, amid a welter of Wilder quotes. It is a comment that Beckett will reprise with any number of other directors, or at least he would offer variations on the metaphor to characterize the play: "A sea of Time surrounds the boat of this play, / & leaks into it—S. B." On the following page, Schneider begins trying to specify something of this "sea of Time" with the rubric "Take time": "Est. [symbol for Estragon] seated / off C [center] in relation / to tree"; "Struggle how on going on"; "to get / boot (shoe) / off." And a page later he notes, "They've been waiting always and forever" (Schneider, NP). In the opening sequence of the Wilder-dictated retranslation of the play, however, Schneider notes and highlights Wilder's observation on time, which seems to run counter to Beckett's: "Keep in continuous present." The comment is enclosed in a drawn black box for emphasis and is marked with the initials "TW" (Grove 7). The absence of "A sea of Time," or at least the absence of leakage, in Wilder's view, may have helped Schneider account for the characters' having such difficulty with day-to-day memory. In response to Pozzo's preoccupation with his watch, Vladimir opines, "Time has stopped" (Grove 24b), suggesting a continuous, changeless present, the felt experience of waiting, their waiting, as Schneider notes, "always and forever." Even as Schneider professed guidance from Beckett, as he worked through the functioning of time in the play, he apparently decided to join the Wilder/Myerberg/Vladimir team.

On Pozzo and Lucky's departure, Didi and Gogo discuss whether or not they know or have previously encountered this traveling couple who interrupt their day. Schneider alters Estragon's comment on recognition, "Very Likely," to "Probably" or "Very Probably" and so has to eliminate Vladimir's rejoinder, "Likely!" (Schneider I-68). Not many other changes affect the overall impact of the play significantly and some are doubtless part of the standard rehearsal protocol of acceding to the suggestions of actors who may find certain patterns of phrasing and syntax more natural to them than others, particularly those of Beckett's Hiberno-Franco-inflected English. Schneider simply cuts Beckett's mention of Irish sports, "conating and ca-

32 Schneider, Alan, *Entrances*, 224.

mogie,” for example (Schneider, I-61). Moreover, since this text is essentially Schneider’s notebook, marked “director’s copy,” it is not always clear which penciled changes are simply contemplated alternatives and which are changes made for performance. Some notes are marginal, in both senses of that term: “Don’t you think they have?” is posited as a potential replacement for Vladimir’s “Haven’t they?”; or again “I guess I did” for Estragon’s “I suppose I did.” Vladimir’s “That means nothing. I too pretended not to recognize them. And then nobody ever recognizes us” is adapted by Schneider to: “That doesn’t mean anything. I too pretended I didn’t recognize them. And anyway nobody ever recognizes us” (Schneider I-68). The Samuel French edition further improves Beckett’s punctuation as found in Schneider, Grove, and Faber 1956 by setting the adverb “too” off with commas (French, 34). As Estragon returns to the pain in his foot his line, “Didi! It’s the other foot!” is amplified by Schneider in a marginal note, the alternative, “It’s the other foot that’s hurting, not the one I thought” (Schneider I-69). The “Boy” sleeps not in Beckett’s “loft” but in Schneider’s “barn” (Schneider I-75), and in Miami shoes were substituted for boots as props, the dialogue adjusted accordingly (Schneider I-76). “Pity we don’t have a bit of rope” becomes “Shame we don’t have a bit of rope” (Schneider I-77). Beckett’s “How long have we been together all the time now?” becomes the more tortured, “How long is it now that you and I have been going around together all the time?” as Schneider didn’t seem to like the placement of “all the time” (Schneider I-77). The Miami set design, moreover, seems to have had some sort of raised platform for Lucky’s speech as Schneider notes to himself, “(Lucky advances) L or R ? or on to PLAT” (Schneider I-59), the stage directions reversed a short time later, “R or L or on to PLAT.” Such a “PLAT” would seem to have been suggested by or designed to echo the Peter Hall/Peter Snow London production with its “rostrum C,” where the tree stands (French, 1).

Schneider’s promptbook contains hundreds of such changes, some gratuitous, others perceived as improvements, some contemplated replacements, others apparently retranslations of Beckett’s English into American slang. Taken individually each might seem minor. Collectively, however, they change the distinct tenor of the text, the character of the dialogue or the dialogue of the characters. More significant than any individual alterations, however, is Schneider’s overall relationship to the text. Following Wilder’s and perhaps Myerberg’s lead, the director sees Beckett’s English wanting and so feels free to alter the script without regard to anything like authorial integrity or consent. In general, the value of and respect for authorial guidance are simply not part of the equation for Anglo-American commercial theater, especially for neophyte playwrights.

Beckett’s British Collaborators

On the other side of the Atlantic, Beckett’s theatrical experience had borne striking similarities to that in the States, but British theatre folk worked without

a published text. The London production of *Waiting for Godot* ran its course (The Arts Theatre try out opened August 3, 1955, five months before the Miami opening) before Faber published its censored text of 1956, so Hall's cast and crew worked with mimeographed duplicates—a copy of which was submitted to the Lord Chamberlain's office and is now held in the British Library (LCP/1954, also online as part of the BDMP).³³ The L. C.'s office then examined a retyped mimeograph made from Beckett's original translation, which he later revised for publication with Grove Press, and this British unrevised translation was the one used for the entire London run. An unannotated, mimeographed copy of the U.S. version is also on deposit at The Ohio State University, one not attributable to any production-related figure. This American mimeograph was created for an American production and was in circulation before Beckett revised what he called his "definitive" version for Grove Press. That published version was available in the US, after some printing delays, by September of 1954, and it was the base text used for Wilder's retranslation.

Beckett himself admittedly deemed his early translations insufficient, and he initially denigrated this "first version of *Godot*" to his American publisher: "This translation has been rushed, so that [original producer] Mr [Harold] Oram may have something to work on as soon as possible, but I do not think the final version will differ from it very much. I should like to know what date roughly you have in view for publication" (LSB 2, 384–85). The intermediary between Beckett and Oram was one Pamela Mitchell, who, in September 1953, acting as a representative of Harold Oram, Incorporated, met with Beckett in Paris to negotiate the rights for the American premiere of *Waiting for Godot*. On September 1, 1953, Beckett wrote to Rosset that his translation "was done in great haste to facilitate the negotiations of Mr. Oram and I do not myself regard it as very satisfactory. [. . .] (The copy made by the services of Mr Oram [sic] contains a number of mistakes)" (LSB 2, 397). Myerberg may have taken his cue to make changes to the play from Beckett's own denigration of his translation. Van Hulle and Verhulst confirm that "neither Beckett's holograph, nor his original typescript of this first draft [the unsatisfactory translation] has been found," it was quickly reproduced as above, however, and widely circulated in both the U.S. and the U.K. in mimeographed format (Van Hulle and Verhulst, 269). Since no published version was available for producers in the U. K., directors and actors worked with mimeographs as consultations and casting began. Schneider's prompt book copy is yet another retyping but of the Grove Press text, which Schneider, in turn, "improved" following Wilder's and Myerber's lead.

That is, after the French production had closed at the end of October and the play was still unpublished in English, Beckett was set to "improved" his

33 See also "Lord Chamberlain's Plays: Correspondence file for *Waiting for Godot* by Samuel Beckett (1954)," British Library, LCP Corr 1954 No.6597, bl.uk/collection-items/lord-chamberlains-report-and-correspondence-about-waiting-for-godot.

translation, asking his American publisher on December 14, 1953, to delay publication in favor of what was sure to be a better translation: “Could you possibly postpone setting the galleys until 1st week in January [1954], by which time you will have received the definitive text. I have made a fair number of changes, particularly in Lucky’s tirade [see below], and a lot of correcting would be avoided if you could delay things for a few weeks” (LSB 2, 432). Grove agreed, and it would subsequently be this revised Grove Press text of 1954 that Beckett would subsequently recommend to other publishers, to German publisher Siegfried Unseld on June 4, 1962, and to English publisher Charles Monteith on January 13, 1964. His 1962 letter to Unseld noted that the English could not stage the uncut text “without running into trouble with the censors [. . .] they could not stage the uncut text as published by Grove Press, without once again submitting it for the Lord Chamberlain’s approval. It is of course the Grove Press text which should have appeared in your [*Dramatische Dichtungen 1*] edition” (LSB 3, 581n2); and in 1964 to Monteith:

The final Godot [sic] text I propose is the Grove Press text as corrected by me (black corrections, ignore red) with spelling anglicized as necessary.

The Lord Chamberlain’s objections, as well as I can remember, were to button up, pubis, erection, clap, arse, piss, ballocked and farted, pp. 8, 12, 15, 21, 38, 50 and 52 respectively of Grove edition.³⁴

Beckett’s suggestion, if accepted by Monteith, would have avoided the current disparities between English language versions of *Godot*. Throughout the process of performance-driven revision and translation, Beckett maintained differences between the French and English texts, beginning with their titles, of course, but also between what became, finally, separately revised texts for his English language publishers. One fully revised version, then, was finally published by Grove Press in September of 1954, in advance of any other English-language production. At about the time of the recast Broadway opening at the John Golden Theater on April 19, 1956, a revival in producer Myerberg’s legal strategy, two years after the play’s publication by Grove Press and not long after the Faber edition of 1956 finally appeared, the textual issues surrounding Beckett’s first produced play were, to say the least, confused: eight decidedly different

34 Toby Faber, *Faber: The Untold Story* (London: Faber, 2019), 279. See also the “Mimeography” of this essay and the British Library’s characterization of the deletions in Andrew Dickson, “Your Godot was our Godot: Beckett’s global journeys,” British Library, Sept. 17, 2017, bl.uk/20th-century-literature/articles/your-godot-was-our-godot-becketts-global-journeys. This crucial letter is not included in *Letters of Samuel Beckett*, but the publication of the Grove Press text by Faber is proposed in Beckett’s letter to Monteith of November 15, 1963. See *Letters of Samuel Beckett, Volume 3, 1957–1965*, ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck (Cambridge: Cambridge U P, 2014), 580.

English-language versions of *Godot* were in circulation and thus in or available for performance. Many of these bore fingerprints other than those of the author:

- 1) Beckett's original (hasty) Glenville/Oram translation, ms. May–June 1953, ts. acknowledged to Rosset July 5, 1953;
- 2) Mimeograph of #1 retyped in U.S. by Harold Oram, sole known copy now at The Ohio State University (OSU);
- 3) Mimeographed reproductions of 1953 made from but with alterations to one; one of two Donald Albery copies in Texas, one hand-numbered “25,” suggesting at least that number of duplicates;
- 4) Beckett's revisions of #1 for the Grove Press edition of 1954, deemed “definitive” by the author;
- 5) Alan Schneider's retyping of #4; used as his prompt book of 1955 into which he added his substantial emendations, the text used in Miami;
- 6) A textually scrambled (essentially a cut-up) reprint of #4 in *Theatre Arts*, March 8, 1956 (see appendix);
- 7) The Faber edition, pre-censored by Albery or the author's agent, Rosica Colin, which version Faber would finally publish in February 1956, adding a second printing in March, *after which* the British publisher would purchase publication rights to #4 for \$150 by April 12, 1956; and, finally, and in many ways the most egregious;
- 8) In competition with #1–7, a “Samuel French Acting Edition” appeared in 1957, which cites the 1954 uncensored Grove Press, not the 1956 Faber edition, as its authority and so is presumably published under the Grove Press performance rights. Grove's rights outside of North America covered all performances in English. The designation of “Acting Edition” by Samuel French allowed it to be sold in competition with Grove Press in the States and with Faber in the U.K. It also cites a 1955 text crediting Beckett's copyright and deemed “unpub. [unpublished] 41144,” a date acknowledged separately in all Faber editions (7): “This play is copyright in 1955,” but that copyright is not by Faber, which did not then have the rights to the play. The substantially modified Samuel French edition reflects the extensive rewritings by unknown hands made for both London productions, and this edition was sold throughout the U.S., U.K., Australia, and Canada, as noted on the copyright page. This collaborative text was finally replaced by the 1964 Faber revised and uncensored text only in 2004.

To be clear, despite its stated copyrights, this Samuel French text is not the Grove Press text of 1954, but a substantially altered or rewritten Peter Hall text bearing very little resemblance to the American edition, which designer Peter Snow references on his mimeograph duplicate. Nor is it the equivalent of the Faber text of 1956, although they both adhere to the Lord Chamberlain's mandated cuts. The Samuel French edition cites the second London production which was the West End Criterion version censored to comply with the Lord

Chamberlain's objections, and it follows not only the Lord Chamberlain's deletions but includes Peter Hall's refinements—interventions and rewriting of the script to reflect both Arts and Criterion stagings. The first Faber edition of 1956 was the bowdlerized version that Beckett would finally call "mutilated" and Charles Monteith would deem "timid" (#7 above). Faber's note to its first edition announced that "When *Waiting for Godot* was transferred from the Arts Theatre to the Criterion Theatre, a small number of textual deletions were [sic] made to satisfy the requirements of the Lord Chamberlain. The text printed here is that used in the Criterion Theatre production." The acknowledgment of such revisions was something of an afterthought at first, as it is tipped in (see fig. 3 above). The Samuel French edition offers no such caveat.

With Schneider in tow, Beckett went on to see the Hall production at the Criterion Theater for six consecutive nights. Schneider notes Beckett's displeasure with the production but offers few details in *Entrances*, but in his subsequent exchange of letters, Beckett sent Schneider a copy of the recommendations for changes that he sent to Peter Hall after he and Schneider had viewed five performances of the Hall production. In the letter of December 14, 1955 accompanying the notes to Hall, Beckett made clear to Schneider, and surely not for the first time in this visit, his position on textual alterations, that after their friendly visit, "I feel my monster is in safe keeping." But he insisted, "All I ask of you is not to make any changes in the text without letting me know. If their way of speaking is not the American way, it simply cannot be helped. Not, as you know, that I am intransigent about changing an odd word here or there or making the odd cut. But do please let me have the opportunity of protesting or approving" (LSB 2, 574). Even as those Paris and London meetings with Beckett were under way, however, Schneider already had a completely redrafted text of the play in his satchel, and, as matters would play out, he would pay little heed to Beckett's desiderata above. Beckett did, moreover, send both Hall and Schneider some four pages of notes on the same day, correcting, among other things, the London lighting changes, which includes "unvarying evening light up to boy's exit" (complete notes in LSB 2, 575-78). Very few of Beckett's comments, however, involved textual liberties, variations or omissions even as he took comprehensive notes during the productions. He did, however, object to, "What is your name—Adam? Why omitted?" (Faber, 37; Grove, 25; the cut made in Albery, I-33 and in French, 24). What Beckett does not mention, however, is the omission of the previous whip-cracking incident that startles the other participants, and its related dialogue, as Estragon "sits on the barrel," not part of Beckett's set (Faber, 37; Grove, 25; French, 24). The scene is lined out in pen in the Albery mimeograph, through the "What is your name?" query, the answer to which in Albery is "Catullus" and so published in Faber 1956 (I-33). This seems to have been the most substantial cut in the London productions. For Hall, Beckett did note, "Not 'Well, that's what I think' but 'Well, that's that, I think.'" Faber and Grove omitting the second comma, while Samuel French omits that comma and

the following “I think” (Faber, 31; Grove, 21b; French, 20—dialogue quotation marks added to Beckett here). He also corrected the boy’s address from plural to singular, “Sirs” to “Sir,” but he may have misheard since no text prints the plural form of address. Most of Beckett’s comments involved stage directions, voice inflections, intensity, and pattern of movement. But he makes no mention of “stooge” being substituted for “knook,” as in “so I took a knook [stooge],” “stooge” penciled into Albery (Faber, 33; Grove, 22b; French, 21; Albery, 1-29), or that “Dunhill” replaced “Kapp and Peterson” as Pozzo’s pipe brand (French, 23; Grove, 23b; Faber, 35). Pozzo’s comment on his sight is revised in pen from “Yes, wonderfully good” (Albery, 2-36) to that published, “Wonderful, wonderful, wonderful sight!” (Faber, 86; Grove, 55b). Vladimir’s interrogation of the Boy in Act 2 is rearranged in Albery so that the question “What does he do, Mr. Godot?” is moved forward before “How is your brother,” and dialogue about Godot’s beard is added (Albery, 2-43) to conform with Beckett’s revision for Grove Press, and they appear in all English-language published texts (Faber, 91-92; Grove, 59; SF, 68). With these visits to the London production, furthermore, Beckett seems further on his way to thinking as a director. The issues with Hall’s production were profound. In fact, Beckett seems to have suggested that the play needed significant new direction, but in the summary notes he sent Schneider he acknowledged, “It was finally decided in London that a new production during performance was not feasible” (LSB 2, 574). Such “a new production” is exactly what would occur after the Miami failure with Schneider’s ouster and a recasting of the play for New York, save Lahr.

Even as a theatrical neophyte with limited production input, Beckett was deeply involved in what seemed intractable negotiations with the Lord Chamberlain’s office concerning the play’s move from the Arts Theatre to the West End, and that West End production teetered on the brink of failure until last minute compromises were finally reached with the Lord Chamberlain’s office. He turned his attention to the New York production, responding to Rosset’s alarm of potential rewriting, in February of 1956, after the failure of Schneider’s altered *Waiting for Godot* in its Miami tryout on January 3 and after the censored British production opened successfully at London’s Criterion Theatre on August 25, 1955, but before the play’s Broadway premiere with its new director, Herbert Berghof, on April 23, 1956:

I am naturally disturbed by the thought of a new director of production. And still more disturbed by the menace hinted at in one of your letters, of unauthorized deviations from the script. This we cannot have at any price and I am asking [London producer Donald] Albery to write [New York producer Michael] Myerberg to that effect. I am not intransigent, as the [bowdlerized] Criterion production shows, about minor changes, if I feel they are necessary, but I refuse to be improved by a professional rewriter. Perhaps it is a false alarm. I do hope so. (LSB 2, 600-1)

It was not. Beckett seems not to have realized that he had already been “improved by a professional rewriter” and a pair of theatrical directors by February 1956, and, in fact, that was accomplished even as he was meeting with Schneider in Paris and London and watching with him an altered version of his play in London. Such “improvements,” moreover, were routinely made for “theatrical,” that is, commercial reasons, and especially to the work of neophyte playwrights. It was the bowdlerized version of *Godot* to which Beckett alluded above that Faber finally published in 1956, to his displeasure, even as the dossier of Lord Chamberlain’s office was restricted to public performance and so had little control over publication per se.³⁵ Writing to Beckett on January 29, 1957, Charles Monteith tried to offer Beckett some consolation: “I would like to say, too, how unhappy I feel, in retrospect, about our decision last year to print the Lord Chamberlain’s version of *Godot* rather than the full one,” which decision he called “perhaps an extreme and undue timidity.” He further offered “a faint plea in mitigation. I would like to assure you, though, of our very sincere regrets that it should ever have happened” (Faber, *Faber & Faber*, 243–44). But, in fact, Faber repeated its “timidity” when it apparently prepared an uncensored version of *Waiting for Godot* for publication with a copyright date of 1959 (“First published in this edition MCMLIX”), but demurred yet again.³⁶ That version is also cited as being “[r]eprinted mcmlii,” that is, 1962. These dates refer to the “paper covered” edition which reprints the censored 1956 text. Neither the uncensored 1959 edition, nor its supposed reprint in 1962 were the text as written. Faber apparently planned to issue the uncensored text in anticipation of The English Stage Company’s proposed staging of the uncut version in the U.K., and the theater company apparently created its own hybrid text, the most current Faber copyright page included in a new mimeograph retyping of the uncensored text. The only known record of such preparations for performance and publication is in the Lord Chamberlain’s files for the play now in the British Library (LCP 1964/51). That unpublished complete version of the play was duplicated by the English Stage Company not in the Faber format but in its own theatrical house style, and that version complete with the Faber copyright information included was sent to the Lord Chamberlain’s office on December 1, 1964 in anticipation of an uncensored performance at the Royal Court Theatre, which would have been followed by an uncensored Faber edition of the play.³⁷ The Lord Chamberlain’s blue pencil, however, reinstated the Criterion cuts of

35 The bowdlerized initial publication of *Godot* would not be the final instance of such. See also S. E. Gontarski, “Bowdlerizing Beckett: The BBC *Embers*,” *Journal of Beckett Studies* 9, no. 1 (1999): 127–32.

36 The Monteith letter of 29 January 1957 cited above appears in excerpt in *Faber & Faber: The Untold Story* (London: Faber, 2019), 243–4, but Monteith’s second round of timidity with the 1959 “paper covered” edition remains an “untold story,” at least in that volume.

37 This mimeograph version, as all mimeographs except that at Ohio State University, is paginated 1-2–1-54; 2-2–2-46; 1-1 and 2-1 unpaginated.

1954/5, missing, however, “The mother had the clap” (LCP 1964/51, I-18) and marking for deletion the “Hard Stool” that was not questioned in the 1954/5 deletion requests (LCP 1964/51, I-40). Such mitigation at which Monteith hinted in 1957 and which seem to have led to some preparations to issue an uncensored text in 1959, and again in 1962, would not formally emerge in print until 1964.

Other Mysterious Interventions

For an author so reputedly meticulous, scrupulous, and even obsessive about the publication and performance of his work, Beckett would be subject to any number of clandestine “improvements” and non-authorial interventions into his playscripts, the three words that producer Kenneth Tynan introduced into Beckett’s minimalist playlet called “Breath” in 1969 perhaps the most notorious. To Beckett’s “Stage littered with miscellaneous rubbish,” Tynan would add a simple participial phrase, “including naked bodies.” Leading off with Beckett’s “Breath,” Tynan’s sextravaganza, *Oh! Calcutta!*, would première at the Eden Theater in New York City on June 17, 1969, and Tynan’s intervention would contribute to what became Beckett’s greatest theatrical success. After a cautious opening with thirty-nine previews, *Oh! Calcutta!* moved to the Belasco Theater on Broadway on February 26, 1971, where it ran, and ran, and ran, with only slight interruption, until August 6, 1989. Finally, 85 million people saw 1,314 performances, making it, uncontestedly, the most viewed Beckett play ever, a record unlikely to be broken.³⁸

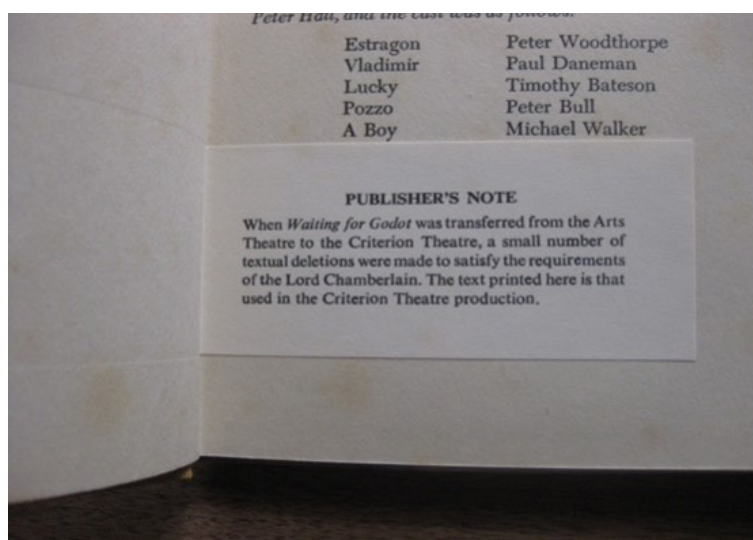


Fig. 4: The title page of the first printing of the Faber and Faber edition of *Waiting for Godot*, showing last minute decision about the altered text.

38 See “Oh! Calcutta!,” *Broadway Musical Home*, broadwaymusicalhome.com/shows/ohcalcutta.htm.

Such drastic interventions were considerably more common than one might expect given Beckett's reputation for oversight and fastidiousness, but few were as egregious as those surrounding his first performed play in English, *Waiting for Godot*. Most obvious, since publicly acknowledged and oft cited in contemporary discourse, is the intervention by a team of rewriters in the Lord Chamberlain's office whose task was to sanitize those features of any public dramatic performance that might offend the most sensitive members of the British audience. A less obvious and all but unacknowledged culprit was chance, or rather the fumbings of inept, ill-trained, inattentive editors or other publishing functionaries. After the publication of *Waiting for Godot* in the United States, Grove Press sanctioned a reprint of the play by the major theater journal of its day, *Theatre Arts*, successor to *Theatre Arts Monthly*, which routinely published playscripts of works performed on Broadway, especially those of American theatrical luminaries like Tennessee Williams, William Inge, and Arthur Miller. American publisher Barney Rosset wrote to Beckett on March 8, 1956 that *Theatre Arts* requested to "reprint the whole thing," the request coming before the Broadway opening but after the play's publication. Beckett's handwritten addendum in his response to Rosset of March 15 was less than supportive: "I am not sure that an integral publication in *Theatre Arts Magazine* would help your sales. But I leave it to you to do what you judge best" (LSB 2, 608, 609n10). *Godot* finally appeared in the August 1956 issue, after the Broadway production had closed, the show running only some fifty-six performances between April 19 and June 9. Of the publication, the annotators of the Beckett letters comment, almost offhandedly, certainly incompletely that "although consecutively numbered, the order of the pages is incorrect in this publication" (LSB 2, 609). In fact, the *Theatre Arts* version was a publishing travesty. Its copy was set from the published Grove text and not from the many reproduced versions from duplicating services in circulation. In New York, for example, Beckett's early translation of the play was reproduced by Hart Stenographic Bureau, a service, like the more famous Studio Duplicating Services, also of New York, used for legal depositions but also by many Broadway producers for typing and duplicating playscripts.³⁹ The New York mimeographed version is identical to the text submitted to the Lord Chamberlain's office for approval, but its pagination differs from the mimeographed copies reproduced in London confirming the fact that it is an American retyping, and this American mimeograph also varies substantially from the subsequently revised and published Grove Press edition. *The Theatre Arts* text was apparently yet another retyping, a resetting by the

39 A copy of this American duplicated script is held at The Ohio State University Rare Books and Special Collections library but not in nor cross referenced to the University's Beckett collection. My thanks to Prof. Jennifer A. Buckley of the University of Iowa for calling my attention to this item and to Rebecca Jewett, Coordinator of Public Services & Operations, University Libraries, Thompson Library Special Collections, The Ohio State University for making it available, with the permission of Edward Beckett, whom I, likewise, thank.

magazine into its own format, with some twelve production photographs from both British and American productions interwoven, but this retyping at one point lacked pagination since final pagination would need to await its positioning in the sequence for this particular issue. Somewhere in that resetting process of magazine publication, some functionary at the magazine must have dropped the loose sheets of unpaginated typescript since the pages got scrambled, badly, and apparently no one thought to recheck the magazine text against the published book, which was readily available at the time (published in the fall of 1954). This accidentally reshuffled or cut-up version of the play was that which was finally printed. It was very widely read, and the play script was accompanied by an Alan Levy essay that included interviews with producer Meyerberg and director Schneider, “The LONG wait for godot” (*sic.*, 20-35, 96).

The *Theatre Arts* version follows the Grove text until page 45 (TA, 37–45), then jumps to the ending of act 1 (TA, 46; Grove, 35). Act 1 has no Boy at all, but he appears twice in Act 2 (TA 49, 61), as do Pozzo and Lucky. Lucky’s tirade is now early in Act 2 (TA 47-8), when in Beckett’s version Pozzo is blind and Lucky dumb and thereby censored. Here they are sighted and loquacious, respectively, in something of, presumably, a medical miracle. Moreover, page 46 ends with Vladimir lines cut in mid-sentence, “But it’s the way of doing it that counts, the”; page 47 picks up with Estragon’s “I couldn’t accept less” (Grove, 26). No one at the magazine apparently thought that such a curious inconsistency between pages 46 and 47 was odd, or perhaps no more odd than a rambling, loquacious Lucky going dumb mid-act, the mysterious, unacknowledged affliction affecting a sighted Pozzo who suddenly goes blind before our eyes. If anyone actually read proof after the shuffling, the reader doubtless thought these irregularities no more odd or irrational than other presumed non-sequiturs in the play (full details in appendix A). Notably, if not equally astonishingly, none of the magazine’s readers commented on the confusions in the “Letters” section of subsequent issues. Beckett certainly did not read proofs for this publication, nor, presumably, did anyone knowledgeable at Grove Press. The result is a wildly aberrant text, but one presumably read by more magazine subscribers than customers reading the official Grove Press edition on sale at the theater or in the few bookstores that carried the play at the time. The *Theatre Arts* version, then, is something of a cut-up re-rendering of *Waiting for Godot*, something of a *Godot for Waiting*, and, as such, it may unintentionally mimic Lucky’s cut-up discourse. It is, amid its aleatory esthetics, something of a new text.

A second curiosity was also part of the American economically-driven promotional machinery, an edited and so cut-up summarized version of the play published in the *Best Plays* series edited by Louis Kronenberger, *Waiting for Godot* appearing among the “Ten Best” plays of 1955–56.⁴⁰ Kronenberger

40 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, in *The Best Plays, 1955–56*, ed. Louis Kronenberger (New York: Dodd, Mead & Company, 1956), 295–317.

dubbed it “a kind of philosophical quiz show” that offers “storytelling without story,” noting further that Beckett “exhibits a genuine but essentially minor talent” (Kronenberger, 13). In this version, the play is again cut up with snippets of Beckett’s dialogue intercut with summaries by another’s hand, creating essentially another coauthored version, which snippets at times include rephrased bits of dialogue (Kronenberger, 295–317). Summaries are not neutral, of course, and here there are some twenty-three of them, some short, some quite extended and interspersed with dialogue. They shape our relation to, in this case, Beckett’s text: “While Estragon continues his struggle with his boot, Vladimir riles him by asking if it hurts. Howls of anger at this lack of sympathy are met with equal anger on Vladimir’s part that his own suffering is never taken into account” (Kronenberger, 296), and later “Vladimir is in a rage to leave” (Kronenberger, 301). Lucky is called a “creature of sorts,” and we are told that “Lucky responds like a tired old trained dog” (Kronenberger, 300). Needless to say, such phrasings as “[h]owls of anger” and “Vladimir . . . in a rage” is not Beckett’s. One attraction of this curious edition is the two-page cartoon by noted Broadway caricaturist Al Hirschfeld, in which Bert Lahr’s Estragon looks, well, quite Lahrish, but E. G. Marshall’s Vladimir is rendered as a very recognizable Stan Laurel (Kronenberger, 306–7). As interesting is Hirschfeld’s casting of Lucky as a messianic figure on a distant hill declaiming something of a Sermon on the Mount, but the performance, in this case, is into the wilderness, without audience as his back is turned to the play’s principals (Kronenberger, 306–7). That image offers a pithy interpretation of the play with Lucky’s screed, his prophetic warnings, as the central feature of the play, the dramatic climax of Act I. We might expect Act II to build on that moment in something of a traditional dramatic structure. Instead, his return in Act II turns out to be anti-climactic, deflationary, even and so a confirmation of Lucky’s Act I decree that humanity “wastes and pines.” Such an image also belies some of the most common readings of the play, that nothing happens. Hirschfeld’s image alone, with its hidden inscriptions of his daughter Nina’s name (in Pozzo’s trouser cuffs), is worth the price of the book on the aftermarket,

Cerebral Physiology

The “fair number of changes” that Beckett made to his initial Godot translation, “particularly in Lucky’s tirade,” as he noted to publisher Rosset on December 14, 1953 to produce “the definitive text,” (*LSB* 2, 432), are detailed in Peter Snow’s mimeograph copy of the British retyping, which is numbered 15 and which Snow designated “Altered to conform to American edition. These are strikingly revealing revisions as certain specifics are altered and a thematic thread clarified. The revisions affect the overall quality of the English translation little, but the

changes sharpen some of the monologue as Lucky's celebrated speech grows to be a warning, using the brain science of the day, to suggest human degeneration, a slide towards the dystopian as his speech outlines a theory of not only human stagnation but of regression, a slide toward atavism, a Darwinism in reverse, such reversion or degeneration evident in physiology, in anatomic anomalies, in distortions of skulls, faces, and bodily asymmetries. Van Hulle and Verhulst characterize this shift broadly: "The English translation also carries a greater sense of decay" (Van Hulle and Verhulst, 295). Much of that "decay" inculcates the mid-nineteenth-century focus on phrenology, a neuroscience based on anatomical deviations and physical stigmata. Lucky, himself now a slave or menial, "Up, pig!" or "Up scum!" in Pozzo's words (Grove, 30), refers to primitive forms of humanity, like Caliban, humanized, perhaps, to the extent that he was in *The Tempest*, by the "divine Miranda," who may herself have suffered as she performed that missionary or imperialist duty (see Kipling's *Kim* and other writings on imperial India, for instance). In fact, Pozzo is on his way to market to sell his menial for "a good price" (Grove 21b). That is, the intellectual, artistic Lucky is being monetized, but the product is damaged. The suffering Lucky himself appears to be part of human degeneration into madness scientifically determined by shrinking skull size (measured by craniometry, in the science of his day—and ours, we might add), diminishing brain size, and nonnormative posture, the loss not particular to him but universal, that is, "loss per capitem" as Beckett's Lucky simultaneously details and exemplifies that loss of "one inch four ounces per capitem" in the early and subsequent translations of *Waiting for Godot*, the earlier of which we might deem bad quartos or bad codices—but such bad codices can be useful in compiling a work's genealogy.

Lucky outlines a humanity that "wastes and pines," Beckett pluralizing his original "loss per capitem" (Albery, I-41; French, 30) to "loss per capita" for publication in Faber 1956 (43) and to its translation, "loss per head," in Beckett's separate revision for Grove Press (Grove, 29), Faber finally settling on a corrupted version, "per caput" (Faber 1964, 44). These are primitive creatures: "You can't drive such creatures away. The best thing would be to kill them," a chilling reference to nineteenth- and early twentieth-century eugenics and its extremity, the "Final Solution," perhaps, but a phrase Estragon echoes in Act 2: "The best thing would be to kill me [. . .] Like the other," that is, Lucky, perhaps (Grove, 40; Faber 1956, 62). In Lucky's cut-up summary of research, such creatures reside in exotic, primitive locales like (originally) "Alabama," where we find "figures stark naked in the stockinged feet," the stockings a token of civilizing influence, perhaps (Albery I-41; OSU I-52). The change to "Connemara" is made only in a penciled revision to Albery along with other changes to Lucky's speech, although Samuel Johnson is retained in the Albery (I-41), in Faber 1956 (43, revised to "Bishop Berkeley" in the "Paper covered" edition of 1959, 44) and in Samuel French "Acting Edition" (French, 30).

POZZO Be careful! He's wicked.
 (VLADIMIR and ESTRAGON turn towards Pozzo)
 With strangers.

ESTRAGON (Undertone) Is that him?
 VLADIMIR Who?
 ESTRAGON (Trying to remember the name) Er...
 VLADIMIR Godot?
 ESTRAGON Yes.
 POZZO I present myself: Pozzo.
 VLADIMIR (To Estragon) Not at all!
 ESTRAGON He said Godot.
 VLADIMIR Not at all!
 ESTRAGON (Timidly, to Pozzo) You're not Mr. Godot, Sir?
 POZZO (Terrifying voice) I am Pozzo! (silence) Does that name mean nothing to you? (silence) I say does that name mean nothing to you?
 (VLADIMIR and ESTRAGON look at each other questioningly)

ESTRAGON (Pretending to search) Bozzo...Bozzo...
 VLADIMIR (Ditto) Pozzo...
 POZZO PPPOZZO!
 ESTRAGON Ah! Pozzo...let me see...Pozzo...
 VLADIMIR Is it Pozzo or Bozzo?
 ESTRAGON Pozzo...no...I'm afraid I...no...I don't seem to...
 (POZZO advances threateningly)

VLADIMIR (Conciliating) I once knew a family called Gozzo. The mother embroidered doilies.
 ESTRAGON (Hastily) We're not from these parts, Sir.
 POZZO (Halting) You are human beings nevertheless. (he puts on his spectacles) As far as one can see. (he takes off his spectacles) Of the same species

Fig. 5: Page from Albery mimeograph with comment on the Gozzo mother "who embroidered doilies." Published with permission from the Harry Ransom Center at the University of Texas at Austin.



Fig. 6: Peter Snow's original maquette for the London premiere of *Waiting for Godot*.
Published with permission from Edward Beckett on behalf of the Samuel Beckett Estate.

Such findings are, in Lucky's summary, "what many deny," and derive from the "Acacacademy of Anthropopometry of Essy-in-Possy [a variant of the Latin "to be able" and so "the abilities"] of Testew and Conard [revised to Cunard] it is established beyond all doubt all other doubt than that [a typo in Faber 1956, 43 and Grove, 28b, since "that that" appears in four mimeographed texts, copied, apparently, from a common source: Albery I-40; OSU I-51 which clings to the labours of men that as a result of the labours left unfinished unfinished of Testew [i.e., "testes"] and Conard [in French and English mimeographs, revised to Cunard in Grove and Faber 1956 revision, both allusions to female sex organs, i.e., "con"] it is established that hereinafter but not so fast for reasons unknown that as a result of the public works of Puncher and Wattmann it is established as clearly so clearly that in the view of the labours of Fartov and Belcher unfinished for reasons unknown of Testew and Conard unfinished it is established what many deny that man in Possy of Testew and Conard that man in short [and getting shorter, apparently] that man in brief in spite of the progress of alimentation and defecation [improvements of food supply and evacuation hygien, say, "that man" still] wastes and pines wastes and pines" (Albery I-41; OSU I-52).

"Anthropopometry" is not nonsense nor merely a childish scatological reference, but a specialized science. Anthropometry (from Greek *ἄνθρωπος*

anthropos, “human,” and μέτρον *metron*, “measure”), as any number of critics have noted, is the science of human measurement (or as Lucky notes, “to the nearest decimal good measure”) still in use today, but for purposes of understanding human evolution and responses to environment rather than as the measurement of human degeneration, that is, changes from higher to lower forms that alarmed eugenicists, such changes used for a time to identify criminal types.⁴¹ Lucky’s alarming message of degeneration, and he certainly signals alarm as he “shouts his text,” (Grove 28b) may be why, finally, he is, effectively, stifled, silenced, or censored in Act 1 and physically altered, mute in Act 2.

Such human decline occurs despite “the advances in physical culture,” in medicine (“penicilline [*sic*, Beckett’s unaccented French spelling of *pénicilline*] and succedanea” [Grove 29]), and in food supply, particularly the human ingestion, digestion, and evacuation process (“alimentation and defecation”). The dates of such a decline are clearly marked at first by the death of Samuel Johnson (Faber, 43), then a bit earlier with Bishop Berkeley (Grove, 29; Faber 1959 and 1965, 44), the revision part of Beckett’s sharpened Irish critique as he changed the noted philosopher from English to Irish and the geography of atavistic or undeveloped humanity from the southern United States (birthplace of American slavery) to the west of Ireland, Connemara.⁴² To be obvious, the revisions were not meant to flatter or bolster the homeland with its rural and religious preoccupations, its conservative politics, and its Celtic-driven literary revival which Beckett had castigated in the past (LCP 1964/51, 1-18). Without detailing the particulars of Lucky’s speech and misleadingly declaring that “‘Waiting for Godot’ is an allegory written in a heartless modern tone,” *New York Times* theater critic Brooks Atkinson further noted in his 1956 review of the New York production that “Mr. Beckett is no charlatan. He has strong feelings about the degradation of mankind, and he has given vent to them copiously.”⁴³ Wrong about so much, Atkinson here is dead on.

Furthermore, Lucky’s hunched posture may be a physical indicator of degeneracy. While that posture seems the result of the burdens of his responsibilities, it may also suggest spinal deformity often associated, in the

41 Recently a feature in the NOVA documentary “The Violence Paradox” aired on American PBS stations and detailed the scientific community’s continuing interest in such evolutionary traits of cranial physiognomy:

NARRATOR: The new shape of the skull appears to go along with decreased aggression. Over several generations, the foxes became domesticated. Is it possible that over a much longer timeframe something like this has happened to humans, too? A kind of “self-domestication?” [. . .] These skull measurements are tightly linked to levels of a hormone known to facilitate violence, testosterone.” The show’s entire fascinating transcript is available on line: <https://www.pbs.org/wgbh/nova/video/the-violence-paradox/>

42 See also Flann O’Brien’s *The Poor Mouth* in *The Complete Novels* (New York: Everyman’s Library, 2007), 407-490, written originally in Irish as *An Béal Bocht*, for such a devastating critique of Ireland as well, O’Brien even more trenchantly satiric than Beckett.

43 Brooks Atkinson, “Beckett’s ‘Waiting for Godot,’” *New York Times*, April 20, 1956, [archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/08/03/reviews/beckett-godot.html?module=inline](https://www.nytimes.com/1956/04/20/archives/beckett-godot.html?module=inline).

nineteenth century at least, with degeneracy, moral as well as physical. The most overt literary association of such can be found in Aubrey Beardsley's illustrations for Oscar Wilde's *Salomé*, in particular the image called "Salomé at Toilette, I." Although Salomé herself appears to be masturbating, the more controversial figure was the boy in the lower left, also in the midst, apparently, of self-satisfaction. More interesting than his autoeroticism, for our purposes at least, is his anatomy: the curvature of his spine, which in the nomenclature of his day would be read as an infallible indication of moral degeneracy if not outright depravity. How well Beckett knew Wilde's controversial aestheticist drama is open to question.

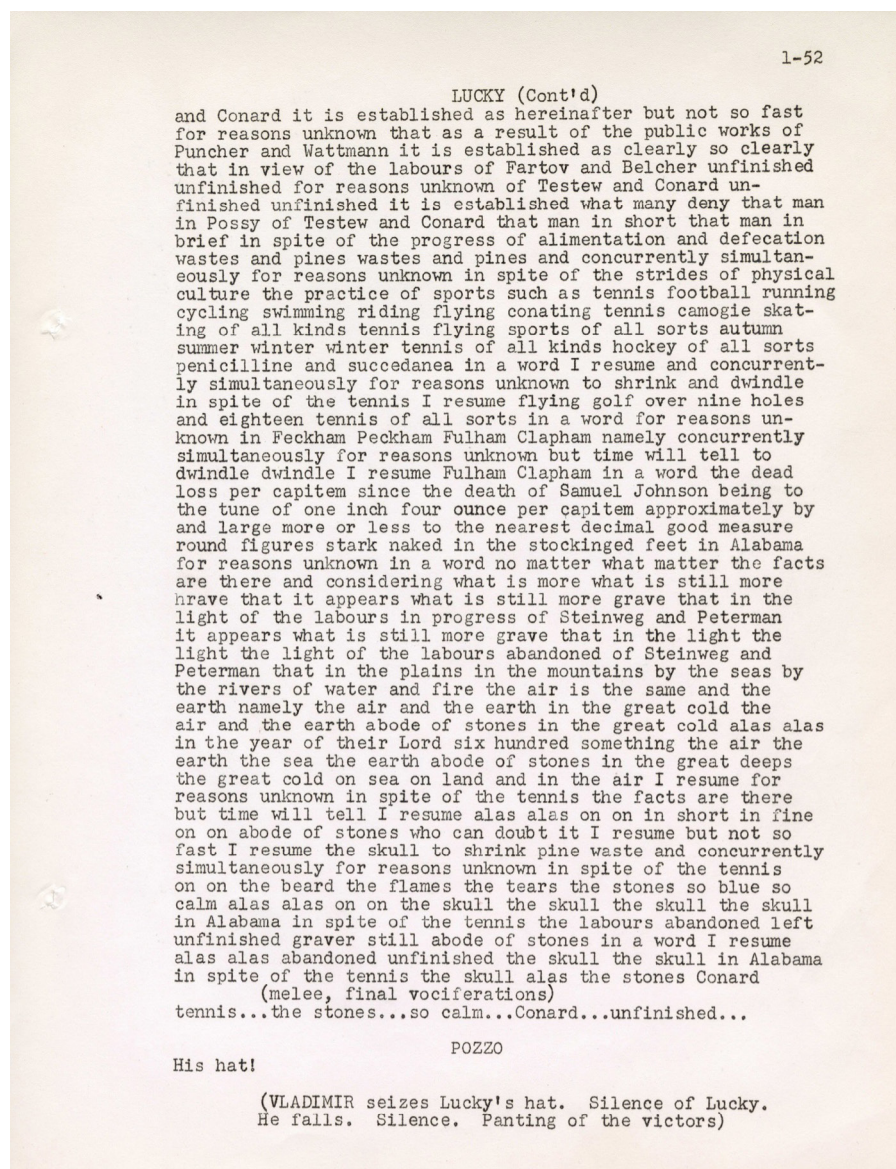


Fig. 7: Ohio State mimeograph with Lucky's reference to "Alabama." Published with permission from Edward Beckett on behalf of the Samuel Beckett Estate.

Some of the attraction for Beckett may have been that it was written in French. The catalogue of books in his library at the time of his death includes several works by Wilde, but not *Salomé*, which reference is cited here as a more general indicator of the typology of moral degeneracy manifest in physical characteristics than as an assertion of direct influence.⁴⁴ We do know, however, that James Joyce knew *Salomé* intimately. Stanley Weintraub's Beardsley biography, *Aubrey Beardsley: Imp of the Perverse*, confirms that Joyce's extended description of Cranly's priest-like face in *A Portrait of the Artist as a Young Man* could only have come from Beardsley's *Salomé* illustrations: "the face of a severed head or death-mask, crowned on the brows by its stiff black upright hair" (Weintraub, Penn State U P, 1976, 263; Joyce, *Portrait*, Huebsch, 1916, 215). Beckett, in turn, would draw on severed head imagery for the stage image of his play *Not I*. While Beckett has acknowledged imagery for the play related to Caravaggio's *The Decollation of St. John*, with its stunning chiaroscuro, that he knew from repeated visits to London's National Gallery,⁴⁵ the Beardsley image of Salomé nose to nose with John's severed head surely remained in his memory bank as well, if only through Joyce. The image under consideration here, however, is "Salomé at Toilette, I," which includes books beneath Salomé's dressing table and draws us closer to Beckett's general interest in works deemed decadent and so immoral at the time and thus offers further examples of works once banned but now classics of decadence and hence degeneracy: Emile Zola's *La Terre*, in the first version of the print but its title changed to *Nana* in the second, to which Beardsley added Paul Verlaine's *Fêtes galantes*, the Roman novel *The Golden Ass* (also known as *The Metamorphoses of Apuleius*), and particularly some of the writings of the Marquis de Sade prominent in both first and second versions of the print,⁴⁶ Sade in particular an

44 Dirk Van Hulle and Mark Nixon, *Samuel Beckett's Library* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 286. See the fuller description of this image and commentary on it on the Victoria and Albert's web page: "it is clear that the entire image is full of other, more coded references to depravity, any of which might, however, have proved all too easy for a nineteenth-century audience to read. These included not just the facial and physical looks and gestures of the other attendants, but also subtle details such as the bent spine (thought by most moral Victorian observers to be an inevitable outcome and overt evidence of solitary vice) exhibited by the sexually ambiguous – and also masturbating – creature seated in the foreground on a fashionable Moorish stool." The analysis is drawn from Calloway, Stephen. *Aubrey Beardsley*. London: V & A Publications, 1998. The image itself is "The Toilette of Salome I," plate XIII from "A Portfolio of Aubrey Beardsley's drawings illustrating 'Salome' by Oscar Wilde," published by John Lane, London, 1907. See: <http://collections.vam.ac.uk/item/O186116/the-toilette-of-salome-i-print-beardsley-aubrey-vincent/>. (See also note 55.)

45 Howard, Patricia. "NOT MERCIÉS / 'NOT I'" (sic), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2 (1993): 311–20. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25781180>. Accessed 3 Sep. 2022.

46 Owens, Susan, "The Satirical Agenda of Aubrey Beardsley's Enter Herodias," *Visual Culture in Britain*, 2:3 (2002): 99. See also

Primorac, Yelena, "The Toilette of Salome I and II" in "Illustrating Wilde: An Examination of Aubrey Beardsley's Illustrations of Salome," *The Victorian Web*, 27 (April 2009). <https://victorianweb.org/art/illustration/beardsley/primorac.html>

author with whom Beckett was preoccupied for decades, including during the writing of *Waiting for Godot*.⁴⁷ The one slight reference to this decadent, aestheticist period in *Godot* and to what may be the science of that period is Vladimir's lightly glossed but pivotal temporal reference to the '90s, when the two tramps appeared respectable, but poets, nonetheless; *Salomé* was first published in 1891.

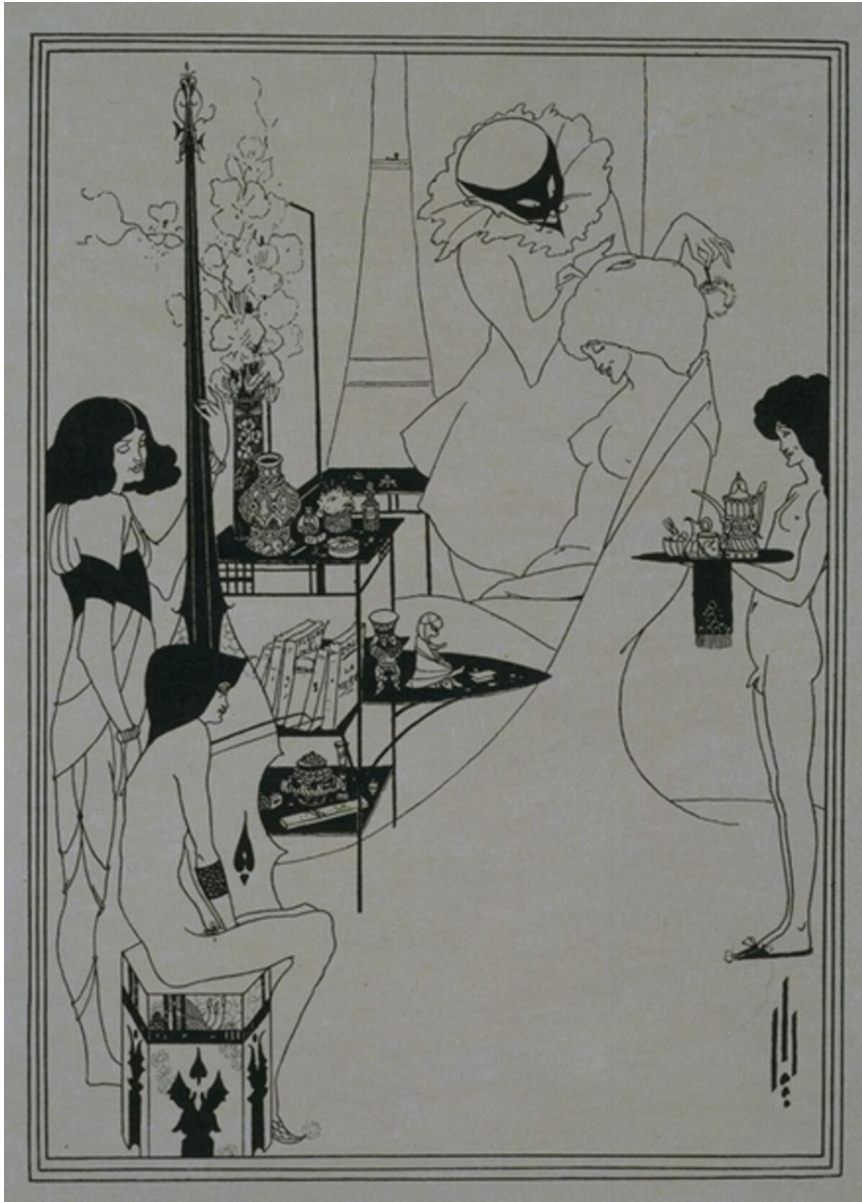


Fig. 8: "Salomé at Toilet, II." Print by Aubrey Beardsley, published by John Lane, 1907.
Held at the Victoria and Albert Museum, South Kensington.

47 For further details regarding Beckett's preoccupation with the Marquis de Sade see Gontarski, S. E., *Revisioning Beckett: Samuel Beckett's Decadent Turn* (New York: Bloomsbury Academic, 2018).

Lucky, then, diminished as he is, socially, physically and mentally, is what remains of deteriorating humanity, its traditions of intellectual inquiry and its now diminishing cultural memory, and lucky he is to have some memory remain, since Didi and Gogo have next to none, neither cultural nor personal, and Pozzo's has disintegrated in a single day, presumably, or at least between the acts, as he cannot recall in Act 2 having met the tramps on what was, presumably, the previous day. The Boy as well may or may not remember his previous encounter with our two waiters, an encounter that Vladimir, too, seems to misremember. Such a world in decline is not only that of the individual but "per capitem," species-wide, beyond the capacities of the principals, beyond the question of Godot's arrival or non-arrival, even as that hope triggers and drives what passes for action in the play. Conditions would (could) hardly improve in an Act 3 or 4. Godot's appearance is at least inessential if not irrelevant, a red herring to such a process of decline that is built into a system, mythical or real, rife with the inconsistencies that Lucky outlines and ridicules at the opening of his tirade (and these lines at first fell afoul of the Lord Chamberlain's office, but on which charge of blasphemy it finally relented). Mr. Godot is in no hurry to keep his appointment since it is at best casual rather than firmly set, essentially irrelevant to our waiters and what is glibly called the human condition: "He didn't say for sure he'd come" (Grove 10). Simply put, the play is not about Godot, or about God, or some other coded metaphor, as Wilder thought. It is about waiting, as Beckett had always insisted, through which process something beyond their control takes its course as humanity "wastes and pines." Lucky, as Beckett's set punctuates visually, is in mid-path, while the others appear to be static, rooted. If Pozzo moves, he is led. Claire Parnet, or rather the assemblage of Parnet/Deleuze, put the philosophical implications of such images succinctly, "Beckett's characters are in a perpetual involution, always in the middle of a path, already *en route*. [. . .] the path has no beginning or end, that it is in its nature to keep its beginning and end hidden, because it cannot do otherwise. If not, it would no longer be a path, it only exists as a path [or a road] in the middle."⁴⁸ Pozzo apparently had a clear destination in Act I, but that, too, seems to have been lost between the Acts, and so Pozzo may have further devolved having lost his place on the road. Such an atavistic, involutory thread of dystopian modernism, say, can then be followed through Beckett's next play, *Fin de partie* (*Endgame*). In rehearsals, Beckett told Jean Martin, the original Clov, that "you must realize that Hamm and Clov are Didi and Gogo at a later date, at the end of their lives," and Clov reminds us overtly that "something is taking its course."⁴⁹ The thread continues at least through *Happy Days* where Willie lives his Caliban

48 Deleuze Gilles, Claire Parnet, *Dialogues II*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York: Columbia UP, 2007), 30.

49 McMillan, Dougald and Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theater: The Author as Practical Playwright and Director* (New York: Riverrun Press, 1988), 163

existence until he emerges in a parody of (British?) civilization, something of a “drag king,” say, a visual emblem of a culture in its last gasp.

Amid Beckett’s *Wunderkammern*, then, this rag bag of scraps, remnants, oddments, and curiosities that are part of the natural history of his art, textual and performative, we find objects and threads of ideas often considered detritus, bric-a-brac, dead ends—the shards, fragments, and dislocations of modernism, the emblem for which may be Lucky’s cut-up screed. The archaeology of research draws us to such rejectamenta for objects and ideas in and of themselves, of course, but also as formative for how they might forensically fit a larger textual, conceptual, and cultural motley, a reconstruction that we might call modernist art. Lucky’s intellectual collage is suppressed by his immediate audience for both its technique and episteme. Beckett would continue to work with variations on such a technique of broken traditions and intellectual residue for most of his creative life as he would continue to jot ideas and poems—like those for his *mirlitonades*, for example—on just such detritus, fragments, remnants, and rejectamenta, such scraps and shards, emblems of modernism most evident in the visual art of Picasso, Braque, Ernst, Schwitters, et al.; in the slashed canvases of Lucio Fontana (one of which is entitled “Waiting”); and in the cut-up novels, films, audiotapes, photo collages and shotgun paintings of William S. Burroughs.⁵⁰ The curiosities detailed above further highlight the social and economic intersections of art and commerce in the commodity-driven, monetized culture of late capitalism, art inevitably subject to the crosscurrents of cultural, economic, political, and even aesthetic forces that Adorno and Horkheimer dubbed *The Culture Industry* and of which Beckett became part – theater particularly, or more generally the performing arts, the most public, exposed, and vulnerable of the arts. Beckett seems to have been surprised by his intersections with a world dominated by such ineluctable, uncontrollable forces, some designed to silence him, some to reshape him into something more palatable and commercially competitive, but, finally, he seems to have, hesitatingly, even reluctantly, come to terms with them to become his own interventionist as a theater director.⁵¹ That is, he went, as Pozzo drives Lucky with his final word, “On,” as a speechless Lucky leads a sightless Pozzo to other becomings, always in the midst of a journey (Grove, 57b).

Appendix A

Waiting for Godot. *Theatre Arts* 40, no. 8 (1956): 36–61 (collation).

50 Dirk Van Hulle, “Beckett’s Art of the Commonplace: The ‘Sottisier’ Notebook and *mirlitonades* Drafts,” *The Journal of Beckett Studies* 28, no. 1 (2019): 67–89.

51 Beckett’s self-interventions are detailed in four volumes of *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* (London: Faber and New York: Grove Press, 1992–99).

[In Theatre Arts 40, no. 8, the twelve photos are a mix of American and English productions.]

<p><i>Waiting for Godot. Theatre Arts</i> 40, no. 8 (1956): 36–61.</p> <p>Act 1 37–45. [Note on 45: “All four wear bowlers.”]⁵²</p> <p>46 Estragon: (<i>looking at the tree</i>). Pity. . . [i.e., all with Boy missing from Act 1]</p> <p>Act 2 46</p> <p>47–50 47 Estragon: “I couldn’t accept less” [Grove, 26–35] to 50, “<i>They Halt</i>.”</p> <p>48 Lucky’s “Bishop Berkeley” 50 “<i>then resists. They Halt</i>,” now in Act 2. [Grove, 35; Lucky’s speech now in Act 2, 47–48.]</p> <p>51 Estragon: “Here we go” to “That’s enough.” [After Boy appears, 49, exits 50. Pozzo reappears!] 52–61 (“way of doing it, if you want to go on living.”) to end, 61 Boy reappears and exits, 61.</p>	<p><i>Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts.</i> New York, Grove Press, 1954.</p> <p>Act 1 7–35b 7–24b (“I fancy so.”) (cf. TA, 45.) “All four wear bowlers,” 22b.</p> <p>35 Estragon: (<i>looking at the tree</i>). Pity. . .</p> <p>24b–35 (cut from TA, Act 1 and moved to Act 2) 37–38b (“the way of doing it that counts, the”)</p> <p>26–35 of Act 1, “I couldn’t accept less” to “<i>then resists. They Halt</i>,” now in Act 2</p> <p>29 “Bishop Berkeley”</p> <p>24b–26 (“Here we go’ to (“That’s enough.”) Boy appears 32b, exits 34.</p> <p>38b (“way of doing it, if you want to go on living”) to end, 60b Boy appears in act 2, 58b, exits 59.</p>
--	---

52 In a letter to Monteith of Faber, Beckett wrote on November 15, 1963, “I alone am responsible for the bowlers and the note on them” (LSB 3, 580, 581n1). That note on bowler hats is retained in the *Theatre Arts* publication of the play (see appendix A), in the Schneider prompt book retyping (Schneider 1–4), and in the Grove Press edition (Grove, 22b). Curiously, what should be a footnote appears mid-page in the second mimeograph retyping, Albery, Snow and LCP 1954/23, the Lord Chamberlain mimeographs, I-30.

Ideias e críticas

A Diva entre o Mito e a Verdade:
Em torno de *Maria by Callas* de
Tom Volf

*The Diva Between Myth and Truth:
Around Maria by Callas by Tom Volf*

João Pedro Cachopo
Universidade NOVA de Lisboa

Resumo

Concebido e concretizado por Tom Volf, o projecto *Maria by Callas* incluiu uma exposição, um documentário e três livros. Une-os, segundo o autor, o propósito de devolver a Maria Callas (1923-1977) a prerrogativa de “contar a sua própria história nas suas próprias palavras”. De facto, uma das características distintivas do projecto consiste no recurso sistemático às palavras ditas, escritas ou cantadas pela artista. Mas há mais: o projecto dá a conhecer uma panóplia de documentos inéditos, incluindo “filmes privados em Super 8, fotografias desconhecidas, gravações pirata, cartas íntimas e entrevistas perdidas”. A novidade do projecto seria então atestada não apenas pela autenticidade do testemunho mas também pelo ineditismo dos materiais. Apesar dos méritos da exposição e do documentário, o projecto suscita inúmeras questões, nomeadamente em relação à pretensão de verdade do documento e do testemunho. Não é esta pretensão de verdade em si mesma um mito? Além disso, o projecto dá corpo a um paradoxo, que nos diz muito sobre os anseios e os receios da nossa era. Por um lado, valorizam-se as cópias, as imagens, os vestígios, bem como a diversificação das estratégias que os tornam visíveis e audíveis; por outro lado, tal valorização assenta nas figuras do original: a veracidade, a autenticidade, a transparência. É à análise deste paradoxo, bem como à apreciação crítica deste projecto no contexto de uma reflexão mais ampla sobre a sobrevivência e a intensificação do mito de Callas no século XXI, que se dedica este artigo.

Palavras-chave: Maria Callas, Mito, Verdade, Documentário, Exposição.

Abstract

Conceived and executed by Tom Volf, the Maria by Callas project includes an exhibition, a documentary, and three books. According to the author, they are united by the purpose of returning Maria Callas (1923-1977) the prerogative of “telling her own story in her own words”. In fact, one of the distinctive features of the project is the systematic use of the artist’s spoken, written, or sung words. But there is more: the project reveals a plethora of unpublished documents, including “private Super 8 films, unknown photographs, pirate recordings, intimate letters, and lost interviews.” The project’s novelty would then be attested not only by the authenticity of the testimony but also by the uniqueness of the materials. Despite the merits of the exhibition and the documentary, the project raises numerous questions, particularly regarding the claim of truth in the document and the testimony. Is not this claim of truth itself a myth? Furthermore, the project embodies a paradox that tells us a lot about the desires and fears of our era. On the one hand, copies, images, traces, and the diversification of strategies that make them visible and audible are valued; on the other hand, this valuation is based on the figures of the original: truthfulness, authenticity, transparency. This article is dedicated to the analysis of this paradox, as well as the critical assessment of this project in the context of a broader reflection on the survival and intensification of the myth of Callas in the 21st century.

Keywords: Maria Callas, Myth, Truth, Documentary, Exhibition.

Concebido por Tom Volf, o projecto *Maria by Callas* é um testemunho eloquente do reacendimento do “fenómeno Callas” nos últimos anos. Com efeito, quase cinquenta anos após a morte de Maria Callas (1923-1977), no ano em que se comemora o centenário do seu nascimento, o fascínio pela diva, que os fãs apelidaram de “divina”, não esmoreceu. Pelo contrário, a julgar pela proliferação de estudos, homenagens e espectáculos, dá provas de insistência e dinamismo. No caso de *Maria by Callas*, falamos de uma exposição, de um documentário e de três publicações: o catálogo da exposição, *Maria by Callas* (Assouline, 2017); um álbum fotográfico com excertos de entrevistas, *Callas Confidential* (Éditions de La Martinière, 2017); e um volume de escritos epistolares e autobiográficos da cantora, *Lettres et mémoires* (Albin Michel, 2019). Inicialmente, estava também prevista a edição de um CD com gravações inéditas. Mais tarde, já em 2020, surgiu ainda um espectáculo músico-teatral, *Lettres et mémoires*, no qual Monica Bellucci protagoniza a leitura encenada, interpolada por momentos musicais, de alguns dos textos reunidos no volume homónimo.¹

1 Cf., sobre o projecto *Maria by Callas*, o site de Tom Volf: <https://www.tomvolf.com/maria-by-callas> (consultado a 15 de Fevereiro de 2023). Em 2018, toda a informação sobre o projecto se encontrava num outro site, <https://www.mariabycallas.com> (consultado pela última vez a 24 de Abril de 2018), no qual estava disponível para *download* um documento com uma apresentação detalhada do projecto, “Maria by Callas in Her Own Words”, incluindo uma sinopse expandida do documentário.

A multiplicidade destes objectos, e dos meios e estratégias mediáticas, documentais e expositivas por eles mobilizadas, é manifesta. Une-os, porém, um propósito único: devolver a Maria Callas (1923-1977) a prerrogativa de “contar a sua própria história *nas suas próprias palavras*”². De facto, uma das características distintivas do projecto consiste no recurso sistemático às palavras ditas, escritas ou cantadas pela artista. Mas há mais: o projecto dá a conhecer uma panóplia de documentos inéditos, incluindo “filmes privados em Super 8, fotografias desconhecidas, gravações pirata, cartas íntimas e entrevistas perdidas”³. A novidade do projecto seria então atestada não apenas pela autenticidade dos testemunhos (deixados por Callas) mas também pelo ineditismo dos materiais (descobertos por Volf). Apesar dos méritos da exposição e do documentário, o projecto suscita inúmeras questões, nomeadamente em relação à pretensão de verdade do documento e do testemunho. Não é esta pretensão de verdade em si mesma um mito?

Voltaremos a esta questão no final – no intuito de sugerir que, neste projecto, que tanto se esforça por desmistificar a diva, o afã de alcançar a verdade absoluta conduz a um outro tipo de mito. Por ora, no entanto, limitemo-nos a sublinhar que é na exposição e no documentário, sem prejuízo das pistas que as publicações também contêm, que aqueles dois aspectos – a multiplicidade de documentos reunidos e o propósito de devolver a voz à artista – se manifestam mais nitidamente. É, pois, a estes dois objectos que daremos mais ênfase no que se segue.

A hidra de mil e um ecrãs

A exposição *Maria by Callas* esteve patente no museu *La Seine Musicale*, em Boulogne-Billancourt, entre 16 de Setembro e 14 de Dezembro de 2017. À entrada do museu, no átrio que serviu de antecâmara ao “percurso sensível e íntimo” concebido por Tom Volf, o visitante era acolhido por uma escultura peculiar, uma espécie de hidra arborescente em cujas extremidades despontavam ecrãs. Em cada um deles, um vídeo de Callas, ora a cores ora a preto e branco, um pouco por todo o mundo, em várias fases da sua carreira – mil e uma Callas, sob os mais diversos ângulos, dando o mote à exposição (Fig. 1).

2 Tom Volf, “Maria by Callas in Her Own Words”; <https://www.mariabycallas.com> (consultado pela última vez a 24 de Abril de 2018). Salvo nota em contrário, todas as traduções incluídas neste artigo são da minha responsabilidade.

3 Ibid.



Fig. 1: Entrada da exposição *Maria by Callas* (2017).

Fotografia: La Seine Musicale

O que se segue não destoa. À medida que avançamos na exposição – que tive a oportunidade de visitar em Outubro de 2017 – a abundância e a heterogeneidade dos materiais torna-se manifesta. Encontramos uma miríade de fotografias, vídeos, gravações, cartas pessoais, excertos de entrevistas e reportagens, pôsteres, figurinos, capas de jornais e revistas, peças de mobiliário, objectos pessoais. A multiplicidade de objectos convida à diversificação de estratégias expositivas, um convite que o curador de bom grado aceitou. Segundo declara numa reportagem, *Maria by Callas* “não é uma exposição de objectos enquanto tais”, mas, “antes de mais, uma exposição audiovisual e moderna”⁴. Para o curador, a fidelidade à diva não é incompatível com o afã de inovar e de atrair novos públicos.

O objectivo é proporcionar ao visitante uma “experiência imersiva guiada pela voz da cantora.” Cada sala cria um ambiente evocativo de um momento particular, sinalizado por lugares (e.g., Atenas, Itália, 36 Avenue Georges Mendel),

4 Cf. Reportagem a *Le Parisien*, 15 de Setembro de 2017; <https://www.facebook.com/page/36550584062/search/?q=maria%20by%20callas> (consultado a 15 de Fevereiro de 2023).

peças (e.g., Onassis, Pasolini...) ou objectos (o figurino de Norma, os óculos da cantora, o estojo com a *Sagrada Família*⁵), que o visitante é convidado a percorrer de auscultadores nos ouvidos, a fim de ser acompanhado pela voz da artista. Na “Sala 360º”, que relembra o estúdio em que foi gravado um “dueto póstumo” de Maria Callas e Angela Gheorghiu⁶, o visitante, rodeado de ecrãs e colunas, vê e ouve Callas como se ela ali estivesse mesmo, naquele preciso momento, a cantar.

Dito isto, não obstante a multiplicidade dos materiais e a diversidade dos meios, o fito da exposição é claro: “descobrir a verdade atrás da lenda”⁷. Por outras palavras, trata-se de reunir todos estes vestígios, todas estas imagens e todas estas cópias, cujo valor reside na sua fidelidade e transparência, a fim de reconduzir o visitante ao original. É como se a hidra, qual esfinge, apesar de sua aparência múltipla, admitisse somente uma resposta: a Callas verdadeira.

*

Recuemos uma década. O encontro fulminante, tal como o resume Tom Volf na carta que dirigiu à cantora, ocorreu em Janeiro de 2013. Após uma ida ao Metropolitan, onde assiste a *Maria Stuarda*, interpretada por Joyce DiDonato, numa produção de David McVicar, Volf descobre, nessa mesma noite, graças ao YouTube, a voz de Callas, interpretando “Spargi d’amaro pianto” de *Lucia di Lammermoor*. É após esta experiência, trespasado por “um tipo de emoção que jamais sentira com música de que tipo fosse, algo de celeste, que fazia vibrar a alma”⁸, que o jovem se converte ao “culto de Callas”⁹. Nessa mesma carta, depois de se referir a Maria by Callas como a uma “missão cujo fito foi sempre encontrar a *sua verdade*, mostrá-la de maneira *autêntica*”¹⁰, Tom Volf resume assim os seus esforços dos anos anteriores:

Encontrar os seus próximos [Volf dirige-se expressamente à cantora nesta carta] foi em si mesmo um caminho de combatente, reunir documentos e arquivos perdidos, ou guardados com avareza, trilhar mais

5 A *Sagrada Família* é uma pintura em miniatura do pintor veronense Giambettino Cignaroli (1706-1770), que Gianbattista Meneghini ofereceu a Callas quando estes se conheceram e que se tornou para a cantora, que o levava sempre consigo para onde quer que viajasse ou actuasse, numa espécie de talismã.

6 vídeo deste “dueto póstumo” integrou o álbum-recital *Homage to Callas* (2011) da soprano Angela Gheorghiu. Sobre a peculiaridade deste vídeo, e as questões que levanta para a reflexão sobre a relação das artes performativas com as tecnologias audiovisuais, cf. Carlo Cenciarelli, “The Limits of Operatic Deadness”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 28, No. 2 (2016), pp. 221-226.

7 Tom Volf, “Maria by Callas in Her Own Words”.

8 Tom Volf, “Introduction”, *Lettres et mémoires* (Paris: Albin Michel, 2019), p. 12.

9 Sobre a transformação do fascínio e da admiração por Callas num culto, e a dependência deste da indústria discográfica, cf. Wayne Koestenbaum, *The Queen’s Throat: Opera Homosexuality, and the Mystery of Desire* (New York: Da Capo, 2001).

10 Tom Volf, “Introduction”, *Lettres et mémoires*, p. 12 (itálicos meus).

de doze países para reunir fotografias, filmes e, claro, as suas cartas, tudo isto tendo em vista um projecto único e multifacetado (um filme, uma exposição, três livros e gravações inéditas), pondo a sua palavra no centro de tudo, pois compreendi muito cedo que você e apenas você estaria em condições de nos falar dessa vida fora do comum.¹¹

Nesta passagem, torna-se claro que este “projecto único e multifacetado”, onde a palavra de Callas ocupa o centro, deve a sua pretensa “novidade” a um outro aspecto. Volf não se limite a dar primazia, *pela primeira vez*, às palavras de Callas; segue ainda o rasto de palavras que serão, também elas, lidas e ouvidas *pela primeira vez*. Com efeito, muitos dos materiais reunidos – cartas, vídeos, fotografias, objectos, gravações – são inéditos. E Volf faz questão – como aquela carta e os materiais de divulgação do projecto tornam patente – de acentuar isso mesmo.

Em suma, a pretensão de autenticidade e de novidade seria garantida por dois elementos: o ineditismo dos materiais e a originalidade do gesto. Voltarei, no contexto da análise do documentário, à discussão sobre a “autenticidade” que a ênfase nas palavras da cantora é chamada a garantir. No que tange à exposição, interessa-me questionar a “novidade” que a apresentação de todos estes materiais alegadamente constitui. Admitindo, portanto, o ineditismo de várias cartas, fotografias e vídeos – e não estando aqui em discussão o mérito da sua reunião –, cabe perguntar se eles alteram, corrigindo ou ampliando, o que já sabíamos sobre Callas.

*

Ao percorrer a exposição, acompanhamos as diferentes fases do percurso da mulher e da artista.¹² O primeiro grande bloco cobre o período de 1923 a 1953, desde a infância e a juventude, passando pelo período de ascensão artística, até à grande metamorfose de 1953, quando a artista perde cerca de trinta quilos e adquire

11 *Ibid.*, p. 13.

12 Entre as biografias de Maria Callas, nas quais muitos dos aspectos do percurso pessoal e artístico da cantora são circunstanciadamente abordados, destaco, por ordem cronológica, *Maria Callas, the Woman behind the Legend* (1981) de Arianna Stassinopoulos Huffington; *Maria Callas* (1993) de Jürgen Kesting; *The Unknown Callas: The Greek Years* (2001) de Nikos Petsales-Diomedes; *Maria Callas* (2009) de René de Ceccatty e *Cast a Diva: The Hidden Life of Maria Callas* (2021) de Lyndsy Spence. Sobre a sua carreira artística, o seu legado discográfico, e a importância de ambos na história da ópera, são de consulta proveitosa um livro, um artigo e um volume colectivo: *The Callas Legacy: The Complete Guide to Her Recordings on Compact Discs* (1995) de John Ardoin, “Maria Callas and the achievement of an operatic vocal subjectivity” de Marco Beghelli e *Mille e una Callas. Voci e studi* (2016), editado por Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Sobre a sua voz, e a mestria de Callas no seu uso, leia-se *Maria Callas: Lyric and Coloratura Arias* (2022) de Ginger Dellenbaugh.

a figura esguia que hoje lhe associamos. Começamos, pois, em Nova Iorque, onde a cantora nasceu a 2 de Dezembro de 1923. Filha de Georgios Kalogeropoulos, um farmacêutico de ambições moderadas, e de Evangelia Dimitriadou, que aspirava a uma carreira no teatro, Maria Callas, cujo nome de baptismo é Sophie Cecelia Anna Maria Kalogeropoulos, não teve uma infância feliz.

Os pais, recém-imigrado para o EUA aquando do nascimento de Maria, desejavam um filho. Na verdade, a futura cantora foi a terceira filha do casal. A irmã mais velha de Maria, Tsaky (Jacquie), nascera em 1917 e Vassilios, vítima mortal de uma meningite aos três anos, em 1919. A relação com a mãe, ao longo da infância e da juventude, foi pontuada por um misto de proximidade e de distância, de exigência e de indiferença. Evangelia, que abandonara o sonho de uma carreira artística, exigia das duas filhas grande dedicação aos estudos musicais e teatrais, mas Jackie, mais elegante, era a filha predilecta. Em 1937, o casal separa-se e Evangelia retorna à Grécia com Maria – Jackie emigra uma par de meses antes –, estabelecendo-se em Atenas. Este período foi marcado por grandes privações, em particular durante a ocupação nazi da capital grega, entre 1941 e 1944. Nada disto, porém, impediu que os estudos musicais de Maria prosseguissem.

Admitida no Conservatório Nacional em Setembro de 1937, Maria rapidamente se destaca, chamando a atenção de Elvira de Hidalgo, que a acolhe como sua aluna em 1939. Ao longo de toda a vida, Maria manter-se-á próxima da soprano espanhola, que a descreve como uma estudante excepcional, trabalhadora e talentosa. Apesar dos esforços de Maria – que, pouco a pouco, se tornam independentes das ambições da mãe – os seus primeiros grandes êxitos não são nem em Atenas, nem em Nova Iorque, onde torna a morar com o pai entre 1945 e 1947, mas em Itália – muito particularmente em Verona, onde interpreta o papel principal em *La Gioconda*, de Ponchielli, no Arena di Verona.

De tudo isto nos recorda o início da exposição, que assinala em seguida os primeiros grandes êxitos da cantora: Veneza, Milão, Viena, México. Esta ascensão, na qual a orientação musical do maestro Tullio Serafin se revela decisiva – e determinaria a sua carreira, em particular no que toca à sua aproximação ao repertório do bel canto, a partir de 1948 – coincide com os primeiros anos do casamento com Meneghini. A correspondência do casal revela uma mulher afectuosa e apaixonada. Contudo, nem por isso se pode falar num casamento feliz. O marido, um industrial italiano amante de ópera, não se limita a “incentivar” a cantora; assume o papel de seu agente. Por fim, o sucesso de Callas – o “vinho da glória”, escreveria anos mais tarde a cantora – parece subir à cabeça de Meneghini, envenenando a vida do casal. Como a mãe, recorda Callas, o marido pressionava-a a trabalhar sempre mais. E terá sido responsável por alguns dos desentendimentos com teatros e colaboradores.

Entretanto, ocorre a já evocada metamorfose – à qual a exposição confere particular destaque. Maria Callas, após um emagrecimento espantoso, transforma-se no ícone que conhecemos – e é a nova Callas que aparece nas capas de

revista, um pouco por todo o mundo, a partir de meados da década de 1950: *Time*, *Match*, *Spiegel*, *Hifi*, *Opera News*... Em 1956, em Milão, começa o trabalho com Visconti, cuja influência sobre Callas é comparável à de Serafin. Com efeito, se Serafin lançou a cantora, Visconti lançou a actriz. Sucedem-se anos de muito trabalho, pouco descanso, novos sucessos e uma mão cheia de escândalos - dos conflitos contratuais com o Metropolitan Opera de Nova Iorque, então dirigido por Rudolf Bing, ao famigerado desaire da Ópera de Roma. Numa récita em que a nata da sociedade romana, incluindo o próprio presidente estava presente, Callas interrompe a sua apresentação no final do primeiro acto. A sua voz, comprometida por uma bronquite, não lhe permite continuar, mas a imprensa e o público acusaram-na de interromper o espectáculo por mero capricho.

Em 1959, entra Onassis na equação. O magnata e armador grego, com quem Callas se havia cruzado dois anos antes, convida o casal Callas-Meneghini para um cruzeiro pelas ilhas gregas. Callas apaixona-se. Pouco tempo depois, decide separar-se do marido, que não aceita o divórcio. A relação com Onassis, que alimentou a imprensa sensacionalista durante os anos seguinte, coincide com um abrandamento da carreira de Callas – abrandamento que a artista parece acolher com algum alívio. Numa sala intitulada “Onassis”, vemos a transcrição de uma carta de Janeiro de 1968 (Fig. 2). A paixão da cantora, numa fase em que se adivinharia o desgaste, permanece bem acesa. Contudo, no Verão desse mesmo ano, Onassis reaproxima-se de Jackie Kennedy – que conheceu há vários anos, e de quem se tornara cada vez mais íntimo desde o assassinato de John F. Kennedy em 1963. Esta reaproximação culmina no casamento de ambos em Outubro de 1968, do qual Callas toma conhecimento pela imprensa.



Fig. 2: A sala “Onassis” da exposição *Maria by Callas* (2017).
Fotografia: La Seine Musicale

Seguem-se as derradeiras etapas no percurso pessoal e artístico da cantora: a colaboração com Pasolini, em cuja *Medeia* Callas assume o papel da protagonista; as master classes na Juilliard School; as últimas *tournées* com Di Stefano; o isolamento final no apartamento de Paris; a morte; e, finalmente, a dispersão das cinzas. De tudo isto nos dá conta a exposição, com fotografias e vídeos, profissionais e pessoais, transcrições de cartas, excertos de entrevistas, a reconstituição do apartamento parisiense, a exibição de um figurino de *Norma* ou da *Sagrada Família*.

Percorrida a exposição, com maior ou menor entusiasmo, podemos interrogar-nos. Não conhecíamos já esta história? Quem, no ano anterior, tivesse visitado a exposição de Verona, teria ficado surpreso em Paris? É novidade a relação complicada com a mãe, os desafios e as desilusões do primeiro casamento, os mal-entendidos e as obstinações na origem dos escândalos, o voyeurismo dos fotógrafos e dos repórteres, a seriedade e a dedicação da artista? É novidade a paixão ainda acesa que a carta escrita por Callas a Onassis no início de 1968, transcrita na íntegra numas das paredes da exposição, torna patente? De modo nenhum. Se a pergunta for se a exposição altera em termos substantivos, graças aos materiais descobertos ou reencontrados, o que já sabíamos sobre a vida e a obra de Maria Callas, a resposta não pode deixar de ser negativa.

Poderíamos, no entanto, acrescentar: muda o tom, muda o gesto, muda a estratégia. Muda, desde logo, o facto de as palavras de Callas ganharem maior destaque. É verdade. Tal como é verdade que a exposição, no que toca às estratégias expositivas, inova. Ou melhor, embora tais estratégias não sejam em si mesmas inéditas, contrastam com as empregues noutras exposições dedicadas à artista no passado. A disposição para acolher novos formatos, do uso de auscultadores sintonizados com pontos de escuta à criação da sala 360º, é disso testemunha. Mesmo a reconstituição do apartamento parisiense, que à partida não suscitaria senão um encolher de ombros, inclui um pormenor curioso: além das peças de mobiliário, encontramos uma televisão, na qual se projecta uma entrevista gravada naquela mesma sala – isto é, na sala ali reconstituída –, convidando o espectador a mergulhar numa *mise en abyme* (Fig. 3).



Fig. 3: A sala “36 Av. Georges Mendel” da exposição *Maria by Callas* (2017).
Fotografia: La Seine Musicale.

Dito isto, há algo que definitivamente não muda. Não muda a retórica do “finalmente a verdade sobre Callas”. Nisso, ao invés de se distinguir, o projecto repete a ladainha que atravessa cada nova exposição, cada novo documentário, cada nova biografia sobre Callas. Será caso para dizer – *marketing oblige*? Entretanto, certo é que a exposição se joga numa tensão peculiar: por um lado, a multiplicação dos materiais, das perspectivas, dos documentos, e uma predisposição para usar novos meios audiovisuais na sua exibição – logo, portanto, uma complexidade documental e tecnológica que se reconhece e afirma como tal. Por outro lado, a busca da verdade última sobre a diva, do testemunho autêntico, do ângulo veraz – da Callas original.

Autenticidade e Transparência

Ao rever alguns dos documentários sobre Maria Callas – nomeadamente *Maria Callas* de Tony Palmer e *Maria Callas: Life and Art* de Alan Lewens e Alastair Mitchell, ambos de 1987 – é difícil escapar ao embaraço. Tinham passado dez anos desde a morte da cantora. E a questão mantinha-se: quem fora Maria Callas? A mulher que Onassis manipulou (afirma Ardoin) ou libertou (arrisca Zeffirelli)? A soprano que tudo aprendeu com Elvira de Hidalgo (vocalmente), Serafin (musicalmente) e Visconti (dramaticamente)? A esposa que a bem dizer fora feliz com Meneghini? A artista, por fim – e a este *topos* teremos ne-

cessariamente de voltar – cuja vida dava uma ópera? Tudo isto poder ser totalmente verdadeiro ou totalmente falso – ou amiúde irrelevante. Pouco importa. O que de imediato sobressai é um conjunto de antigos mestres, colegas e/ou amigos – sobretudo homens... – a dizer de sua justiça sobre Callas.

O objectivo de Tom Volf é inverter tal paradigma. No seu documentário, apressa-se a sublinhar, “não haverá *talking heads*, na forma de especialistas ou figuras próximas. Ao invés, a própria voz de Callas falar-nos-á de si mesma em entrevistas e cartas raras”¹³. É, de facto, no documentário que este aspecto do projecto – o enfoque nas palavras de Callas – sobressai mais nitidamente. Ao contrário do que acontece na exposição, em que a palavra do curador é chamada a descrever ou contextualizar os materiais expostos, no documentário, o privilégio narrativo recai sobre a cantora.

Ninguém, neste documentário, fala sobre e sobretudo *por* Callas.¹⁴ São suas as palavras *ditas* (em entrevistas) ou *escritas* (em cartas) que pontuam o documentário. Neste último caso, a voz é da actriz Fanny Ardant, na versão em francês, e da soprano Joyce DiDonato, na versão em inglês. E há as palavras *cantadas* (em palco) – que, não sendo de Callas, tanto nos dizem sobre ela. Ao incluir excertos musicais, o documentário distingue-se por outro motivo: privilegia a interpretação integral – ao invés de truncada – das árias ouvidas. É como se o documentário sugerisse: não se corta a voz a Callas, nem na vida nem na arte. Nestes aspectos, *Maria by Callas* é realmente uma lufada de ar fresco. Justificam-se, assim os vários elogios que recebeu: de Monica Castillo, para quem o documentário “faz justiça ao seu título”, mostrando “uma faceta menos conhecida da lenda”¹⁵ ou de Peter Travers, na *Rolling Stone*, e de Todd McCarthy, em *The Hollywood Reporter*, que, com metáforas ora mais próximas da música ora mais próximas do cinema, comparam o documentário com um “encore” da sua carreira ou com um “close-up” à sua personalidade.¹⁶

*

Dito isto, do reconhecimento do que há de refrescante e de sóbrio neste documentário à pretensão de autenticidade total vai um abismo que não podemos saltar. Apresenta-se a vida e a carreira de Maria Callas *nas suas próprias palavras*. Serão tais palavras um abraçadabra capaz de abrir o alçapão da verdade? É isto que a publicidade ao filme sugere. Mas há várias razões para du-

13 Tom Volf, “Maria by Callas in Her Own Words”.

14 As únicas excepções a esta regra são as perguntas dos entrevistadores a Callas e o excerto de uma entrevista Elvira de Hidalgo.

15 Monica Castillo, “Maria by Callas”, *Roger-Ebert*, 2 de Novembro de 2018.

16 Cf. Peter Travers, “Maria by Callas Is the Encore the Legendary Diva Demands”, *Rolling Stone*, 1 de Novembro de 2018 e Todd McCarthy, “Maria by Callas”, *The Hollywood Reporter*, 10 de Setembro de 2018.

vidarmos de que seja assim. As palavras são as de Callas, mas a sua selecção e ordenação coube a Tom Volf. Nenhum documentário é transparente. E este, por mais que o uso exclusivo das palavras de Callas dê resultados convincentes, não é excepção. Este *Maria by Callas* será sempre um *Maria by Callas by Tom Volf*. Não há relato neutro, totalmente objectivo; nem verdade sem resquícios de ficção. Volf, na verdade, está bem ciente disto – e usa tais resquícios como condimento para realçar o sabor a verdade do seu documentário.

Como referimos, é Fanny Ardant quem lê as cartas de Callas em *voice over*. Não é por acaso. A atriz francesa incarnou Maria Callas em *Callas Forever* (2002) de Zeffirelli. A envolvimento daquela voz soa, portanto, familiar. E essa familiaridade reforça a envolvimento. Em teoria, para evitar o ventriloquismo resultante da leitura das cartas, Volf poderia ter simplesmente mostrado as palavras escritas por Callas. Na prática, isto teria soado menos íntimo e veraz, sendo o tom de intimidade e veracidade o que justamente se pretendeu garantir, com o recurso ao *voice over*, e reforçar, com o convite à atriz cuja voz já evoca, por força do contágio da ficção, a presença de Callas.

Mas esta não é a única razão pela qual a pretensão de autenticidade total não colhe. Não se trata apenas de recordar o facto de que as palavras de Callas foram escolhidas, ordenadas e temperadas por Volf, mas também de contestar o pressuposto de que o testemunho na primeira pessoa é necessariamente verdadeiro. As palavras de Callas, por mais que recorrer a elas previna o embaraço de um permanente silenciamento da artista não constituem a verdade absoluta e definitiva. Em primeiro lugar, porque nem tudo o que se escreve ou diz traduz adequadamente, de forma voluntária ou involuntária, o que se pensa sobre si mesmo; em segundo lugar, porque nem mesmo o que se pensa sobre si mesmo corresponde necessariamente à verdade. Ser um enigma para si mesmo é um destino ao qual não há razão para supor que Maria Callas – e logo Maria Callas – tenha escapado.

Callas parece inteiramente consciente disso. Na entrevista com David Frost, cujos excertos pontuam o documentário de Volf, salta à vista que Maria Callas se pronuncia sobre a sua vida, a sua carreira, o seu carácter, as suas emoções ou as suas decisões de forma a um só tempo aberta e hesitante, além de com uma franqueza desarmante (Fig. 4). Um dos aspectos mais interessantes do documentário de Volf é não temer a diversidade de perspectivas convocadas pela própria Callas para falar sobre si mesma. Aqui, Callas pondo a ênfase na sua exigência; ali, mostrando-se flexível; aqui, altiva ou intransigente; ali, vulnerável ou ingénua; aqui, próxima de Meneghini, ali atraída por Onassis... É também um caleidoscópio de imagens e perspectivas sobre Callas – um pouco como a exposição – que o documentário oferece.



Fig. 4: Maria Callas e David Frost na entrevista de 1970

*

Chegamos a um ponto decisivo da interpretação de *Maria by Callas*: a dialéctica entre a mulher e a artista. De facto, se o projecto se distingue pelo propósito de devolver a prerrogativa do testemunho a Callas, e se este propósito se manifesta mais claramente no documentário, é também no documentário que a ênfase na tensão entre Maria e Callas se torna mais evidente.

Não é nova a obsessão pelo binómio Maria e Callas, a mulher e a artista, a vida e a obra... Neste aspecto, na medida em que insiste nesse tópic, o documentário de Volf está próximo dos muitos documentários realizados desde a morte da artista. Recorde-se a declaração de Carlo Maria Giulini à entrada de *Maria Callas: Life and Art* (1987) de Lewens e Mitchell: “Quando dizemos Maria Callas, pensamos invariavelmente na artista, na cantora, na intérprete e na actriz. Mas a questão é: quem foi Maria Callas, a mulher?” Mais de vinte e cinco anos depois, parece que nada mudou. Se não, leia-se a apresentação de *Maria by Callas*:

Até hoje, Maria Callas permanece uma das mais bem sucedidas artistas de música clássica do mundo, e a mais admirada pela emoção que transmite através do seu canto. [...] E contudo, sabemos muito pouco sobre a verdadeira Maria por trás de ‘La Callas’. Toda a sua vida, a cantora sentiu-se incompreendida.

Quem foi Maria Callas, verdadeiramente?¹⁷

17 Tom Volf (ed.). “Maria by Callas In Her Own Words”.

O sentimento de que estas palavras ecoam aquela declaração é inegável. Mas Volf prossegue:

Conhecemos a Voz do Século, a Diva das capas de revista e dos escândalos, a persona pública do *jet-set*. A sua vida extraordinária assemelha-se a um romance ou a uma ópera trágica. Mas o filme de Tom Volf revelará um lado diferente dela: irá mostrar o conflito entre duas personalidades, uma que queria fama planetária, a outra que sonhava com uma vida simples: Maria e Callas. [...]

Para além deste conflito, em que um lado acaba por capitular perante o outro, o filme de Tom Volf tenta reconciliar Maria e Callas.¹⁸

Estas declarações, evidenciando certas semelhanças, revelam também uma diferença crucial entre *Maria by Callas* e os documentários que o precederam. Mais do que descobrir a verdade sobre Maria independentemente do mito de Callas, trata-se, de forma a um só tempo mais modesta e corajosa, de devolver a Maria Callas a prerrogativa de se pronunciar sobre ambas. Foi, aliás, Maria Callas quem insistiu, em diversas entrevistas, inclusive naquela que concedeu a David Frost, na dialéctica entre Maria e Callas. E foi também Maria Callas quem, num e noutro momento, alude à tentativa de reconciliar ambas... Diz-nos ela, e é com essa declaração que abre o documentário de Volf, que “há duas pessoas em mim: gostaria de ser Maria, mas há a Callas e tenho de viver à altura dela.” Foi este momento que Tom Volf tomou como fio condutor na sua tentativa de desmistificar a diva.

Contudo, o mito reentra pela porta dos fundos. Apesar das declarações de Volf, o documentário, sobre cuja realização um documento disponível no site original do projecto dava informação pormenorizada, foi concebido como uma ópera. Incluiria, segunda a sinopse alargada incluída neste documento, quatro actos – “Acto I. Nascimento de uma diva”; “Acto II. A transformação e a glória”; “Acto III. Os Anos 60: Da alegria à desilusão”; “Acto IV. Tentativas finais: do cinema ao retorno” – e um epílogo¹⁹. Também o ritmo do documentário, e o dramatismo que o atravessa, no qual a importância dos contributos artísticos de Callas permanece na sombra, acentua a tragédia pessoal. Finalmente, a própria interpolação entre excertos de entrevistas, leituras em *voice over* e momentos musicais sugere a alternância entre recitativos e árias. Neste aspecto, o documentário de Volf não enjeita a intuição, que está no âmago do mito de Callas, de que a sua vida se assemelha a uma ópera.

Ora, no caso da ópera – um género no qual a mulher quase sempre assume o papel de bode expiatório, como autores tão diversos como Alexander

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, pp. 6-21.

Kluge e Catherine Clément mostraram²⁰ – o jogo de espelhos entre a arte e a vida é problemático. E é-o especialmente no caso de Callas, na medida em que quem admira a cantora parece admirá-la tanto mais quanto o sua virtude transcende o domínio artístico. Com efeito, a intuição que parece unir muitos devotos e admiradores da intérprete é a de que Maria Callas não se limitou a representar Tosca, Violetta ou Medea. Callas *foi* Tosca, Violetta, Medea. É porque conhece na vida o dilaceramento daquelas mulheres que supera na arte outras cantoras, cujos méritos vocais se reconhece – como Renata Tebaldi ou Joan Sutherland –, mas cujas prestações ficariam, em termos de autenticidade interpretativa, às de Callas.

Neste aspecto, o título do projecto é certo: *Maria by Callas*. O que está em jogo, a bem dizer, não é a “verdade” sobre Maria independentemente do “mito” de Callas (o que justificaria um título bem menos sonante: “Callas by Maria”). O que está em jogo é a verdade sobre Maria e Callas, sancionada pela própria, que reclama um outro mito: já não a lenda da diva caprichosa ou intransigente, mas a lenda da mulher-artista, cujas alegrias e dores, paixões e desilusões, vida e morte lembram o destino das personagens que incarnou em palco. *A sua vida assemelha-se a uma ópera*. Por fim, é a aura da artista excepcional – cujos dons incomparáveis, carreira atribulada e vida trágica parecem tanto mais excepcionais quanto Maria Callas era também, nas suas próprias palavras, uma mulher simples – que surge uma vez mais reforçada.

*

O mito de Callas permanece na ordem do dia. Provam-no, olhando para os últimos anos, a multiplicação de biografias, exposições, documentário, espectáculos, homenagens, projectos multimédia e eventos comemorativos. O projecto *Maria by Callas* é uma manifestação paradigmática desta efervescência, desde logo porque assume diversos formatos – da exposição ao documentário, passando pelo domínio editorial e, mais recentemente, incluindo um espectáculo ao vivo – sem abdicar, ao mesmo tempo, da fidelidade ao original; logo, pondo a tónica nos valores da veracidade, da autenticidade e da transparência. Neste sentido, ele é igualmente representativo de um fenómeno mais vasto, que muito nos diz sobre os anseios e receios do nosso tempo, que transcende o caso Callas.

Refiro-me ao paradoxo entre, por um lado, o fascínio pela multiplicação de cópias, imagens e perspectivas, aliado à disposição para inovar no uso de novos meios tecnológicos, e, por outro lado, a obsessão pelos valores do original, do único, do autêntico. Em muitos dos projectos surgidos recentemente em homenagem a Callas, em particular no espectáculo com um holograma da can-

20 Cf. Catherine Clément, *Opera. The Undoing of Women* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988 [1979]) e Alexander Kluge, *Temple of the Scapegoat. Opera Stories* (New York: New Directions Books, 2018).

tora, *Callas in Concert* (2018-2020)²¹, e na ópera-performance de Marina Abramovic, *7 Deaths of Maria Callas* (2020)²², este paradoxo gira em torno da presença (efectiva ou virtual) da artista em palco. Nestes casos, é a tensão entre a originalidade do espectáculo ao vivo e as diversas formas assumidas pela reprodução, simulação ou remediação da voz e da imagem de Callas que está em jogo. Em *Maria by Callas*, o original assume outra forma: o original é a verdade última, supostamente liberta do mito, sobre a diva.

Não é improvável, contudo, que o mérito do projecto de Tom Volf, em particular da exposição e do documentário, não coincida com o seu objectivo declarado. O que, ao fim e ao cabo, *Maria by Callas* dá a ver e a ouvir, não é simplesmente a miragem da verdade pela qual anseiam os devotos, mas uma série de pistas de interpretação e hipóteses de leitura – a começar pelas sugeridas por Callas. Fica, então, a promessa: de uma exposição e de um documentário, assumindo plenamente a dispersão dos materiais, das imagens, das perspectivas, e reconhecendo nessa dispersão, não um entrave à admiração, mas um elemento indispensável a uma homenagem capaz de se furta ao culto. Só assim, porventura, fará sentido homenagear Maria Callas no século XXI.

Referências:

Ardoin, John. *The Callas Legacy: The Complete Guide to Her Recordings on Compact Discs*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995.

Aversano, Luca and Jacopo Pellegrini (eds). *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 2016.

Beguelli, Marco. “Maria Callas and the achievement of an operatic vocal subjectivity”. In *The Female Voice in the Twentieth Century: Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*, ed. Serena Facci and Michela Garda, pp. 43-60. London: Routledge, 2021.

Castillo, Monica. “*Maria by Callas*”. In Roger-Ebert, 2 de Novembro de 2018.

Ceccatty, René de. *Maria Callas*. Paris: Gallimard, 2009.

21 Sobre *Callas in Concert*, em particular sobre o modo como a reprodução da imagem e da voz de Callas são integradas no espectáculo ao vivo, cf. João Pedro Cachopo, “Callas and the Hologram: A Live Concert with a Dead Diva”, *Sound Stage Screen*, Vol. 2, No. 1 (2022), pp. 5-29.

22 Para uma discussão a várias vozes deste projecto operático de Marina Abramovic, cf. Nicholas Stevens (ed.). “Review Colloquy: *7 Deaths of Maria Callas* (Live stream from Bayerische Staatsoper, Munich, September 2020)”, *The Opera Quarterly*, Vol. 36, No. 1-2 (2020), pp. 74-97.

Cenciarelli, Carlo. "The Limits of Operatic Deadness". In *Cambridge Opera Journal*, Vol. 28, No. 2 (2016), pp. 221-226.

Cachopo, João Pedro. "Callas and the Hologram: A Live Concert with a Dead Diva". In *Sound Stage Screen*, Vol. 2, No. 1 (2022), pp. 5-29.

Clément, Catherine. *Opera. The Undoing of Women*. Trans. Betsy Wing. Foreward by Susan McClary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988 [1979].

Dellenbaugh, Ginger. *Maria Callas: Lyric and Coloratura Arias*. New York & London: Bloomsbury, 2022.

Ehrlich, David. "A Star is Reborn in a Dense Portrait of the Opera Singer in Her Own Words". In *Indie Wire*, 8 de Outubro de 2018.

Hornaday, Ann. "The Documentary *Maria by Callas* is a deliciously sensuous portrait of the late opera superstar". In *The Washington Post*, 8 de Novembro de 2018.

Huffington, Arianna Stassinopoulos. *Maria Callas, the Woman behind the Legend*. Simon and Schuster, 1981.

McCarthy, Todd. "*Maria by Callas*: Film Review". In *The Hollywood Reporter*, 10 de Setembro de 2018.

Kesting, Jürgen. *Maria Callas*. Northeastern University Press, 1993.

Kluge, Alexander. *Temple of the Scapegoat. Opera Stories*. Trans. Isabel Fargo, Donna Stonecipher, and others. New York: New Directions Books, 2018.

Koestenbaum, Wayne. *The Queen's Throat: Opera Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Da Capo, 2001.

Knipp, Chris. "Tom Volf: *Maria by Callas* (2017)". In *Filmleaf*, 13 de Dezembro de 2019

Petsales-Diomedes, Nikos. *The Unknown Callas: The Greek Years*. Amadeus Press, 2001.

Stevens, Nicholas (ed.). "Review Colloquy: *7 Deaths of Maria Callas* (Live stream from Bayerische Staatsoper, Munich, September 2020)". In *The Opera Quarterly*, Vol. 36, No. 1-2 (2020), pp. 74-97.

Tobias, Scott. “Maria by Callas”. In *Variety*, 10 de Setembro de 2018.

Travers, Peter. “*Maria by Callas* Is the Encore the Legendary Diva Demands”. In *Rolling Stone*, 1 de Novembro de 2018.

Volf, Tom (ed.). “Maria by Callas in Her Own Words”. In *Maria by Callas*; <https://www.mariabycallas.com> (consultado pela última vez a 24 de Abril de 2018)

_____. *Maria by Callas*. Paris: Assouline, 2017.

_____. *Callas Confidential*. Paris: Éditions de La Martinière, 2017).

_____. *Lettres et mémoires* (Paris: Albin Michel, 2019).



Encontros

Encontros

Apresentação
Dossiê Música e(m)
Performance Greco-Romanas
e suas Ressonâncias

Roosevelt Rocha
Universidade Federal do Paraná

Entre 3 e 7 de junho de 2019, aconteceu a XX Jornada de História Antiga da Universidade Federal de Pelotas. Nesse evento estiveram presentes pesquisadores estrangeiros como Sylvain Perrot, Eleonora Rocconi e Daniela Castaldo e tiveram lugar também o I Colóquio Internacional de Música Antiga e Medieval, o I Encontro Brasileiro de Estudos sobre a Música da Antiguidade e a 1ª Reunião do Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música da Antiguidade. Nessa oportunidade foi criado o Grupo Brasileiro de Estudos da Música Greco-Romana e suas Ressonâncias com o objetivo de congregar pesquisadores que se dedicam ao estudo da teoria e da prática musical na Antiguidade Clássica e que desenvolvem trabalhos sobre os variados aspectos e perspectivas relacionadas à influência e sobrevivência da cultura musical greco-romana através de ciências afins como a História, a Arqueologia e a Musicologia. Também foi decidido que a próxima reunião do Grupo aconteceria dentro de dois anos, em Curitiba. Contudo, por causa da pandemia, tivemos que adiar a realização dessa segunda Reunião.

Mas, em 2023, de 4 a 6 de outubro, conseguimos finalmente nos reunir, alguns presencialmente e outros à distância, na Universidade Federal do Paraná, com o apoio do Departamento de Polonês, Alemão e Clássicas. Os

vídeos de todas as palestras, inclusive, estão disponíveis neste canal na rede: <https://www.youtube.com/@depac/streams>. Os textos publicados agora nesta revista são resultados das palestras apresentadas.

Tivemos a honra de ter como palestrante internacional a professora Tosca Lynch, que fez uma apresentação sobre seu histórico de pesquisa, desde o momento em que ela se interessou pela presença da música na obra de Platão, passando pelo estudo refinado das principais harmonias da Grécia Antiga (ou seja, a Dórica, a Frígia e a Lídia), chegando mais recentemente à criação de sistemas computacionais para o estudo e a reconstituição das melodias produzidas pelo aulo do Louvre, por exemplo. Em seu texto ela faz um breve resumo de alguns de seus mais importantes e mais recentes artigos e aproveita para anunciar a publicação, num futuro próximo, de dois livros que estão em preparação, um sobre a música em Platão e outro sobre as harmonias gregas antigas.

Além disso, neste dossiê teremos a oportunidade de ler a versão escrita da palestra de José Roberto de Paiva Gomes (UERJ), sobre o papel que as canções de Anacreonte tinham na política cultural dos tiranos cujas cortes ele frequentou. Temos também o texto Facundo Bustos Fierro (Universidade de Buenos Aires), que faz uma análise detalhada da estrutura métrica da Olímpica 6, de Píndaro, mostrando que os paralelismos dos esquemas rítmicos têm relevância para a interpretação semântica da canção. Em seguida a professora Maria Cecília Colombani (Universidade de Morón e Universidade Nacional de Mar del Plata – Argentina) nos fala sobre a importância do elemento feminino, através da dança e da música, dentro do thíasos dionisíaco, tomando os vasos como testemunhos incontornáveis da representação do cortejo das bacantes em homenagem ao deus do vinho. Eu apresento aqui um breve conjunto de anotações sobre os fragmentos de tema musical de Aristóxeno de Tarento, cuja obra estou traduzindo e pretendo publicar em breve. Também da Argentina nos chega o artigo de Sergio Antonini (Universidade de Buenos Aires) sobre o uso que se faz da música na representação de Caio Graco, personagem histórico retratado por várias fontes romanas analisadas pelo autor. Com uma perspectiva mais arqueológica e analisando documentos imagéticos, o professor Fábio Vergara Cerqueira (UFPEL), em seu texto, fala de um instrumento pouco conhecido, mesmo entre os especialistas da música greco-romana, a nabla, buscando entender que instrumento era esse e em que contextos ele era usado. Por fim, dentro daquilo que chamamos de ‘Ressonâncias’ (influências ou sobrevivências da musicalidade antiga), o professor Pablo Sotuyo Blanco (UFBA) está presente com um texto sobre ‘A música vocal secular em Salvador nos séculos XVIII e XIX’, mostrando que houve transformações na cena lírica da Bahia naquela época, quando o modelo cênico italiano foi abandonado e influências francesas, espanholas ou alemãs se tornaram mais visíveis.

Além desses autores, também estiveram presentes, na Segunda Reunião do Grupo Brasileiro de Estudos da Música Greco-Romana e suas Ressonâncias, o professor Marcus Mota (UnB), com uma palestra sobre ‘Dámon/Platão:

Estudando e Controlando os Ritmos em Performance na Cidade’ e outra sobre ‘Richard Wagner e os ritmos gregos’; o professor Adrián Castillo (UdelaR - Montevideu), apresentando um texto ‘Sobre las ciudades y las almas musicales’, examinando textos de Platão, Aristóteles, Heráclides do Ponto e Diógenes da Babilônia; e a Pós-doutoranda Lidiane Carderaro (MAE-USP), com uma palestra sobre ‘Evidências da presença musical nos rituais cívicos da cidade grega antiga – a materialidade iconográfica dos ritos matrimoniais e fúnebres’.

É necessário mencionar também que, além da parte acadêmica, houve duas apresentações do grupo musical Musurgia, de Buenos Aires, dirigido por Sergio Antonini, com peças do repertório musical greco-romano e adaptações de canções de poetas gregos e romanos. Essas apresentações podem ser apreciadas nestas conexões: <https://www.youtube.com/watch?v=xl4eFChDQus> e <https://www.youtube.com/watch?v=14TcQKizqUs>.

Por fim, cabe assinalar igualmente que, a princípio, nosso grupo foi chamado ‘Brasileiro’. Porém, por causa da presença assídua e marcante dos nossos colegas da Argentina e do Uruguai, foi decidido que, no futuro, o grupo terá um nome e uma abrangência, no mínimo Sulamerica ou do Cone Sul. Essa definição ficará mais clara na nossa próxima reunião, que deverá acontecer na Universidade de Brasília, provavelmente em 2024.

Esperamos que este dossiê seja um marco no que diz respeito aos estudos da Música na Antiguidade Clássica e suas Ressonâncias e que ele seja um estímulo para novas e novos pesquisadores nessa área. Continuemos cantando, tocando e dançando.

Encontros

Singing with the Muses: new paths
into ancient *Mousikē*

Tosca A.C Lynch
FRSA (University of St. Andrews)

'Though this be madness, yet there is method in 't.'
(Shakespeare, *Hamlet*, Act 2.2)

Resumo

Este artigo oferece uma visão geral de uma variedade de caminhos que podem ser seguidos para investigar o mundo rico e multifacetado da antiga 'arte das Musas', destacando o valor que diferentes perspectivas trazem para o estudo da *mousikē* antiga e seu desenvolvimento como disciplina. Em outras palavras, este artigo é uma peça metodológica no sentido etimológico do termo. É um logos escrito que ilustra diferentes *methodoi* – uma série de 'caminhos' (*hodoi*) que nos conduzem através (*meth'*) do mundo da música grega antiga e revelam aspectos diferentes, mas complementares, dessa complexa realidade.

Dado que a dimensão histórica dessas questões importantes foi discutida em outro lugar, este artigo explora a interação produtiva de diferentes dimensões através das lentes de minha própria jornada de pesquisa. Em particular, veremos como a interação de percepções oferecidas pela filosofia antiga, literatura e teoria musical, combinada com a evidência prática preservada pelos documentos musicais gregos e pela cultura material, mostra que precisamos desenvolver uma abordagem flexível e multifacetada para o estudo da antiga *Mousikē* para tentar recapturar algumas de suas características definidoras. As seções finais deste artigo incluem uma série de estudos de caso que mostram como novas ferramentas desenvolvidas na área de Humanidades Digitais têm grande potencial para o estudo da música antiga. Alguns desses materiais, incluindo performances modernas de partituras musicais antigas, bem como reconstruções 3D de instrumentos antigos, como os aulos do Louvre, são exibidos em um novo site dedicado, eMousike.com.

Palavras-chave: Música Grega Antiga, Documentos musicais gregos, Aulos do Louvre, Modelagem 3D, Humanidades Digitais.

Abstract

This article offers an overview of a variety of paths that can be followed to investigate the rich and multifaceted world of the ancient ‘art of the Muses’, highlighting the value that different perspectives bring to the study of ancient mousikē and its development as a discipline. In other words, this article is a methodological piece in the etymological sense of the term. It is a written logos that illustrates different methodoi—a number of ‘paths’ (hodoi) that lead us through (meth’) the world of ancient Greek music and reveal different, but complementary, aspects of this complex reality.

Given that the historical dimension of these important issues has been discussed elsewhere, this article explores the productive interplay of different dimensions through the lens of my own research journey. In particular, we shall see how the interplay of insights offered by ancient philosophy, literature and musical theory, combined with the practical evidence preserved by the Greek musical documents and material culture, shows that we need to develop a flexible and multi-faceted approach to the study of ancient Mousikē in order to try to recapture some of its defining features. The final sections of this article include a number of case studies that show how new tools developed in the area of Digital Humanities have great potential for the study of ancient music. Some of these materials, including modern performances of ancient musical scores as well as 3D reconstructions of ancient instruments such as the Louvre aulos, are showcased on a new dedicated website, eMousike.com.

Keywords: Ancient Greek Music, Greek musical documents, Louvre aulos, 3D modelling, Digital Humanities.

This article is a methodological piece in the etymological sense of the term: a written *logos*¹ that illustrates different *methodoi*—a number of ‘paths’ (*hodoi*) that lead us through (*meth’*) the world of ancient Greek music and reveal different, but complementary, aspects of this complex reality. In other words, this article offers an overview of a variety of paths that can be followed to investigate the rich and multifaceted world of the ancient ‘art of the Muses’, highlighting the value that different perspectives bring to the study of ancient *mousikē* and its development as a discipline, through the lens of my own research journey.

The study of ancient Greek music has developed rapidly over the course of the last 50 years, building upon seminal contributions made by Andrew Barker, Martin West and Egert Pöhlmann and drawing on a steadily increasing number of other disciplines.² The impressive development of this field as a whole and its historical implications have recently been discussed elsewhere.³ In this article I shall therefore illustrate the significance and impact of different approaches to the study of ancient music by summarising the main stages of my research journey to date. It is my hope that this personal account will offer some helpful insights to students who are approaching this subject for the first time as well as scholars who are developing their own research projects.

1 This essay originated as the opening lecture for the Second Meeting of the Grupo Brasileiro de Estudos da Música Greco-Romana e suas Ressonâncias (October 2022, Federal University of Paraná, Curitiba, Brazil). I am grateful to Roosevelt Rocha for his kind invitation, and the audience for their helpful questions and feedback.

2 See esp. Barker 1984 and 1989, West 1992, and *DAGM* (Pöhlmann-West 2001).

3 Lynch-Rocconi 2020, pp. 1–9, with Levitan 2023.

1. Ancient Greek Music: the Art of the Muses

'Let us begin to *sing* from the Muses of Helicon...' (Hes. *Th.* 1.1);

'*Sing*, o Goddess, the wrath of Achilles son of Peleus...' (Hom. *Il.* 1.1).

These iconic beginnings of the epic poems that set the foundations of Greek literature as we know it show how the ancient 'art of the Muses' was far more than simple 'poetry', intended as 'speech having metre'.⁴ Ancient Greek poetry was, in contrast, fundamentally musical in nature. Ancient Greek poems were in fact fully fledged songs performed to the accompaniment of musical instruments; an indissoluble blend of melody, rhythm, and words⁵ that originated from the Muses and celebrated them first and foremost—the mythical daughters of Memory and Zeus, and their power to inspire the creation of beautiful compositions that preserve knowledge of the past and grant imperishable glory to human beings and their deeds (Hes. *Op.* 1.1).

This traditional mindset was still alive in Imperial times and is at the heart of a short song attributed to the Cretan musician Mesomedes, a piece that survives in musical notation to this day (DAGM 24). This brief invocation of the Muse, transcribed in Figure 1, echoes the opening lines of the great epic poems and asks for literal inspiration: a creative musical breath sent by the Goddess to stir the imagination of human composers, making their minds and voices quiver (*doneitō*) like an aulos reed (*donax*).

Sing to me, beloved Muse,
and start my tuneful strain;
may a breeze from your sacred groves
now come and rouse my wits.

*Áeide Moúsa moi philé,
molpés d'emés katárchou;
aúre de sôn ap' alséōn
emàs phrénas doneitō.*

Figure 1: Modern transcription of the Invocation of the Muse (DAGM 24), with the corresponding Greek notes and lyrics, and an English translation of the text.

4 Gorgias *Hel.* 11: τὴν ποιήσιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον.

5 Pl. *Resp.* 3.398c: 'melody is made of three components: speech as well as mode and rhythm (τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ).'

Besides witnessing to the continuity of a key cultural model, this short piece reflects the foundational role that Greek music had in the Roman world—a relationship enshrined in the word *musica* (sc. *ars*), the Latin translation of the Greek word *mousikē* (sc. *technē*).⁶ In this connection, it is significant that *mousikē* was one of the first, if not the very first, areas of Greek culture to be conceptualised as a unitary, self-standing ‘craft’ (*technē*),⁶ governed by a system of principles, premises and practices. This extraordinary theoretical breakthrough stemmed from the powerful combination of emotional, aesthetic and cognitive elements that defined the essence of ancient *mousikē*, and cemented the central role it played in ancient culture. But Greek musical theory and practice continued to have a crucial impact well beyond antiquity, of course. In many ways, the Greeks defined the grammar, and essence, of our own musical thinking: after all, it is to the Greeks that we owe most of the words that we still use to talk about music, such as harmony, rhythm, melody, metre, tone, and so on.

Yet, differently from what most people expect, ancient Greek *mousikē* did not embrace only music in the modern sense of the word. This complex notion included music as well as many other ‘products’ of the divine art of the Muses, such as poetry, prose, rhetoric, dance and drama.

A seamless blend of these aesthetic expressions combined with instrumental and vocal music gave rise to a variety of artistic performances that permeated the lives of Graeco-Roman communities at all levels—from small-scale recitals at private symposia to simple choral songs and instrumental pieces that played a central role in educational settings as well Orphic mystery cults, up to complex multimedia productions such as tragedies and comedies, which involved professional musicians as well as ordinary citizens and occurred in the context of all-important public events.

For this reason, the Greek cultural discourse on music did not focus exclusively on performative aspects and rather involved a complex repertoire of cultural values that were expressed by means of, and associated with, specific musical languages, preferences and styles.

Hence *mousikē* became the subject of heated cultural debates that were by no means limited to a purely aesthetic dimension but concerned the whole realm of social experience and culture, including not only ethical, political, and educational issues, but also psychological, medical and religious ones. Expressions such as ‘lyreless’ or ‘chorusless’ were therefore employed as self-evident symbols of desperate sadness, fitting for funerary dirges and the crushing realities of war.⁷ Similarly, not knowing how to play the lyre, or how to sing and dance in a chorus, revealed a lack of the most basic kind of education.⁸

This rich and complex cultural background shows, I hope, the reasons why we need to adopt a multidisciplinary, as it were ‘polyphonic’, methodology in

6 E.g. Eur. *IT* 143–7; *Hel.* 185–91; Soph. *OC* 1220–23.

7 *Ar. Vesp.* 959–9; *Pl. Leg.* 654a–b.

8 I.e. what lets us ‘observe’ (*skopein*) ‘beautiful forms’ (*kala eidē*).

order to try to recapture some of the defining aspects of the complex world of ancient *mousikē*. In other words, I believe that we need to look at ancient music through a sort of theoretical ‘kaleidoscope’ in the etymological sense of the word,⁹ developing a multifaceted and interdisciplinary paradigm that enables us to observe constantly changing, but deeply related, patterns of beautiful musical shapes and forms—theoretical as well as practical, imagined as well as experienced in performance.

In keeping with this belief, over the last ten years or so, I have developed a new approach to the study of *mousikē* that combines practical and theoretical evidence concerning ancient harmonics, rhythmic and notation with vital cultural insights offered by literary and philosophical sources. The following sections of this article will show how my research journey followed many different ‘paths’ into the realm of the Muses, and gradually revealed different aspects of their beautiful world. I hope you will enjoy the ride.

2. The origin of the journey: Plato and *mousikē*

It all began with Plato—a rather paradoxical starting point, if one is to believe the bad press he gets in academic circles. Plato’s alleged ignorance, or lack of interest, in musical matters has been a common trope in modern scholarship, a trend that is in many ways rooted in Nietzsche’s vitriolic characterisation of Plato as the ‘greatest enemy of art that Europe has ever produced’.¹⁰ But this strongly worded stance has relatively little to do with Plato, and a lot more to do with Nietzsche’s own philosophical struggles.¹¹ Likewise scholarly arguments that are, more or less consciously, built upon this foundation do not engage with ancient evidence on its own terms and are often based on superficial judgements or preconceptions.

As recently as 2015, for instance, Robert Wallace categorically dismissed musical technicalities as ‘trifles’ allegedly ‘unworthy of a philosopher’ such as Plato.¹² This scathing characterisation is, however, hardly justified, not least because Plato’s Socrates famously described philosophy as ‘the greatest kind of music’ (*Phaedo* 61a). A passage of the *Philebus* likewise describes music as a necessary component of *any* human life worth the name¹³—not exactly a trifling matter.

9 I.e. what lets us ‘observe’ (*skopein*) ‘beautiful forms’ (*kala eidē*).

10 Nietzsche, F. (1887) *Genealogy of morals* 3.25

11 Cf. Nehamas 1985, 136–137.

12 Wallace 2015, xxii, misrepresenting Koster 1945, 164, who described this position as a possibility among others.

13 *Philebus* 62c: Socrates: ‘And shall we also add music, which we have just said to be full of guesswork and imitation, and lacking in purity?’ Protarchus: ‘Absolutely—it seems necessary to me, if our life is to be a life of any kind’. Earlier on in this passage, the state of a man who is an expert in ‘purely’ philosophical and ‘divine’ sciences but is ignorant of our human sphere is described as a ‘ridiculous condition’ (*Philebus* 62b: γελόϊαν διάθεσιν).

In keeping with this, Plato's dialogues offer a number of thought-provoking discussions of the ethical, political, educational and psychological importance that music had for the Greeks. This is especially true in the case of the *Republic* and the *Laws*, works which describe in detail the set-up of two ideal constitutions and the lifestyle of their citizens. Among other things, musical education is described as 'the most important' and 'supreme' (*kyriōtatē*)¹⁴ kind of early training to be received by the future Guardians of the ideal constitution. The scientific study of harmonics plays an equally central role in their advanced philosophical formation, where it is presented as nothing less than a 'divine task' (*daimonion pragma*).¹⁵

But Plato's interest in musical questions was by no means limited to its ethical, political and psychological implications. Key passages of the *Republic* and *Timaeus* that describe structure of the universe are in fact based upon musical notions—complex but familiar conceptual models that Plato shared with his readers. For this reason, as I have argued in detail elsewhere, musical models are not employed as 'mere metaphors' in Plato's dialogues, i.e. purely symbolic or cosmetic representations of his innovative ideas. In contrast, Plato employs musical concepts as truly mimetic likenesses—aesthetic as well as conceptual models that allowed him to illustrate the dynamic and at times conflictual, but nevertheless fundamentally harmonious organisation of the *kōsmos* by virtue of the 'earthly' notions and practices they evoked in the mind of his readers, and not in spite of them.¹⁶

In a number of articles, I have offered technically informed examinations of many of these passages, casting light on Plato's pervasive and purposeful use of musical theory, concepts and practices. These publications show how Plato was acutely aware of the technical implications of his musical choices and actively exploited them to reinforce central points of his philosophical projects, including the definition of temperance (*sōphrosynē*) and justice (*dikaïosynē*) offered in *Republic* 4, and the harmonic organisation of the 'Soul of the Whole' discussed in the *Timaeus*.¹⁷

Likewise, a book currently in preparation¹⁸ shows that Plato's characterisation of the emotional effects of the Classical modes (*harmoníai*) is far from being a figment of his philosophical imagination. On the contrary, Plato's selection of the modes to be employed in the early education of the Guardians is deeply rooted in the musical traditions and practices that shaped the core of Classical Greek culture, and takes into account the technical features of different modes

14 *Resp.* 3.401d4-e1.

15 *Resp.* 7.531c.

16 This methodological principle is discussed in detail in Lynch 2020a, 113–115.

17 See Lynch 2017 on Plato's definition of temperance as a choir singing in octaves; and Lynch 2020a on justice in the *Republic*

18 Lynch (forthcoming 1).

as well as their traditional associations with particular performance contexts and musical instruments.¹⁹

3. Reconstructing the Revolution of the New Music I: from theatres to theory

This brief summary of my work on Plato and music shows, I hope, that reconstructing the scales and tunings used in ancient Greek music from a practical as well as a theoretical point of view is vital in order to recapture, and bring back to life, key aspects of ancient culture, literature and philosophy.²⁰ Reconstructing the sounds of ancient Greek music, in other words, brings us a step closer to recapturing the significance and implications of the musical ‘mental pictures’ that shaped a number of key philosophical ideas such as the harmony of the soul, as well as its ethical, educational and political implications.

For this reason, since the very beginning of my research journey I have explored the technical side of the world of ancient Greek music in various ways. Since 2017, I have however focused more closely on the relationship between ancient modes (*harmoniai*) and notation keys (*tonoi*), and the central role they played in the so-called Revolution of the New Music.

This important chapter in the history of Classical Greek music was the topic of a conference I organised in Oxford, the 10th Moisa Meeting. On this occasion, I presented a paper that reconstructed the controversial modulation system introduced by late Classical performers such as Phrynis, Timotheus and Philoxenus, and their relationship to the two main families of Greek instruments: double pipes (*auloi*)²¹ and professional lyres (*kitharai*). This material is now available in an article that was published in 2018, which focusses on a passage of Pherocrates’ *Chiron* that makes fun of the harmonic innovations introduced by a number of

19 A preliminary discussion of these issues is offered in Lynch 2016. Some details of this analysis will be substantially refined in Lynch forthcoming 1—for instance, the transcriptions I offered in 2016 are a major third higher than they should be. Updated transcriptions are however provided in Lynch 2020b.

20 Another element was, of course, equally crucial in determining the character of ancient Greek compositions: musical rhythm (*rhythmos*), the dynamic ‘shape’ given to the flow of the singing voice and dancing bodies. A full discussion of these issues would go beyond the limits of this article, so readers who are interested in finding out more about this vital aspect of ancient musical theory and practice can have a look at Lynch 2020c and Lynch 2022c, together with West 1992, esp. 129–159 and 242–5.

21 It is important to note that Greek *auloi* and Roman *tibiae* were not ‘flutes’, a mistaken translation that is still very common. As discussed below, *auloi/tibiae* were played in pairs and were equipped with double reeds (*aulētikoí kalamoí* or *donakes*). These instruments were therefore similar—but not identical—to modern oboes. Greek flutes (*plagiauloi*), in contrast, were played individually and without reeds, just like modern flutes.

New Musicians.²² This passage is significantly preserved in the Pseudo-Plutarchan treatise *On Music*, and contains a number of clear references to technical aspects of the tunings employed by these avantgarde musicians. In keeping with this, the article shows how the extant evidence about ancient harmonic theory and practice allows us to reconstruct in some detail the increasingly daring modulations that Pherecrates ascribes to different late Classical musicians.

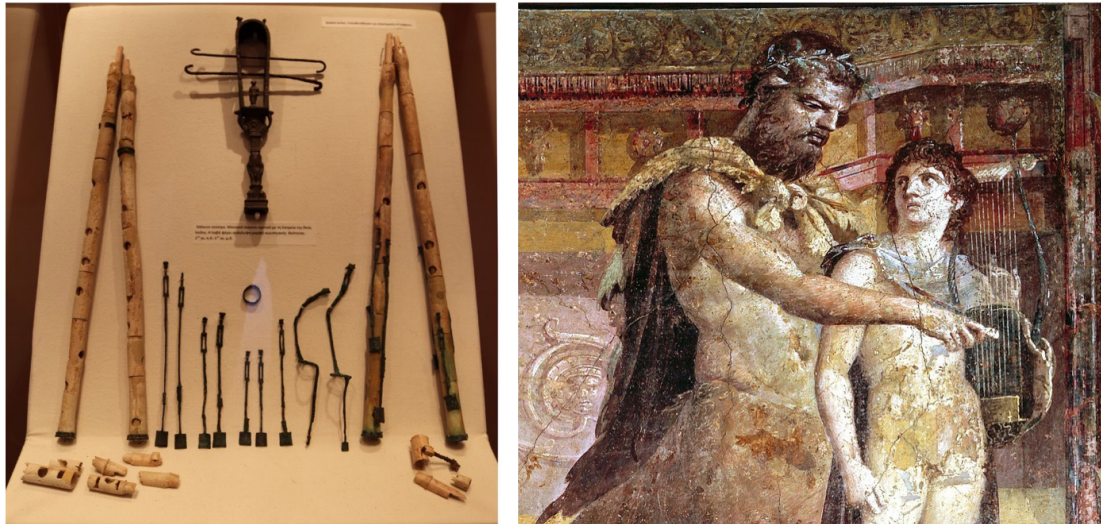


Figure 2 (on the left): The Megara auloi, 3rd century BC—Megara Archaeological Museum Δ1965α–β and Δ1964α–β (photograph courtesy of Chrēstos Terzēs). Figure 3 (on the right): detail of a Herculaneum fresco (National Archaeological Museum of Naples, inv. nr. 9109, [Public domain](#)) that portrays Chiron teaching Achilles to play a many-stringed lyre.

In particular, this article combines insights offered by comic and lyric poetry with technical evidence ranging from Aristoxenus to Ptolemy and Aristides Quintilianus, and shows how late Classical professional singers could produce up to seven different modes on one and the same kithara without interrupting their performance to retune it.

This ‘many-stringed revolution’ overturned the traditional model of the seven-stringed lyre and mimicked the legendary harmonic flexibility of the aulos. A star Classical aulos player, Pronomus of Thebes, was in fact remembered as the first to have been able to play the three basic *harmoniai*—Dorian, Phrygian and Lydian—on one and the same instrument.²³ As noted by Dionysius of Halicarnassus, these modulations formed the core of the new harmonic system that Timotheus and Philoxenus employed in composing late classical dithyrambs.²⁴

22 Lynch 2018. This article sadly contains some pretty horrible typos, which are indicative of my state of exhaustion at the time but fortunately do not affect the reconstruction offered there.

23 Paus. 9.12.5, Ath. 14.631e.

24 Dion. Hal. *Comp.* §19, 19.85.18–86.7 Usener, translated in Lynch 2018, 293.

As shown in Figure 4 below, the twelve-stringed tuning that Pherecrates ascribes to Melanippides reproduced the same modulation system on string instruments, enabling kitharodes to perform long, highly mimetic songs that featured intricate but seamless harmonic modulations.

Among other things, the article offers new hypothesis concerning the nature of an innovative gadget called ‘twister’ (*strobilos*) that Pherecrates ascribes to Phrynis. In the article, I argued that this gadget significantly expanded the number of tunings that could be played on a professional lyre as it allowed Phrynis to produce a special bending (*kampē*) of a semitone, which ‘coloured’ the central note of the Classical Dorian octave and introduced the ‘chromatic’ note *f#* into the diatonic realm of Classical *kithara* tunings. This chromatic expansion made it possible for Phrynis to combine five different *harmoniai* in one and the same twelve-string tuning: Dorian, Phrygian, Lydian, as well as lastian and ‘Loose Lydian’. Thanks to a subtle modification of this gadget, Timotheus further expanded the harmonic palette of his twelve-string *kithara* and added the lamenting *aulos*-mode par excellence, the Mixolydian, alongside the Dorian as well as the modes employed by Phrynis. In so doing, Timotheus introduced into kitharodic songs the perfect ‘blend of magnificence and *pathos*’ that was typical of tragic *aulos* music.²⁵

Philoxenus made this system even more complex by adding an extra string set a tone above the upper boundary of the Classical central octave which corresponded to the Dorian key (c–c’).

As shown in Figure 4, this extra string inaugurated the so-called ‘hyperbolic’ tetrachord, and the resulting 13-string tuning corresponds to the 13-step arrangement that is at the heart of Aristoxenian harmonic theory.²⁶

25 Cf. Aristox. fr. 81 Wehrli (ap. Ps-Plut. DeMus. 1136d): tragedians ‘took the Mixolydian *harmonia* and joined it together (συζεῦξαι) with the Dorian, because the latter produces magnificence and dignity and the former extreme passions; and tragedy is a mixture of these’.

26 Cf. Lynch 2022a, Appendix 1.

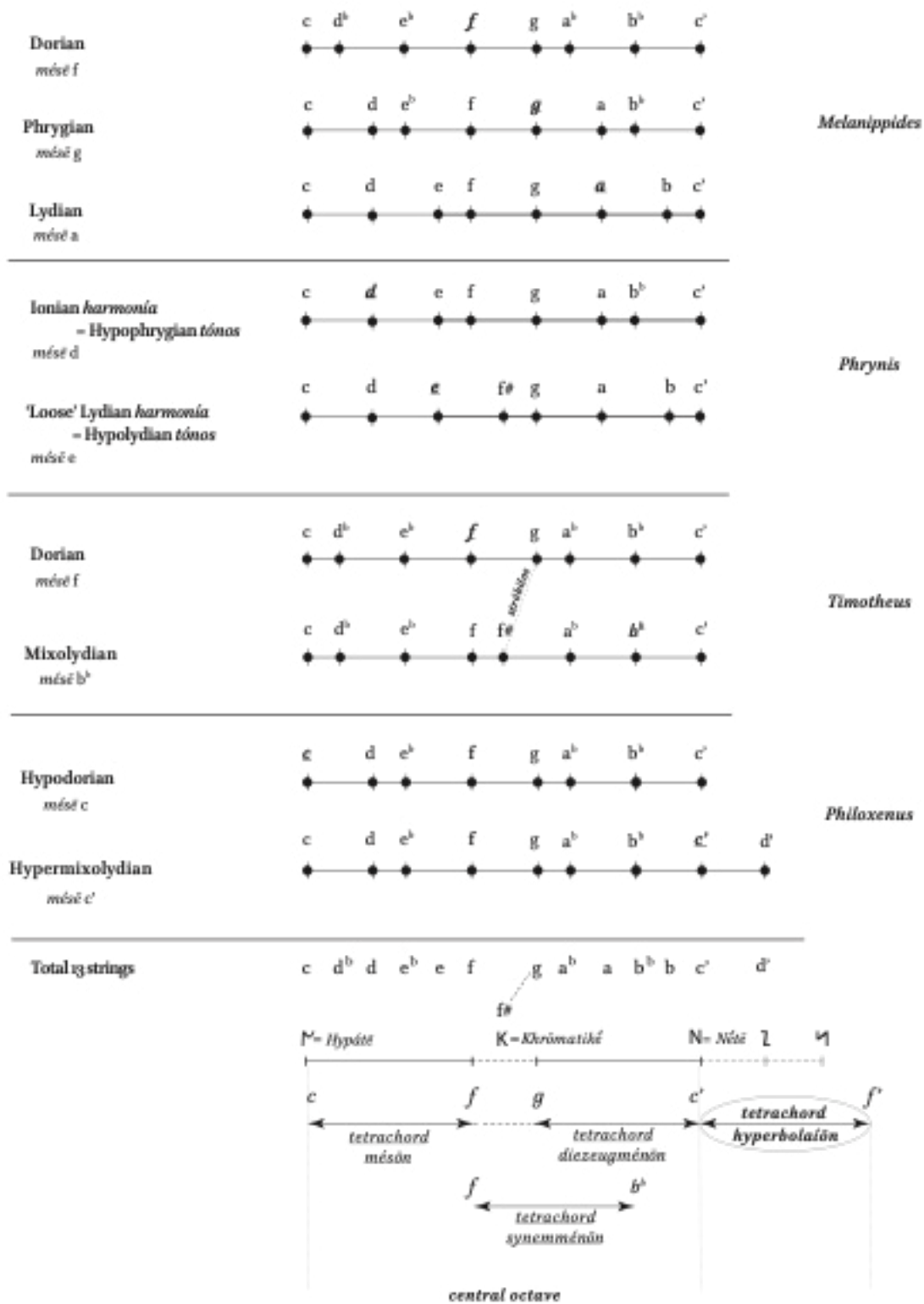


Figure 4: A reconstruction of the 'revolutionary' modulations of the New Music mocked in Pher. Chiron fr. 155 K.-A. (ca 410 BC)—Lynch 2018.

3. Reconstructing the Revolution of the New Music II: Classical harmonic theory and the Greek musical documents

The reconstruction of the modulation system of the New Music that I presented in 2017/18 worked very well on a theoretical as well as technical and literary level. But could it help us better understand the practical evidence offered by the extant musical documents? This is the main question that drove the second phase of this research strand, which I developed from 2020 to 2022.

In order to tackle this question, I had to find a way to explore systematically the evidence preserved by the Greek musical documents. I have therefore developed a new database called *dDAGM* that collects the musical notes attested in the standard edition of the Greek musical fragments (*DAGM*), for a total of over 3,500 notes. This simple tool makes it possible to analyse the standard record of ancient Greek musical scores on the basis of a variety of criteria, such as Hellenistic vs Imperial documents, instrumental vs vocal notes, and their harmonic organisation into groups of related Dorian, Phrygian and Lydian notation keys (*tonoi*).

As I have shown in two substantial articles published in 2022,²⁷ the reconstruction outlined in Lynch 2018 is fully supported by the evidence of the Classical and Hellenistic musical documents, and casts a new light onto the development of the Classical harmonic system. In particular, the first of these articles shows that 100% of the notes that are attested in the Classical and Hellenistic documents fall within the range of the Dorian Perfect system (F_2-F_4 , Figure 5), in full accordance with technical evidence as well as literary and philosophical testimonies.

27 Lynch 2022a and Lynch 2022b.

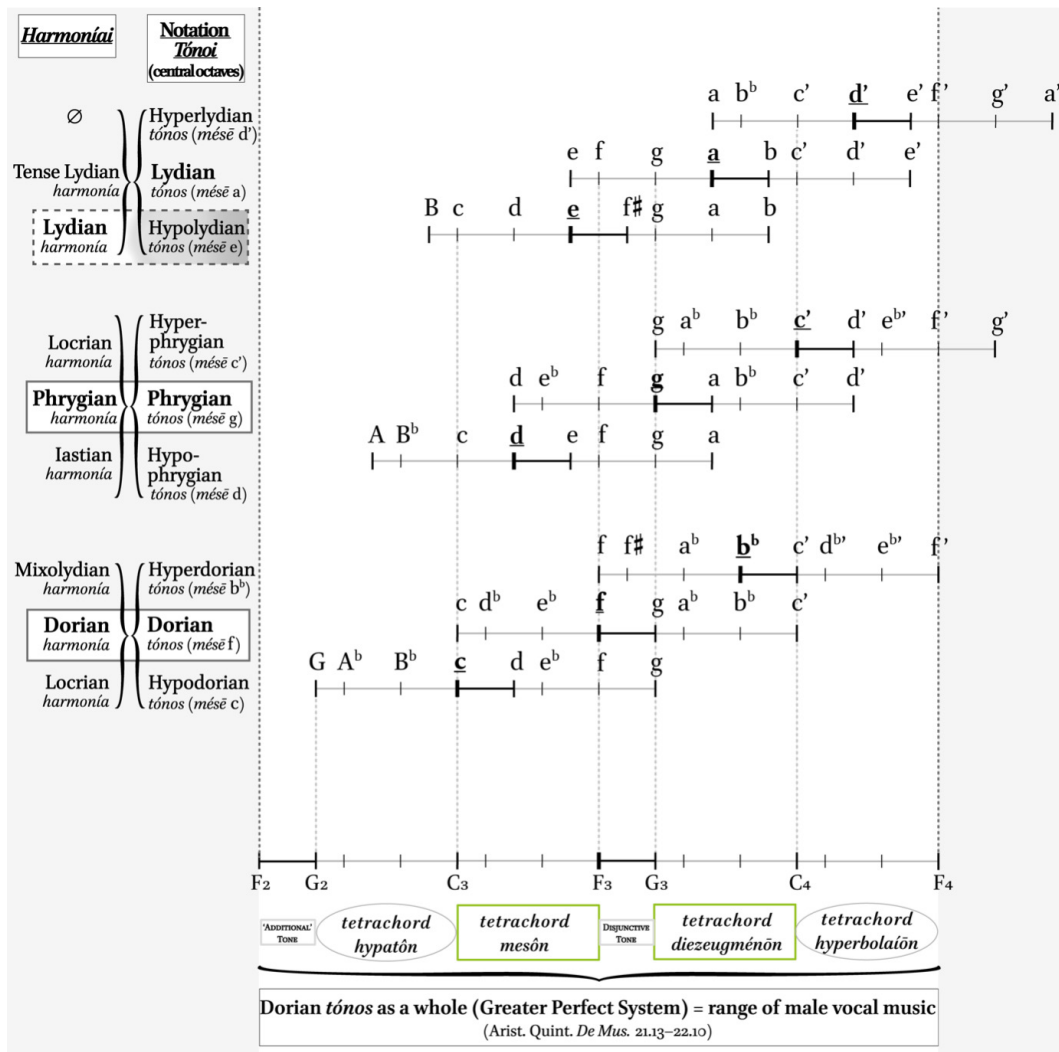


Figure 5: The Dorian Perfect System, the Dorian, Phrygian and Lydian notation *tónoi* (central octaves, diatonic variety *exempli gratia*), and the corresponding traditional *harmoniai*. This scale system accounts for 100% of the notes attested in Classical and Hellenistic documents (Lynch 2022a).

Secondly, Lynch 2022a showed that the intermediate notes (*mesai*) of the defining modes of Classical Greek music—Dorian, Phrygian and Lydian—are the most frequent notes employed in the relative families of notation keys used in Classical and Hellenistic scores. This feature is once again consistent with contemporary theoretical sources.²⁸

As shown in Figure 6, Dorian *mesē* (F3) is the most frequent note in Classical and Hellenistic documents written in Dorian notation keys. In keeping with this, 99% of Dorian notes fall within the central Dorian octave C₃-C₄.

28 Esp. Ps.-Arist. *Prob.* 19.20, quoted below.

Classical/Hellenistic notes written in Dorian Vocal keys

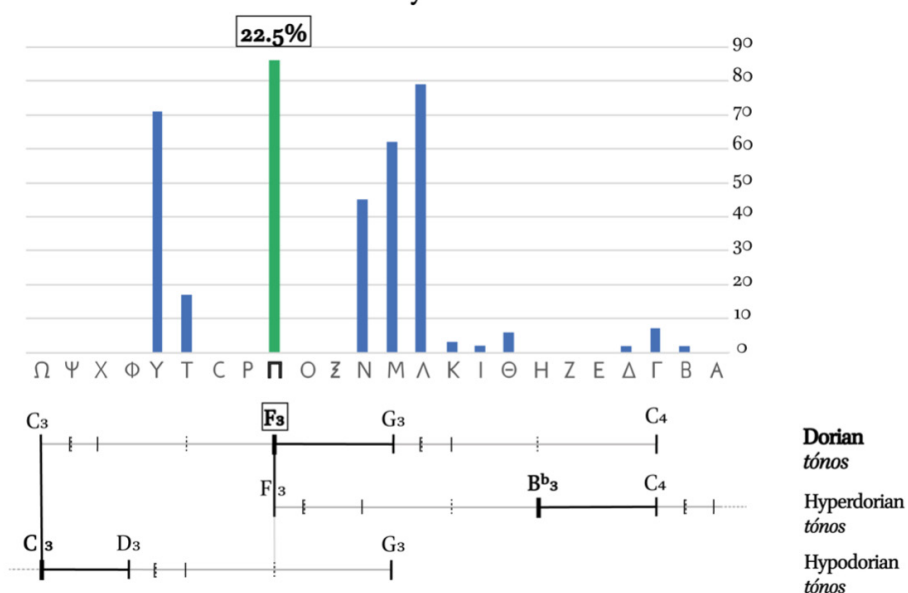


Figure 6: Dorian notes attested in Classical and Hellenistic documents and the relative notation *tonoi* (Lynch 2022a)

Likewise, Phrygian *mesē* G3 is the most frequent note attested in Classical and Hellenistic documents written in Phrygian notation keys, and 89% of Phrygian notes fall within the central Phrygian octave D₃–D₄ (Figure 7).

Classical/Hellenistic notes written in Phrygian Vocal keys

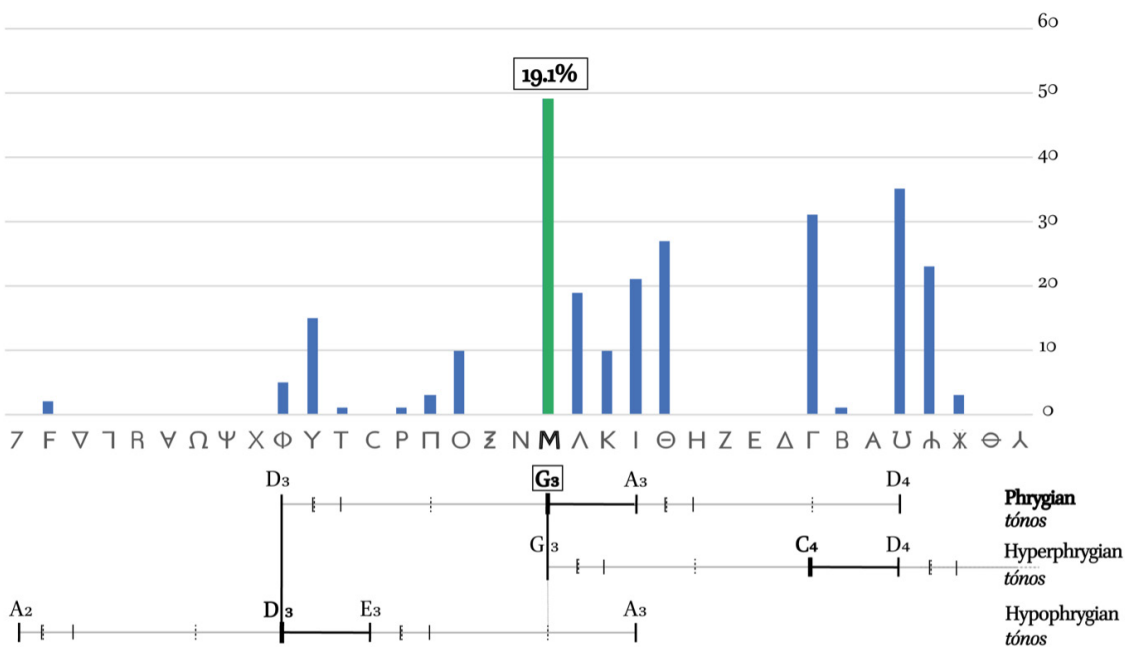


Figure 7: Phrygian notes attested in Classical and Hellenistic documents and the relative notation *tonoi* (Lynch 2022a)

Similarly, the intermediate note of the simple Lydian mode (*Lydisti*), E_3 , is the most frequent note attested in Classical and Hellenistic documents written in Lydian vocal notation, and 96.5% of these notes fall in the relative octave B_2 – B_3 (Figure 8).²⁹ This characteristic link between the simple Lydian mode (*Lydisti*) and lower-pitched, or ‘relaxed’ vocal music is confirmed by Aristotle, who includes the simple Lydian among the modes that children ought to learn with a view to the needs of old age.³⁰

Classical/Hellenistic notes written in Lydian Vocal keys

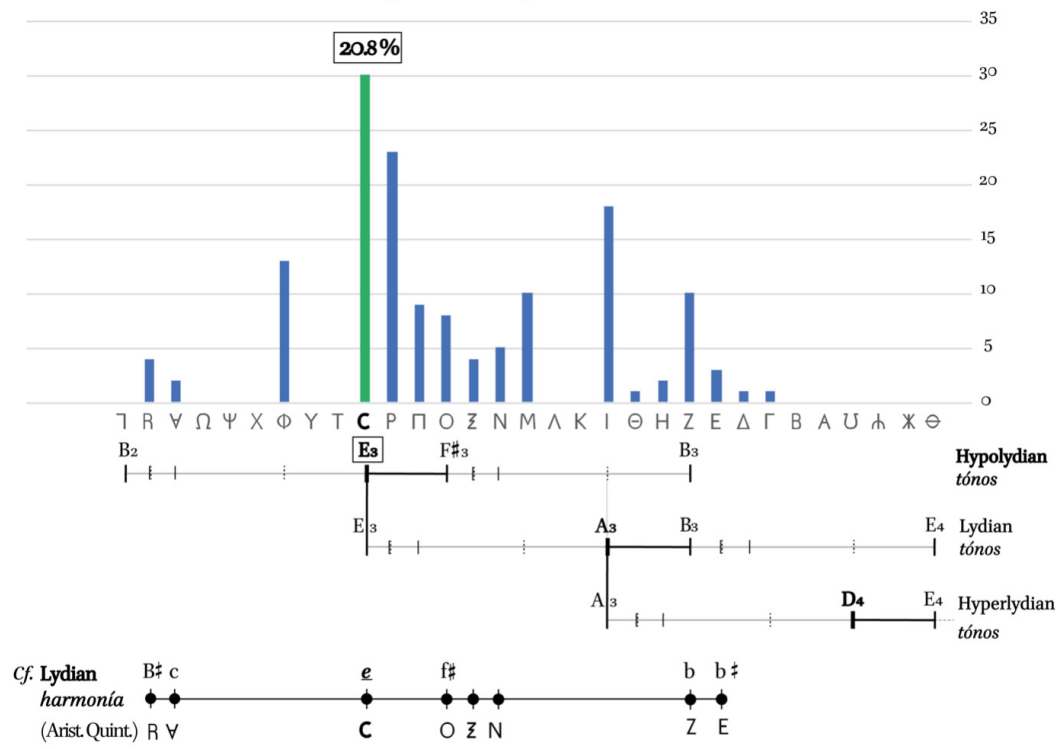


Figure 8: Lydian vocal notes attested in Classical and Hellenistic documents and the relative notation *tonoi* (Lynch 2022a)

29 For a number of technical reasons discussed in Lynch 2022a, 394–7, the Classical *Lydian* tuning *Lydisti* came to be assigned to the Hypolydian notation *tonos* (*mesē* E_3), and not the Lydian *tonos*. In brief, this mismatch was introduced by late Classical musicians in order to account for a new key centred on *mesē* D_4 , which belonged to the ‘hyperbolic’ tetrachord that was inaugurated by the New Musicians and is set above the boundary of the Classical central octave (Dorian *nētē* C_4). This new key was a fourth higher than the key that corresponded to the Classical Tense Lydian *harmonia* (*mesē* A_3), which was in turn a fourth higher than the simple Lydian *harmonia* (*mesē* E_3). So the top notation key was called Hyperlydian (*mesē* D_4), and corresponded to a new high-pitched tuning introduced by the New Musicians. As a result, the Lydian key (*mesē* A_3) came to correspond to the Tense Lydian *harmonia* (*Syntonolydisti*), and the Hypolydian key was assigned to the lowest tuning of this series, the simple Lydian *harmonia* (*Lydisti*).

30 Arist. *Pol.* 8.1342b20–33, translated and discussed in Lynch 2022a, 403–4.

Finally, Tense Lydian *mesē* (A_3) is the most frequent note attested in Classical and Hellenistic documents written in Lydian instrumental notation, and 90% of these notes fall in the Tense Lydian octave E_3 – E_4 (Figure 9).

Classical/Hellenistic notes written in Lydian Instrumental keys

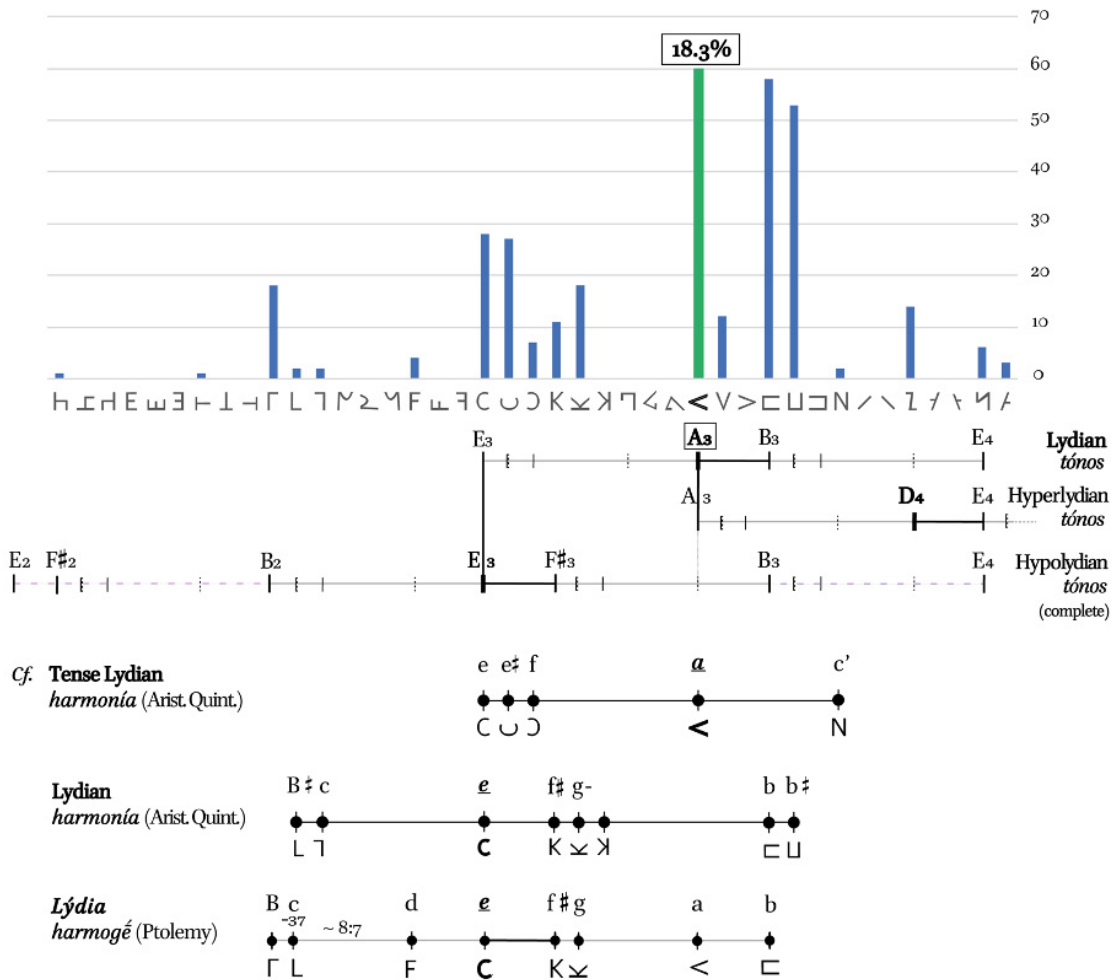


Figure 9: Lydian Instrumental notes attested in Classical and Hellenistic documents and the relative notation *tōnoi* (Lynch 2022a)

Hence the relative *mesē* of the Dorian, Phrygian and Lydian modes effectively represented about one in five notes employed in pieces set in the relative triad of notation keys.³¹ The central role that *mesē* played in Classical Greek melodies is described in very clear terms in the following passage of the Aristotelian *Problems*:

31 Dorian with Hypodorian and Hyperdorian; Phrygian with Hypophrygian and Hyperphrygian; Lydian with Hypolydian and Hyperlydian.

... πάντα γὰρ τὰ χρηστὰ μέλη πολλάκις τῇ μέσῃ χρῆται, καὶ πάντες οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ πυκνὰ πρὸς τὴν μέσην ἀπαντῶσι, κὰν ἀπέλθωσι, ταχὺ ἐπανερχονται, πρὸς δὲ ἄλλην οὕτως οὐδεμίαν. καθάπερ ἐκ τῶν λόγων ἐνίων ἐξαιρεθέντων συνδέσμων οὐκ ἔστιν ὁ λόγος Ἑλληνικός, οἷον τὸ τέ καὶ τὸ καί, ἔνιοι δὲ οὐθέν λυποῦσι διὰ τὸ τοῖς μὲν ἀναγκαῖον εἶναι χρῆσθαι πολλάκις, εἰ ἔσται λόγος, τοῖς δὲ μή, οὕτω καὶ τῶν φθόγγων ἢ μέση ὥσπερ σύνδεσμός ἐστι, καὶ μάλιστα τῶν καλῶν, διὰ τὸ πλειστάκις ἐνυπάρχειν τὸν φθόγγον αὐτῆς.

(Ps.-Arist. *Probl.* 19.20)

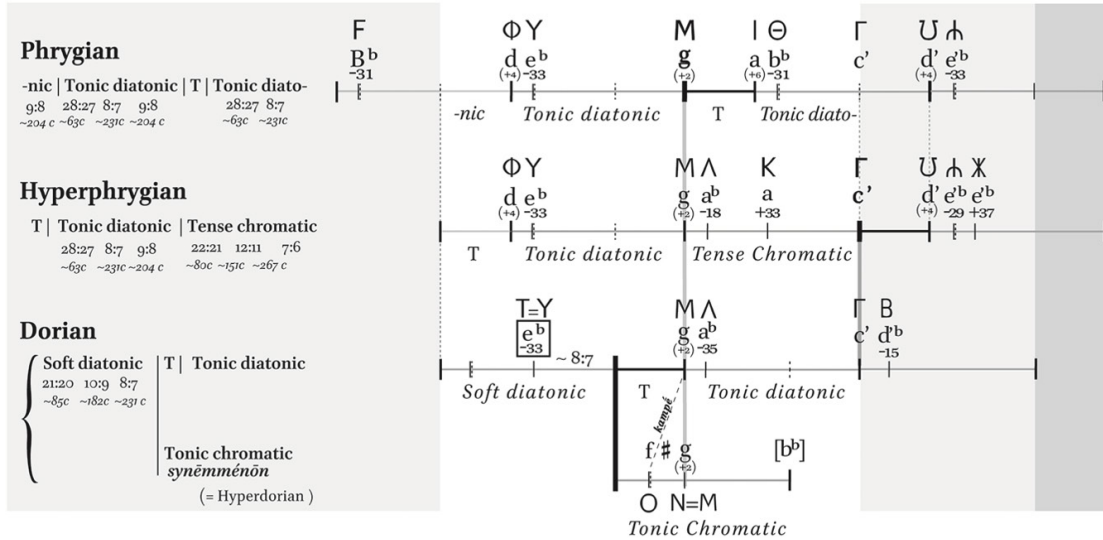
... for all effective melodies use *mesē* a lot, and all good composers come upon it often; and when they move away from *mesē*, they come back to it quickly, whereas they do not behave in this way with any other note. Just as a Greek sentence would not exist if someone took away some conjunctions such as *te* and *kai*, whilst others would not be missed, as some must necessarily be used often to produce a sentence whereas others not so much—in the same way *mesē* is, as it were, a conjunction (*syndesmos*) among notes, and especially between beautiful ones, because this note is very often the origin of the others.

The second article of this series, Lynch 2022b, completes the picture by discussing in detail two musical documents that illustrate the modulation system of the New Music: the Ashmolean Papyri (DAGM 5–6) and Athenaeus' *Paeon* (DAGM 20).³² These case studies include new modern transcriptions of these documents and show that the seemingly 'exharmonic' notes employed in these pieces correspond to the chromatic 'bends' (*kampai*) first identified in Lynch 2018. These 'bends' distorted the central pillars of the noble Dorian *harmonia*, introducing the chromatic note f# into the Classical harmonic system (Figure 10). This addition turned the Dorian mode into its polar opposite: the Mixolydian *harmonia*, the emotional and lamenting mode par excellence.

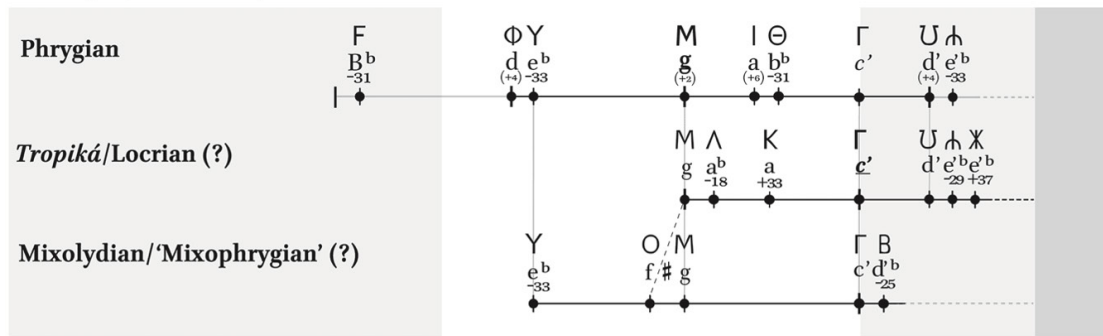
32 The full video recording of a recent performance of Athenaeus' *Paeon* that took place at the Ashmolean Museum, Oxford, is available on <https://www.emousike.com/athenaeuspaeon>.

Harmonic structure of Athenaeus' *Paeon* (DAGM 20)

• Notation Keys (*tónoi*)



• Tunings (*harmoníai*)



Cf. *Aristides' auletic harmoníai*

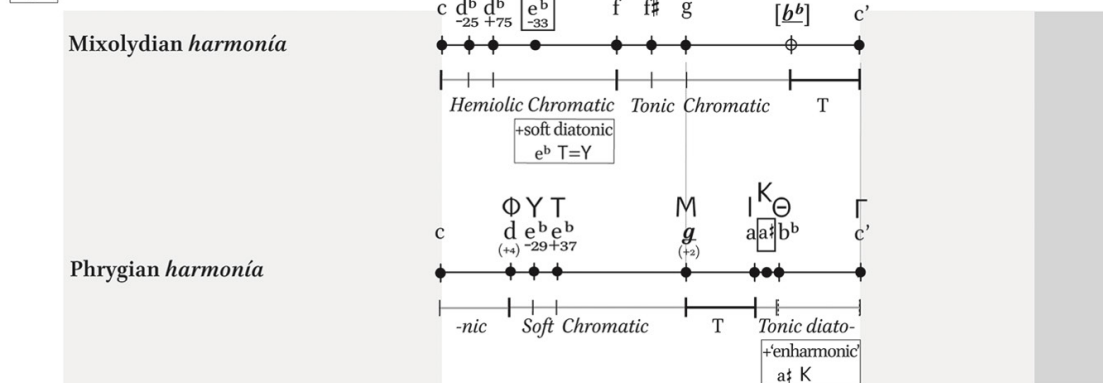


Figure 10: Notation keys and tunings employed in Athenaeus' *Paeon* (DAGM 20); Aristides Quintilianus' aulos-based *harmoníai* (Lynch 2022b)

Γ Ψ Η Ψ [Γ] Κ
 ["Ην] κλυ-τά με-γα-λό-πο-λις Ἄθ-θίς, εὐ - χαι - εἶ - σι

Λ Μ Ο Κ Λ Κ Γ Ψ Η Ψ
 φερ - ό - πλοι - ο ναί - ου - σα Τρι - τω - ω - νί - δος

Θ Γ Μ Γ Β Γ Λ Κ Γ Ο Μ
 δά-[πε]-δον ἄ - θραυ - στον· ἄ - γί - οίς δὲ βω - μοι - οἶ - σιν

Γ Κ Μ Λ Κ Λ Μ Λ Μ Ο
 Ἄ - φαι - στος αἰ - εἶ - θε<ι> νέ - ων μῆ - ρα τα - οὐ - ρων·

Κ Λ Γ Μ Ψ Θ Ι Θ Γ Θ Υ
 ό - μου - οὐ δέ νιν Ἄ - ραψ ἄτ - μός ἐς [Ο]-λυμ - πον

Ο Μ Λ Μ Ο Υ Ο Μ Λ Μ
 ἄ - να - κίδ - ν[α] - ται· λι - γύ δὲ λω - το - ός βρέ-μων

Λ Κ Λ Μ Λ Μ Υ Ο Μ Λ Μ
 ἄ - ει - όλ - οι - οίς μέ - λε - σιν ὠι - δα - ἄν κρέ - κει·

Γ Λ Κ Γ Μ Κ Λ Μ Ο Υ
 χρυ - σέ - α δ' ἄ - δύ-θρους κί - θα - ρίς ὕμ - νοι - σιν

Ο Μ Λ Μ Ο
 ἄ - να - μέλ - πε - ται.

Figure 11: New transcription of the second section of Athenaeus' *Paeon* (Lynch 2022b)

4. Back to the future: 3D modelling and the Louvre aulos

Building upon this complex theoretical background, I have recently started to examine archaeological finds too—an independent source of evidence about ancient musical practice that is strikingly convergent with the technical, theoretical and cultural models outlined above.

The first part of this process consisted in producing 3D models of different ancient pipes, including the famous Louvre aulos (E10962). Figure 12 shows the model I produced in 2021 on the basis of photos as well as detailed measurements published in Hagel 2014a. An interactive version of this 3D model, augmented by music performed by Callum Armstrong on an accurate replica of these pipes, is now available on eMousikē.com (<https://www.emousike.com/louvreaulos>).

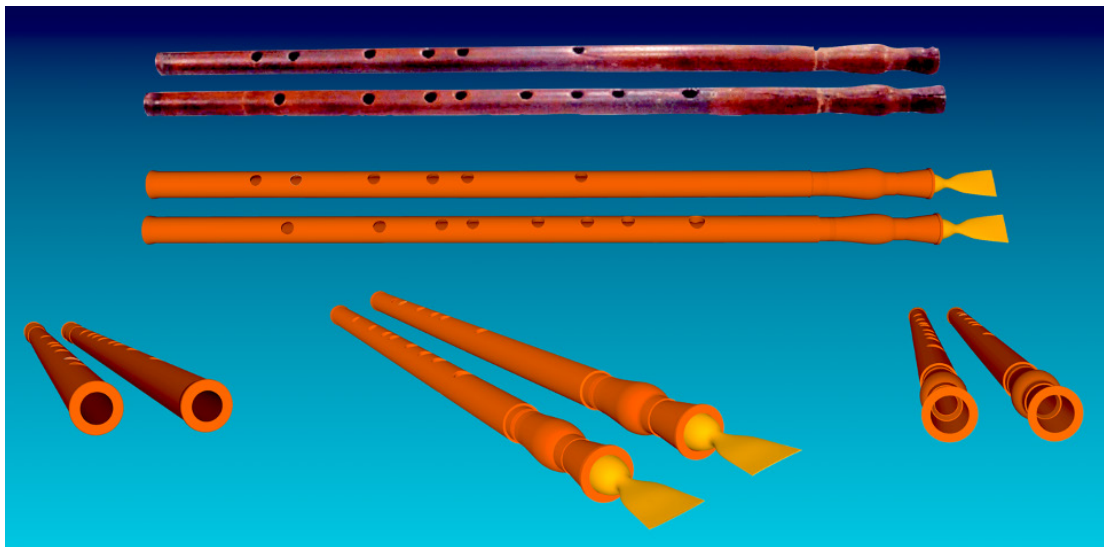


Figure 12: At the top, the Louvre aulos, inv. nr. E10962 (photo from Hagel 2014b, Figure 1); centre and bottom: new 3D model (Lynch 2021a), seen from different angles.

These wooden pipes of unknown dating are preserved in their entirety with the exception of the double-reeds that were originally inserted into the upper end of each pipe.³³ For these reasons, the Louvre aulos is an ideal candidate for acoustic and harmonic analyses.

The design of this instrument reflects a harmonic model that was firmly established in the 4th century BC. In keeping with this, Classical poets including Euripides refer to wooden double-pipes as Lybian *lōtos* (Eur. Tr. 544, *Hel.* 170, IA 1036)—a label that emphasises the particular type of African wood that was

33 A broken specimen of a double reed from Ptolemaic Egypt is however preserved at the Musical Instruments Museum in Brussel (Inv. 3396).

employed to produce these instruments, as opposed to ivory or bone. But even though the design of the Louvre aulos is compatible with Classical sources, these particular pipes were most likely produced in Graeco-Roman Egypt; that is to say, the same context in which Ptolemy wrote his *Harmonics*.

Creating this model posed a number of technical challenges that were mainly related to the fact that these pipes feature a combination of different curved surfaces as well as variable diameters of their inner and outer bores, and of course a number of round holes set at different angles on their round surfaces. I had to test several softwares in order to find one that could handle this complexity but did not entail too steep a learning curve. I also found some visual interfaces hard to navigate efficiently, so I eventually switched to a different setup—namely an iPad with an Apple Pencil and an app called Shapr3D, which offers a fairly intuitive approach to CAD design.

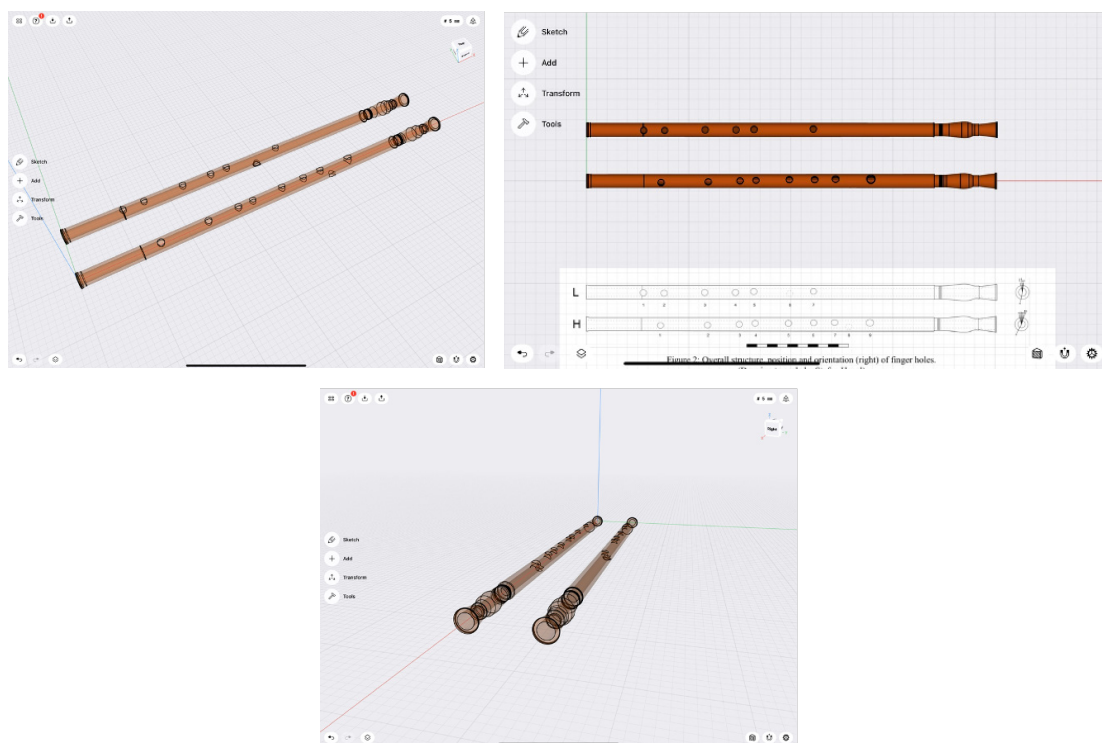


Figure 13: Modelling the Louvre aulos in Shapr3D.

As shown in Figure 11, the two pipes have been modelled in accordance with the measurements provided in Hagel 2014a, but a vital part of this instrument is still missing, namely its reeds (*aulētikoī kalamoi* or *donakes*).

No ancient reeds survive intact to this day, so how can we try to reconstruct them? A variety of material and literary sources fortunately provide us with solid evidence that allows us to identify and reproduce their essential features. First, a broken specimen of double reeds from Ptolemaic Egypt (MIM inv. 3396, Brussels) offers direct evidence of the practical use and general design of

ancient double-reeds. This material evidence is confirmed by an accurate sketch of a double-reed that was still attached to the lower pipe of the Berlin aulos (inv. 12461) at the time of acquisition (1894).³⁴

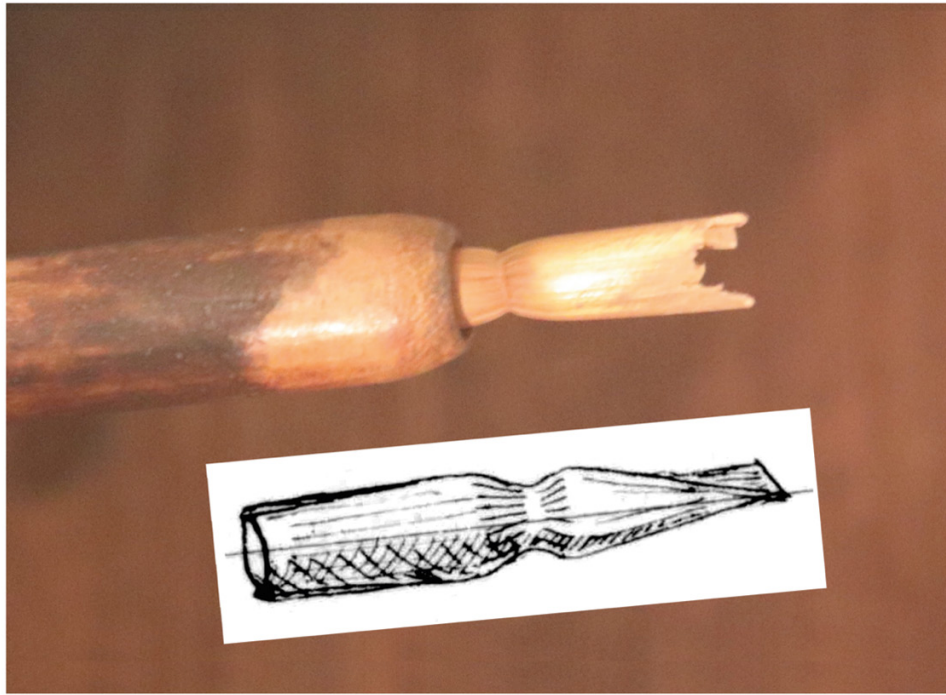


Figure 14: surviving double-reed, MIM inv. 3396, Brussels (Photo: © Katia Novoa, 2018), alongside a sketch of a double-reed preserved in the inventory book of the Egyptian Museum, Berlin (Hagel 2010, Fig.13).

Visual art also provides us with important evidence on the design of ancient reeds. Numerous visual representations of *auloi* in fact include double-reeds and fully conform to the design of the material specimens mentioned above, but also offer relevant information on possible variations in length that were appropriate for different types of pipes. Aristoxenus, for instance, mentions five different classes of *auloi*, ranging from small, high-pitched pipes for ‘girls’ and ‘boys’ to instruments suitable for adult men, including ‘kitharodic’ pipes as well as ‘complete’ and ‘hyper complete’ ones (fr. 101 Wehrli). As Aristoxenus points out elsewhere, these instruments were considerably different in register as well as size.³⁵ Different instruments obviously needed reeds of different lengths, and these variations are reflected in visual representations too (Figure 15).

34 Cf. Hagel 2010. Hagel’s hypothesis about the ‘transposing’ nature of the scales produced by the Louvre aulos is, however, questionable; a different interpretation is offered below.

35 Aristox. *El. harm.* 26.8–11 Da Rios (‘the interval produced by the highest note of the “girl” aulos and the lowest note of the “hyper-complete” aulos is greater than three octaves’), discussed in Lynch 2020a, 142–3.



Figure 15 (top left): detail of a kylix attributed to the Gales Painter, Yale [1913.163](#) (Public domain); top right: detail of a kylix by Douris, Berlin, Antikensammlung F 3255 (Wikicommons); bottom left: detail of a kylix attributed to the Antiphon Painter, MET [96.9.36](#) (Public domain); centre: detail of a funerary marble relief, 2nd century AD, Musei capitolini, Rome S 1207 (Wikicommons); bottom right: detail of a red-figure amphora attributed to the Peleus Painter, British Museum 1847,0909.7 (Wikicommons).

So even though not all of these visual representations are directly relevant for the Louvre aulos, one point is clearly established by this converging evidence—namely the fact that *auloi* were played with double reeds, such as the ones used on modern oboes, and not single reeds, which are for instance used on modern clarinets.

The fact that auloi were reed instruments also means that they were closed pipes, and not ‘flutes’—a translation that is still very common, but is fundamentally misleading. The Greeks obviously had flutes too (*plagiauloi*), but these instruments had a completely different design and iconography.

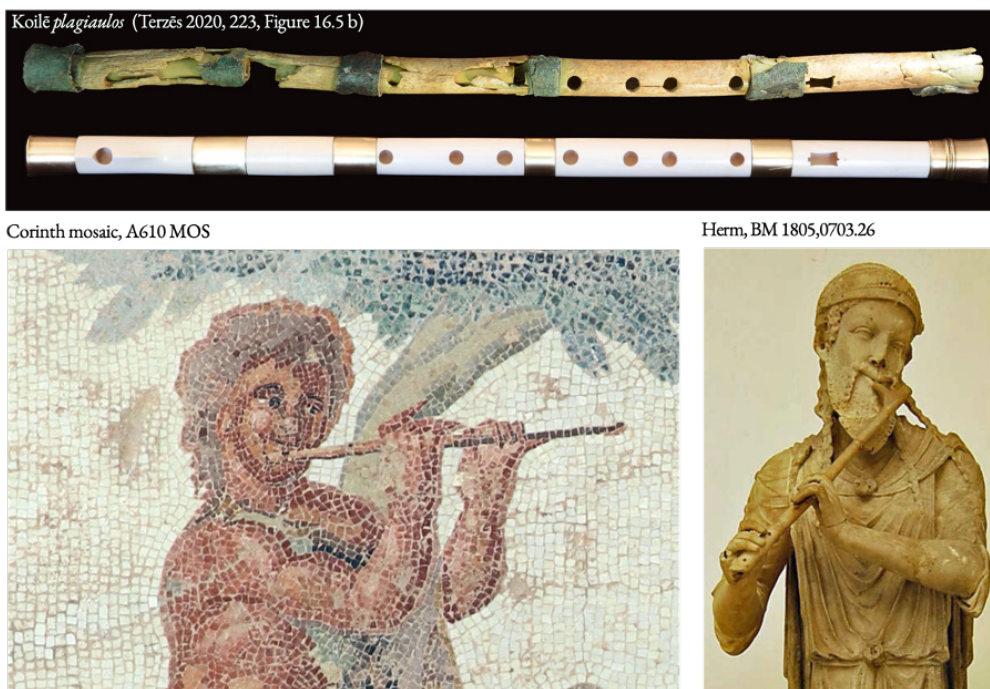


Figure 16 (top): the Koilē flute (*plagiaulos*), Terzēs 2020, 223; bottom left: mosaic with pastoral scene, 2nd cent. A.D., Archaeological Museum of Corinth A610 MOS (Wikicommons); bottom right: detail of a marble herm, British Museum [1805,0703.26](#) (CC BY-NC-SA 4.0).

Figure 16 shows that Greek flutes were played individually and functioned as open pipes. In contrast, *auloi* were played in pairs (Figure 15) and behaved like closed pipes. This structural difference has a number of important implications that we must take into account in order to try to reconstruct the scales that can be produced by a particular instrument. To this end, I have recently developed a simple tool that calculates the basic pitch of the notes produced by the finger holes of a given aulos on the basis of variable reed lengths. The calculator then automatically identifies the frequencies of these pitches with modern notes, accompanied by microtonal variations expressed in cents if necessary. This identification can be adjusted to different chamber pitches, allowing us to evaluate not only the structure of the scale itself but also its relationship to other instruments and tunings within the Greek harmonic system.

Much more sophisticated tools of this kind have been developed in recent years, including Hagel 2004 and 2014b and several others.³⁶ Even though these

36 See esp. Andreopoulou & Roginska 2012, and Bakogiannis, Polychronopoulos, Marini, *et al.* 2020. Hagel 2004 offers a summary of the general principles he followed in creating a software that he subsequently employed in order to reconstruct the scales produced by a number of ancient auloi. As noted by Psaroudakēs 2008 and Andreopoulou & Roginska 2012, Hagel has never presented the details of the algorithm that powers his software; hence it is not possible for other scholars to evaluate the full set of theoretical assumptions that are embedded in Hagel’s algorithms.

tools are based on different methods and assumptions, the frequencies they identify are remarkably close to each other,³⁷ with differences that are often well within the 22-cent margin that Ptolemy identified as irrelevant in practical contexts.³⁸ This is a very encouraging result, and suggests that the frequencies identified by these tools are not too far from the notes that these instruments were designed to produce.

But this broad agreement on the basic frequencies produced by a given instrument does not automatically provide us with an interpretation of the harmonic and modal significance of these scales. In other words, the pitches identified by these kinds of tools are only a starting point, which must be interpreted in the light of cultural and technical evidence in order to produce historically informed reconstructions of the relative ancient scales.

In this connection, it is important to remember that double reeds are notoriously temperamental even in carefully controlled, and relatively standardized professional contexts. As modern oboe players can readily confirm, the very same pair of reeds can behave very differently in different conditions.

Ancient sources show that this was the case in the Greek world too and aulos players employed a variety of techniques to manipulate the pitch of individual notes, including variations in embouchure as well as covering different portions of individual finger-holes to modify the tuning of particular intervals.³⁹ Hence the scale patterns reflected by the position of finger-holes represented only a basic starting point that aulos players adapted in order to produce particular tunings (*harmoniai*), marked by distinctive harmonic ‘colourings’ (*chrōmata*) and ‘shades’ (*chroai*).

The pitches identified by modern calculators, and the relative reed lengths, must therefore be complemented by ancient theoretical evidence as well as practical experiments that try to reproduce the distinctive modal features of ancient scales on modern replicas of these instruments. The fruitfulness of this methodological interplay is illustrated by extremely successful projects that aimed at reproducing ancient aulos reeds.⁴⁰ These experiments involved

37 See e.g. Table 3, in Bakogiannis, Polychronopoulos, Marini, et al. 2020, correcting two small misprints relative to the frequencies that correspond to Holes 8 and 9 (433.3 Hz and 490 Hz respectively in Hagel 2014b).

38 Cf. Ptol. *Harm.* 39.20, where practical differences up to 22 cents are described as ‘not worth distinguishing’ and practically insignificant (Ptol. *Harm.* 39.20: μηδενὶ ἀξιολόγῳ διαφέρειν; 40.2–3: ἐν οὐδετέρῳ τῶν ἐκκειμένων γενῶν συνίσταται τις ἀξιόλογος προσκοπή κτλ.).

39 See e.g. Ps.-Arist. *Probl.* 11.1 (quoted and discussed in Lynch 2022b, 423 note 15), Pl. *Phlb.* 56a, Aristox. *El. Harm.* 52.4–54.10 Da Rios, Arist. Quint. *De Mus.* 28.1–7: Proclus, *In Plat. Alc. I*, 197.13–15: ‘Each fingerhole (*trypēma*) of the aulos produces three notes at the very least, as they say, and more if the side-holes (*paratrypēmata*) are opened as well’.

40 See especially the experimental work undertaken by the ‘Workshop of Dionysus’ (<https://www.doublepipes.info>) and the European Music Archaeology Project more generally (<http://www.emaproject.eu>).

interdisciplinary teams of scholars and musicians who managed to produce working replicas of ancient reeds by combining material, visual and theoretical evidence with precious information about reed production and manufacture that is preserved in an extended passage of Theophrastus' *Historia Plantarum* (IV.2–11). Among other things, this passage indicates the best seasons for harvesting particular types of canes and their relative suitability for different types of *auloi* as well as different playing styles—evidence that has proved to be invaluable in the context of experimental archaeology.

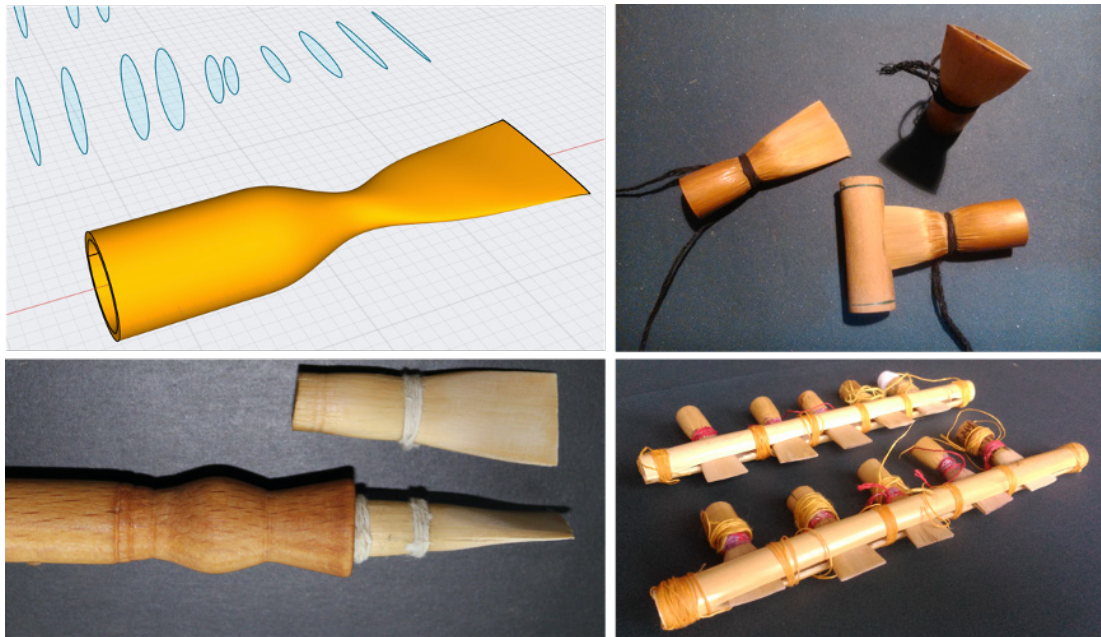


Figure 17 (top left): 3D model of aulos reeds (Lynch 2021a); top right and bottom: working replicas of ancient reeds produced by Callum Armstrong (photos ©Callum Armstrong).

Practical experiments on working replicas of ancient instruments are obviously necessary to confirm theoretical hypotheses, but can also yield useful insights in their own right. From a methodological point of view, it is however important to keep in mind that these practical insights do not automatically provide us with sound evidence about the possibilities and limitations of ancient instruments. Among other things, contemporary performances of ancient Greek music are not informed by a living musical tradition, and contemporary musicians do not have access to musical training provided by professional performers. This lack of advanced professional training, including often vital information that is passed down orally in music schools, makes it hard for us to assess the full capabilities of ancient instruments, especially but not exclusively in the case of advanced chromatic instruments such as the Pompeii pipes, as well as many-stringed *kitharai* and harps. For these reasons, practical experiments concerning Graeco-Roman music, and any interpretative insights arising from

them, must be confirmed by ancient evidence in order to qualify as sound historical evidence. Ethnomusicological comparisons with other musical traditions can likewise offer useful insights and correctives. These comparisons are especially effective in broadening our cultural horizons and help us overcome Western preconceptions about what is ‘natural’ or ‘desirable’ in musical terms, as well as other cultural biases that we unconsciously project onto ancient musical sources.

5. Next stop: a preview of books in progress

Bringing all of these strands together, I have recently produced a reconstruction of the scales and tunings produced by the Louvre aulos in two different settings that are respectively consistent with the defining features of the Classical and Imperial harmonic systems.⁴¹

This evidence will be discussed in detail in two books I am currently working on completing.⁴² The second book effectively interrupted the completion of the first, but the documentary evidence discussed in the first part of the new book will in many ways set the scene for Plato’s interpretation of the ethical impact and cultural significance of different types of music and modes.

Even though the current drafts of both books are well above 80,000 words, completing them will take quite a bit of time as they cover the Classical as well as the Imperial harmonic systems and the relative musical documents, offering a substantial amount of new evidence. Among other things, the second book will show how the Imperial harmonic system, and the relative musical scores, are centred on the Hypolydian notation key, which effectively replaced the foundational role that the Dorian notation key had in the Classical system. In other words, the central reference point of the Imperial harmonic system was a semitone lower than its Classical counterpart, from Classical Dorian *mesē* F_3 to Imperial Hypolydian *mesē* E_3 —a structural change that had a substantial impact on the modal organisation of Imperial music. The new foundational role played by the Hypolydian key in the Imperial harmonic system is illustrated in a diagram featured in the earliest codex that preserves ancient Greek musical theory, Heidelbergensis Palatinus gr. 281 (Figure 18).

41 On the Classical system, see Lynch 2022a and 2022b; on the Imperial system, Lynch 2023a.

42 Lynch forthcoming 1 and Lynch forthcoming 2.

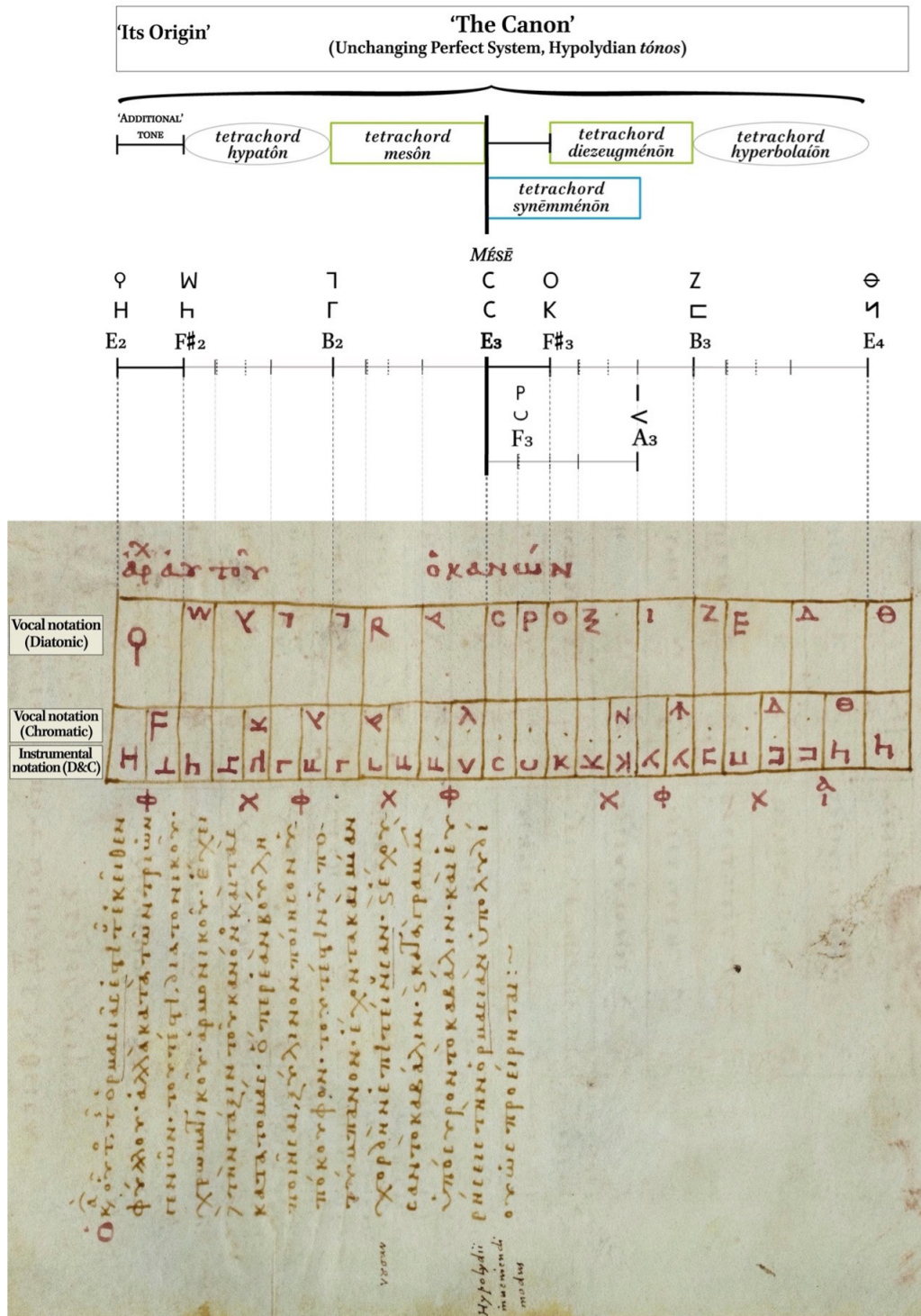


Figure 18: The Canon' diagram (Heidelbergensis Palatinus gr. 281, fol. 173 v) and the structure of the Hypolydian Unchanging Perfect System (Lynch 2022d)

By way of conclusion to this article, I shall offer a quick preview of the Imperial version of the Louvre aulos scale and tunings that I have reconstructed in 2022,

which are fully consistent with the evidence provided by the Imperial musical documents as well as contemporary theoretical sources.

For the sake of methodological rigour, my analysis of the Louvre aulos scale is based on the frequencies published in Hagel 2014b. Thanks to the chamber pitch calculator included in Lynch 2021b, the musical value of these frequencies is however established on the basis of the standard pitch set by the Koilē flute (~432 Hz, Terzēs 2020).⁴³ Figure 19 illustrates the basic scales produced by the Louvre aulos as well as the relative Greek keys by means of modern notes and the corresponding Greek ones.

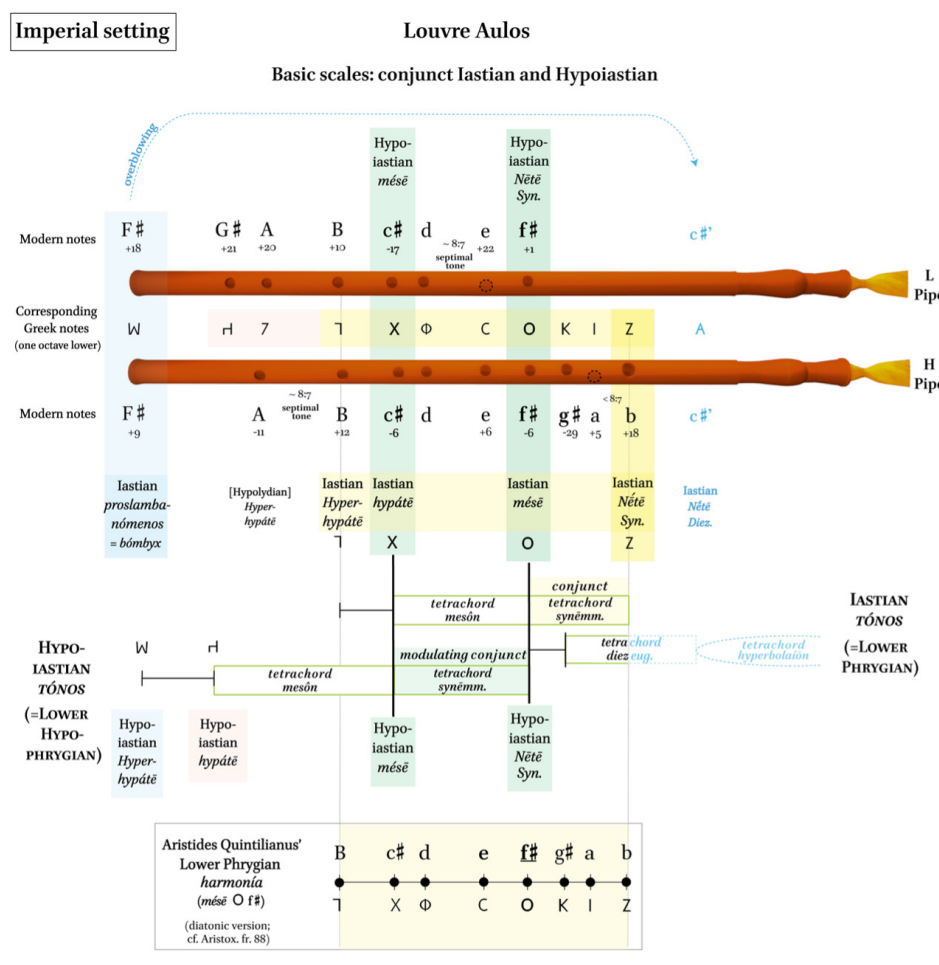


Figure 19: Louvre aulos: basic scales and keys, Imperial setting (Lynch 2022e).

43 As mentioned above, the Koilē *plagiáulos* was played without reeds, just like modern flutes, and is exceptionally well preserved. Taken jointly, these factors limit potential uncertainties about the scale produced by this instrument as well as practical deviations in pitch. For these reasons, we can take the frequency of its A4 ~432 Hz as a reliable reference point. On the reliability of flutes as indicators of historical pitch standards, cf. Haynes 2002, 7–9. This basic pitch could of course be subject to local variations, akin to those that occurred in the history of Western music: cf. Ellis 1880 and Haynes 2002.

The basic scales produced by the Louvre aulos conform to the lastian and Hypoiastian notation keys, which were called Lower Phrygian and Lower Hypophrygian in the Aristoxenian system.⁴⁴ In keeping with this, these scales correspond to the Classical Phrygian and lastian/Hypophrygian modes preserved by Aristides Quintilianus⁴⁵ as well as their Imperial equivalents recorded by Ptolemy.

These keys and tunings play a significant role in the Imperial musical documents too. The lastian/Lower Phrygian key is for instance employed in the famous Seikilos song (DAGM 23), a piece that conforms precisely to the Lower Phrygian tuning represented in Figure 19.

C Z̄ Z̄̇ KIZ̄ Ī̇
 οσονζησφαινου

 K̄ I Z̄̇ IK̄ O
 μηδενολωσσυ

 C̄ Ōφ C K Z
 λυπουπροσολι-

 ĩ Kĩ K C̄ Ōφ̇
 γονεστιτοζην

 C K O ĩ Z̄̇
 τοτελοσχρο-

 K̄ C̄ C̄ X̄ Γ̄
 νοσπαιτει

Ό-σον ζῆς φαί - νου,
 μη - δὲν ὀ - λως σὺ λυ - ποῦ,
 πρὸς ὀ - λί-γον ἔσ - τι τὸ ζῆν,
 τὸ τέ-λος ὁ χρόνος ἀπ-αι - τεῖ.

Figure 20: The Seikilos song (Lynch 2020c, 287).

The book will also show how Ptolemy’s detailed account of the tunings employed by Imperial kitharodes allows us to take our analysis a step further. As shown in Figure 21, the basic scales produced by the Louvre aulos conform to the Phrygian and Hypophrygian tunings recorded by Ptolemy (*Hypertropa* and *Lastia*) not only with regard to their general octave species but also in connection with the fine tuning of key intervals. For instance, the septimal tone d–e (8:7) that is featured in Ptolemy’s Phrygian tuning (*Hypertropa*) corresponds to the interval

44 Cf. Lynch 2022a, Appendix 1

45 On the Classical setting and Aristides, see Lynch 2022f. Preliminary investigations suggest that the same methodology will allow us to reconstruct how other auloi, including early instruments such as the Pydna auloi as well as the complex Megara pipes, fit with the evidence of the Classical harmonic system and its late Classical developments discussed in Lynch 2022a–b.

produced by the relative holes of the L pipe of the Louvre aulos (Φ and C). Likewise, the septimal tone A–B that was distinctive of the ‘relaxed’ Iastian mode (*Iastia*) is produced by the lowest holes of the H pipe.

In the book, we shall also see how the unique microtonal shades embedded into the basic Phrygian scales of the Louvre aulos enabled aulos players to produce other tunings very easily. As shown in Figure 21, these modulations could be produced by half-covering one or two holes at most—a technique that has been mastered by Callum Armstrong. In other words, the Phrygian Louvre aulos could easily make room for the Imperial versions of the *harmoniai* played by the legendary Pronomus of Thebes: Dorian, Phrygian, and Tense Lydian, which came to correspond to the Imperial tunings called *Lydia*, *Iastia* and *Iastiaiolia*.

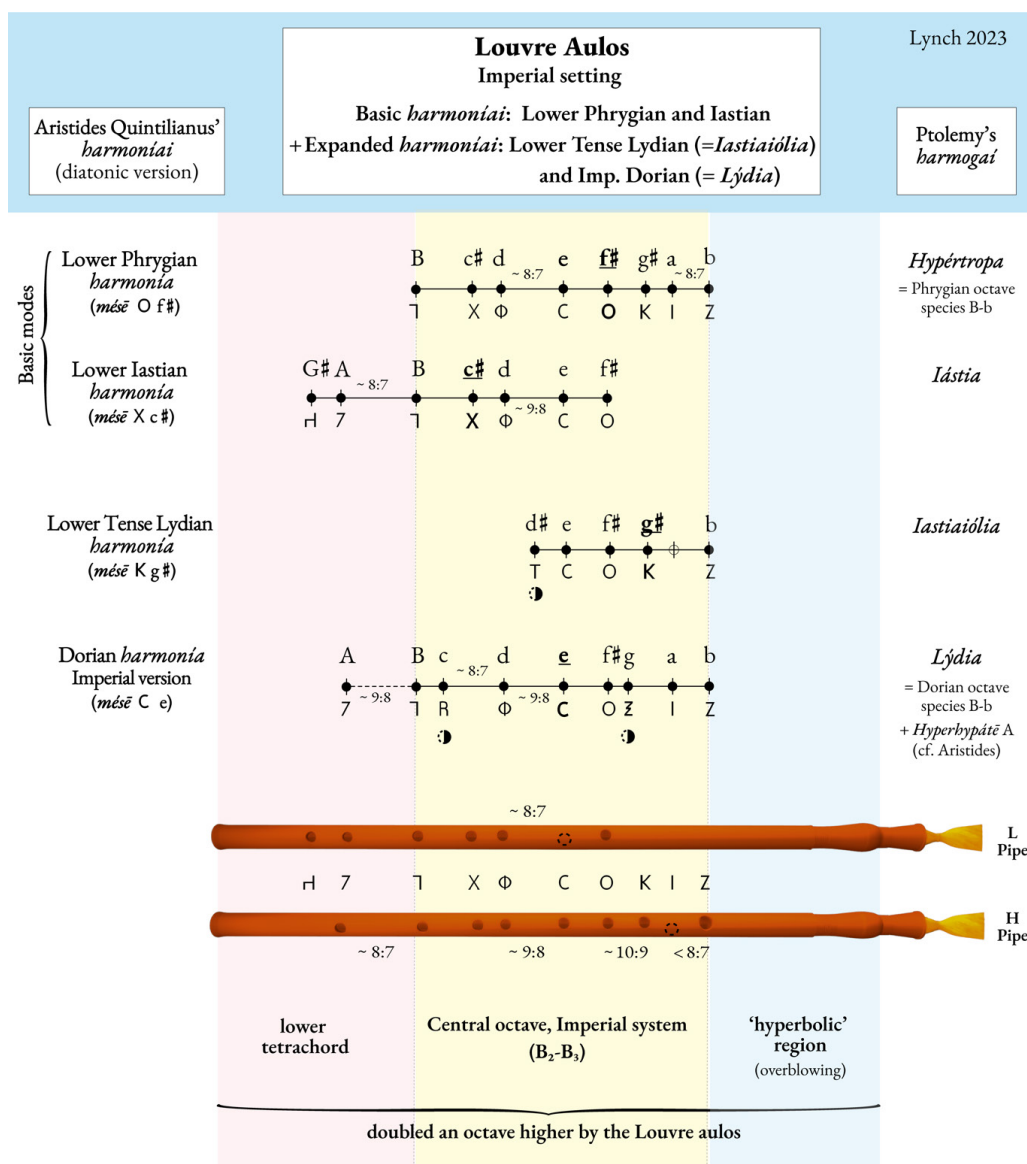


Figure 21: Louvre aulos—basic and expanded tunings, Imperial setting (Lynch 2023b).

Bibliography

Andreopoulou, A., and Roginska, A. (2012). Computer-Aided Estimation of the Athenian Agora Aulos Scales Based on Physical Modelling. *Audio Engineering Society Convention Papers* 8695, pp. 1–10.

Bakogiannis, K., Polychronopoulos, S., Marini, D., Terzēs, C. and Kouroupetroglou, G. T. (2020). ENTROTUNER: a Computational Method Adopting the Musician's Interaction with the Instrument to Estimate its Tuning. *IEEE Access* 8: pp. 53185-53195, doi: 10.1109/ACCESS.2020.2981007.

Barker, A. (1984). *Greek Musical Writings 1*. Cambridge University Press.

Barker, A. (1989). *Greek Musical Writings 2*. Cambridge University Press.

DAGM = Pöhlmann, E. and West, M.L. (2001). *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*. Oxford University Press.

dDAGM = Lynch, T.A.C. (2021). Database 'Documents of Ancient Greek Music'. Zenodo: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5181743>

Ellis, A.J. (1880). 'The History of Musical Pitch', *Journal of the Society for Arts* 28 (5 March), 293-336.

Hagel, S. (2004). Calculating *Auloi*—The Louvre Aulos Scale. In Hickmann, E. and Eichmann, R. (eds), *Music-Archaeological Sources: Excavated Finds, Oral Transmission, Written Evidence, Studien zur Musikarchäologie* 4.15, Rahden: Leidorf, pp. 373-90.

Hagel, S. (2010). Understanding the Aulos Berlin Egyptian Museum 12461/12462. In Eichmann, R., Hickmann, E. and Koch, L.-C. (eds) *Musical Perceptions—Past and Present: On Ethnographic Analogy in Music Archaeology*, Rahden, Westf.: Verlag Marie Leidorf GmbH, 67–87.

Hagel, S. (2014a). Data for Reconstructing the Louvre aulos. EMAP. Vienna. <http://www.doublepipes.info/wp-content/uploads/2014/04/Louvre-Aulos.pdf>

Hagel, S. (2014b). Better Understanding the Louvre Aulos. In Eichmann, R., Jianjun, F., Koch, L.-Ch. (eds), *Papers from the 8th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology*. Rahden, Westf.: Marie Leidorf, pp.131–142.

Haynes, B. (2002). *A History of Performing Pitch: The Story of 'A'*. Scarecrow Press.

Levitan, W. (2023). Review of A Companion to Ancient Greek and Roman Music. Blackwell Companions to the Ancient World, edited by Lynch, T.A.C., and Rocconi, E. *Greek and Roman Musical Studies* (Online first). doi: <https://doi.org/10.1163/22129758-bja10057>

Lynch, T. (2016). Why are only the Dorian and Phrygian *harmoniai* accepted in Plato's *Kallipolis*? *Lyre vs. Aulos*. In Bravi, L., Lomiento, L., Meriani, A. and Pace, G. (eds), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, Pisa-Bari: Fabrizio Serra Editore, 267–84.

Lynch, T. (2017). The Symphony of Temperance in *Republic 4*: Musical Imagery and Practical Models', *Greek and Roman Musical Studies* 5.1, 18–34.

Lynch, T. (2018). 'Without Timotheus, much of our *melopoiia* would not exist; but without Phrynis, there wouldn't have been Timotheus': Pherecrates' twelve strings, the strobilos and the harmonic *paranomia* of the New Music. *Greek and Roman Musical Studies* 6.2, 290–327.

Lynch, T. A.C. (2020a). Tuning the Lyre, Tuning the Soul: *Harmonía* and the *kósmos* of the Soul in Plato's *Republic* and *Timaeus*. *Greek and Roman Musical Studies* 8.1, 111–55.

Lynch, T. A.C. (2020b). Appendix—Diagrams of the ancient modes (*harmoniai*) as aulos and lyre tunings. In Lynch, T. A.C. and Rocconi, E. (eds), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Wiley-Blackwell, 489–95.

Lynch, T. A.C. (2020c). Rhythmics. In: Lynch, T. A.C. and Rocconi, E. (eds), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Malden: Blackwell, pp. 275–295.

Lynch, T. A.C. (2021a). The Louvre aulos—interactive 3D Model. <https://www.emousike.com/louvreaulos>

Lynch, T. A.C. (2021b). Louvre Aulos scale calculator 1.0. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5515303>

Lynch, T. A.C. (2022a). Unlocking the Riddles of Classical Greek Melodies I: Dorian Keys to the Harmonic Revolution of the New Music and the Hellenistic Musical Documents. *Greek and Roman Musical Studies* 10.2, 383–415

Lynch, T. A.C. (2022b). Unlocking the Riddles of Classical Greek Melodies II: the Revolution of the New Music in the Ashmolean Papyrus (DAGM 5–6) and Athenaeus' *Paeon* (DAGM 20). *Greek and Roman Musical Studies* 10.2, 416–467.

Lynch, T. A.C. (2022c). 'Rhythms "in armour" and rhythms "by the finger": Socratic humour and rhythmic sophistry in Aristophanes' *Clouds* (636–53)'. In Gostoli, A., Zimmermann, B. (eds), *Nuove volute di versi. Poesia e musica nella commedia greca di V e IV sec. a.C.*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 245–66.

Lynch, T. A.C. (2022d). 'The Canon' diagram (Heidelbergensis Palatinus gr. 281, fol. 173 v) and the structure of the Hypolydian Unchanging Perfect System. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6627046>

Lynch, T. A.C. (2022e). Louvre aulos: basic scales and keys, Imperial setting. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7213558>

Lynch, T. A.C. (2022f). Louvre aulos: basic scales and keys, Classical setting. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7213545>

Lynch, T.A.C. (2023a). Unlocking the Riddles of Imperial Greek Melodies: the 'Lydian' Metamorphosis of the Classical Harmonic System. Under evaluation. Preprint on Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6927929>

Lynch, T.A.C. (2023b). Louvre aulos: basic and expanded *harmoniai*, Imperial setting. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7635422>

Lynch, T.A.C. (forthcoming 1). *Plato's Musical ēthos and Classical Greek modes, instruments and rhythms* [2023 draft]. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7636576>

Lynch, T.A.C. (forthcoming 2). *Ancient Greek melodies and the Invention of the Harmonic System: from Euripides to Early Christianity*. [2023 draft]. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7524698>

Lynch, T.A.C. and Rocconi, E. (eds) (2020). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Wiley-Blackwell.

Nehamas, A. (1985). *Nietzsche, Life as Literature*. Harvard University Press.

Psaroudakēs, S. (2008). The Auloi of Pydna. *Studien Zur Musik-Archäologie* 6.22: 197–216.

Terzēs, C. (2020). Musical Instruments of Greek and Roman Antiquity. In Lynch, T. A.C. and Rocconi, E. (eds), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Malden: Blackwell, pp. 213-227.

Wallace, R. W. (2015). *Reconstructing Damon: Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens*. Oxford University Press.

West, M.L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford University Press.

Encontros

O poeta-músico Anacreonte
e a política dos prazeres e do
bem estar

Prof. Dr. José Roberto de Paiva Gomes
(Doutor pelo PPGHC-UFRJ e Pós-Doutor pelo PPGH-UERJ
e professor-colaborador do CEHAM-NEA-UERJ)

Resumo

Anacreonte de Teos, na tirania de Hiparco, em Atenas, desenvolveu um modelo de musicalidade (*lyrikos*) caracterizado, a exemplo de Sappho de Lesbos, como poética amorosa. Discutiremos o simpósio anacreônico como uma política cultural (a *habrosyne*). Abordaremos como adornos, canções e os acompanhamentos descrevem um discurso amoroso, sensual e erótico e um modelo ideal de conviva. A tirania desenvolveu o interesse pela cultura, o culto à juventude e a vida feliz.

Palavras-chave: Anacreonte de Teos, Educação musical, Atenas, Tirania, Estilo de vida.

Abstract

Anacreon of Teos, in the tyranny of Hipparchus, in Athens, developed a model of musicality (lyrikos) characterized, like Sappho of Lesbos, as love poetry. We will discuss the Anacreontic symposium as a cultural policy (the habrosyne). We will discuss how adornments, songs and accompaniments describe a loving, sensual and erotic discourse and an ideal model of a guest. Tyranny developed interest in culture, the cult of youth and the happy life.

Keywords: Anacreon, Musical education, Athens, Tyranny, Lifestyle.

De Teos a Atenas e o estilo de vida opulenta

Segundo a tradição (Suda), Anacreonte nasceu em 582 a. C, em Teos¹, uma das 12 póleis da Liga Jônica, estabelecida para impedir a invasão persa. Depois que sua cidade foi conquistada pelos persas em 546 a. C., Anacreonte decidiu emigrar para Abdera na costa da Trácia (Antunes, 2013, 109)². Após a invasão, seguiu viajando por várias localidades (tais como Larissa), passando pelas cortes dos

1 Em 540 a.C., Anacreonte emigra de Teos com seus *hetairoi* para Abdera por causa da invasão persa. Em 522 a.C., Polícrates de Samos contratou Anacreonte de Teos como poeta e educador musical. Hiparco leva o poeta para Atenas quando a corte do tirano de Samos foi desfeita pelo ataque inimigo. Anacreonte teria sido agraciado pela proteção e patrocínio de Hiparco, como Polícrates de Samos fizera anteriormente (Platão, *Hiparco*, 228b).

2 A queda do rei lídio Croesus (547 a.C.), pelas mãos do rei persa Ciro, o Grande, teve algum impacto na situação política no mundo grego. Pelo menos na parte oriental, especialmente após a subjugação do “*Yauna*” (ionianos), pelo general persa Harpagus. As cidades gregas daquela área viveram momentos de ansiedade política e social. A ilha de Samos não era estranha a este momento de turbulência que o Mediterrâneo Oriental estava experimentando. Em 540 a.C., uma revolta liderada pelos irmãos Polícrates, Pantagnostus e Silosonte (filhos de Eases) executa um golpe de Estado e estabelece uma espécie de tirania liderada pelos três irmãos em partes iguais. Esta estrutura de poder não durou muito tempo. Polícrates primeiro matou Pantagnostus e depois baniu Silosonte, assumindo assim a totalidade do poder, e estabelecendo uma tirania. (Lattimore, 1939, 24-35). Polícrates decidiu cercar-se dos melhores artistas, a quem ele havia prometido enormes salários. Como o famoso poeta Anacreonte, a quem ele nomeou professor para seu próprio filho. O grego Clearco o acusou de ser afeminado e argumentará que sua ruína veio da “*intemperança de sua vida, imitando as práticas afeminadas dos lídios*”. (LABARBE, 1962, 153-188)

tiranos Polícrates³ e Hiparco, patronos da arte e da literatura (Platão, *Hiparco*, 228bc). Os governantes concederam ao artista sua proteção e seus recursos. Após a queda de Polícrates, Anacreonte fugiu para Atenas a bordo de um *pentikontoros* enviado por Hiparco para buscá-lo⁴. Em Atenas, o poeta teve um caso amoroso com o jovem aristocrata Críton, o avô do tirano homônimo ateniense de 404 a. C., para quem o poeta escreveu algumas canções⁵. A maioria dos relatos antigos concorda que, depois que Hiparco foi assassinado em 514, ou após a queda do tirano Hípias em 510 a.C., Anacreonte fugiu para a Tessália, como indicado em epigramas ao rei de Farsália Equecrátidas e sua esposa Diseris⁶.

Leslie Kurke (1992, 96) classifica Anacreonte como representante de uma elite de poetas profissionais. Os seguidores do poeta-músico desenvolveriam um “*culto da habrosyne*” (“*vida opulenta*”, baseada na riqueza e no luxo que trazem felicidade, o *olbos*⁸), associado com o modo de vida da região da Lídia e de outras partes da Ásia Menor. Além de Anacreonte, Safo escreveu poemas amorosos. O poeta de Teos compunha poemas (“monódicos”) para serem cantados por apenas uma voz, com acompanhamento de instrumentos. Os poemas eróticos de Anacreonte são destinados tanto aos garotos como às garotas

3 Polícrates decidiu cercar-se dos melhores artistas, a quem ele havia prometido enormes salários. Como o famoso poeta Anacreonte, a quem ele nomeou professor para seu próprio filho. O grego Clearco o acusou de ser afeminado e argumentará que sua ruína veio da “*intemperança de sua vida, imitando as práticas afeminadas dos lídios*”. (LABARBE, 1962, 153-188)

4 Platão, *Hiparco*, 228b.

5 Platão, *Cármides*, 157e. Amante de Crítias em comentários (escólios) a Ésquilo, *Prometeu*, D. 128.12. É relatado que Anacreonte ainda estava em Atenas e admirava a arte de Ésquilo, quando o dramaturgo participava de concursos de teatro entre 499 e 496 a. C. em comentários a Aesch., *Prom. D.* 128.

6 *Pal. Anth.* 6,142 e 6,136. Embora dois epigramas posteriores da *Anthologia Palatina* relatem que o túmulo estava em Teos, isso é bastante incerto (*Anth. Pal.* 7,24 e 7,2515). Como resultado, alguns estudiosos crêem que ele saiu de Atenas, enquanto outros acreditam que ele voltou lá da Tessália e, em seguida, morreu. Bowra, C.M., *Greek Lyric Poetry*² (Oxford 1961, 284-316: Teos – Abdera – Samos – Athens – Pharsalus – Teos. Campbell, *Greek Lyric*, II (Loeb Classical Library, Cambridge Mass. 1988); Rosenmeyer, P.A., *The Poetics of Imitation. Anacreon and Anacreontics*. Cambridge, 1992, 14.

7 Termo usado pelos poetas para descrever o estilo de vida dos aristocratas, de acordo com Ian Morris (1993, 271), a prática “desaparece” com a emergência da democracia. A poesia de Píndaro exemplifica este modelo de “luxúria” aristocrática (relacionadas tanto à *habrosyne* quanto à *homophilia*) como uma forma de “ideologia” organizada para um determinado grupo social (KURKE, 1992, 92). Após o estabelecimento da democracia ateniense por Clístenes (508/7 a. C.) essas cenas raramente aparecem. Essa prerrogativa leva Shapiro (1981) a concluir que elas provavelmente refletiam as preferências da aristocracia que apoiava o regime de Pisístrato em Atenas entre 546 a 528/7 a. C. Peter Jones (1997, 177) afirma que em Atenas, principalmente após as Guerras Persas (490-480 a. C.), novas necessidades sociais e políticas implicaram em uma busca por novos tipos de educação, cujo espaço foi preenchido pelos *sofistas*.

8 A *habrosyne* não se refere somente ao contexto ateniense. Podemos apontar que outros poetas arcaicos, como Safo e Alceu de Lesbos, desenvolveram a atividade cultural na ilha de Lesbos em seu grupo social. De acordo com Ana Iriarte Goni (2007), esse grupo social era a *hetaireia* ou *parthenia*.

(Andrade, 2013, 1). Platão (*Cármides*, 157e.4-158a.2) relata que o poeta foi amante de Crítias, um jovem aristocrata ateniense (avô de um discípulo de Sócrates). Uma referência em Himério (39.10-11) sugere que ele conheceu Xantipo, pai do estadista ateniense Péricles (Wallis, 2014)⁹.

Hiparco introduziu em Atenas os recitais homéricos nos jogos panatenaios com o objetivo de tornar os cidadãos súditos leais (Platão, *Hiparco*, 228b). Na concepção aristocrática, um homem culto pertence ao grupo dos *kaloí te kai agathoi* (belos e bem-nascidos). Anacreonte compôs canções para o *komós* dionisíaco e foi trazido junto com Simônides de Ceos para Atenas para estabelecer um clima de alta cultura, caracterizado como um modo de viver que se desenvolveu no círculo aristocrático daquela cidade.

Os festivais e concursos incluíam apresentação de canções. Os cidadãos mais abastados participavam como poetas e musicistas para contribuir nos simpósios, principalmente, nos festejos das *Panatenéias*, nas Grandes Dionisíacas e nas *Antestérias*. Destacamos o papel do poeta Anacreonte que se apresenta como um modelo social de conduta aristocrática. O modelo anacreônico de *komós* e simpósio expressou e exaltou a prática constante do consumo de vinho, do amor e da música dionisíaca com a qual os gregos se identificavam. Caracterizamos os banquetes anacreônicos tendo uma função política e pedagógica.

Representações performáticas-musicais de Anacreonte¹⁰

O acúmulo de riquezas, advindas da região da Trácia, permitiu ao tirano, de acordo com Brian M. Lavelle (1992, 22) trazer um círculo de intelectuais, uma vida extravagante e construções arquitetônicas que embelezaram Atenas (cf.

9 Podemos considerar Anacreonte como um poeta-musicista influenciado por um modelo oriental ao estilo de Xenócrates de Cólofon. Outra referência será destacada por um personagem de Aristófanes: Agatão (*Tesmoforiantes*, 136-68) está vestido como um poeta jônico efeminado e nomeia Anacreonte junto com Íbico e Alceu como seus modelos. Entretanto, nenhum fragmento dos versos de Anacreonte (como destaca Ath.12.46 (533f-534)), aponta para homens vestidos exoticamente em Atenas ao criticar um certo Ártemon por suas afetações e trejeitos efeminados (Price, 1990, 171; Ridgway, 1998, 737-38). Podemos apontar, a partir das considerações realizadas por Slater (1978, 185), que o uso do traje evidencia a efeminação (sobre as drag-queens, cf. Vergara, 2016, 67). Este tipo de comportamento corresponderia a um ritual de iniciação do qual o indivíduo experimentava a sua alteridade, relacionando-a com o feminino e o outro. Esse ato de imitar faz parte da educação dos jovens atenienses. O travestimento era uma das construções eróticas no mundo grego (Ducroix e Lissarrague, 1989).

10 Tendo por base a premissa de Lissarrague (1993), onde um vaso tem uma função que é formular um indício, faremos uma leitura de imagens numa proposta ideológica, das informações contidas no fragmento com a função e o uso dos vasos. Ainda entre imagens e discursos ideológicos, Berard (1983, 5-10) argumenta que os pintores buscam transformar signos figurativos com uma *intenção de comunicar uma mensagem*. Logo, as imagens não são *inocentes*.

Aristóteles, *Athenaion Politeia*, 18.1). Olivieri (2012, 76) discute a elaboração de uma política externa compreendida pela aquisição de modelo cultural e pela amizade de outros tiranos. Essa relação “*inter-pólis*” se caracterizaria pela ajuda mútua e pelo fornecimento de recursos financeiros e militares. Essa “nova” forma política deslocou o centro econômico (da zona rural para a área urbana), em torno dos demos, e se opôs à aristocracia tradicional.

Anacreonte pode ser caracterizado como o poeta dos banquetes e das festividades, e uma figura popular que compôs sobre o vinho, o amor e os prazeres. Devido à sua performance musical, ficou conhecido pela lira, de som suave e alegre, que acompanhava seu canto poético. De acordo com Ana Iriarte Goni (2014, 145), Anacreonte havia introduzido em Atenas, uma educação musical de influência jônica que promoveu relações de *xenia* (*hospitalidade*). Devido a isso, os artesãos-pintores parecem ter associado o poeta-músico aos temas de simpósio. Podemos observar esta relação por intermédio da Ode 3 de Anacreonte composta para os festivais. A ode enaltece os componentes do *kómós*, tais como: a música, o cortejo colorido, a sedução, o cortejamento galante e o namoro, e, por fim, a música tocada por intermédio do aulo, pelas jovens seguidoras de Dioniso. A canção descreve:

escuta a Musa da poesia:
[.....]
.....]
pinta as cidades primeiro,
alegres e em gargalhadas.
E se tanto suportar a cera,
pinta as roupas dos enamorados.
Depois as joviais Bacantes
com os aulos de dois tubos
[.....]

De acordo com as análises de Percy III (1996, 145) Anacreonte nos seus poemas e os artesãos-pintores nos vasos vislumbram o mundo ideal da aristocracia (a *habrosyne*). A prática do *kómós* anacreônico servia para preservar a condição de um indivíduo como bem-nascido e que estava associado à política e às questões militares, destacando sua identidade e a coesão enquanto grupo. A pedrestia criaria essa coesão de grupo e de amizade de cunho guerreiro (a *homophilia*¹¹). Uma *kylix* (taça) do pintor Oltos, datada de cerca de 510 a. C., descreve Anacreonte dançando com dois jovens e tocando a lira (*chelys*) com um *plectrum*, coroadado e usando um *himation* (manto). Sua cabeça é jogada para trás com a boca aberta, o que sugere um canto animado. Um dos jovens que

11 Conforme Vomvyla (2010), as cenas de contexto homoerótico se tornaram mais populares na pintura de vasos áticos de figuras negras, durante a segunda metade do século VI a.C., incluindo amantes acariciando seus amados nos órgãos genitais e oferecendo-lhes presentes.

acompanham é rotulado ΝΥΦΕΣ ('Ny[m]phes'), e a palavra ΚΑΛΟΣ ('belo') encontra-se escrita à esquerda do poeta. Embora Anacreonte não seja apresentado como bêbado ou algo exótico, esta representação faz referência à sua recepção e à construção de temas relacionados ao *simpósio* (festa da bebedeira) e o amor de jovens bonitos (Beazley-Caskey, 1954, 61; Beazley, 1963, 62-3, nº 86).



Imagem 1: Taça do pintor de Oltos, datada de 510. London, British Museum, 1836,0224.145. Illustration from Jahn, O. 1861. Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern. Leipzig. Plate 3. Arte do autor.

Nos vasos onde encontramos a representação figurada de Anacreonte observamos a realização do costume chamado de travestimento (*bonner*). Classificamos tal ação social como um dos ritos de passagem dos gregos e da relação de *homophilia*, entre o *erastes* (iniciador) e o *eromenos* (iniciado) que existe entre os aristocratas políades. O *erastes* na sua função de mentor deveria passar sua sabedoria e valores ao amado. Conforme Mark Griffith (2006, 312), o cabelo escurido do pescoço aos ombros e perfumado era um sinal de masculinidade.

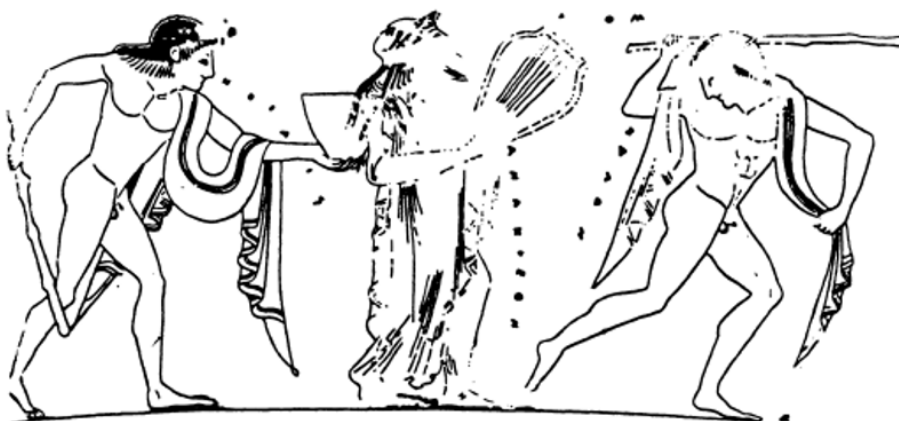


Imagem 2: Lécito do pintor de Gales. Siracusa, Museu Arqueológico Regional Paolo Orsi, 26967 (Price, 1990, plate 3b). Arte do autor.

Um *lekythos* (jarro de óleo) do pintor de Gales identifica Anacreonte como um cantor barbudo tocando um bárbito (espécie de lira com braços mais longos e registro mais grave). Na cena se retrata o traje performático composto por um *khiton* (túnica), *himation* (manto) e o *sakkos* (turbante) de músicos jônicos. O poeta-músico está acompanhado por dois jovens, ambos usando uma *claudia* (manto curto), e dançando acompanhados com uma tigela de vinho (Beazley-Caskey, 1954, 61; Beazley, 1963, 36, nº 2), destacando-se aí o excesso e o comportamento desmedido. De acordo com Ateneu, Anacreonte recria os banquetes e os *komoi* a pedido de Hiparco e Hípias (Gomes, 2010, 76). O modelo anacreônico de vida foi elaborado no período helenístico por Aristarco que torna o poeta uma figura literária que cria um gênero musical (as odes Anacreônicas). Os artesãos-pintores retrataram as diversas fases da vida anacreônica, sobretudo o *komos* e o simpósio.

Em muitos outros vasos, Anacreonte será simbolizado como um *komastes* (Rosemeyer, 2006, 31). Nós o encontramos na taça de Copenhagen do pintor Cleofrades. Essa taça destaca a atividade de Anacreonte durante a tirania de Hípias. Conforme Ateneu (XIII, 600), Anacreonte era reconhecido como animador de simpósio, amante de mulheres, rival dos auletas (tocadores de aulo) e virtuoso pela lira. Assim, podemos identificar Anacreonte como o poeta do amor, das questões de amor e de Eros como aquele que desperta o desejo (*eros paidikos*). O poeta, nos simpósios, instituirá a política do adorno. Em algumas cenas de vasos, o simpósio será denominado de *paraphernalia*, no qual será acompanhado de música e dança. As cenas dos vasos anacreônicos demonstram a obsessão dos aristocratas atenienses pelos hábitos do reino da Lídia (*lydopatheia*), o modo de vida luxuoso (*habrosyne*) e o hábito de se vestir bem (*askesis*). O ritual do travestimento masculino em feminino pode estar relacionado em se transcender o sexo que Dioniso tem em si mesmo. Essa transformação está relacionada com o estabelecimento do terceiro sexo (Lissarrague, 1990, 212; Miller, 1999). Os participantes assumiriam uma performance passiva e efeminada, por intermédio dos trajes volumosos (Price, 1990, 139).

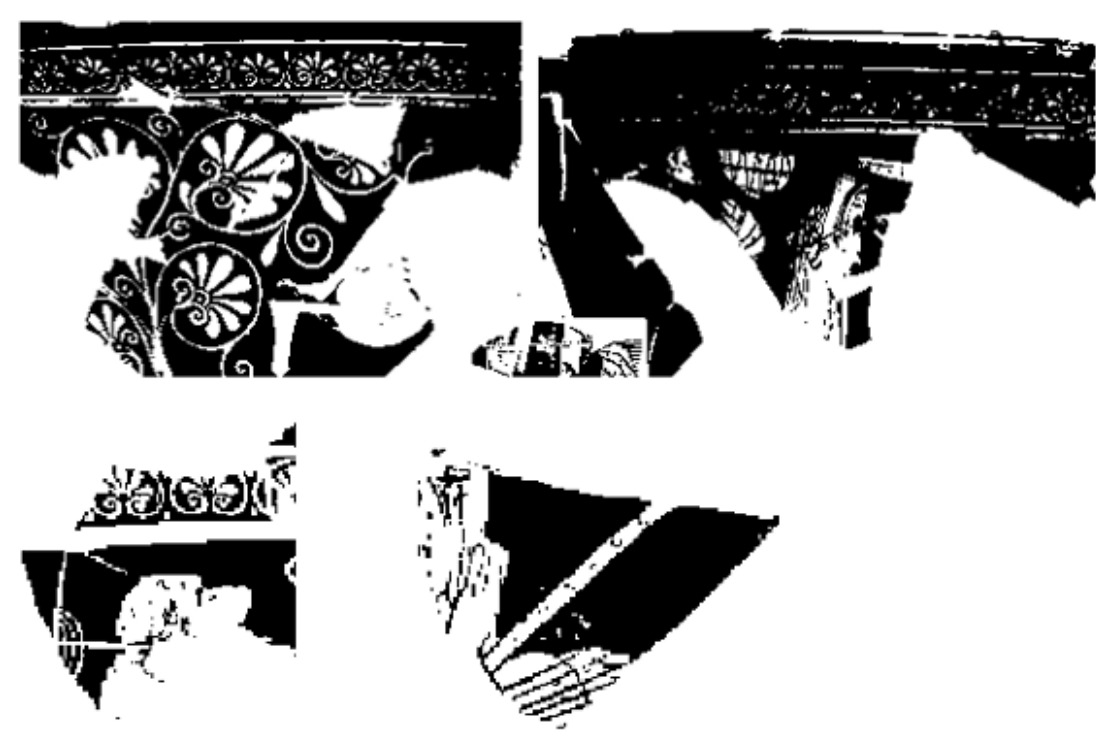


Imagem 3: Fragmento de um kalyx (taça), representando Anacreonte como um participante de simpósio, acompanhado de uma auleta¹² (tocadora de aulo) do pintor Cleofrades, datado de 525 a 475 a.C., localizado em Copenhagen, National Museum. Arte do autor.

Este modelo musical cultural (oriental) pode ser observado em uma série de vasos, denominados “anacreônticos” e datados do período entre 520 e 450 a.C. Uma conexão com o poeta foi sugerida por Beazley, com base em uma lira inscrita em um fragmento de uma cratera atribuída ao pintor Cleofrades (Beazley-Caskey, 1954, 57; Beazley, 1963, 135, nº 32; Richter, 1965, 77). Os vasos anacreônticos retratam homens muito barbudos vestidos com roupas femininas (com guarda-sóis, botas e brincos, bem como a lira, baquetas e tambores). Tem havido um intenso debate sobre as imagens que retratam Anacreonte como um clichê de músico orientalizado, afeminado e, muitas vezes, bêbado e um alvo conhecido na comédia (Price, 1990, 133; Salskov, 2002, 241-44; Bing, 2014, 29).

A figuração do *komos* anacreôntico pode ser vista representada em diferentes vasos, vinculados com as práticas de banquetes festivos (ânforas, taças,

¹² Beazley diz que na primeira fase do pintor Cleofrades, antes do final do século VI, o simposiasta está cantando e dançando (II00 = ee-ee oo ou similar. O A [-], por causa da frase flutuante). E novamente é Anacreonte ou não? Beazley apresenta uma lista de simposiastas e komastes em “roupas femininas”. De acordo com Brandenburg e Boardman (em GVGettyMus3), essas palavras não precisam ter qualquer ligação com Anacreonte. A inscrição na lira se refere mais ao som do instrumento do que à figura que a está segurando. Buhn e Glynn (1982, 93) destacam que pode ser o nome da jovem musicista-auleta.

etc), não somente no período arcaico, mas também, como uma continuidade, no período clássico. Como podemos identificar na ânfora de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor do Anjo Esvoaçante, datado do século V a.C. e que atualmente está no Museu do Louvre (G220). Já dissemos que a importação de costumes asiáticos para Atenas ficou conhecida como a política do adorno. Esse costume era uma evidência da atividade ritual do travestimento masculino na Atenas arcaica e clássica. O deus que preside essa prática, por excelência, é Dioniso travestido. Os *komastes* estão vestidos de maneira extravagante e luxuosa. Os helenistas Kurt e Boardman (1986, 8) e Miller (1999, 223) ponderam que esse tipo de indumentária fazia parte da influência do oriente grego (Ásia Menor) trazido por Anacreonte para a cultura ateniense por volta de 550 a. C. A vestimenta era uma adaptação usada pelos habitantes da corte do reino da Lídia (Gomes, 2010, 72)



Imagem 4: Detalhes dos *komastes* (convivas), em uma ânfora de figura vermelha, atribuída ao Pintor do Anjo Esvoaçante, século V a. C. Arte do autor.

De acordo com um grupo de pesquisadores, o *komos* anacreôntico estava relacionado com música e poesia. Kurke (1992) e Morris (1996, 155-191) propõem que a retórica anacreôntica possa ser entendida como um “concurso de paradigmas”, conforme postula a autora Leslie Kurke (1992, 92) e, por outro lado, como evidência da poesia arcaica. Podemos inferir que este concurso corresponda a uma das relações sociais na tirania grega, baseadas nos concursos musicais que aconteciam por intermédio do *agon* (da disputa ou competições). Os pesquisadores consideram este embate como uma característica política e social do período arcaico. A questão da disputa desenvolveu os *mousikoi agones*, por ocasião do governo de Hiparco, sob a influência de Anacreonte, intro-

duziu nos festivais o uso da canção monódica jônica e de temas relacionados à Ásia Menor nas competições dramáticas dos festivais.

A grande emergência dos festivais religiosos gregos em Atenas se estabeleceu pelo desejo do tirano em acalmar a população de menos recursos, distraíndo-as com festejos. Mas, por outro lado, a tirania ateniense dos Pisistrátidas entendeu a cultura como um patrimônio da aristocracia que se convinha divulgar, mediante as apresentações teatrais. A apresentação musical nos festivais era oferecida ao *demos*. Os tiranos organizaram as Grandes Panateneias em honra a Atena com competições atléticas e concursos rapsódicos e de instrumentos musicais (aulos e cítaras). Pisístrato organizou as Grandes Dionisíacas e os concursos teatrais. Mesmo com o fim da tirania, a aristocracia continuou a política cultural. Os espetáculos teatrais passaram a significar um meio de expressão social de um passado heroico (Jaeger, 1968, 231).

A guisa de conclusão

Os Pisistrátidas foram tiranos de Atenas de 560 a 510 a.C., que conseguiram a manutenção de seu poder pelo uso da força, com a contratação de um exército de mercenários e o acúmulo de riquezas. Esse enriquecimento permitiu que o tirano Hiparco desenvolvesse um tipo particular de vida, denominado pela historiografia como *habrosyne*, ou seja, a vida luxuosa. Para realizar tal prática contratou dois poetas de fama extremada, Anacreonte de Teos e Simônides de Ceos que ficaram responsáveis por reformular os festivais atenienses. A historiografia e a cultura material apontam para o desenvolvimento de uma vida opulenta organizada para satisfazer os anseios políticos do tirano e criar um mundo particular para uma parte da elite ateniense do período arcaico.

A prática do *komos* anacreônico e o treinamento musical servia para preservar a condição de um indivíduo como bem-nascido e que estava associado à política e às questões militares, destacando sua identidade e a coesão enquanto grupo. Por fim podemos descrever Anacreonte como um poeta-músico lírico grego que compunha canções sobre temas ligados aos simpósios. As primeiras representações de Anacreonte o associam a uma classe de festeiros asiáticos bêbados. A maioria dos relatos da recepção de Anacreonte traçam o desenvolvimento de sua personalidade de um sofisticado participante de simpósio, patrocinado em Atenas pelos Pisistrátidas. Acreditamos que o clichê 'anacreônico' de um amante alegremente bêbado de meninos tenha se desenvolvido a partir da propaganda política contra a tirania realizada pelos Alcmeônidas e, depois, pelo regime democrático, por causa do temor do retorno do regime político da tirania (Rosenmeyer, 1992; Lambin, 2002).

A cultura material em torno da figura do poeta-músico Anacreonte configura o modo de vida da aristocracia (a *habrosyne*) baseado no uso do luxo e da ostentação (*lydopatheia*) que se estende de 530 a 470 a. C. Existirá uma prática

de elitismo caracterizada pela demonstração de poder e cultura por uma elite aristocrática. Temos, por suposição, que a prática do *komos* anacreônico tenha sido mantida pelos partidários dos tiranos até a sua proibição. A sobrevivência dos festivais pode estar relacionada ao estabelecimento da *justa medida* (*sophrosyne*) e de espaços de convivência e interação social. Acreditamos que o neto do tirano, filho de Hípias, chamado de Pisístrato, o Novo, ao retornar do exílio, durante a sua magistratura, exercida em 495, durante a legislatura de Clístenes, tenha conservado o *komos* como um modo de vida da aristocracia, vinculado ao deus Dioniso e aos festivais atenienses. Clístenes na Atenas clássica se reapropria e reconceitua o teatro quando exige prática da isonomia nos simpósios. O término da representação na cerâmica pode estar relacionado à represália executada pela família dos Alcmeônidas, após as guerras Médicas, a qualquer tipo de referência à tirania e à influência oriental, como prática social, divulgada pela forma política e contrária aos ideais da democracia.

Bibliografia

ANACREON. *Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*. CAMPBELL, D. A. (transl.) London, Loeb Classical Library, n. 143, 1989.

PLATO. *Charmides, Alcibiades 1 & 2, Hipparchus, The Lovers, Theages, Minos, Epinomis*. LCL 201. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1927.

ANDRADE, T. *Poemas anacreonticos*, 2013 (wordpress.com. acessado em out. 2022)

ANTUNES, C. L. B. *As Anacreônicas e a imagem de Anacreonte na Antiguidade*. *Let. Cláss.*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2013, 109-149.

BEAZLEY, J. D. *Attic Red Figure Vase-Painters* (2nd ed.; 3 vol.). Oxford/Clarendon Press, 1963.

BREMMER, J. N. *Interpretations of Greek Mythology*. London, Routledge, 1990.

BERARD, Cl. *Iconographie. Iconologie. Iconologique. Études des Lettres. Revue de la Faculté des Lettres*. vol. 4, Université de Lausanne, Lausanne, 1983, 5-37.

BING, P. *Anacreontea avant la lettre: Euripides' Cyclops 495-518*. BAUMBACH, M. & DUMMLER, N. (eds.) *Imitate Anacreon!, Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*. Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2014, 25-45.

BOARDMAN, J. *Athenian red figure vases: the archaic period. A handbook*. London: Thames & Hudson, 1975.

BURN, L. & GLYNN, R. *Beazley Addenda, Additional References to ABV, ARV & Paralipomena*. Oxford, 1982.

CASKEY, L. & BEAZLEY, J. D. *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston, Oxford., 61, vol. 2., 1954.

CERQUEIRA, F. V. *Cruzando fronteiras da identidade masculina: o homem grego face à efeminação e ao travestismo*. Esteves, A. et ali. *Homoerotismo na Antiguidade clássica*, Rio de Janeiro: PPG Letras Clássica UFRJ, 2016, 51-87.

FRONTISI-DUCROIX, F.; LISSARRAGUE, F. *From Ambiguity to Ambivalence: Dionysiac Excursion through the "Anacreontic" bases*. HALPERIN, D. M.; WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton: Princeton University Press, 1990, 211-56.

GOMES, J. R. P. *Habrosyne*. *Ziva Antika Antiquite Vivante*, v. 68, 2018, 39-50.

GOMES, J. R. P. *Anacreonte, os festivais e educação dos jovens na Atenas arcaica*. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* · São Paulo, julho 2011, 1-9.

GOMES, J. R. P. *Vasos anacreônicos: interações culturais entre atenienses e lídios*. CANDIDO, M. R. (Org.). *Memórias do Mediterrâneo Antigo*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2010, 72-80.

GONI, A. I. *El arte de los Pisistratidas: poder, construcción e despliegue ritual en la Atenas arcaica*. *Banquetes, Rituais e Poder no Mediterrâneo Antigo*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2014, 154-175.

GONI, A. I. *La institución de la Xenía: pactos y acogidas en la antigua Grécia*. *Gerión* 2007, 197-206.

GRIFFITH, Mark. *Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination. Part Two*. *Classical Philology* 101. Vol. 101, No. 4. Berkeley, University of California, 2006, 307-358.

JAEGER. *Paideia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

JONES, P. P (org.). *O Mundo de Atenas*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KURKE, L. "The politics of habrosyne in Archaic Greece". *ClAnt*, v. 11, nº 01, April, 1992, 91-120.

KURT, D. C. & BOARDMAN, J. *Booners, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 3, Occasional Paperson Antiquities 2*, Malibu, 1986, 35-70.

LATTIMORE, R. *The wise adviser in Herodotus*, *CPh* 34, 1939, 24-35

LABARBE, J. *Quarante ans d'écart dans la chronologie de Polycrate*, *L'antiquité classique*, t. 31, nº 1-2, 1962, 153-188

LAMBIN, G. *Anacréon: Fragments et Imitations*. Rennes, Presses Universitaires, 2002.

LAVALLE, B. M. *The Sorrow and the Pity: A Prolegomenon to a History of Athens Under the Peisistratids, c. 560-510 B. C.* *Historia Einz.* 80. Stuttgart, Steiner, 1993.

LISSARRAGUE, F. *The Aesthetics of the Greek Banquet*, trans. A. Szegedy-Maszak. Princeton Legacy Library, 1990.

MORAES, R. A. de. *A Homophilía na Educação Ateniense. Philía: Jornal Informativo de História Antiga*, Rio de Janeiro, Ano XII, n. 31, ago/set/out., 2009, 3-4.

MORRIS, Ian. *The Strong Principle of Equality and the Archaic Origin of Greek Democracy. Demokratia: A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*, Charles Hedrick and Josiah Ober (ed.), Princeton: Princeton University Press, 1996, 19-48.

MILLER, M. C. *Re-examining travestism in Archaic and Classical Athens: The Zewadski Stamnos*. *AJA* 103, 1999, 223-253.

PERCY III, W. A. *Pederasty and pedagogy in Archaic Greece*. Chicago, University de Illinois, 1996.

OLIVIERI, M. F. *International Politics of Archaic Greek Tyrants: The Case of Athens*. Università degli Studi di Padova, 2012.

PRICE, S. D. *Anacreontic Vases Reconsidered*. *GRBS* 31.2, 1990, 133-175.

RICHTER, G. M. A. *The Portraits of the Greeks*, vol. 1. London, Phaidon Press edition, 1965.

RIDGWAY, B. S. *The Archaic Style in Greek Sculpture*. N.J., Princeton University Press, 1977.

ROSENMEYER, P. A. *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*. New York, Cambridge University Press, 1992.

SALSKOY, R. H. *Anakreon in the Pictorial Arts*. B. AMDEN (ed.), *Noctes Atticae: 34 Articles on Graeco-Roman Antiquity and its Nachleben : Studies Presented to Jørgen Mejer on his Sixtieth Birthday, March 18*, Copenhagen, 2002. 241-253.

SHAPIRO, A. *Re-fashioning Anakreon in Classical Athens*. 2 Morphomata Lectures Cologne Princeton, Wilhelm Fink, 2012 (1a ed. 1981).

SLATER, W.J. *Artemon and Anacreon: no text without context*. *Phoenix*. 32, Vol. 32, No. 3, Classical Association of Canada, 1978, 185-194.

VOMVYLA, E. *Eros: from Hesiod's Theogony to Late Antiquity*, *Museum of Cycladic Art, Athens, 10th December 2009-11th April 2010*", *Papers from the Institute of Archaeology* 20, 2010, 161-171. (Disponível em: <<http://pia-journal.co.uk/article/view/pia.350/70>>.. Acesso em: 06 maio 2012.)

WALLIS, W. P. *Anacreon. a guide to selected sources*. Living Poets, Durham, 2014.

Encontros

Ολίμπικα 6: Aproximación al análisis métrico-prosódico

“encontrándose con ciudadanos sin envidia en anheladas canciones”

(Ο. 6.7, ἐπικύρσαις ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς ἀοιδαῖς;)

Olympian Ode 6: Approach to metric-prosodic analysis

“encountering citizens without envy in desired songs”

(Ο. 6.7, ἐπικύρσαις ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς ἀοιδαῖς;)

Facundo Bustos Fierro

IFC - FFyL - UBA (Instituto de Filología Clásica - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires)

E-mail: fbustosfierro@uba.ar

Resumo

La *Olimpica 6* es un epinicio extenso: 105 versos distribuidos en 5 tríadas (estrofa, antístrofa y epodo). Para el análisis métrico-prosódico, se presenta el esquema métrico en tres formatos, con su expresión gráfica: (i) nomenclatura de Snell-Maehler para esquemas dáctilo-epitritos [e, E, D]; (ii) transcripción a los habituales *longum* y *breve*, y, finalmente; (iii) modelo de Dale [s, d], que reduce al mínimo las cifras requeridas. Luego de la visualización y un breve comentario del esquema métrico, se atenderá a las palabras propiamente dichas, estratégicamente organizadas según el esquema y la teoría coral del acento. Del análisis comparativo entre estrofas y antístrofas emergen modelos responsivos (coincidencias léxicas, semánticas, etc.), que se repiten en esta y otras odas. Por ejemplo, en los cierres de la primera y de la última estrofa se reitera la idea de las canciones (7 cfr. 91, ἀσπῶν ἐν ἡμερταῖς **ἀοιδαῖς**; ≈ κρατήρ ἀγαφθέγκτων **ἀοιδᾶν**).

Palavras clave: Pindaro, Olimpica 6, Métrica, Prosódia, Responsio.

Abstract

*The Olympian Ode 6 is an extensive song: 105 verses distributed in 5 triads (strophe, antistrophe and epod). For the metric-prosodic analysis, the metric scheme is presented in three formats, with its graphic expression: (i) Snell-Maehler nomenclature for dactyl-epitrite schemes [e, E, D]; (ii) transcription to the usual longum and breve, and finally; (iii) Dale's model [s, d], which minimizes the required symbols. After viewing and briefly commenting on the metrical scheme, attention will be paid to the words themselves, strategically organized according to the scheme and the choral theory of accent. From the comparative analysis between strophes and antistrophes, responsive models emerge (lexical or semantic coincidences, etc.), which are repeated in this ode and others. For instance, in the closings of the first and last strophes the idea of the songs is repeated (7 cfr. 91, ἀσπῶν ἐν ἡμερταῖς **ἀοιδαῖς**; ≈ κρατήρ ἀγαφθέγκτων **ἀοιδᾶν**).*

Keywords: Pindar, Olympian 6, Metrics, Prosody Responsio.

Introducción

La *Olímpica 6* es un epinicio extenso: 105 versos en 5 tríadas (estrofa, antístrofa y epodo). Fue compuesto en honor a Hagesias de Siracusa, por su victoria en la carrera de mulas celebrada entre 472 y 468 a.C. Dos locaciones mencionadas en la oda motivaron hipótesis alternativas en cuanto a la ocasión: a) premier en Estínfalo y re-performance en Siracusa, o bien, b) premier en Siracusa y re-performance en Estínfalo.¹

Para proceder al análisis métrico-prosódico, se presenta el esquema métrico en tres formatos, con su expresión gráfica: (i) nomenclatura de Snell-Maehler para esquemas dáctilo-epitritos [e, E, D]; (ii) transcripción a los habituales *longum* y *breve*, y finalmente transcrito en (iii) modelo de Dale [s, d], que reduce al mínimo las cifras requeridas. Luego de la visualización y un breve comentario del esquema métrico, se atenderá a las palabras propiamente dichas, estratégicamente organizadas según el esquema.

Del análisis comparativo entre estrofas y antístrofas emergen modelos responsivos (coincidencias léxicas, semánticas, etc.), que se repiten en esta y otras odas. Por ejemplo, se destacan dos correspondencias en la misma posición, variando adivinación y audición (52 cfr. 66, **ὥς ἄρα μάνυε**. τοὶ δ' οὐτ' ὦν ἀκοῦσαι ≈ **μαντοσύνας, τόκα** μὲν φωνὰν ἀκούειν) y, concretamente, en los cierres de la primera y de la última estrofa se reitera la idea de las canciones (7 cfr. 91, ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς **ἀοιδαῖς**; ≈ κρατήρ ἀγαφθέγκτων **ἀοιδᾶν**).

Basado en estudios recientes sobre métrica y prosodia (especialmente la teoría “coral” del acento), y en función de los análisis presentados a continuación, fue posible reconstruir una recitación consecuente con el ritmo y la contonación expresada en el texto griego.²

1 Stripeikis (2021:6) clasifica la crítica en función del orden propuesto para las performances: partidarios de la premier en Estínfalo son Gildersleeve (1890:71), Nagy (1990:113), Hubbard (1992:80), Athanassaki (2012:134) y Stamatopoulou (2014), mientras que la premier habría sido en Siracusa según Morrison (2007:76-9).

2 Performance en los minutos 39:30 a 42:00 del siguiente video: https://www.youtube.com/watch?v=K_y2ckatJM4&t=2364s&ab_channel=DepartamentodePolon%C3%AAs%2CAlem%C3%A3oeLetrasCl%C3%A1ssicas

Esquema métrico³

<u>Stanza estrófica</u>			
Snell-Maehler	Notación habitual	Dale	
i -E-D	- - - - - \bar{x} - - - - - - - - - - - - -	$\bar{x}s\bar{x}s\bar{x}dd$	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;"> } A } B } B' } C } C' } C'' } -A </div> <div style="margin-right: 10px;"> INVER. </div> </div>
ii D-d ¹	- - - - - - - - - - - - - - - - - - -	$dd\bar{x}d$	
iii D-e-	- - - - - - - - - - - - - - - - - - -	$dd\bar{x}sx$	
iv E-D-	- - - - - \bar{x} - - - - - - - - - - - - -	$s\bar{x}s\bar{x}ddx$	
v -e-D ¹²⁷³³	- - - - - - - - - - - - - - - - - - -	$\bar{x}s\bar{x}dds$	
vi -E-D-	- - - - - - - - - - - \bar{x} - - - - - - - - - - - - -	$s\bar{x}s\bar{x}s\bar{x}ddx$	
vii D-e ³⁵⁵⁶ -E-	- - - - - - - - - - - - - - - - - - - \bar{x} - - - - -	$dd\bar{x}s\bar{x}s\bar{x}sx$	
<u>Stanza epódica</u>			
i D-e-D	- - - - - - - - - - - - - - - - - - -	$dd\bar{x}s\bar{x}dd$	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;"> } ≈ } } } } } } = </div> </div>
ii E-d ¹ d ² d ² -d ¹	- - - - - \bar{x} - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -	$s\bar{x}s\bar{x}ddd\bar{x}d$	
iii d ¹ -d ¹ -E	- - - - - - - - - - - - - - - - - - \bar{x} - - - - -	$d\bar{x}d\bar{x}s\bar{x}s$	
iv E ¹⁸ D	- - - - - \bar{x} - - - - - - - - - - - - - - - - - -	$s\bar{x}s\bar{x}dd$	
v D ⁶¹ -D	- - - - - - - - - - - - - - - - - - -	$dd\bar{x}dd$	
vi D-D	- - - - - - - - - - - - - - - - - - -	$dd\bar{x}dd$	
vii ee-E-	- - - - - - - - - - - - - - - - - - - \bar{x} - - - - -	$s's\bar{x}s\bar{x}sx$	

3 Tomando como referencia la edición de Snell-Maehler (1987). Tanto la edición de Snell (1955) como la de Race (1997) corroboran la realización métrica y los juegos de resonancias verificados en esta presentación.

Según Dale, 'd' (doble) y 's' (simple) empalman las largas (ej. ds =) o bien las yuxtaponen (ej. d's =), y '^' indica catalexis. Para una sistematización del modelo de Dale, véase Abritta (en prensa).

El verso i instala el motivo A, la secuencia 'xs' y el cierre 'dd' (i = xsxsxdd), motivo invertido al finalizar la stanza, -A (i cfr. vii [xsxsxdd cfr. ddxsxsxsx]). Los versos ii y iii inician en dáctilos (ddx..., motivo B), mientras que el dáctilo epítrito (dd) anticipa el final en iv, v y vi (...ddx / dds / ddx, motivo C).

Verso i

SNELL-MAEHLER	—			E			—			D		
DALE	x̄	s	x̄	s	x̄	d	d					
DAVID	—	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
Concordancia (ictus y stress)	8			8			5					8

A'	1	Χρυσέας <u>ὑπο</u> στάσαντες εὐτειχεῖ προθύρῳ θαλάμου	—	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
α'	8	ἴσω γὰρ ἐν τούτῳ πεδίλῳ δαιμόνιον πόδ' ἔχων	—	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
B'	22	ὦ Φίντις, ἀλλὰ ζεῦξον ἤδη μοι σθένοσ ἡμιόνων,	υ	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
β'	29	<u>ἄ</u> τοι Ποσειδάωνι μυχθεῖσα <u>Κρονίῳ</u> λέγεται	υ	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
Γ'	43	ἦλθεν <u>δ' ὑπό</u> σπλάγχων ὑπ' ὠδίνεσσ' <u>ἔραταῖς</u> <u>Ἴαμος</u>	υ	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
γ'	50	πατρός, περι θνατῶν δ' ἔσσεσθαι μάντιν ἐπιχθονίοις	—	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
Δ'	64	ἵκοντο <u>δ' ὑψη</u> λοῖο πέτραν <u>ἀλίβατον</u> <u>Κρονίου</u>	υ	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
δ'	71	<u>ἔξ οὔ</u> πολύκλειτον καθ' Ἑλλανασ <u>γένος</u> <u>Ἴαμιδᾶν</u>	υ	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
Ε'	85	<u>πλάξιππον</u> <u>ἄ</u> Θήβαν ἔτικτεν, τᾶσ <u>ἔρατεινόν</u> ὕδωρ	υ	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ
ε'	92	εἶπον <u>δέ</u> μεμνᾶσθαι Συρακοσσᾶν τε καὶ Ὀρτυγίας	υ	υ	υ	—	υ	υ	—	υ	υ	υ	υ	υ

Desde la coincidencia métrica de 'ὑπό', prefijo y preposición (1 y 43, Χρυσέας ὑποστάσαντες = ἦλθεν δ' ὑπό σπλάγχων ὑπ'[ό]), queda demostrada la correspondencia léxica en su exacta posición. Luego, dos verbos de movimiento, "llegó" (43, ἦλθεν) y "arribaron" (64, ἵκοντο), contrastan desde abajo [ὑπό] hacia arriba (43 *cf.* 64, ἦλθεν δ' ὑπό... *cf.* ἵκοντο δ' ὑψηλοῖο). También se repiten subordinadas relativas, que remiten a la tríada precedente (29, 71 y 85, ἄ τοι Ποσειδάωνι ≈ ἔξ οὔ πολύκλειτον ≈ πλάξιππον ἄ Θήβαν), la primera vez abre la antístrofa β' (ἄ τοι...), luego el relativo está en posición anastrófica (ἔξ οὔ... y πλάξιππον ἄ...). Hacia el final, el v. 43 se complementa con respuestas en su penúltima palabra (43 y 85, ἔραταῖς Ἴαμος ≈ ἔρατεινόν ὕδωρ) y en la última (43 y 71, ἔραταῖς Ἴαμος ≈ γένος Ἴαμιδᾶν).⁶ Cabe considerar a Cronos coronando los finales (29 y 64, Κρονίῳ λέγεται ≈ ἀλίβατον Κρονίου), anáfora sugerida por su epíteto, "elevado" (ὑψηλοῖο... Κρονίου). La última realización (antístrofa ε') refleja una coincidencia en el coordinante (43 y 92, ἦλθεν δ' ὑπό = εἶπον δέ).

6 Race (1997:106), siguiendo a los códices, imprime ἔρατᾶς, mientras que ἔραταῖς (lectura de Wilamowitz) consta en Snell-Maehler. Ambas lecturas corroboran la coincidencia léxica con ἔρατεινόν.

Verso ii

SNELL-MAEHLER		D		-	d ¹	
DALE	d	d		x̄	d	
DAVID	υ	υ	υ	υ	υ	υ
Concordancia (<i>ictus y stress</i>)	7	5				8

A'	2	κίονας <u>ὡς ὄτε</u> θαητὸν μέγαρον	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ
α'	9	Σωστράτου υἱός, ἀκίνδυνοι <u>δ' ἄρεταί</u>	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ
B'	23	<u>ἄ</u> τάχος, <u>ὄφρα κε</u> λεύθω τ' ἐν καθαρά	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ
β'	30	παῖδα ἰόπλοκον Εὐάδων τεκέμεν.	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ
Γ'	44	<u>ἔς</u> φάος <u>αὐτίκα</u> , τὸν μὲν κνιζομένα	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ
γ'	51	<u>ἔξοχον</u> , <u>οὐδέ ποτ'</u> ἐκλείψειν γενεάν.	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ
Δ'	65	<u>ἐνθα</u> οἱ ὄπασε θησαυρὸν δίδυμον	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ
δ'	72	ὄλβος ἅμ' ἔσπετο· τιμῶντες <u>δ' ἄρετάς</u>	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ
E'	86	πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ
ε'	93	<u>τὰν</u> Ἰέρων καθαρῶ <u>σκάπτω</u> διέπων,	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ	υ υ υ

La antístrofa α' presenta su variación en el cierre de δ', la antístrofa cuarta (9 y 72, δ' ἄρεταί ≈ δ' ἄρετάς). Las sílabas cuarta y quinta -a veces la sexta también- trazan tramas temporales (2, 23, 44 y 51, ὡς ὄτε... ὄφρα... αὐτίκα... οὐδέ ποτ'[ε]... [como cuando... allí, rápido, para que... al punto... y nunca]). Al interior de la tríada Γ, la tercera y central, se invierte la direccionalidad entre 'ἔς y ἔξ-' [hacia / desde] (44 y 51, ἔς φάος αὐτίκα... cfr. ἔξοχον, οὐδέ ποτ'[ε]...) y, también al comienzo del verso, hay otras expresiones que remiten a locaciones mediante su valor anafórico (23, 65 y 93, ἄ... ἐνθα... τὰν...). Por último, constan tres finales participiales, destacándose el paralelismo con dativos en la tríada final (44, 86 y 93, κνιζομένα... ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων... καθαρῶ σκάπτω διέπων).

Verso iii

SNELL-MAEHLER		D		-	e	-
DALE	d	d		x̄	s	x
DAVID	υ	υ	υ	υ	υ	υ
Concordancia (<i>ictus y stress</i>)	6	5	5	5	7	

A'	3	<u>πάξομεν</u>	ἀρχομένου	<u>δ'</u>	ἔργου	<u>πρόσωπον</u>					
α'	10	οὔτε	παρ'	ἀνδράσιν	οὔτ'	ἐν	ναυσί	κοίλαις			
B'	24	<u>βάσομεν</u>	ὄκχον,	ἴκωμαι	τε	<u>πρός</u>	ἀνδρῶν				
β'	31	<u>κρύψε</u>	δὲ	παρθενίαν	ὠδῖνα	κόλποις					
Γ'	45	<u>λεῖπε</u>	χαμαί	δύο	δὲ	<u>γλαυκῶπες</u>	<u>αὐτόν</u>				
γ'	52	<u>ὥς ἄρα μάνυε</u> ,	τοῖ	<u>δ'</u>	οὔτ'	ᾧν	<u>ἀκούσαι</u>				
Δ'	66	<u>μαντοσύνας,</u>	<u>τόκα</u>	μὲν	φωνὰν	<u>ἀκούειν</u>					
δ'	73	ἐς	φανερὰν	ὁδὸν	ἔρχονται	τεκμαίρει					
E'	87	ποικίλον	ὔμινον,	ὄτρυνον	νῦν	ἐταίρους,					
ε'	94	ἄρτια	μηδόμενος,	φοινικό <u>πεζαν</u>							

Una correspondencia con 'πρός' como prefijo y preposición se da entre las primeras estrofas (3 y 24, δ' ἔργου πρόσωπον = [ἴκω]μαί τε πρός ἀνδρῶν), y más adelante, se varía el compuesto óptico (3 y 45, ἔργου πρόσωπον ≈ γλαυκῶπες αὐτόν). Además, el v. 3 coincide en el coordinante δ'[έ] (octava sílaba) con el v. 52, el cual culmina en otras dos correspondencias, variando adivinación y audición (52 y 66, ὥς ἄρα μάνυε. τοῖ δ' οὔτ' ᾧν ἀκούσαι ≈ μαντοσύνας, τόκα μὲν φωνὰν ἀκούειν).

En las primeras dos estrofas, coinciden los verbos (3 y 24, πάξομεν y βάσομεν, así como, a continuación, 31 y 45, λεῖπε y κρύψε), que comparten rasgos articulatorios en la raíz (πάξομεν ≈ βάσομεν [labial + sibilante, mismas vocales] *cfr.* κρύψε ≈ λεῖπε [líquida + labial]), y también rasgos morfológicos en la desinencia. Por otra parte, hay una coincidencia de verbos de movimiento (24 y 73, ἴκωμαι τε ≈ ἔρχονται). Finalmente, el primer y el último cierre, en un paralelismo morfosintáctico (participio mediopasivo + sustantivo compuesto en acusativo), desciende desde la cabeza hasta los pies en una lectura organicista (3, ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον *cfr.* 94, μηδόμενος, φοινικόπεζαν [y alusión al color, φοινικό...como en 45, γλαυκῶπες αὐτόν]).

Verso iv⁷

SNELL-MAEHLER			E			-			D			
DALE	s	̄	s	̄	d		d		x			
DAVID	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Concordancia (ictus y stress)	9	5			5		5		6			

A'	4	χρή	θέμεν	τηλαυγές,	εἰ	δ'	εἷη	μὲν	Ὀλυμπιονίκας,			
α'	11	τίμιαι	πολλοὶ	δὲ	μέμνανται,	καλὸν	εἶ	τι	ποναθῆ.			
B'	25	καὶ	γένος·	κεῖναι	γάρ	ἔξ	ἄλλων	ὁδὸν	ἀγεμονεῦσαι			
β'	32	κυρίῳ	δ'	ἐν	μηγὶ	πέμποισ'	ἀμφιπόλους	ἐκέλευσεν				
Γ'	46	δαιμόνων	βουλαῖσιν	ἐθρέψαντο	δράκοντες	ἀμεμφεῖ						
γ'	53	οὐτ'	ιδεῖν	εὐχοντο	πεμπταῖον	γεγενημένον.	ἀλλ'	ἐν				
Δ'	67	ψευδέων	ἄγνωτον,	εὐτ'	ἂν	δὲ	θρασυμάχανος	ἐλθῶν				
δ'	74	χρήμ'	ἕκαστον·	μῶμος	ἔξ	ἄλλων	κρέματα	φθονεόντων				
E'	88	Αἰνέα,	πρῶτον	μὲν	Ἦραν	Παρθενίαν	κελαδῆσαι,					
ε'	95	ἀμφέπει	Δάματρα	λευκίππου	τε	θυγατρὸς	ἑορτάν					

Comparando la primera tríada (4, χρή y 11, τίμιαι· πολλοὶ δὲ), se encuentran dos reelaboraciones en la antístrofa δ' (74, χρήμ' ἕκαστον· μῶμος ἔξ ἄλλων): la primera palabra mantiene la raíz (4 y 74, χρή ≈ χρήμ'[α]), pero luego hay un contraste entre "cada uno" (ἕκαστον) y "muchos" (πολλοί), que resultan solapados (11 y 74 τίμιαι· πολλοὶ δὲ cfr. χρήμ' ἕκαστον· μῶ[μος ἔξ ἄλλων]). El grupo 'ἔξ ἄλλων' retoma el v. 25, 'ἔξ ἄλλων'.

En cuanto a los finales de cada verso, la mitad de las veces hay remates verbales (11, 25, 32, 46, y 88, ποναθῆ... ἀγεμονεῦσαι... ἐκέλευσεν... ἀμεμφεῖ... κελαδῆσαι). En la última tríada, con el precepto de celebrar a Hera Parthenia (88, Ἦραν Παρθενίαν κελαδῆσαι), 'κελαδῆσαι' (celebrar en cantos) se complementa con la fiesta (88 y 95, κελαδῆσαι, y -ρὸς ἑορτάν). Resta destacar, en las tríadas A y E, el contraste entre coordinantes (11 y 88, δὲ cfr. μὲν), especialmente la concatenación más amplia -primer estrofa vs. última antístrofa-, entre el motivo de celebración, instalado al inicio, y la fiesta al final, mediante los coordinantes μὲν-τε (4 y 95, μὲν Ὀλυμπιονίκας, cfr. τε θυγατρὸς ἑορτάν).⁸

7 Una cesura (inadvertida en Snell-Maehler) se registra entre las sílabas seis y siete.

8 *Olímpica 1* también articula la primera y la última realización (A' cf. δ') con coordinantes: ὁ δὲ y τὸ δ'[έ]. Véase vv. 1 y 99, Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ... cf. ἀέθλων γ' ἔνεκεν· τὸ δ' αἰεὶ....

Verso v

SNELL-MAEHLER	-	e	-			D			υ	-
DALE	χ	s	χ	d		d			s	
DAVID	-	υ	-	υ	υ	υ	υ	υ	-	υ
Concordancia (<i>ictus y stress</i>)	7		7	5					10	

A'	5	<u>βωμῶ τε</u> μαντείῳ ταμίας Διὸς <u>ἐν Πίσᾱ</u> .	<table border="1"><tr><td>-</td><td>υ</td><td>-</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>-</td></tr></table>	-	υ	-	-	υ	υ	υ	υ	υ	-	υ	-
-	υ	-	-	υ	υ	υ	υ	υ	-	υ	-				
α'	12	<u>Ἀγησία</u> , τιν δ' αἴνος ἐτοῖμος, ὄν <u>ἐνδίκας</u>	<table border="1"><tr><td>-</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td></tr></table>	-	-	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	-	υ
-	-	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	-	υ				
B'	26	ταύταν ἐπίστανται, στεφάνους <u>ἐν Ὀλυμπία</u>	<table border="1"><tr><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td></tr></table>	-	υ	υ	-	υ	-	υ	υ	υ	υ	-	υ
-	υ	υ	-	υ	-	υ	υ	υ	υ	-	υ				
β'	33	<u>ἦρωι</u> πορσαίνειν δόμεν Εἰλατίδα βρέφος,	<table border="1"><tr><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td></tr></table>	-	υ	υ	-	-	υ	υ	-	υ	υ	υ	υ
-	υ	υ	-	-	υ	υ	-	υ	υ	υ	υ				
Γ'	47	<u>ἰῶ</u> μελισσᾶν καδόμενοι. βασιλεὺς <u>δ' ἐπεὶ</u>	<table border="1"><tr><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td></tr></table>	-	υ	υ	-	υ	-	υ	υ	-	υ	-	υ
-	υ	υ	-	υ	-	υ	υ	-	υ	-	υ				
γ'	54	κέκρυπτο γὰρ σχοίνῳ βατιᾶ τ' <u>ἐν ἀπειρίτῳ</u> .	<table border="1"><tr><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td></tr></table>	-	υ	υ	-	υ	υ	υ	υ	υ	-	υ	υ
-	υ	υ	-	υ	υ	υ	υ	υ	-	υ	υ				
Δ'	68	<u>Ἡρακλῆς</u> , σεμνὸν θάλος Ἀλκαϊδᾶν, <u>πατρί</u>	<table border="1"><tr><td>-</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td></tr></table>	-	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ
-	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ				
δ'	75	<u>τοῖς, οἷς</u> ποτε <u>πρώτοις περὶ</u> δωδέκατον δρόμον	<table border="1"><tr><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td></tr></table>	υ	υ	-	υ	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ
υ	υ	-	υ	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ				
Ε'	89	γνῶναί <u>τ' ἔπειτ'</u> , <u>ἀρχαῖον</u> ὄνειδος <u>ἀλαθέσιν</u>	<table border="1"><tr><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td></tr></table>	υ	υ	υ	-	υ	υ	υ	υ	-	υ	-	υ
υ	υ	υ	-	υ	υ	υ	υ	-	υ	-	υ				
ε'	96	<u>καὶ Ζηνὸς Αἰτναίου</u> κράτος. ἀδύλογοι <u>δέ νιν</u>	<table border="1"><tr><td>-</td><td>-</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td><td>-</td><td>υ</td><td>υ</td></tr></table>	-	-	υ	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	υ
-	-	υ	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	υ				

A primera vista, se destacan inicios en dativo (5, 33, 47 y 75, βωμῶ τε... ἦρωι... ἰῶ... τοῖς, οἷς...) y cierres también en dativos (5, 26, 54, 68 y 89, ...Πίσᾱ, ...Ὀλυμπία ...ἀπειρίτῳ, ...πατρί ...ἀλαθέσιν). Por otra parte, hay tres comienzos que estructuran la progresión típicamente pindárica de 'vencedor-héroe-dios': Agesias, Heracles y Zeus (12, 68 y 96, Ἀγησία,... Ἡρακλῆς,... καὶ Ζηνὸς Αἰ[τναίου]). En el medio del verso, y sobre el final de la oda, se vincula la semántica entre 'primeros' y 'antiguo' (75 y 89, πρώτοις πε[ρὶ]... ἀρχαῖον). Las resonancias más evidentes se dan con el coordinante 'τε' en sílaba tres (5 y 89, βωμῶ τε = γνῶναί τ' ἔπειτ'). Más interesantes resultan las equivalencias en la primera tríada (5, ἐν Πίσᾱ = 12, ἐνδίκας)⁹ y, actualizando el antiguo nombre de Pisa con el contemporáneo de Olimpia (5 y 26, Διὸς ἐν Πίσᾱ... ἐν Ὀλυμπία),¹⁰ la preposición 'ἐν' se retrotrae una sílaba, preparando otra resonancia (26 y 54, ἐν Ὀλυμπία = ἐν ἀπειρίτῳ). La última realización culmina con una coincidencia (47 y 96, δ' ἐπεὶ = δέ νιν).

9 Race (1997:102) ἐν δίκᾱ, más semejante a 5, ἐν Πίσᾱ.

10 Otra vez, *Olímpica 1* ofrece un ejemplo paralelo, en la primera tríada (A' cf. α').

Véase vv. 7 y 18, μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα... cf. λάμβαν', εἴ τί τοι Πίσας τε...

Verso vi

SNELL-MAEHLER	∪	-	-	E	-	-	D	-
DALE	^	s	x̄	s	x̄	s	x̄	d
DAVID	∪	-	∪	-	∪	-	∪	-
Concordancia (<i>ictus y stress</i>)	8			8			9	8

Α'	6 συνοικιστήρ τε τᾶν κλεινᾶν Συρακοσσᾶν, τίνα κεν φύγοι ὕμνον	∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪
α'	13 ἀπὸ γλώσσας Ἄδραστος μάντιν Οἰκλείδαν ποτ' ἐς Ἀμφιάριον	∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪
Β'	27 ἐπεὶ δέξαντο· χρῆ τοῖνον πόλας ὕμνων ἀναπινάμεν αὐταῖς·	∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪
β'	34 ὃς ἀνδρῶν Ἀρκάδων ἄνασσε Φαισάνα, λάχε τ' Ἀλφεὸν οἰκεῖν ·	∪ - ∪ - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪
Γ'	48 πετραέσσας ἐλαύνων ἵκετ' ἐκ Πυθῶνος, ἅπαντας ἐν οἴκῳ	∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪
γ'	55 ἴων ζανθαῖσι καὶ παμπορφύροις ἀκτίσι βεβρεγμένος ἄβρῶν	∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪
Δ'	69 ἐορτάν τε κτίση πλειστόμβροτον τεθμόν τε μέγιστον ἀέθλων,	∪ - ∪ - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪
δ'	76 ἐλαυνόντεσσιν αἰδοῖα ποτιστάζῃ Χάρις εὐκλέα μορφάν.	∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪
Ε'	90 λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὕν. ἐσσι γάρ ἄγγελος ὀρθός,	∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪
ε'	97 λύραι μολπαί τε γινώσκοντι. μὴ θράσσοι χρόνος ὄλβον ἐφέρπων,	∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪

Los corredores (verbo ἐλαύνω) recorren la oda (48 y 76, πετραέσσας ἐλαύνων *cf.* ἐλαυνόντεσσιν αἰδοί[α]). Hay otra remembranza musical al final (69 y 97, ἐορτάν τε, [la fiesta también] *cf.* λύραι μολπαί τε [liras, cantos también]). En la primera realización, el v. 6 entabla la única responsión exacta (6 y 97, συνοικιστήρ **τε** = λύραι μολπαί **τε**), e introduce la raíz de οἶκος, reiterada en cierres (34 y 48, οἰκεῖν· ≈ οἴκω).

Verso vii (Final)

SNELL-MAEHLER		D			-	e	-		E								
DALE		d		d		ǣ		s	ǣ		s		ǣ		s		x
DAVID		υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ	υ
Concordancia (ictus y stress)		5		8				6	8		5			9		6	

A'	7	κεῖνος	άνήρ,	ἐπικύρσαις	ἀφθόνων	ἀστῶν	ἐν	ἡμερταῖς	ᾠοῖδαῖς:								
α'	14	φθέγγατ'	ἔπει	κατὰ	γαῖ'	αὐτόν	τέ	νιν	καί	φαιδίμας	ἵππους	ἔμαρψεν.					
B'	28	πρὸς	Πιτάναν	δὲ	παρ'	Εὐρώτα	πόρον	δεῖ	σάμερον	ἔλθεῖν	ἐν	ᾠρα:					
β'	35	ἔνθα	τραφεῖσ'	ὑπ'	Ἀπόλλωνι	γλυκείας	πρῶτον	ἔψαυσ'	Ἄφροδίτας.								
Γ'	49	εἶρετο	παῖδα,	τὸν	Εὐάδνα	τέκοι·	Φοῖβου	γάρ	αὐτόν	φᾶ	γεγάκειν						
γ'	56	σῶμα:	τὸ	καί	κατεφάμιξεν	καλεῖσθαι	νιν	χρόνω	σύμπαντι	μάτηρ							
Δ'	70	Ζηγὸς	ἐπ'	ἀκροτάτῳ	βομῶ	τότ'	αὐ	χρηστήριον	θέσθαι	κέλευσεν.							
δ'	77	εἰ	δ'	ἐτύμως	ὑπὸ	Κυλλάνας	ᾠροϋ,	Ἄγησία,	μάτρως	ἄνδρες							
Ε'	91	ἠῦκόμων	σκυτάλα	Μοισᾶν,	γλυκὺς	κρατήρ	ἀγαφθέγκτων	ᾠοιδᾶν									
ε'	98	σὺν	δὲ	φιλοφροσύναις	εὐηράτοις	Ἄγησία	δέξαιτο	κόμον									

Dos veces, el verso comienza con verbos de dicción en igual tiempo y persona (14 y 49, φθέγγατ'[o]... εἶρετο...). El prefijo 'ἐπί-' (7, κεῖνος άνήρ, ἐπικύρσαις) se confronta en el eje vertical con el descenso que implica la preposición 'ὑπὸ', replicada (35 y 77, ἔνθα τραφεῖσ' ὑπ' Ἀ[πόλλωνι] = εἰ δ' ἐτύμως ὑπὸ), y que varía en 'κατὰ' (14 y 56, φθέγγατ', ἐπει κατὰ γαῖ' = σῶμα· τὸ καί κατεφάμιξεν). Además, nótese la coincidencia del coordinante (δὲ) en las dos últimas antístrofas (77 y 98, εἰ δ' ἐτύμως ὑπὸ = σὺν δὲ φιλοφροσύναις). Hacia el centro del verso, se observa una variación léxica (35 y 91, γλυκείας ≈ γλυκὺς κρα[τήρ]). La última tríada cierra dos anillos: uno con la mención del vencedor, en exacta posición, al igual que 'δὲ' (77 y 98, εἰ δ' ἐτύμως... Ἄγησία = σὺν δὲ... Ἄγησία), y el otro con un contraste en el eje cronológico (28 y 56, σάμερον [este día, hoy] cfr. νιν χρόνω σύμπαντι [todo tiempo]). En la posición final de las antístrofas γ' y δ' se reitera la figura materna (77 y 56, σύμπαντι μάτηρ ≈ μάτρως ἄνδρες).

Como cierre de esta exposición comparativa, confrontamos los finales de circunstanciales de lugar (7 y 28, ἐν ἡμερταῖς ᾠοῖδαῖς; ≈ ἐν ᾠρα·), pero la reelaboración más pertinente para este volumen dedicado a la música en la ciudad es el cierre de la primera estrofa, con la alusión a ciudadanos y canciones, y el cierre de la última estrofa, que reitera la idea del canto, constituyéndose en el anillo máximo (7 y 91, ...ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς ᾠοῖδαῖς; ≈ ...ἀγαφθέγκτων ᾠοιδᾶν· [...de ciudadanos en las anheladas canciones ≈ ...de las resonantes canciones]). La expresión 'ἀγαφθέγκτων ᾠοιδᾶν', además, retoma el inicio de la antístrofa α' (14, φθέγγατ'[o]...), de modo que resulta en la suma: ᾠοῖδαῖς + φθέγγατ'[o] =

ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν (7, 14 y 91). Por eso, antes que traducir ἀγαφθέγκτων como “voluminosas”, es más razonable “de voz resonante”, pues vuelven a sonar, literalmente, formas variadas de las mismas palabras.¹¹

A' 7. κείνος ἀνὴρ, ἐπικύρσαις ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς ἀοιδαῖς;
+
α' 14. φθέγξαι!, ἐπεὶ κατὰ γὰρ αὐτόν τέ νιν καὶ φαιδίμας ἵππους ἔμαρψεν.
=
E' 91. ἠῦκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν

Junto con ‘γλυκὺς’, último de los motivos respondido en E’ (35 y 91, γλυκείας -κὺς), es menester tener en cuenta la σκυτάλα, el mensaje portátil de las Musas de bellas trenzas (91, ἠῦκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, γλυκὺς...) como posible testimonio de la escritura,¹² soporte identificado con la dulce crátera de las resonantes canciones (...γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν-), que se resuelve como una recolección de figuras responsivas.

Conclusión

Luego de exponer el esquema métrico (Snell-Maehler, *longum-breve* y Dale), se ha procedido al estudio comparativo de las diversas realizaciones de la stanza estrófica (Estrofas *cf.* Antístrofas). A través del examen exhaustivo, se ha detectado coincidencias de diversa índole, en particular relaciones semánticas y variaciones léxicas que en su mayoría manifiestan paralelismos prosódicos ilustrados mediante la teoría coral del acento (David).

En cuanto a las evocaciones semánticas, cuatro veces se inicia la stanza aludiendo a progenitores (i 29, 50, 71 y 85, ἄ τοι Ποσειδάωνι μιχθεῖσα... [...τεκέμεν.] | [γεγάκειν] πατρός,... | ἐξ οὗ πολὺκλειτον...γένος | πλάξιππον ἃ Θήβαν ἔτικτεν),¹³ mientras que las últimas palabras de la stanza vuelven varias veces sobre el campo semántico de la fertilidad (vii 28, 35, 49, 56 y 77, ἐλθεῖν ἐν ὥρᾳ | Ἄφροδίτας. | φᾶ γεγάκειν [encabalgado con 50, πατρός...] | μάτηρ | μάτρως ἄνδρες).¹⁴

11 Algunas traducciones de ἀγαφθεγκτος son: “loudly sounding” (SLATER, 1969:3), “loud sounding” (LSJ, 1996:7), o bien “très sonore” (CHANTRAINE, 1999:5). Se ha validado la relación del prefijo intensificativo ἀγα- con la raíz de μεγα- (BEEKES, 2010:7).

12 En efecto, la *scítala*, el “mensaje en varilla” (“message stick”, SLATER, 1969:467), era empleado por los espartanos para transmitir un mensaje secreto (ROCHA, 2018:109.n26).

13 i 29.50.71.85: “la que ciertamente con Poseidón mezclada [parió] | [que fue engendrado] de un padre... | de quien la muy renombrada... estirpe | [Metopa] la que a Tebas conductora de caballos parió”

14 vii 28.35.49.56.77: “llegar en la estación. | de Afrodita. | dijo que había sido engendrado [encabalgado con 50, πατρός,...] | madre | maternos varones”

Además de esta y otras asociaciones de campo semántico, hay variaciones por sinonimia o bien por antítesis.¹⁵ También tienden a corresponderse en el metro las expresiones locativas y, con mayor frecuencia, las de tiempo.¹⁶

Se registran coincidencias exactas en cada verso del esquema métrico (i-vii), la mayoría coordinantes que estructuran la sintaxis, cuya coincidencia más destacada se da a la par que el vencedor, en la última antístrofa (vii 77 y 98, εἰ δ' ἔτύμωσ... Ἀγησία, = σὺν δέ... Ἀγησία).¹⁷ También hay reelaboraciones parciales, esto es, variaciones sobre una misma base léxica (ej. 35 y 91, γλυκείας -κὺς), de manera notable con el anafórico 'αὐτόν' (3 y 45, -γού πρόσωπον ≈ -ῶπες αὐτόν, así como en vii 14 y 56, κατὰ γὰρ αὐτόν ≈ κατεφάμιξεν), y ya sobre el final, en relación a las canciones (7 y 91, ἀοιδαῖς ≈ ἀοιδᾶν).¹⁸ Este recurso poético, que se reitera entre los epodos y cuya validez en otros epincios estudiamos de cerca, se evidencia como una técnica sistemática.

Finalmente, ¿es factible responder a la pregunta sobre la estructura de la responsión teniendo en cuenta el contexto próximo? Sí, la responsión tiene un alcance discursivo más amplio que, a través del poema, identifica al vencedor con el poeta: recordando la ciudad de Siracusa y su fuga (verbo φεύγω), el espejo léxico centrado en la responsión metapoética (ἀοιδαῖς; ≈ ἀοιδᾶν) ofrece una respuesta para la propia pregunta retórica:

6. συνοικιστήρ τε τᾶν κλεινᾶν **Συρακοσσᾶν**, τίνα κεν **φύγοι** ὕμνον

7. κείνος ἀνήρ, ἐπικύρσαις ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς **ἀοιδαῖς**;
[...]

90. λόγοις εἰ **φεύγομεν**, Βοιωτίαν ὕν. ἐσσι γὰρ ἄγγελος ὀρθός, 91.
ἠῦκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, γλυκὺς κρατήρ ἀγαφθέγκτων **ἀοιδᾶν**·

92. εἶπον δὲ μεμνᾶσθαι **Συρακοσσᾶν**...

15 **Responsiones semánticas (correspondencias de sentido):**

Campo semántico: i 29.50.71.85 [nota 13] | iii 45.94 γλαυκῶπες φοινικό- | 88.95 Ἦραν... κελαδῆσαι, λευκίππου... ἑορτάν | v 12.68.96 Ἀγησία, Ἡρακλῆης, καὶ Ζηνὸς Αἰ[τναίου] | 75.89 πρώτοις ἀρχαῖ[ον] |

vi 13.90 ἀπὸ γλώσσης λόγοις | 69.97 ἑορτάν τε λύραι μολπαί τε | vii 28.35.49.56.77 ἐλθεῖν ἐν ὥρᾳ· Ἀφροδίτας. φᾶ γεγάκειν σύμπαντι μάτηρ μάτρως ἄνδρες

Sinonimia: i 43 ἦλθεν δ' 64, ἴκοντο δ' | iii 24 ἴ]κωμαί τε -73, ἔρχονται· | 53.95 γεγενημένον τε θυγατρὸς | 5.26 Διὸς ἐν Πίσᾳ ἐν Ὀλυμπίᾳ | vii 14.49 φθέγγατ' [ο] εἴρετο

Antítesis: i 43.64 δ' ὑπὸ σπλάγχων -το δ' ὑψηλοῖ[ο] | ii 44.51 ἐς φάος αὐτίκα ἔξοχον, οὐδέ ποτ' [ε] | 3.52 cfr. 66 δ' μὲν | 3.94 -ωπον -πεζαν | 4.95 μὲν τε | 11.74 -μιαί· πολλοὶ ἕκαστον· μῶ- | 11.88 δὲ μὲν | 7 ἐπι cfr. 14.56 κατὰ κατε- y 35.77 ὑπ[ὸ]

16 Tiempo y lugar: 2.23.44.51 ὡς ὅτε ὄφρα αὐτίκα οὐδέ ποτ' [ε] | 23.44.65.93 ἄ ἐς φάος ἔνθα τὰν | vi 13.97 ποτ' [ε] χρόνος | vii 28.35.56 σάμερον πρῶτον ἔψ- νιν χρόνω

17 Responsiones exactas: i 43.92 δ' [έ] | ii 9.72 δ' | 3.52 δ' | iv 25.74 ἐξ | 5.89 τε τ' | 26.54 ἐν | 47.96 δ' δέ | 6.97 τε | vii 35.77 ὑπὸ ὑπ' | 77.98 δ' [έ]... Ἀγησία

18 Responsiones léxicas (misma raíz): 1.43 ὑποστάσαντες ὑπὸ σπλάγχων ὑπ' [ὸ] | 43.71 -ταῖς ἴαμος -ιδᾶν | 43.85 ἐραταῖς -τεινὸν | ii 9.72 δ' ἀρεταί -τάς | 3.24 πρόσ- πρὸς | 3.45 -γού πρόσωπον -ῶπες αὐτόν | 52.66 μάνυε... ἀκοῦσαι μαντοσύνας, τόκα... -οῦειν | 4.74 χρῆ χρῆμ' [α] | 25.74 ἐξ ἀλλᾶν -ων | 5.12 ἐν ἐν- | vi 34.48 οἰκεῖν· -κω | 48.76 πετραέσσης ἐλαύνων ἐλαυνόντεσιν αἰδοί- | 7.91 ἀοιδαῖς; -δᾶν· | 14.56 κατὰ κατε- | 35.91 γλυκείας -κὺς

6. colono, además, de la sonora **Siracusa** ¿a cuál himno **podría rehuir**
7. aquel varón, encontrándose con los ciudadanos sin envidia en
anheladas **canciones**?

[...]

90. si con palabras **rehuimos** [al rumor de ser] cerda Beocia. Eres,
pues, mensajero recto, 91. scítala de las Musas de bellas trenzas,
dulce crátera de resonantes **canciones**.

92. Dicen acordarse de **Siracusa**...

Bibliografía citada

ABRITTA, A. *Nuevas perspectivas sobre la melodía de la lírica de Píndaro*, 2015.
https://www.academia.edu/30095027/Nuevas_perspectivas_sobre_la_%C3%ADa_de_la_l%C3%ADrica_de_P%C3%ADndaro

_____ *Un Análisis Coral del Poema de Parménides*, Tesis de Licenciatura
en Filosofía, Universidad de Buenos Aires, 2016. https://www.academia.edu/42305268/Un_an%C3%A1lisis_coral_del_poema_de_Parm%C3%A9nides

_____ “Niveles de un nuevo modelo teórico para el estudio de la métrica
griega antigua”, en *Anales de Filología Clásica*, Universidad de Buenos Aires (en
prensa).

ALLEN, W.S. “Prosody and Prosodies in Greek”, in: *Transactions of the Philological
Society* (1966): 107-48.

_____ *Vox Graeca*, Cambridge University Press, 3° Ed., 1987.

BEEKES, R. *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leiden, Boston, 2010.

BUSTOS FIERRO, F. “Olímpica 1: Aproximación al análisis métrico-prosódico”,
ponencia presentada en *Actas del XXVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos
y III Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico*, Universidad de La Pampa,
2023 (en preparación).

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Éditions
Klincksieck, Paris, 1999.

CONSER, A. “Pitch Accent and Melody in Aeschylean Song”, en *Greek and Roman
musical studies*, Vol. 8 (2020): 254-78.

DAVID, A.P. *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford University Press, 2006.

LEEDY, D. *Singing Ancient Greek: A Guide to Musical Reconstruction and Performance*, University of California, 2014.

LIDDELL, H.G. - SCOTT, R. - JONES, H.S. *A Greek-English Lexicon* (Ed. with a Supplement), Oxford at the Clarendon Press, Great Britain, 1996.

PEARSON, L. *The Dynamics of Pindar's Music. Ninth Nemean and Third Olympian*, en *Illinois Classical Studies*, Vol. 2 (1977): 54-69.

ROCHA, R. *Píndaro: Epinícios e Fragmentos*, Introdução, tradução e notas, Ed. Kotter, Curitiba, 2018.

SLATER, W.J. *Lexicon to Pindar*, Walter de Gruyter & CO., Berlin, 1969.

SOMMERSTEIN, A.H. *The Sound Pattern of Ancient Greek*. Oxford, Basil Blackwell, 1973.

STRIPEIKIS, C.A. "Amphóteron mántin te agathòn kai dorì máchestai: reelaboraciones poéticas y (re)performance en O. 6. 12-18 y CEG 519", en: *Synthesis*, 28.2 (2021), e103, <https://doi.org/10.24215/1851779Xe103>

Encontros

Dioniso y el elemento femenino.
La música y la danza arriban a la
ciudad¹

María Cecilia Colombani
Universidad de Morón
Universidad Nacional de Mar del Plata
UBACyT
E-mail: ceciliacolombani@hotmail.com

Resumo

En este artículo relacionaremos a Dioniso con el elemento femenino desde dos vertientes afines: la danza y la música, marcas identitarias del *thíasos* que lo acompaña en su entrada a Tebas en la última tragedia que Eurípides le dedicara al hijo de Zeus y Sêmele. Dioniso es el Bacante que porta la llama roja de su antorcha. El cuerpo y el movimiento son rasgos de la similitud ontológica entre fieles y divinidad, al menos en ese instante único, fugaz e intransferible que implica la proximidad.

Desde esta perspectiva, los vasos son el soporte material e imagético que nos permite acercarnos a la representación del cortejo femenino. La imagen devuelve la figura distorsionada de la ménade como contra-modelo de la mujer *mélissa*; figura límite, vecina de las formas de la Otredad, que el propio Dioniso encarna en su devenir epfánico.

Palabras clave: Dioniso, Identidad, Mujeres, Música, Danza.

Abstract

In this article we will relate Dionysus to the feminine element from two related aspects: dance and music, which are the characteristics of the Thíasos who accompanies him on his entry into Thebes in the last tragedy that Euripides dedicated to the son of Zeus and Semele. Dionysus is the Bacchante who carries the red flame of his torch. Body and movement are features of the ontological resemblance between the faithful and the divine, at least in that unique, fleeting and untransferable moment that proximity implies.

From this perspective, the vessels are the material and imaginary support that allows us to approach the representation of the female procession. The image returns the distorted figure of the maenad as a counter-model to the melissa woman; a limited figure, a neighbour of the forms of otherness that Dionysus himself embodies in his epiphanic becoming.

Keywords: Dionysus, Identity, Women, Music, Dance.

1 Hemos seguido la referencia estructural del estudio preliminar y las notas, así como la traducción de Andrade 2003.

Introducción

En este artículo relacionaremos a Dioniso con el elemento femenino desde dos vertientes afines: la danza y la música, marcas identitarias del *thíasos* que lo acompaña en su entrada a Tebas en la última tragedia que Eurípides le dedicara al hijo de Zeus y Sêmele. Dioniso es el Bacante, ὁ Βακχεύς, en una clara identificación con el colectivo, que porta la llama roja de su antorcha, πυρσώδη φλόγα πεύκας, que marca, con su gesto en alto, el típico movimiento que caracterizará a la Bacante engalanada con su antorcha, ataviada con su atuendo y portando los instrumentos musicales que la caracterizan. De este modo, la luz en la noche de la montaña instituye un elemento común entre el dios y sus fieles; en este escenario, el canto y la danza no representan elementos aleatorios y complementarios de un ritual exótico, sino propios de una pertenencia misteriosa, a partir de la consustancialidad del dios nómada, itinerante y cosmopolita (DETIENNE 1986) con sus mujeres adoradoras.

Desde su rol de conductor, Dioniso lleva el compás. El campo léxico del verbo αἰσσω, “precipitarse”, “vibrar”, “saltar”, “revolotear”, lo muestra en el punto álgido del movimiento que habilita la danza frenética distintiva de su cortejo, al tiempo que la música gana la ciudad. La carrera, δρόμος, y la danza, χορός, son las huellas del compartido y los signos de la pertenencia orgiástica. El conductor y sus fieles están idénticamente atrapados por la carrera, la danza y la música como marcas identitarias; así, los elementos definen un momento único y privilegiado de vida comunitaria, de contacto cercano, gozo compartido.

Sabemos que las mujeres lo acompañan con fidelidad inalterable. El adjetivo Πλανήτης, “vagabundo”, “errante”, detalla un rasgo común que identifica al dios y a sus seguidoras. El nomadismo y el vagabundeo determinan una metáfora inscrita en el viaje. En este caso, uno que lo ha llevado a la tierra de su madre y la algarabía corresponde a las mujeres tebanas levantadas por el dios.

Inscrito en la misma imagen, el campo de significación del verbo πρέπεθίζω, “mover”, “animar”, “excitar”, da cuenta no solo del movimiento frenético de Dioniso, sino también del de su cortejo. Es él quien con-voca a las mujeres, llamándolas a un despliegue extático de sus cuerpos; su presencia las conmueve y, por ende, las pone en marcha, con la música como elemento complementario de la danza extática.

El cuerpo y el movimiento son rasgos de la similitud ontológica entre fieles y divinidad, al menos en ese instante único, fugaz e intransferible que implica la proximidad. Cuerpo individual y colectivo se amalgaman en un mismo plano, al que hay que sumarle el cuerpo social del teatro (COLOMBANI 2017).

Nuevas huellas dan lugar al paso febril del cortejo. En primer lugar, el grito, *ίαχή*, que es un alarido de guerra que evoca la batalla que el propio Dioniso libra contra quienes no lo reconocen. En segundo lugar, la melena *πλόκαμος*, la cabellera ensortijada, el cabello rizado, característico de Bromio. Las bacantes portan la misma melena, libre de ataduras, que sacuden frenéticamente, rompiendo el modelo canónico de la cabellera de la esposa *mélissa* (LESSA 2014).

El repertorio imagético

Las imágenes que acompañan el segmento dan cuenta de la actitud de la ménade en su movimiento que reúne música y danza, al tiempo que define el territorio que comparten el dios y su cortejo femenino como marca de una unidad estructural.



Detalles de la fotografía de Maria Daniels, courtesy of the Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Antikensammlung, February - March 1992. Berlin F 2290

Proponemos una primera aproximación a la imagen del *thíasos* dionisiaco de la mano de la cerámica roja como modo de intersectar dos lenguajes, dos órdenes discursivos, constituidos por reglas propias de funcionamiento.

Desde esta perspectiva, los vasos son el soporte material e imagético que nos permite acercarnos a la representación del cortejo femenino. La imagen devuelve con elocuencia plástica la figura distorsionada de la ménade como contra-modelo de la mujer *mélissa*; figura límite, vecina de las formas de la Otredad, que el propio Dioniso encarna en su devenir epifánico. La cerámica es una posibilidad sensible de recortar el objeto de análisis desde otro andarivel, desde otra mirada, desde otro punto de instalación material y simbólico.

Los vasos se convierten en magníficos soportes de una realidad. Apenas un recorte del universo imagético para mostrar otro *lógos*, otro discurso capaz de exhibir las marcas identitarias de los personajes que estamos transitando. Allí está plasmado el cortejo dionisiaco en su plenitud: melena sin las ataduras, nomádica, que esquivo toda fijación estática que acompaña el movimiento de la bacante; recorte de las imágenes para ver los rostros, las expresiones, los gestos de esas mujeres que portan instrumentos musicales que anuncian su presencia epifánica.

Dioniso las ha traído desde tierras extrañas para que lo acompañen en su largo itinerario hasta alcanzar la tierra de su madre en su búsqueda de honrar su nombre y su memoria. La forma de convocarlas evoca un nuevo rasgo: el canto: *μέλπετε τὸν Διόνυσον*, que no solo es la prenda de un destino común, sino la forma de alabar a quien lo amerita por su condición divina. No nos equivoquemos como mortales. El hecho de que el ritual aproxime el plano humano y el divino no significa que los *tópoi* respectivos no guarden sus peculiares rangos ontológicos.

Una serie de elementos componen el escenario de mutua pertenencia, al tiempo que despliegan una metáfora musical: los panderos de sordo retumbo, los gritos de ¡evohé!, los gritos y aclamaciones frigias, la sagrada flauta de loto melodiosa y sus tonadas. El clima orgiástico tiene en la música su realización. De este modo, no constituye un elemento decorativo u ornamental de la experiencia de iniciación, sino crucial e instituyente de la novedad que representa la comunión. La música opera como magma instituyente de lo nuevo, esto es, de la reconciliación del plano divino y el humano en la celebración que los reúne.



Photograph by Maria Daniels, courtesy of the Staatliche Museen zu Berlin,
Preußischer Kulturbesitz: Antikensammlung, February - March 1992
Berlin F 2290

El magnífico fondo de la pieza recupera la dimensión de la música en la exhibición de una bacante tocando el *aulós*, mientras el resto exhibe el movimiento del *thíasos*. La música refuerza el alcance de la confusión que reúne a los distintos actores. Las mujeres frigias se unen a las bacantes que Dioniso ha levantado en su llegada a Tebas en gesto menádico.

El monte las espera y esa geografía agreste que las acoge es un nuevo tópicos de la experiencia mística. Una vez más, no se trata de cualquier geografía ni de un *tópos* impersonal e intercambiable. Es el espacio sacro que les pertenece cuya sacralidad está dada por la presencia divina. Es el momento de la danza, de la pierna y el pie como metáfora corporal del movimiento de quien, alborozada avanza a brincos.

Desde otro andarivel, el poema marca otra huella identitaria, que ha de acompañar al dios en su vagabundeo epifánico: su capacidad para enloquecer a las mujeres. Son ellas, las ménades, las primeras víctimas de la descortesía que las ciudades suelen tener con el dios, al no reconocerlo y al no brindarle los merecidos honores. Las mujeres enloquecen por obra del Taurino, del bramador, y su madre, Sémele-Tione, (ménade) aparece como el arquetipo mítico de la mujer posesa. La relación de Dioniso con las mujeres transita por un campo complejo, pero una cosa es innegable: la presencia insistente de lo femenino en su configuración como divinidad.

Desde su primera crianza en manos de las Ninfas hasta los episodios de *mania* más dura, las mujeres constituyen un elemento central en la epifanía dionisiaca. Son ellas, las Bacantes, las fieles adoradoras de un dios que las castiga para salvarlas, las persigue para liberarlas en un acto único y sublime

de aproximación-asimilación a la divinidad (GERNET 1981).² Son ellas las que conducen el cortejo dionisiaco y son, sobre todo, las privilegiadas iniciadas de sus ritos en la montaña.

Una nueva muestra de identidad compartida queda expresada por la referencia al conductor del *thíasos*.

, figura emblemática de lo Otro (VERNANT 1986). Él mismo, quienquiera que sea, es el dios en persona conduciendo el cortejo. Consustancialidad ontológica en la que el adepto deja de ser uno mismo para devenir otro, puntualmente, el dios. Quizás esa marca sea el corazón de la posesión.

De este modo, las mujeres imprimen otro hito de la epifanía dionisiaca. Su huella y su presencia junto al dios es innegable. Dioniso tiene un destino femenino por la presencia imborrable de su madre adorada. El desplazamiento de las mujeres tebanas trasladadas de sus *tópoi* conocidos, de sus espacios naturales y de sus condiciones habituales. El hogar ha pasado a ser la montaña y las lanzaderas fueron trocadas por las danzas frenéticas. Los cuerpos se han liberado de las ataduras domésticas para danzar y tocar la música libremente en compañía del taurino, en relación con esa extraña foraneidad que caracteriza al Dios-Otro.

Un “entre” toma cuerpo en el vínculo privilegiado entre el señor y sus adoradoras. Escenario de identidad plena donde se han abandonado las huellas ontológicas reconocidas para devenir otra cosa, para entrar en un *tópos* signado por la *manía*.

Conclusiones

El propósito de este artículo consistió en relacionar a Dioniso, el dios nómada por excelencia, con el universo femenino desde dos perspectivas complementarias: la danza y la música, elementos constitutivos del cortejo que hace con el taurino su entrada a Tebas. En esta ocasión, Dioniso es el Bacante, estableciendo una nítida consustancialidad con ese universo femenino que lo sigue danzando y portando los instrumentos musicales que lo identifican. El cuerpo y el movimiento constituyen las señales de la familiaridad ontológica entre sus seguidoras y el dios, en ese instante efímero que implica la proximidad y la asimilación con la divinidad. Para acompañar las reflexiones de carácter antropológico, propusimos una aproximación a la imagen del *thíasos* que la cerámica roja plasma, intentando poner en diálogo dos órdenes discursivos, el literario-antropológico y el artístico, como modos de expresión de la realidad.

De este modo, los vasos constituyen la espesura material que nos habilita a penetrar en el corazón del cortejo femenino, inscribiendo la música y la danza

2 En este punto evocamos la hipótesis de Louis Gernet en torno al doble movimiento de asimilación-aproximación que parece sostener el campo antropológico de la religión arcaica, ya que constituyen los dos movimientos tendientes a borrar la natural distancia que separa a mortales de inmortales.

a su matriz identitaria. La imagen nos remite a la figura de la ménade danzando y portando los instrumentos que la llegada a Tebas devuelve, al tiempo que presenta a la bacante como lo Otro de la mujer *mélissa*, de la esposa que reina en el *oikos*; figura que exhibe su cercanía con una de las huellas de la Otredad, que el propio Dioniso representa, anudando una vez más sus destinos. El escenario de mutua pertenencia y consustancialidad despliega una metáfora musical, vivaz y dinámica: los panderos, los gritos y aclamaciones de las mujeres frigias, la flauta de loto melodiosa, forman parte del entorno, en el preciso instante en que la danza y la música invaden la ciudad, que se levanta en gesto menádico. Es la *orgía*, la celebración, la que tiene en la música y la danza su plena y complementaria realización, constituyendo un elemento capital e ineludible de la experiencia de iniciación. La música y la danza operan como elementos instituyentes de la comunión entre ambos *tópoi*, el divino y el humano.

Bibliografía

ANDRADE, N. *Bacantes*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

COLOMBANI, M. C. "Dioniso y las ménades: las marcas de una relación excepcional", en: Aldo Rubén Pricco (Coord.). *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, Coimbra: Imprenta de la Universidad de Coimbra, 2017, pp. 25-32.

DETIENNE, M. *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa, 1986.

GERNET, L. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus, 1981.

LESSA, F. S. *Mulheres de Atenas. Mélissa - do Gineceo a Agorá*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

VERNANT, J.-P. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa, 1986

Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu>

Encontros

Aristóxeno de Tarento e os fragmentos de suas obras que tratam da música: discussão introdutória e tradução de alguns fragmentos escolhidos

Aristoxenus of Tarentum and the fragments of his works dealing with music: introductory discussion and translation of selected fragments

Roosevelt Rocha
Universidade Federal do Paraná
E-mail: rooseveltrocha@yahoo.com.br

Resumo

Neste breve texto, apresento uma introdução ao estudo dos fragmentos de Aristóxeno de Tarento, ofereço traduções de alguns textos selecionados e faço comentários resumidos. Meu objetivo geral era demonstrar que, para além da influência da escola peripatética e de Aristóteles, que foi seu mestre, Aristóxeno conservou uma parte de sua formação pitagórica, que recebeu em sua juventude, e manteve também algum diálogo com o pensamento platônico. Desse modo, sua obra vai além do tecnicismo característico do tratado *Elementos de Teoria Harmônica* e abarca outros interesses como a história, a biografia e a influência da música sobre a alma.

Palavras-chave: Aristóxeno de Tarento, Fragmentos, Pitagorismo, Platonismo, Teoria do ethos.

Abstract

*In this brief text, I present an introduction to the study of fragments by Aristoxenus of Tarentum, offer translations of selected texts, and make brief comments. My general objective was to demonstrate that, in addition to the influence of the Peripatetic school and Aristotle, who was his teacher, Aristoxenus preserved a part of his Pythagorean training, which he received in his youth, and also maintained some dialogue with Platonic thought. Thus, his work goes beyond the technicality characteristic of the treatise *Elements of Harmonic Theory* and encompasses other interests such as history, biography and the influence of music on the soul.*

Keywords: *Aristoxenus of Tarentum, Fragments, Pythagoreanism, Platonism, Ethos Theory.*

Neste breve texto, tentarei apresentar uma rápida introdução à biografia e ao estudo dos fragmentos com tema musical de Aristóxeno de Tarento, talvez o teórico mais importante no que diz respeito à música na Antiguidade Clássica. Sabemos que ele trouxe uma nova perspectiva teórica para o estudo da música, partindo de uma abordagem muito influenciada por Aristóteles, que foi seu professor em Atenas, porém não rompeu completamente com seus antecessores pitagóricos e harmonicistas em geral.¹ Assim, dando mais importância à percepção (audição) do que aos cálculos matemáticos, e baseando suas demonstrações mais na música prática do que em elucubrações teóricas, Aristóxeno propôs uma teoria ao mesmo tempo descritiva e prescritiva que influenciou enormemente os teóricos posteriores, como Ptolomeu, Aristides Quintiliano e Boécio. Primeiramente, darei algumas informações biográficas e depois farei breves comentários sobre alguns fragmentos selecionados de outras obras.

Aristóxeno de Tarento (nascido entre 375 e 360 a. C.) foi aluno de importantes membros da escola pitagórica, a qual teve uma presença marcante na Magna Grécia entre os séculos VI e IV a. C. da história grega, e também de Aristóteles.² A parte principal de sua obra tratava da música em seus variados aspectos e por isso ele chegou a ser chamado *mousikos* na Antiguidade. Quem recebia essa denominação era considerado um verdadeiro cultuador das Musas e, por isso, era visto como um homem muito sábio. No caso de Aristóxeno, a designação *mousikos* o caracterizava como ‘o especialista em música’, ‘a autoridade’ no que dizia respeito à arte musical.

1 Para uma introdução ao estudo da música na Antiguidade Clássica, além das outras obras citadas ao longo do texto, cf. também BÉLIS 1996; COMOTTI 1989; GENTILI e PRETAGOSTINI 1988; GEVAERT 1875-1881; HENDERSON 1957; LANDELS 1999 e MICHAELIDIS 1978.

2 As informações básicas sobre a vida de Aristóxeno estão na *Suda s. v. Aristoxenos*. Cf. WEHRLI 1967: 9-10. Para mais informações sobre a biografia dele, cf. VISCONTI 1999. Sobre as contribuições teóricas da escola pitagórica e sobre sua presença na Magna Grécia, ver BURKERT 1972: 367-400.

Tarento, a cidade do sul da atual Itália onde ele nasceu, foi um centro bastante conhecido do Pitagorismo. Lá também nasceram Filolau, Lísis e Arquitas. O pai de Aristóxeno se chamava Espíntaro (ou Mnésias) e ele também era músico e foi o seu primeiro professor. Na sua juventude, ele teria passado algum tempo em Mantinea, onde teria sido aluno de Lampro de Eritreia. Em algum momento depois de 343 a. C., ele teria ido para Corinto onde teria conhecido Dionísio, tirano de Siracusa. Por fim, ele foi para Atenas, onde se tornou um dos mais influentes pensadores do final do século IV a. C. Em Atenas, ele foi aluno primeiro de Xenófilo de Cálcis, um pensador pitagórico, e depois se tornou discípulo de Aristóteles. Ele teria se destacado entre os peripatéticos e, aparentemente, esperava suceder Aristóteles no comando do Liceu. De acordo com a *Suda*, entretanto, Teofrasto foi o escolhido para suceder Aristóteles e Aristóxeno teria ficado muito desapontado.³

Sua obra teria sido composta de 453 livros sobre música, filosofia, história e todo tipo de tema, inclusive destacando-se aí as biografias de Pitágoras, Arquitas, Sócrates e Platão, mas a maior parte dessas obras só sobreviveu em fragmentos. As únicas obras que sobreviveram de modo mais extenso foram os *Elementos de Harmônica* e os *Elementos de Rítmica*. Além desses textos, no comentário de Porfírio sobre os *Harmonika* (1.4), de Ptolomeu, há um fragmento extenso “Sobre o primeiro tempo” e outro “Sobre os tons”. Sobre os fragmentos coletados por Wehrli, mais ou menos 35 deles contêm títulos de obras que deixam claro que Aristóxeno tinha interesse por um vasto leque de temas. Conferindo esses títulos, que aparecem em versões diferentes, é provável que possamos atestar a existência de 63 livros ou rolos de papiro.⁴ É possível que duas ou mais versões desses títulos se refiram a uma única obra. De qualquer modo, vale a pena conhecer esses fragmentos e títulos, porque eles dão testemunho sobre os variados interesses característicos dos filósofos peripatéticos e especificamente de Aristóxeno, que, para além de ter sido um grande especialista na música, parece ter sido um verdadeiro historiador da cultura que tinha um enorme interesse pela questão da influência da música em todos os aspectos da vida dos antigos gregos. De acordo com Gibson (2005: 99), “Os fragmentos sobre música demonstram sem dúvida sua flexibilidade como autor e sua capacidade de aplicar um conhecimento enciclopédico do assunto com uma ampla perspectiva filosófica”. Os outros escritos musicais de Aristóxeno estavam sujeitos a influências metodológicas diferentes daquelas que afetam os *Elementos de Harmônica*. Os textos fragmentários de outras obras de Aristóxeno mostram diferentes aspectos da influência aristotélica e o significado relativamente maior de sua formação pitagórica inicial. O desacordo tácito de Aristóxeno com seu mestre peripatético sobre o status da har-

3 Cf. MATHIESEN 1999: 294-295.

4 Cf. PÖHLMANN 2020: 154.

mônica como uma ciência independente obscurece a profundidade de seu compromisso com os ensinamentos de Aristóteles. Nos fragmentos, por outro lado, a ambição axiomático-dedutiva é preterida em favor de uma metodologia reconhecidamente semelhante àquela mais geralmente promovida pela escola peripatética, com ênfase na coleta de material em um amplo campo e sua catalogação. Essa abordagem cumulativa da ciência reconhece o trabalho de filósofos anteriores, bem como de contemporâneos do autor. Nos fragmentos, ele se mostra capaz de incorporar livremente a discussão do significado sociológico do assunto, além de sua história e desenvolvimento (ao invés de vez de apenas criticar rivais ou predecessores). Tais aspectos da sua erudição são apenas sugeridos ou completamente ignorados nos *Elementos de Harmônica*. Além disso, há evidências de influências pitagóricas e platônicas na obra de Aristóxeno. Em questões relativas à função social da música, Aristóxeno frequentemente adere às ideias defendidas por escritores pitagóricos e por Platão. Isso é particularmente visível em seus escritos sobre a doutrina do ethos e o papel da música na educação.⁵

Seguirei aqui a numeração e as divisões propostas por Wehrli (1967), ainda considerada a edição a ser seguida. Uma edição mais recente e maior foi publicada há pouco tempo, preparada por Kaiser (2010), mas esse trabalho foi severamente criticado e não pode ser considerado a obra de referência em se tratando dos fragmentos de Aristóxeno.⁶

Os fragmentos de Aristóxeno foram coletados pela primeira vez por Karl Müller entre os *Fragmenta Historicorum Graecorum* (1848). Anteriormente, Mahne (1793) havia dedicado um estudo a esse autor e sua obra, e Luzac (1809) havia reunido os fragmentos da 'Vida de Sócrates'. A primeira edição crítica moderna dos fragmentos de Aristóxeno é a de F. Wehrli, no segundo fascículo de sua famosa coleção intitulada "Die Schule des Aristoteles" (Basel/Stuttgart, 1945 [primeira edição], 1967 [segunda edição]). Wehrli tinha editado 139 fragmentos. Uma seleção mais completa, mas limitada a fragmentos de tratados de teoria musical (113 fragmentos) foi publicada por R. Da Rios (1954: 94-113), como apêndice à sua edição dos *Elementa Harmonica*. Kaiser coletou 436 fragmentos a partir do testemunho de autores gregos, árabes e latinos que vão desde o século I a.C. até o século XV da era comum. Ele propôs apresentar um nova edição dos fragmentos para substituir as coleções de Wehrli e Da Rios. Lá são publicados fragmentos de edições (frequentemente) mais modernas; vários novos textos foram identificados e acrescentados, outros foram excluídos, com bons argumentos; os fragmentos estão ali dispostos de acordo com uma organização diferente do material e muitos estão acompanhados por uma tradução (parcial) para o alemão, a primeira feita em uma língua moderna para

5 Em todo esse parágrafo, sou grandemente tributário de GIBSON 2005: 99-101.

6 Ver DAVIES e FINGLASS 2014: 79. As informações apresentadas abaixo sobre a edição de Kaiser são um resumo das resenhas de PERROT, 2011 e DORANDI, 2010.

vários deles. A edição de Wehrli, no entanto, permanece útil, em particular, para as páginas do comentário.

Vejamos então alguns fragmentos, prestando atenção aos seus temas principais e tentando ver que relação essas discussões teriam com as outras obras de Aristóxeno mais conhecidas dos estudiosos.

Fr. 6 (Apolônio, Histórias admiráveis, 49)

49(48)[1] As coisas que Teofrasto disse em seu livro Sobre a Inspiração são dignas de atenção. Pois ele diz que a música cura muitos dos males que afligem a alma e o corpo, como desmaios, medos e crises prolongadas de distração do juízo. Pois tocar aulo, diz ele, cura tanto a ciática quanto a epilepsia, [2] assim como o homem que procurou Aristóxeno, o teórico da música — ele havia consultado tos oráculos de Pasífae e Delfost [o texto aqui está muito corrompido]

Diz-se que [Aristóxeno] restaurou em seu juízo perfeito alguém em Tebas que havia sido tirado de seu juízo pelo som da trombeta, pois quando o ouviu, gritou tanto que se envergonhou; e particularmente se alguém tocasse trombeta de maneira guerreira, ele sofria muito mais, ficando louco. [3] Assim [Aristóxeno] pouco a pouco o apresentou [ao som do] aulo e, como se poderia dizer, por esse procedimento, permitiu-lhe suportar até o som da trombeta.

Esse fragmento 6, como é fácil de perceber, trata do poder curativo da música em geral e, mais especificamente, do aulo. Algo que chama nossa atenção aqui é o fato de que, tradicionalmente, o aulo era considerado um instrumento estrangeiro, que produzia melodias excitantes associadas ao culto de Dioniso e que não deveria ser usado na educação do cidadão. Basta lembrar que Platão, na República, 399d, prefere excluir da sua cidade ideal as melodias produzidas pelo aulo. Mas, se a anedota contada nesse fragmento tem algum fundo de verdade, podemos dizer que Aristóxeno provavelmente tinha uma opinião mais tolerante em relação ao aulo, semelhante àquela que encontramos no livro 8, 1342a-b, da Política, de Aristóteles.

Em seguida, vejamos o fragmento 70, que pode ser considerado uma boa introdução aos fragmentos musicais de Aristóxeno, pois apresenta sua tendência geral com relação à música.

Fr. 70 (Temístio, Orações, 33)

Aristóxeno, o músico, tentou ressuscitar a música já efeminada, ele próprio estimando as peças musicais mais viris, e recomendava aos seus alunos que dispensassem o estilo desleixado e preferissem as melodias viris. Quando um de seus íntimos lhe perguntou qual o benefício que ele obteria ao descartar o novo estilo agradável de música e se esforçar para a música antiga, Aristóxeno

respondeu: “Você cantará mais raramente no teatro”, pois era impossível agradar a multidão e ao mesmo tempo ser arcaizante com relação à ciência.

O julgamento negativo da nova música e da música comuns nos teatros na sua época é uma constante nos fragmentos. Nisso, ele se aproxima de Platão, que nas *Leis* (ver 2, 658e-659c; 3, 700a-701b; e 7, 817a-d) critica a música teatral e acaba por expulsar os poetas dramáticos da sua cidade ideal. Temos no fragmento 124 um desenvolvimento dessa linha de pensamento.

Fr. 124 (Ateneu, 14, 31, 632a)

por isso Aristóxeno, em seu livro intitulado Miscelâneas simposiais, diz: “Agimos de maneira semelhante ao povo de Posidônia (Paestum) que mora no Golfo Tirreno. A eles aconteceu, embora fossem originalmente gregos, terem se tornado completamente bárbaros, tornando-se tirrênios ou romanos, e terem mudado sua língua e todo o resto de seus costumes. Mas eles celebram um único festival grego até os dias de hoje, no qual eles se encontram e se lembram de todos os seus nomes e hábitos antigos, e lamentam suas perdas, uns para os outros, e então, depois de chorar por eles, vão para casa. E assim”, diz ele, “nós também, já que os teatros se tornaram completamente bárbaros, e que a música popular foi em direção à enorme ruína, sendo poucos, relembremos como era a música entre nós.”⁷

Depois de ler esse fragmento, podemos imaginar que havia um antigo sistema estável de gêneros musicais e literários, pelo menos do ponto de vista dos pensadores do século IV a. C., protegido por leis (νόμοι), que foi desintegrado por poetas misturando todos os gêneros com o objetivo de agradar a multidão. Aristóxeno, critica, direta e indiretamente, esses poetas e, em seu julgamento sobre a Música Antiga e a Música Nova, segue fielmente as opiniões de Platão.

Seguindo adiante, vejamos alguns fragmentos que pertenceriam ao livro *Sobre a Música*, de Aristófanes (fr. 71-89). Esse tratado seria dividido em quatro volumes e teria como temas principais a teoria musical e questões relacionadas à educação musical. Parece ter sido então uma coleção de dados musicais colocados em um quadro histórico. Seguem abaixo alguns xemplos selecionados.

Fr. 76 (Plutarco, Sobre a Música, 1142 B 316)

31. Aristóxeno deixa claro que correção ou degeneração depende da formação e da instrução. Pois, dentre os compositores da sua época, ele diz que Telésias

7 (Sobre esse fragmento, ver MERIANI 2003:15-48; e PÖHLMANN 2020: 161-162.

*de Tebas, quando jovem, tinha sido educado com a mais bela música e tinha aprendido outras melodias dos compositores ilustres além das composições de Píndaro, de Dionísio de Tebas, de Lampro, de Práquinas e dos outros que foram grandes compositores líricos de peças musicais. E diz que ele aprendeu também a tocar o aulo belamente e que se exercitou suficientemente nas outras partes da educação completa. Mas, chegada a época da sua madureza, foi tão fortemente seduzido pela música cênica e complexa que desprezou aquelas melodias com as quais ele fora educado, e aprendeu as composições de Filóxeno e de Timóteo, dentre essas as mais complexas e que em si mesmas são muito inovadoras. Quando se aplicou a compor melodias e experimentou os dois estilos, o de Píndaro e o de Filóxeno, não teve sucesso no gênero de Filóxeno. Isso aconteceu por causa da belíssima formação que ele recebeu desde criança.*⁸

Andrew Barker (2014: 70-71) apontou para o fato de que, de acordo com essa história, a Música Antiga não foi extinta pelo sucesso da Música Nova. Em vez disso, ambos os estilos coexistiram no tempo de Aristóxeno e tiveram seus apreciadores. O livro *Sobre a Música* de Aristóxeno discutiu claramente certos estilos musicais ou *harmoniai*, e seguiu sua invenção por figuras históricas ou pseudo-históricas, e seu desenvolvimento e uso na sociedade do passado e da época do nosso autor. Tinha um escopo anedótico e mantinha uma abordagem mais histórica e sociológica do que as exposições teóricas dos Elementos de Teoria Harmônica e dos Elementos de Teoria Rítmica. Enquanto os tratados técnicos mostram um aspecto da influência do método científico aristotélico, este material mostra outro. Tomados em conjunto, esses indícios insinuam um método peripatético de erudição, que se concentra na coleta e catalogação de uma ampla gama de informações dentro de um determinado assunto, dependendo, portanto, de pesquisas anteriores. A compreensão nos Elementos de Teoria Harmônica de que Aristóxeno estava trabalhando sozinho, em uma ciência efetivamente intocada por outros estudiosos, contrasta fortemente com a abordagem cumulativa desses escritos musicais históricos e sociológicos. A partir dessa evidência podemos ver que Aristóxeno foi um autor e pensador versátil, capaz de ver o mesmo material de múltiplas perspectivas, como defende Gibson (2005: 109).

Vejamos, em seguida, uma sequência de fragmentos (77-80) que tratam de inventores de harmonias.

Fr. 77 (Taciano, *Oração contra os Gregos*, 24)

E por que devo admirar o auleta mítico? Por que eu deveria me ocupar, como Aristóxeno diz, com o tebano Antigênides? Nós deixamos para vós as coisas inúteis.

8 (Sobre esse fragmento, ver MERIANI 2003: 58-69.)

Fr. 78 (Ateneu, XIV, 18, 624b)

Aristóxeno atribui a invenção dela (a harmonia frígia) a Hiágnis, o frígio.

Fr. 79 (Vita Sophoclis, 23)

Aristóxeno diz que foi o primeiro dentre os poetas de Atenas (isto é, Sófocles) a acolher a composição melódica frígia nas suas próprias canções e a misturá-la ao modo ditirâmico.

Fr. 80 (Plutarco, Sobre a Música, 1136c, 148, c.15)

Ele (Platão) rejeita a harmonia lídia porque ela é aguda e adequada ao treno e dizem que a primeira composição nesta harmonia foi trenódica. De fato, Aristóxeno, no primeiro livro Sobre a Música, diz que Olimpo foi o primeiro a tocar no aulo uma canção fúnebre para Píton na harmonia lídia.⁹

Uma das fontes mais importantes de vários fragmentos de Aristóxeno é o tratado Sobre a Música, de Plutarco. Nesses textos encontramos também discussões sobre as origens e sobre aspectos éticos relacionados às várias harmonias. Vejamos três dessas passagens.

Fr. 81 (Plutarco, Sobre a Música, 1136c, 153)

16. Também a mixolídia é uma harmonia patética, apropriada às tragédias. Aristóxeno diz que Safo inventou a mixolídia e que dela os poetas trágicos a aprenderam. Então eles adotaram-na e juntaram-na à harmonia dória, já que uma expressa magnificência e dignidade e a outra, o patético, e a tragédia é uma mistura destes.

Fr. 82 (Plutarco, Sobre a Música, 1136e, 160)

17. Já que, dentre essas harmonias, uma era lamentosa e a outra relaxada, com razão Platão rejeitou-as e escolheu a dória como adequada aos homens guerreiros e temperantes. Ele não ignorava, por Zeus, diferentemente do que Aristóxeno diz no segundo livro Sobre a Música, que também naquelas harmonias havia algo de útil para um Estado bem protegido. Pois Platão se dedicou muito à ciência musical, tendo sido aluno de Drácon de Atenas e de Megilo de Agrigento. Mas porque há, como eu disse antes, muita nobreza na harmonia

⁹ Cf. a *República*, de Platão (3.398e9-399a4), onde Sócrates rejeita a harmonia lídia porque ela é aguda e triste.

dória, ele preferiu essa. Não ignorava que muitos partênios dórios foram compostos por Álcman, Píndaro, Simônides e Baquílides, assim como cantos processionais e peãs, e ele certamente sabia que também lamentos trágicos outrora foram cantados no modo dório e algumas canções de amor. Mas bastavam a ele as composições a Ares e a Atena e os espondeus: pois estes eram suficientes para fortalecer a alma do homem temperante. Também não ignorava a harmonia eólica e a iástia, pois sabia que a tragédia empregava este tipo de composição melódica.

Fr. 83 (Plutarco, *Sobre a Música*, 1134f, 104)

11. Olimpo, como diz Aristóximo, é considerado pelos estudiosos da música o inventor do gênero enarmônico, pois antes dele todas as melodias eram diatônicas e cromáticas. Eles suspeitam que a invenção tenha acontecido da seguinte maneira. Olimpo, tocando no gênero diatônico e fazendo a melodia passar muitas vezes para a parípate diatônica, ora a partir da parámese ora a partir da mese, e omitindo a lícano diatônica, reconheceu a beleza do seu caráter, e assim admirou e aprovou o sistema constituído a partir dessa analogia e neste sistema compôs no tom dório. De fato, ele não se ateve às características nem do gênero diatônico nem do cromático, e nem mesmo às do enarmônico. Assim foram as suas primeiras melodias enarmônicas. (...) Assim eram as primeiras melodias enarmônicas. Depois o semitom foi dividido tanto nas melodias lídias como nas frígias. Olimpo, pelo que parece, enriqueceu a música ao introduzir algo ainda não realizado e desconhecido pelos seus predecessores e foi o fundador da música helênica e bela.

Como podemos ver, Aristóximo tinha um interesse especial pelo gênero enarmônico, mesmo que fosse para depreciá-lo. Em seguida, temos mais alguns fragmentos nos quais ele fala desse gênero melódico ou gênero de constituição dos tetracordes, nos quais havia a presença de quartos de tom, ou seja, onde os semitons eram divididos em duas partes.

Fr. 84 (Clemente de Alexandria, *Miscelâneas*, VI, cap. 11, 88, 1)

O gênero enarmônico combina muito bem com a harmonia dórica e o diatônico com a frígia, como diz Aristóximo. A harmonia, portanto, do saltério bárbaro (isto é, de Davi), que exibia o venerável da melodia, sendo a mais antiga, certamente se tornou um modelo para Terpandro, para a harmonia dórica, que canta o louvor de Zeus assim:

“Zeus de tudo princípio, de tudo condutor,
Zeus, a ti envio este princípio de hinos.”

(fr. 3 Gostoli; PMG 698 Page; fr.1 Diehl)

Fr. 85 (Plutarco, *Questões Conviviais*, VII, 8, 1)

Isso (isto é, a representação adequada ao caráter nos diálogos platônicos) os rapazes austeros e graciosos aprovam enormemente, mas os não viris e molengas, cujos ouvidos a ignorância e a má educação corromperam, e que, como Aristóxeno diz, estão prontos para vomitar quando ouvem o enarmônico, o rejeitam.

Além de questões estritamente musicais, Aristóxeno se dedicou também ao estudo sobre a natureza dos sons da fala. Encontramos discussões sobre esse tema nos fragmentos 86, 87 e 88.

Fr. 86 (Diógenes Laércio, I, 42)

Laso era filho de Carmantidas ou de Sisímbrino ou, como diz Aristóxeno, de Cabrino.

Fr. 87 (Ateneu, XI, 467a)

*E os dórios chamaram de sigma o san. Pois os músicos, como muitas vezes Aristóxeno diz, costumavam evitar pronunciar sigma sempre que podiam, porque era uma letra dura e inadequada para o aulo, mas eles gostavam de usar a letra rho, por causa da facilidade de pronunciá-la. E os cavalos que têm a letra ç marcada neles, eles chamam de sãforas. Aristófanes, em suas *Nuvens* (v. 122), diz:*

“Nem você, nem o cavalo de carruagem, nem sãforas”.

E Píndaro (fr. 70b Snell-Maehler) diz—

“Antes avançavam também as canções em linha reta e o san espúrio a partir das bocas dos humano”

Fr. 88 (Dionísio de Halicarnasso, *Sobre a Combinação das Palavras*, 14, 2)

Dos elementos e das letras não há uma só natureza e a primeira diferença entre eles, como Aristóxeno, o músico, demonstra, de acordo com cada um, ora produzem sons vozeados, ora produzem ruídos. Vocalizações são as chamadas vogais e ruídos são todas as restantes.

Como já foi dito antes, Aristóxeno tinha um grande interesse por questões históricas e pela preservação da memória de antigas formas de canções talvez

menos conhecidas na sua época. Encontramos testemunhos disso nos fragmentos 89 e 129.

Fr. 89 (Ateneu, XIV, 11, 619d)

E Aristóxeno, no quarto livro de seu tratado Sobre a Música, diz: “As mulheres antigas cantavam uma canção chamada Cálice. Ora, trata-se de um poema de Estesícoro (fr. 277 Page; fr. 326 Davies-Finglass), no qual uma donzela de nome Cálice, apaixonada por um jovem chamado Évatlo, faz uma prece para Afrodite para que a ajude a tornar-se sua esposa. Mas quando o jovem a desprezou, ela se jogou em um precipício. E este desastre aconteceu perto de Leucas. E o poeta representou o caráter da donzela como prudente, de modo que ela não estava disposta a viver com o jovem em seus próprios termos, mas rezou para que, se possível, ela pudesse se tornar a esposa de Évatlo, mas se isso não fosse possível, que ela pudesse ser libertada da vida.”

Fr. 129 (Ateneu, XIV, 11, 619e)

Mas, em seus Comentários sobre a brevidade, Aristóxeno diz: “Íficlo desprezava Harpalice, que estava apaixonada por ele. Ela morreu e houve um concurso de canções estabelecido entre moças em sua homenagem, e o concurso é chamado Harpalyce”, ele diz.

Como um estudioso da música, Aristóxeno estudou e escreveu também biografias de músicos. Ele ficou famoso por ser o autor de várias biografias importantes de pensadores como Pitágoras, Sócrates, Arquitas e Platão. Por isso, não causa surpresa o fato de encontrarmos entre seus fragmentos um testemunho sobre a vida de um músico, como o que vem a seguir.

Fr. 117 - Vida de Telestes (Apolônio, *Histórias admiráveis*, 40)

40[1] Aristóxeno, o teórico da música, diz em sua Vida de Telestes, que na época em que este estava na Itália aconteciam infortúnios, dos quais um era uma coisa estranha em relação às mulheres: pois elas ficavam tão extasiadas que, às vezes, quando estavam sentadas e jantando, ouviam como se uma voz as chamasse, depois partiam incontrolavelmente e saíam correndo da cidade. [2] Em resposta ao povo de Lócres e Régio, quando eles buscaram um oráculo sobre um alívio para essa condição, o deus lhes disse para cantar [doze] hinos de primavera por sessenta dias. Por esta razão, surgiram muitos escritores de hinos na Itália.

O fragmento 6, comentado acima, já falava sobre o poder curativo da música. Esse tema volta a ser abordado no fragmento 117 e aparece novamente no fragmento 122.

Fr. 122 (Plutarco, *Sobre a Música*, 1146f-1147a, c.43)

A verdade é que a música foi introduzida [no simpósio] porque é capaz de neutralizar e apaziguar o poder inflamatório do vinho, como o seu caro Aristóxeno diz em algum lugar: ele disse que a música foi introduzida porque, embora seja da natureza do vinho, enviar cambaleando os corpos e as mentes daqueles que se entregam a ela por completo, a música, por sua própria ordem e proporção, os acalma e os conduz à condição contrária.

Além do interesse pelo poder curativo da música, Aristóxeno parece ter dado também àquilo que chamaríamos hoje em dia de ‘medicina natural’, como nos foi transmitido pelo testemunho seguinte.

Fr. 134 (Apolônio, *Histórias admiráveis*, 30)

Aristóxeno, o teórico da música, diz que para aqueles que sofrem de febre quartã, a planta chamada parietária, quando moída com azeite e aplicada como unguento antes do início das convulsões, liberta da doença.

Por fim, podemos afirmar que Aristóxeno acreditava no poder psicagógico da música, ou seja, para ele, a música tinha o poder de moldar a alma e torná-la melhor, caso as melodias fossem bem construídas e bem tocadas. E isso seria uma herança de seus mestres pitagóricos. É fácil perceber isso ao ler o fragmento 123.

Fr. 123 (Estrabão, *Geografia*, I, 2, 3)

Pois quando os músicos ensinam canto, a tocar lira e a tocar o aulo, eles fingem essa virtude, pois dizem que esses estudos melhoram o caráter. Você pode ouvir isso dito não apenas pelos pitagóricos, mas Aristóxeno também declara a mesma coisa.

Para concluir, podemos dizer que os fragmentos acrescentam um novo aspecto ao autor dos *Elementos Harmônicos* e dos *Elementos Rítmicos*. Surge diante de nossos olhos um estudioso peripatético com interesses universais, a quem Barker (2014: 72) atribuiu corretamente um “apetite onívoro por informações de todos os tipos sobre música na tradição grega”. Aristóxeno comentava frequentemente sobre o potencial ético da música. Sua hostilidade à inovação na prática musical (em contraste com sua postura inovadora na teoria musical) pode estar ligada à sua crença na influência ética dos estilos musicais e no papel que a música, portanto, deve desempenhar na educação. Desta forma, ele reflete as opiniões de Platão sobre a prática musical e certamente foi influenciado pela filosofia pitagórica sobre o assunto. A natureza precisa, ou

mesmo a existência, de uma teoria do *ethos* aristoxênica completa e unificada não pode ser determinada a partir das evidências disponíveis para nós. No entanto, seu apoio à noção geral o coloca firmemente ao lado de seus antepassados intelectuais.¹⁰

Bibliografia

ANDERSON, W. D. *Ethos and Education in Greek Music, The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1966.

ANDERSON, W. D. *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ítaca e Londres: Cornell University Press, 1994.

BARKER, A. *Greek Musical Writings*, vol. I (*The Musician and his Art*), Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BARKER, A. *Greek Musical Writings*, vol. II (*Harmonic and Acoustic Theory*), Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BARKER, A. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BARKER, A. *Ancient Greek Writers on their Musical Past*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 2014.

BÉLIS, A. *Aristèxene de Tarente et Aristote. Le Traité d'Harmonique*. Paris: Klincksieck, 1986.

BÉLIS, A. Harmonique. IN: Brunschwig, Jacques; Lloyd, Geoffrey; Pellegrin, Pierre (eds.) *Le Savoir Grec. Dictionnaire Critique*, Paris: Flammarion, p. 352-367, 1996.

BURKERT, W. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Tradução para inglês de Edwin L. Minar, Jr. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1972.

CHAILLEY, J. *La musique Grecque Antique*, Paris: Les Belles Letres, 1979.

COMOTTI, G. *Music in Greek and Roman Culture*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1989.

10 Acompanho aqui, em grande medida, as conclusões de PÖHLMANN 2022: 179-180.

DA RIOS, R. *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954.

DAVIES, M. e FINGLASS, P. J. (eds.) *Stesichorus. The poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

DORANDI, T. Rezension von: Stefan Ikarus Kaiser (Hg.): Die Fragmente des Aristoxenos aus Tarent. Neu herausgegeben und ergänzt, erläutert und übersetzt, Hildesheim: Olms 2010, in: *sehpunkte* 10 (2010), Nr. 5 [15.05.2010], URL: <http://www.sehpunkte.de/2010/05/17725.html>. Acessado em 13/03/2023.

GENTILI, B. e PRETAGOSTINI, R. (eds.) *La Musica in Grecia*, Roma-Bari: Laterza, 1988.

GEVAERT, F. A. *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, 2 vols., Gand: Annoot-Braeckman, 1875-1881.

GIBSON, S. *Aristoxenus of Tarentum and The Birth of Musicology*. Nova York-Londres: Routledge, 2005.

HENDERSON, I. Ancient Greek Music, IN: Wellesz, Egon (ed.) *The New Oxford History of Music*, Vol I, Londres-Oxford, p. 336-403, 1957.

JAN, K. von. *Musici Scriptores Graeci*. Leipzig: Teubner, 1899.

KAISER, S. I. *Die Fragmente des Aristoxenus aus Tarent: Neu herausgegeben und ergänzt, erläutert und übersetzt*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010.

LALOY, L. *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique grecque*, Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1904; reimpressão: Genève: Minkoff, 1973.

LANDELS, J. G. *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999.

MACRAN, H. S. *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford: Clarendon, 1902; reimpressão: Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1974.

MATHIESEN, T. J. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln e Londres: Nebraska University Press, 1999.

MERIANI, A. *Sulla Musica Greca Antica*, Napoli: Alfredo Guida, 2003.

MICHAELIDES, S. *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres: Faber and Faber, 1978.

PEARSON, L. *Elementa Rhythmica: the Fragment of Book II and the Additional Evidence for the Aristoxenian Rhythmic Theory*, Oxford: Clarendon, 1990.

PÉREZ CARTAGENA, F. J. Aristóxeno. Harmónica - Rítmica. IN: Urrea Méndez, Josefa; Pérez Cartagena, Francisco Javier; Redondo Reyes, Pedro. *Hefestión, Métrica Griega; Aristóxeno, Harmónica - Rítmica; Ptolomeo, Harmónica*. Madrid: Editorial Gredos, p. 215-365. [Biblioteca Clásica Gregos 383], 2009.

PERROT, S. Compte-rendu à Stefan Ikarus KAISER, Die Fragmente des Aristoxenos aus Tarent. Neuherausgegeben und ergänzt, erläutert und übersetzt von S. I. K. Hildesheim, Olms, 2010. 1 vol. 17 x 24 cm, XXXIX-247 p. (SPUDASMATA, 128). Disponível em https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_2011_num_80_1_3805_t16_0267_0000_2. Acessado em 13/03/2023.

ROCCONI, E. Aristoxenus, IN: *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1163/2451-9278_Aristoxenus_it>. 2015. Acessado em 06/04/2019.

ROCHA, R. Introdução à Teoria Musical Grega: Conceitos. IN: SOARES, C. e ROCHA, R. *Sobre o Afecto aos Filhos. Sobre a Música*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/2389>. Acessado em: 13/03/2023.

VISCONTI, A. *Aristosseno di Taranto. Biografia e Formazine Spirituale*, Nápoles: Centre Jean Bérard, 1999.

WEHRLI, F. *Aristoxenus. Die Schule des Aristoteles*, vol. 2, Basel: Schwabe, 1967.

WEST, M. L. *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

ZANONCELLI, L. *La manualistica musicale greca, (Euclide). Cleonide, Nicomaco, Excerpta Nicomachi. Bacchio il Vecchio, Gaudenzio, Alipio*. Milano: Guerini Studio, 1990.

Encontros

*Ut planipedi saltanti –
La flauta de Cayo Graco*

*Ut planipedi saltanti –
Gaius Gracchus' flute*

Sergio Antonini
Universidad de Buenos Aires (UBA)
E-mail: santonini@filo.uba.ar

Resumen

Aulo Gelio refiere críticamente en su primer libro (1.11) una práctica que habría tenido Cayo Graco: servirse de un esclavo músico para evitar que su temperamento lo llevara a excesos durante las *contiones*, sus discursos ante el pueblo. Antes y después del autor de *Noctes Atticae*, también otros escritores latinos y griegos hacen referencia a este uso por parte de Graco: Cicerón, Valerio Máximo, Quintiliano, Plutarco, Dion Casio y Amiano Marcelino. En este trabajo procederemos a comparar estas versiones, observando continuidades y discrepancias y tratando de establecer alguna relación de dependencia o influencia entre ellas.

Más allá de los interrogantes que suscita cada relato y las respuestas puntuales que puede dar a la comprensión del asunto, y más allá de los presupuestos del poder psicagógico de la música, y de su rol en la *παιδεία*, será relevante observar, en esa zona de contacto entre música, canto, oratoria y política, y en el marco de tensiones entre romanidad y helenismo, el uso que se hace de la música en la construcción de un personaje incómodo.

Palabras clave: Cayo Graco, Instrumentos musicales, Psicagogia, Oratoria, Aulo Gelio.

Abstract

Aulus Gellius critically refers in his first book (1.11) to a practice that Gaius Gracchus would have had: that of using a musician slave to prevent his temperament from leading him to excesses during contiones (his speeches to the people). Before and after the author of Noctes Atticae, also other Latin and Greek writers refer to this issue: Cicero, Valerius Maximus, Quintilian, Plutarch, Dio Cassius, and Ammianus Marcellinus. In this paper we will compare these versions, looking at continuities and discrepancies and trying to establish some relationship of dependence or influence between them.

Beyond the questions that each narration raises and the specific answers that it can give to the understanding of the matter, and beyond the presuppositions of the psychagogic power of music, and its role in the ancient παιδεία, it will be relevant to observe, in that contact zone between music, singing, oratory and politics, and in the framework of tensions between Romanity and Hellenism, the function of music in the construction of a disturbing character.

Keywords: Gaius Gracchus, Musical instruments, Psychagogy, Oratory, Aulus Gellius.

Introducción

Es relativamente conocida la figura de Cayo Graco como orador apasionado, y se sabe que en sus intervenciones públicas renovó las prácticas y enriqueció a su modo el estilo oratorio de su tiempo. Plutarco, por ejemplo, dice que él fue el primero en caminar mientras hablaba, el primero en descubrirse el hombro “como Cleón”, y el primero en dirigir la mirada hacia el foro, al pueblo y no al Senado, al proponer una ley.¹ Y entre estas novedades graquianas llama particularmente la atención aquella de hacerse asistir o acompañar por un instrumentista, que ha sido diversamente transmitida y más diversamente aún interpretada a lo largo del tiempo.

Aulo Gelio trae a colación la anécdota de esta *Gracchi fistula contionaria* [flauta de Graco usada en las *contiones*] en el capítulo XI de su primer libro, pero, a diferencia de los otros escritores, lo hace de una manera crítica, dejando en claro que a él le consta que hay diferentes versiones de lo sucedido, lo que resulta evidente cuando cotejamos las particularidades de los diversos relatos. ¿A qué responde este esfuerzo de Gelio por intentar refutar una versión? ¿Solamente a un desvelo filológico? Es evidente que en algunos de los relatos se cuelan valoraciones que viabilizan una interpretación de tinte político, al señalar desequilibrios en el carácter de Graco que quedarían tan desubicados en la arena política como el instrumento que procura encauzarlos. Habría que preguntarse si, así como se deslizaron estas valoraciones, no podrían haberse introducido también ciertos elementos para reforzarlas o dejarlas en evidencia, e incluso si el episodio entero no podría ser, en realidad, una construcción política más de Cicerón.

1 “τὸν δὲ Ῥωμαίων πρῶτον ἐπὶ τοῦ βήματος περιπάτω τε χρῆσασθαι καὶ περισπάσαι τὴν τήβεννον ἐξ ὤμου λέγοντα, καθάπερ Κλέωνα τὸν Ἀθηναῖον ἱστόρηται.” [fue el primero de los romanos en hablar paseándose por el estrado y descubriendo la toga del hombro, como se dice de Cleón el ateniense] TG 2,2.

“τοῦτον τὸν νόμον εἰσφέρων τὰ τε ἄλλα λέγεται σπουδάσαι διαφερόντως, καὶ τῶν πρὸ αὐτοῦ πάντων δημαγωγῶν πρὸς τὴν σύγκλητον ἀφορώντων καὶ τὸ καλούμενον κομίτιον, πρῶτος τότε στραφεὶς ἔξω πρὸς τὴν ἀγορὰν δημηγορῆσαι, καὶ τὸ λοιπὸν οὕτω ποιεῖν ἐξ ἐκείνου, μικρᾶ παρεγκλίσει καὶ μεταθέσει σχήματος μέγα πρᾶγμα κινήσας καὶ μετενεγκῶν τρόπον τινὰ τὴν πολιτείαν ἐκ τῆς ἀριστοκρατίας εἰς τὴν δημοκρατίαν, ὡς τῶν πολλῶν δέον, οὐ τῆς βουλῆς, στοχάζεσθαι τοὺς λέγοντας.” [Al proponer esta ley y otras cuestiones, se dice que se esmeró especialmente y que, mientras todos los oradores anteriores a él miraban hacia el senado y hacia el así llamado comicio, él fue el primero que, vuelto hacia afuera, se dirigió hacia el foro, ya partir de él, así hicieron los restantes, tras haber causado con este pequeño giro y cambio de postura una gran revolución, trasladando, de algún modo, el poder político desde la aristocracia hacia la democracia, porque era necesario que los oradores pusieran la mirada en las multitudes y no en el senado.] CG 5,4.

El pequeño episodio de la flauta de Graco, pues, está atravesado por numerosas cuestiones que intentaremos presentar y problematizar, en primer lugar, comparando las diferentes versiones que nos han llegado de él. Más allá de poder sacar una conclusión definitiva acerca del caso concreto, seguramente podremos asomarnos aunque sea solo un poco al mundo que refiere y a sus usos. Llegar a lo primero (una conclusión certera respecto del episodio) nos resulta, por lo menos, altamente improbable, ya que a la confianza en los textos (hay varios testimonios) con todo derecho podría oponérsele un crudo escepticismo (pueden haberse originado en un primer *dictum* falso), pues ¿quién no querría enturbiar la memoria de un Graco?

Análisis y comparación de los relatos

Las fuentes que refieren el episodio son, en orden cronológico: Cicerón (*De Oratore* 3.225), Valerio Máximo (*Facta et dicta memorabilia* 8.10.1), Quintiliano (*Institutiones Oratorias* 1.10.27), Plutarco (*Tiberius Gracchus* 2.4-5 y *De cohibenda ira* 456a), Dion Casio (*Historia Romanorum* 25 fr. 85) y Amiano Marcelino (*Res Gestarum* 30.4.19). Si tenemos en cuenta que en el último caso se trata de una mera alusión, podemos ver que el arco temporal que cubren los textos más significativos va del 55 AC hasta inicios del s. III DC.

En el análisis y la comparación de los relatos vamos a centrarnos en las preguntas siguientes: 1) ¿Cuál es el problema? 2) ¿Cuál es la ocasión? 3) ¿Quién toca el instrumento? 4) ¿Cómo está caracterizado el ejecutante? 5) ¿Dónde se ubica? 6) ¿De qué instrumento se trata? 7) ¿Qué es lo que se toca? 8) ¿Con qué objetivo? 9) ¿Cuál es el efecto? 10) Valoraciones, informaciones adicionales.

a) Cicerón

De cuantos testimonios conservamos, el de Cicerón es, por cierto, el primero en orden cronológico. En el libro tercero de *De Oratore*, el personaje de Craso se refiere a la *actio* retórica, a la puesta en escena de la pieza oratoria, y Cayo Graco es introducido en 3.214 como un orador ideal que logra conmover porque su rostro, su mirada y sus gestos concuerdan con sus palabras y las refuerzan dándoles singular potencia emotiva. Sin embargo, no podemos olvidar que este elogio aparece en el marco de afirmaciones muy fuertes: el mismo Craso lamenta en 3.225-226 que “aquellos hombres” hayan caído en “semejante perjuicio contra el Estado” [*doleo quidem illos viros in eam fraudem in re publica esse delapsos*]; y si recordamos el libro primero, en él se había argumentado que la buena oratoria no alcanza para asegurar el bien del Estado. Por boca de Escévola se dice en 1.38 que los varones elocuentes han traído más perjuicio que beneficio [*plura proferre possim detrimenta publicis rebus quam adiumenta, per homines eloquentissimos importata*], y el *exemplum* que se añade a continuación es, precisamente, el de los Gracos: su padre, Tiberio

Sempronio Graco, para nada elocuente, prestó como censor grandes servicios a la república; en cambio sus hijos, elocuentes y preparados para la oratoria por disposición natural y educación [diserti et omnibus vel naturae vel doctrinae praesidiis ad dicendum parati], recibieron una ciudad en su apogeo y destruyeron el Estado [rem publicam dissipaverunt].

En este contexto refiere Cicerón la anécdota del instrumento, y ronda muy cerca el concepto de *fraus* (3.226) como para que, de alguna manera, no tiña el episodio, junto a la recomendación final de no hacer lo que hizo Graco (3.227): “Pero ustedes van a dejar en casa al flautista y llevarán con ustedes al foro solo la sensación de esta costumbre” [sed fistulatorem domi relinquētis, sensum huius consuetudinis vobiscum ad forum deferētis].

En respuesta a las preguntas que propusimos más arriba: (1) no aparece postulado un problema como tal; (2) la ocasión se presenta *cum contionaretur* [al tomar Cayo Graco la palabra en la *contio*]; (3) el instrumento es ejecutado por un *servus* (4) que tiene nombre, Licinio, es letrado y experto en música; además, es cliente de Quinto Lutacio Catulo, uno de los personajes del diálogo; (5) el instrumento es tocado a escondidas [occulte] por el esclavo que se ubica de pie detrás de Graco [post ipsum staret], y (6) es una *eburneola fistula*, una flauta como de marfil;² (7) lo que ejecuta es un sonido, *sonum* y (8) lo hace rápidamente [celeriter], para animarlo cuando decae o hacerlo volver de la exaltación [quo illum aut remissum excitaret aut a contentione revocaret] y se supone que (9) producía este efecto. (10) Acerca de una valoración, ya dijimos lo necesario en el párrafo anterior, pero, respecto a informaciones adicionales, es de gran interés lo que explica Craso respecto al uso y preservación de la voz luego del pedido de Julio (Cayo Julio César Estrabón Vopisco) de que vuelva al tema de la “flauta de Graco”. Retomaremos este punto más adelante.

b) Valerio Máximo

En el relato de este escritor aparece explícito el problema de Graco: (1) “el ardor y el ímpetu en la puesta en acto del discurso no permitía que fuera él mismo un árbitro atento de ese temperamento” [ipsum calor atque impetus actionis

2 Por *fistula* entendemos flauta sin canal (pito), incluyendo la posibilidad de que sea en juego, es decir, una *syrix*. Esto aparece confirmado por la aparición del término en los autores antiguos: en Cicerón, Lucrecio, Virgilio, Propertio y otros, el instrumento aparece ligado inequívocamente al ámbito pastoril, y la descripción de Virgilio en *Ecl.* 2.36-37 confirma la hipótesis de flautas en juego conformando una *syrix*: “est mihi disparibus septem compacta cicutis / fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim” [Tengo una fistula de siete cañas desiguales ensambladas que en otro tiempo me dio Dametas como regalo]. Si añadimos la información de *Ecl.* 3.25-26, completamos la factura de la zampoña pastoril: siete tubos o cañas desiguales unidos con cera. Otro término para referirse a los tubos del mismo instrumento es *avenae*, como aparece en Ovidio (*Tr.* 5.10.25): “sub galea pastor iunctis pice cantat avenis” [por debajo del casco, el pastor toca unas cañas unidas con pez], en el que la cera es reemplazada por otro material adhesivo.

attentum huiusce temperamenti aestimatorem esse non patiebatur]; (2) la ocasión de la ejecución es *quotiens apud populum contionatus est* [cada vez que habló delante del pueblo]; (3) el ejecutante es un *servus* (4) que es *musicae artis peritus* [experto en el arte musical]; (5) tocaba a escondidas [occulte] y detrás de Graco [post se] (6) una *eburnea fistula* [flauta de marfil]; (7) si bien no explicita qué toca, habla de *modi* [alturas melódicas] en el discurso, lo que tal vez sugiera una contrapartida en la ejecución; (8) para modelar los tonos de su declamación, o bien avivando los reposados o bien moderando los vehementes, lo cual el texto deja entender que efectivamente sucedía, al igual que en el relato de Cicerón. Al inicio del pasaje se hace una apreciación que coincide con la de Escévola en *De Orat.* 1.38: “C. Gracchus, eloquentiae quam propositi felicioris adulescens, quoniam flagrantissimo ingenio, cum optime rem publicam tueri posset, perturbare impie maluit” [Cayo Graco, joven de elocuencia más benéfica que sus intenciones, cuando podía haber custodiado el Estado de la mejor manera, a causa de su temperamento inflamadísimo prefirió sacrílegamente convulsionarlo].

Por las coincidencias y puntos de contacto en las preguntas que propusimos, queda claro que Valerio Máximo sigue de cerca a Cicerón, tanto en los detalles del instrumento, su ejecutante y el propósito como también en la apreciación política que, de alguna manera, encuadra la anécdota. Señalamos, sin embargo, la diferencia entre el *inflabat sonum quo* de Cicerón y el *formabat modos pronuntiationis* de Valerio Máximo. En el primer caso se pone el foco en la causa (*sonum*): el esclavo rápidamente tocaba un sonido por el cual se verificaba el efecto buscado; en el segundo, se observa el efecto: sea lo que fuera que tocara el ejecutante, esto le daba forma a la entonación del discurso (*modi pronuntiationis*).

c) Quintiliano

En el caso de las *Institutiones Oratoriae*, Cayo Graco viene a ejemplificar el cuidado de la voz para la actio, que Quintiliano considera aporte exclusivo de la música en la formación del orador (1.10.26). Graco es presentado, por otra parte, como *praecipuus suorum temporum orator* [el orador más destacado de su tiempo], y esta valoración, en el marco de este capítulo, parece sugerir que en su acabada formación retórica la música jugó un papel importante, como el que reivindica Quintiliano para todo orador.

Si bien no aparece explicitado un problema (1), el hecho de que Graco apelara a este dispositivo respondía a una preocupación personal (*haec ei cura fuit*), que parece tratarse de alcanzar un determinado desempeño en su *performance*; del carácter de sus alocuciones (*turbidissimae*) podríamos inferir que sugiere el problema a solucionar, si no cupiera la posibilidad de que esos discursos fueran una herramienta más, y deliberada, para aterrorizar a los *optimates*. Por lo demás, la ocasión (2) es la *contio*; quien ejecuta el instrumento (3) es un *musicus*, sin otra aclaración adicional (4), que se ubica de pie detrás

de él (5) tocando con una *fistula* (6) “a la que le dicen *tonarion*” melodías o tonadas [modos] (7), para que Graco acomodara su discurso a ellas (8-9).

Como vemos, en Quintiliano prima una apreciación sin muchos atenuantes. Graco es un ejemplo, más allá de su relación con los *optimates*, de lo que debería ser la *actio* oratoria enriquecida por el aporte de la música. En líneas generales, aunque de manera más sucinta, sigue los datos y el léxico de los autores anteriores. Sin embargo, el ejecutante no actúa a escondidas, y el instrumento, que sigue siendo una *fistula*, es de un tipo especial: tiene un nombre especializado que irrumpe en el texto como helenismo, pero que no está atestiguado como *τονάριον en ninguna fuente griega. De esta denominación se desprende que se trata de un instrumento que serviría para dar el *tónos*, la altura del sonido, y podríamos preguntarnos junto con West (1992:113-114) si se trata de otro nombre del *ἐπιτόνιον* que refiere el código d del *Etymologicum Gudianum* (DE STEFANI 1965:177):³ “ἐν γὰρ τοῖς χοροῖς ὁ χοροδιδάσκαλος, ἐπαυλήσας τῷ καλουμένῳ ἐπιτονίῳ, τούτῳ τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ τὴν ἀρχὴν τῆς ἀρμονίας καὶ συμφωνίας ἐνδίδωσιν” [pues en los coros el director de coro, tocando el llamado *epitónion*, con este les da a los del coro el comienzo de la afinación y los intervalos].

d) Plutarco

En la extensa obra del escritor de Queronea, el episodio de Cayo Graco es referido dos veces: una, en la biografía de su hermano Tiberio, y otra, en el *De cohibenda ira* (περὶ ἀοργησίας). Ambos relatos coinciden en lo sustancial del episodio y en su enfoque.

El problema (1) que ocasiona el recurso al instrumento aparece en primer plano, dado el interés caracterológico de las obras: puesto que el *ἦθος* se refleja en la voz, Cayo Graco, a diferencia de su hermano Tiberio, levantaba la voz, maldecía y enredaba su discurso al hablar, “muchas veces, incluso contra su voluntad, dejándose llevar por la ira” [ἐκφερόμενος ὑπ’ ὀργῆς]; en efecto, su carácter era áspero [τραχύς] y apasionado [θυμοειδής] (TG 2);⁴ en palabras del opúsculo de *Moralia* “era difícil de carácter [τρόπον χαλεπός] y sumamente apasionado al hablar [περιπαθέστερον λέγων]” (*De cohib.* 456a). El problema, que podría enunciarse como esa tendencia a “salirse de las casillas” [ἐκτροπή] y la incapacidad de gobernar su propia voz, aparece en el contexto de ambas obras como reflejo de un problema más profundo: no es Cayo Graco el verdadero controlador de su carácter, sino la ira, lo que muestra un punto de contacto con el inicio del relato en Valerio Máximo.

3 s. v. ἀπότομον.

4 “ὁ μὲν ἐπιεικῆς καὶ πρᾶος, ὁ δὲ τραχύς καὶ θυμοειδής, ὥστε καὶ παρὰ γνώμην ἐν τῷ λέγειν ἐκφερόμενον πολλάκις ὑπ’ ὀργῆς τὴν τε φωνὴν ἀποξύνειν καὶ βλασφημεῖν καὶ συνταράττειν τὸν λόγον” [uno era moderado y suave; el otro, áspero y apasionado, de modo que, incluso contra su voluntad, a menudo, al hablar, dejándose llevar por la cólera, agudizaba la voz, maldecía y enredaba su discurso].

La referencia a la ocasión (2) se limita al simple participio λέγων [al dar sus discursos], si bien en el texto de las *Vidas* hay una precisión interesante: esto sucedía “cada vez que el esclavo percibía por su voz que estaba irritado y a punto de estallar de ira” [ὀπηνικά τραχυνόμενον αἴσθοιτο τῆ φωνῆ καὶ παραρρηγνύμενον δι’ ὀργήν], y esto parece corresponderse con el rápido reflejo que el esclavo demuestra en el relato de Cicerón al tocar *celeriter* el sonido apropiado. (3) En los textos de Plutarco, ese esclavo es un οἰκέτης, un *familiaris*, afectado al servicio doméstico, pero en uno de ellos da mayores precisiones (4): se llama Licinio [Λικίνιος] y es inteligente [οὐκ ἀνόητος] como para poder ser un auxilio [βοήθημα] contra sus excesos (TG 2), colocándose (5), según ambos textos, de pie detrás de Cayo Graco [ὄπισθεν / ἐστῶς].

Con respecto al instrumento (6) la información es abundante. En *De cohibenda ira* dice que es un συριγγιον, diminutivo de σύριγξ (= *fistula*): una flautita de caña o una pequeña flauta de Pan, mientras que en la Vida de Tiberio Graco le da un nombre específico: es un φωνασκικὸν ὄργανον, el instrumento que se usa para entrenar [ἀσκεῶ] la voz, o bien, el que usan los φωνασκοί. Respecto de estos *phonasci* (nombrados así por Quintiliano en *Inst. Orat.* 11, 3, 19–24) diremos, en resumidas cuentas, que no eran algo así como foniatras o médicos especializados en la voz como alguna vez se creyó, sino que eran cantantes profesionales (cf. MELIDIS 2010-2011), pero que en virtud de su saber práctico, dado por su propio entrenamiento [ἀσκησις], podrían entrenar, como maestros de canto, a otros en el manejo de su voz, y de ahí su relevancia para la formación oratoria, como señala Nocchi (2013:92-94). Plutarco añade en el mismo texto que con ese instrumento φωνασκικὸν “hacen subir las notas” [ὧ τοὺς φθόγγους ἀναβιβάζουσιν], y esto aparece ampliado en su correlato del *De cohibenda ira*: el συριγγιον empleado es “ὧ τὴν φωνὴν οἱ ἁρμονικοὶ σχέδην ἐπ’ ἀμφοτέρα διὰ τῶν τόνων ἄγουσι”, es decir, “ese con el que los *harmonikói* [los músicos] llevan de a poco la voz en ambas direcciones por los diferentes tonos”. Este instrumento especializado (φωνασκικόν) es propio de músicos expertos (φωνασκοί) que se entrenan a sí mismos y a otros con prácticas muy precisas: vocalizan. Esto encuentra paralelos directos con la explicación que da Craso en el texto de Cicerón (Or. 227): el cometido de la *fistula* es guiar a la voz en este ejercicio útil, agradable y saludable para conservarla [utile / suave / salutare ad firmandam vocem] y por el cual cuidará de sí misma [se tuebitur]: un “recorrido de la voz por todos sus sonidos” [per omnis sonos vocis cursus] que la haga ascender gradualmente [gradatim ascendere vocem] desde su centro [medium suum] hasta el límite de su tensión [contentionis extremum] que el instrumento no dejará que alcance, y de allí, en sentido contrario, hacerla descender de nota en nota [sonorum gradibus] hasta el extremo grave de su distensión [gravissimum].

Lo que profiere ese pequeño instrumento (7) es, en ambos textos una nota [τόνον] de carácter similar: delicada [μαλακόν] en TG y moderada y dulce [ἐπιεικῆ καὶ πρᾶον] en *De cohib.* Plutarco no se centra en el objetivo de esa acción (8) sino que muestra directamente su efecto (9): “relajando la vehemencia tanto

de su pasión como de su voz, se amansaba y volvía a mostrarse bajo control” [ὃ τὸ σφοδρὸν εὐθύς ἐκεῖνος ἄμα τοῦ πάθους καὶ τῆς φωνῆς ἀνιεῖς ἐπραῦνέτο καὶ παρεῖχεν ἑαυτὸν εὐανάκλητον] en TG, y “lo hacía volver de los gritos y quitaba de su voz lo irascible” [τὸ τραχὺ καὶ τὸ θυμικὸν ἀφήρει τῆς φωνῆς] en *De cohibenda ira*. Como añadidura, en este último texto tenemos un símil organológico: la acción de este instrumento es como la de la [flauta] de caña “unida con cera” [κηρόπλαστος... δόναξ] que usan los reseros o boyeros [βουκόλοι]. Si bien el símil se construye fundamentalmente en torno al efecto, no podemos descartar que aluda también de alguna manera a la morfología del instrumento en cuestión: cañas pegadas entre sí por cera indican claramente una σύριγξ.⁵

En lo que hace a valoraciones (10) o inferencias adicionales a partir del texto, es curioso cómo ambos pasajes plutarquianos juegan con una imagen animal. El efecto que produce el instrumento en Cayo Graco según la *Vida* se describe con léxico del campo semántico de la relación de hombres con animales: “ἐπραῦνέτο καὶ παρεῖχεν ἑαυτὸν εὐανάκλητον”. El verbo πραῦνω es el que se usa para referir la domesticación de animales salvajes, y εὐανάκλητος es un atributo de los perros obedientes que reaccionan a la voz del amo (cf. Jenofonte, *Cynegeticus* 7.5). Algo parecido sucede en el pasaje de *De cohib.* en el cual, tras la comparación con la flauta de los cuidadores de bueyes, el efecto sobre Graco es referido en términos de ἐπιθέλω y καθίστημι, lo que produce una contaminación de sentido entre Graco y los bueyes que son, de algún modo, encantados por la acción del sonido de la flauta y vueltos a su lugar en el corral.

e) Aulo Gelio

El autor de *Noctes Atticae* presenta esta anécdota en lo que parecería una digresión del tema principal del capítulo 11 del primer libro: el uso que han dado los diversos pueblos a los instrumentos musicales para fines militares (1-9). El episodio de Graco (10-16) constituye una inserción en el marco de ese uso militar, que se retoma con las consideraciones finales de Aristóteles (17-19). El mismo Gelio lo presenta como una digresión y explica el nexa: “Ecce autem per tibicinia Laconica tibiae quoque illius contionariae in mentem venit...” [Pero he aquí que los toques de aulós espartanos me trajeron a la mente también los de aquel aulós en las *contiones*...].

Si bien la anécdota es insertada a propósito del aulós, da tres versiones del episodio en las que no siempre se trata del mismo instrumento: (a) la primera versión es presentada como la popular (*a vulgo dicitur / ferunt*); (b) para la segunda, apela a la autoridad de quienes han investigado los hechos (*qui hoc compertius memoriae tradiderunt dicunt*), y (c) la tercera es presentada simplemente como aquello que piensa Cicerón (*Cicero putat*). Solo en la versión del vulgo se habla de un aulós; en las otras dos, mejor consideradas, el instrumento es en realidad una *fistula*.

5 Nótese la coincidencia con los pasajes bucólicos de Virgilio referidos más arriba.

En ningún caso se menciona explícitamente un problema (1) como motivo para el recurso al instrumento, salvo lo que se infiere del objetivo de “ad reprimendum sedandumque inpetus vocis eius effervescentes” [para refrenar y aplacar los encendidos embates de su voz] en la segunda versión.

a) De acuerdo a lo que dice el pueblo, la ocasión (2) ya está contenida en la adjetivación del instrumento: *tibia contionaria*, el aulós de las *contiones*. Esa idea, sin embargo, aparece luego reforzada: cuando trataba con el pueblo y pronunciaba sus discursos [cum populo agente / eo loquente]. No se dice nada acerca de la condición o cualidades del ejecutante (3-4), pero sí que se colocaba (5) de pie detrás de Graco [pone eum loquentem stabat], que tocaba con un (6) aulós [tibia] (7) ritmos [moduli] y/o melodías diferentes [varii modi] según el caso con los objetivos (8) de: a) apaciguar su mente y su discurso [tum demulcere animum actionemque eius], b) intensificarlo [tum intendere], sin sugerir que el efecto se lograra (9).

En este punto el Gelio crítico introduce una valoración sobre la versión presentada (10): eso no puede ser [nequaquam sic est] porque es ridículo: “Quid enim foret ista re ineptius, si, ut planipedi saltanti, ita Graccho contionanti numeros et modos et frequentamenta quaedam varia tibicen incineret?” [Pues ¿qué sería más delirante que esto, que un auleta le tocara diversos ritmos, melodías y trinos a Graco al dirigirse a la asamblea, igual que a un mimo cuando baila?]

Podemos reconstruir una caracterización del *planipes* a partir de sus apariciones en el corpus de textos latinos conservados: de un fragmento de *togata* parece justificado deducir que actuaban/bailaban por dinero: “Daturin estis aurum? exultat planipes” [¿Vais a darle oro? El *planipes* salta de alegría.] (T. Quinctius ATTA com. 1). Según un dato que aporta Sexto Pompeyo Festo (FEST. p. 277M.), había *reciniati mimi planipedes* es decir, que usaban (no sabemos si todos o algunos) *recinium* o *ricinium*, una pieza de tela cuadrada sobre o alrededor de los hombros. A su vez, confirma que los mimos actuaban sin coturnos o suecos, tal vez descalzos, lo que puede llevarnos a entender *planipes* como mimo por antonomasia. En Gelio, el *planipes* es claramente alguien que baila: el auleta toca para él [incinit], para lograr un efecto: que baile al compás que le marca, así como en 4.13 se toca [incinit] para el enfermo adolorido a fin de que el dolor amengüe, o para que el mordido por una víbora sane por ese toque [incentio] del aulós.

Pero el pasaje más sugerente tal vez sea el de Juvenal (8.185-199), en el que claramente satiriza a miembros de las grandes familias romanas que se prestan a subir a escena (por una paga), especialmente como mimos. Esto es presentado como una grave lesión a la *dignitas/decus* y a la *gravitas*: hacer esto implica sua funera, su muerte, su destrucción social y política.⁶ Aparece la figura de Nerón citado como un claro exceso en esa dirección y también como causa

6 En este punto es memorable el caso del mimógrafo Décimo Laberio y la degradación (*deiectio*) que le significara el subir a escena como mimo, obligado por César en 46 AC: “Fortuna... / nuncine me deicis?” [Fortuna... ¿ahora me derribas?] (LABER. 155, 161)

que explicaría este fenómeno: “res haut mira tamen citharoedo principe mimus / nobilis” [nada raro es, sin embargo, que haya un noble que haga de mimo habiendo un emperador citaredo]. En el sentido del *dedecus*, en este pasaje lo único que queda más allá de hacer de mimo es bajar a la arena de los gladiadores: “haec ultra quid erit nisi ludus?” [¿qué habrá más allá de estas cosas sino los juegos?].

En este contexto, Juvenal (8.188-191) dirige duras críticas al público que se presta a tal espectáculo: es descarado el pueblo porque es testigo entusiasta de la degradación de los patricios:

[...] nec tamen ipsi
ignoscas populo; populi frons durior huius,
qui sedet et spectat triscurria patriciorum,
planipedes audit Fabios, ridere potest qui
Mamercorum alapas.

Pero al pueblo en sí no lo perdones; es más dura la frente de este pueblo que se sienta y mira las payasadas de los patricios, escucha a los Fabios haciendo de mimos y puede reírse de las bofetadas que se dan los Mamercos.

De aquí deducimos que el *planipes* no es solo un bailarín (como señala el OLD) sino también un actor. Y al unir ambas caracterizaciones, vuelve a reforzarse la figura de un mimo. Mimo definido aquí en términos de ver, escuchar y reír; gran bufonada, desprovista de la marca culta de coturnos o zuecos, pero con cachetadas (como forma de *gag* o *lazzo* en la terminología de la *Commedia dell'Arte*). La ausencia de coturnos o zuecos podría explicarse precisamente por el carácter danzarín y/o acrobático del mimo y su necesidad de usar libremente del cuerpo y del movimiento en una comedia más física que discursiva.⁷

7 Las conclusiones de este recorrido por las fuentes coinciden con lo que señala Pociña (1974:414-415): el mimo constituía para los romanos un cuarto género de comedia, según la opinión de los gramáticos Donato y Diomedes. El primero, en *De com.* 6.1-2 habla de una comedia *planipedaria*: “Fabula generale nomen est: eius duae primae partes, tragoedia et comoedia. [tragoedia], si Latina argumentatio sit, praetexta dicitur. comoedia autem multas species habet: aut enim palliata est aut togata aut tabernaria aut Atellana aut mimus aut Rinthonica aut planipedia. Planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti eius ac uilitatem actorum, qui non cotumo aut socco nituntur in scaena aut pulpito sed plano pede, uel ideo quod non ea negotia continet, quae personarum in turribus aut in cenaculis habitantium sunt, sed in plano atque in humili loco.” [El nombre general es *fabula* (obra); sus dos partes principales son tragedia y comedia. Si el tema es latino, [la tragedia] se llama *praetexta*. Y la comedia tiene muchos tipos: pues, o bien es *palliata*, o *togata*, o *tabernaria*, o *Atellana*, o mimo o *Rinthonica* o *planipedia*. Y la *planipedia* se llama así a causa de la poca elevación de su argumento y la vulgaridad de los actores, que en el escenario o el tablado no van calzados con coturno o zueco sino a pie descalzo, o bien porque no contiene aquellos asuntos de personas que habitan en torres o aposentos sino a nivel del suelo y en un lugar humilde]. v.

Frente a todo este trasfondo es que Gelio protesta, y con razón: ¿Cómo van a hacer de Graco un mimo, que baile al compás que le dictan? ¿cómo van a degradar su nobleza y su grandeza haciendo de él alguien que suba a escena por dinero? ¿y cómo van a hacer de la contio una escena cómica, digamos, callejera?

b) De acuerdo a la versión de aquellos que investigaron la cuestión más detalladamente, dice Gelio, el ejecutante no se dejaba ver sino que (5) tocaba entre los presentes, en las inmediaciones [in circumstantibus] y muy a escondidas [occultius] (6) con una pequeña flauta [fistula brevis] (7) no *modulos* o *modos* sino solo un sonido poco a poco más grave [sensim graviusculum sonum] (8) y tampoco para calmar o encender según el caso sino solo “para refrenar y aplacar los encendidos embates de su voz” [“ad reprimendum sedandumque inpetus vocis eius effervescentes”] dado que, y esto es opinión de Gelio, (10) “resulta impensable que aquella vehemencia natural de Graco necesitara de un impulso o estímulo exterior” [“namque impulsu et instinctu extraneo naturalis illa Gracchi vehementia indignis, non, opinor, existimanda est”].

c) A continuación, Gelio da la versión de Cicerón, que curiosamente aparece desenmarcada de la de “aquellos que investigaron la cuestión” y enlazada con esta y con las apreciaciones de Gelio mediante un adversativo (tamen). En este relato, quien ejecuta el instrumento es un *fistulator*, un flautista, y Gelio señala el rasgo central de lo que piensa Cicerón: “utrique rei adhibitum esse a Graccho” [que era usado por Graco para ambas cosas], es decir, para animarlo y para tranquilizarlo. Y a continuación transcribe literalmente las palabras del propio Cicerón.

En definitiva, Gelio cita a Cicerón, pero objetándolo indirectamente como inverosímil y equiparando su versión oblicuamente con la del *vulgus*: a la versión de Cicerón podría aplicársele tranquilamente la pregunta retórica del *planipes*: si bien Cicerón no habla de *modulos* sino de *sonum*, la *fistula* le dictaba cada afecto, uno por uno. Por otro lado, observamos que la postura “verosímil” de Aulo Gelio se acerca notablemente a la versión de Plutarco en *De cohibenda ira*. ¿Acaso conoció este texto en sus noches áticas y en su libro intenta corregir la versión popularizada? Si fue así ¿por qué no citó a Plutarco? ¿Habría habido una fuente anterior común?

WESSNER (1902:25-26). Diomedes, por su lado, señala en su tercer libro: “quarta species est planipedis, qui Graece dicitur mimus. ideo autem Latine planipes dictus, quod actores pedibus planis, id est nudis, proscenium introirent, non ut tragici actores cum cothurnis neque ut comici cum soccis; sive quod olim non in suggestu scenae sed in plano orchestrae positus instrumentis mimicis actitabant.” [La cuarta especie es la del *planipes*, que en griego se dice ‘mimo’. Y por eso se ha dicho *planipes* en latín, porque los actores entraban al proscenio a pie descalzo, es decir, desnudo, no como los actores trágicos con coturnos ni como los cómicos con zuecos; o bien porque antiguamente no actuaban sobre la tarima del escenario sino a nivel de la orquesta, una vez que habían dispuesto allí los pertrechos de los mimos] v. KEIL (1857:490). Sobre el género del mimo, su origen y difusión, cf. LÓPEZ; POCIÑA (2007:307ss.)

f) Dion Casio

El pasaje de Dion Casio compara, al igual que algunos de los anteriores, las aptitudes de ambos Gracos, y reconoce que Cayo “lo aventajaba en mucho por sus condiciones para la oratoria” [τῆ δὲ δὴ παρασκευῆ τῶν λόγων πολὺ αὐτοῦ προέφερε] y que hablaba “con gran agudeza de argumentos” [πολλῇ πυκνότητι ἐνθυμημάτων]. Sin embargo, enseguida menciona el problema (1): la vehemencia de sus palabras hacía que “no pudiera contenerse fácilmente y frecuentemente se viera llevado a decir lo que no quería” [ἐκ τούτου οὔτε κατέχειν ῥαδίως ἑαυτὸν ἐδύνατο καὶ πολλάκις ἐς ἃ οὐκ ἤθελεν εἰπεῖν ἐξεφέρετο]. Del ejecutante solo se dice que es (3) un auleta [αὐλητής] que se disponía (5) junto a él [παρ’ ἐκείνου]; por el sustantivo αὐλητής y el participio que sigue ὑπαυλῶν no cabe duda de que (6) el instrumento en cuestión es un aulós, que cumple la función de acompañar el discurso [ὑπαυλέω] sin especificar (7) qué tocaba, pero sí dando cuenta del efecto: lo volvía al orden, lo moderaba [ἐρρυθμιζέτο καὶ ἐμετρίαζεν: nótese la posible connotación rítmica de estos verbos], y lo que es sumamente interesante: a veces no funcionaba, porque Graco no le hacía caso y se desbordaba igual [ἐξέπιπεν], y entonces el auleta se callaba [καθίστατο].

g) Amiano Marcelino

La referencia, *contionaria Gracchi fistula* [la flauta de Graco en las *contiones*], aparece en un pasaje en el que se describe la actuación pública de los abogados del siglo IV en la parte oriental del Imperio en términos que claramente resaltan su patetismo y su asimilación a una actuación teatral: *corrugatis hinc inde frontibus* [de aquí para allá con sus frentes fruncidas] / *brachiisque histrionico gestu formatis* [y con los brazos acomodados en gesto actoral]. En este contexto, la “flauta de Graco” corona ese cruzamiento entre foro y teatro (solo falta ella para que no quepa duda de que se trata de esto) y funciona como un símbolo capaz de remitir al lector a una anécdota bien conocida que, a su vez, parece llevar implícita una valoración negativa (no es bueno mezclar estos ámbitos).

El instrumento es una flauta [fistula] (6) que Graco tocaba en la *contio* [contionaria], pero que aquí aparece traspuesta a una situación forense (2); el ejecutante se ubicaría detrás del orador [post occipitium] (5), y a la valoración (10) nos hemos referido en el párrafo anterior. Cabe resaltar que el *post ipsum* de Cicerón aparece aquí exagerado, generando una imagen que subraya el carácter ectópico e invasivo del instrumento: en pleno juicio, una flauta en la nuca del abogado que, al tocar, no haría otra cosa que dictarle.

Instrumentos y construcción política

Para examinar las implicancias musicales que se desprenden de las versiones, creemos suficiente limitarnos a consideraciones organológicas y centrarnos en el instrumento en cuestión. En este sentido, la oposición fundamental que

se plantea es clara: aulós vs. *fistula*. Y dentro de esta última, la posibilidad de que exista un instrumento especializado *ad usum cantorum*.

Más allá de consideraciones filosóficas como las que plantea Arístides Quintiliano sobre el género que podría adjudicársele a cada instrumento,⁸ creemos, por un lado, que el énfasis de las versiones más antiguas en el hecho de que se tocara “ocultamente” determina que fuera una pequeña *fistula*, fácilmente disimulable,⁹ y, por otro, que la presencia de cualquier tipo de aulós, más difícil de ocultar, es de aparición posterior y habilita el *παρ’ ἐκείνου* de Dion Casio, que introduce una alteración importante de la escena.



A, B, C, LA “ FLUTE DE PAN ” D’ALESIA — D, E, MONNAIES ANCIENNES OÙ SONT FIGURÉES DES “ FLUTES DE PAN ”

La pequeña syrinx de Alesia
(REINACH 1907a y 1907b, imagen 21)

8 En base a la tipología que plantea al final del libro II, el aulós es claramente femenino y, por ende, disonante con el espacio público de la *contio*, pero también lo sería la *fistula*, por ser también “hecha de respiración y humedad” y de sonido agudo (más si es pequeña y corta).

9 Aparte de las representaciones iconográficas, en las que aparecen *fistulae* de variados tamaños, se han conservado al menos dos ejemplares arqueológicos realizados en una sola pieza de madera: uno, encontrado en 1906 en el pueblo ya romanizado de Alesia (Cf. ALLEN 1935), y otro, encontrado en 2004 en el sitio romano de Tagetium (Suiza). En ambos casos, la factura monóxila permite pensar en un instrumento pequeño, y los datos que recibimos recientemente del conservador del Museo de Alesia, Sr. Claude Grapin, confirman que dicho instrumento podía caber en una mano (11,5 cm de altura, 7,7 cm de ancho y 1,1 cm de espesor) lo que queda más justificado aún si consideramos un material como el marfil (*eburnea / eburneola fistula*), suntuario y muy utilizado para miniaturas. Apoyando esta suposición, es interesante la nota que Théodore Reinach añade a la descripción del instrumento de Alesia (REINACH 1907b: 201), en la que da cuenta de la existencia de una *syrinx* romana en bronce más pequeña aún: “Ce curieux petit objet a 64 millimetres de longueur maxima, 32 de largeur, 5 d’épaisseur. Il se compose actuellement de 6 tuyaux cylindriques juxtaposés et soudés les uns contre les autres, qui vont en décroissant de droite à gauche”.

En relación a esto, llama la atención que en su explicación del pasaje, el Prof. Giovanni Commoti (1991:164) confunda las tres versiones que da el autor de *Noches áticas* y los instrumentos involucrados, considere “poco convincente” que el instrumento en cuestión cumpliera la función que se le atribuye, y conjeture, sin sustento a la vista, una interpretación novedosa del episodio:

La motivazione proposta da Gellio per spiegare la presenza del suonatore accanto all'oratore –il suono dello strumento doveva solo richiamare Gracco alla moderazione del tono oratorio quando era troppo concitato ed irruente– non appare molto convincente, come del resto non sembra del tutto plausibile l'ipotesi di Cicerone che il flautista avesse anche la funzione di eccitare Gracco quando il suo discorso era privo di nerbo, oltre che quella di calmarlo quand'era troppo veemente: la melodia dell'auleta era certamente indirizzata al pubblico, per accrescere la suggestione e la forza persuasiva della parola.

Esta última inferencia da por sentado que el instrumento es un aulós, que está a la vista, y que su accionar no está dirigido a Graco sino al público, para aumentar la sugestión y reforzar la fuerza persuasiva de la palabra, lo que sí sería convincente para Commoti. ¿Pero por qué habría de funcionar la psicagogía musical con el pueblo y no como auxilio de una persona instruida en el arte, o por qué no sería convincente que Graco pudiera decodificar las señales que el instrumento le prodigaba? Más abajo volveremos a esta conjetura. Pero creemos no sobreabundar si insistimos aquí en que, si bien los lectores eruditos de Gellio como Commoti han simplificado o confundido los instrumentos involucrados, queda claro que el escritor no lo hace. Hemos leído recientemente en una tesis doctoral

Aulus Gellius [...] mentions a tibia player who assisted the orator Gaius Gracchus when he addressed assemblies. Gellius uses the words *fistula* and *tibia* to refer to double pipes.¹⁰

lo cual, como queda demostrado, no es para nada certero: Gellio se refiere a dos instrumentos distintos en la primera y las otras dos versiones del episodio.

La presencia de la *fistula* no parece perseguir *prima facie* una evocación pastoril, si bien dicho instrumento sería capaz de subrayar el carácter *inurbanus* y *rusticus* del temperamento de Graco, asimilándolo incluso, por contigüidad, a los animales del campo, sea por su docilidad a los toques, como en el caso de Plutarco en *De cohib.*, sea por su ferocidad. Todas estas asociaciones parecen quedar desactivadas si esa *fistula* es pequeña y/o se toca fuera del alcance de la vista, y más aún si se trata, en realidad, de un sofisticado instrumento auxiliar del canto y la oratoria. En cambio, la aparición del aulós en escena en

10 CORREA CÁCERES 2020:169.

la versión “popular” de Gelio y la de Dion Casio resulta un elemento poderosa e inequívocamente teatral.¹¹

Si bien no podemos determinar en qué momento surgió la versión con aulós, sí podemos conjeturar, sobre la base del testimonio de Gelio, que corría en boca del pueblo hacia mediados del s. II DC. Fuera de este testimonio, cuestionado por el escritor, y el de Dion Casio, que parece retomarlo a fines de ese mismo siglo, el resto de los relatos se refieren, directa o indirectamente, en concreto a una *fistula*, desde Cicerón hasta Amiano Marcelino. Quintiliano parece haber inferido que se trataba de un *tonáron* a partir del contexto de *De Oratore*: la explicación que da Craso sobre la *fistula* de Graco caracteriza un instrumento cuyo uso Quintiliano reconoce más de cien años después. Y al poco tiempo, Plutarco hace lo propio: lo identifica con un instrumento adscrito al mismo uso, y refuerza la idea de que se trata de una *fistula brevis* mediante el vocablo *σπιγγιον*.

Frente a todo esto parece poco apropiada la hipótesis de Commoti de que el ejecutante “al lado” del orador era en realidad un auleta (nótese que esta posición solo aparece en Dion Casio) y su función era sensibilizar al público. Si esto hubiera sido así a las claras, ¿por qué Cicerón habría optado por decir que era simplemente una pequeña zampoña oculta? ¿Solo por falta de información? ¿Habría desaprovechado la ocasión de dirigir una invectiva contra quien a todas luces había transformado la *contio* en un escenario? E incluso cuando el instrumento no estuviera a la vista, ¿no habrían entendido Cicerón, Quintiliano o Gelio, antes que Commoti, que sus sonidos estaban dirigidos al público y no a Graco?

El hecho de que Gelio traiga a colación el episodio de Graco en el contexto de los instrumentos marciales del mundo antiguo pone en relación guerra y oratoria. Entre los elementos que pueden quedar circunscriptos en la intersección de estos campos, aparte del carácter público de ambos, y contigua a la idea de doblegar o “expugnar” la voluntad del otro, está la del poder psicagógico de la música, que Gelio ilustra particularmente con el ejemplo de su uso militar por parte de los lacedemonios (1-5).¹² Objetando una posible lectura romana, el autor dice que los espartanos no recurrían a la *tuba* o al *cornu* para emitir señales (1) ni al clamor de las tropas para aterrorizar al enemigo (9) ni al *cornu* o al *lituus* para incitar los ánimos (1). Si bien el instrumento era el aulós, no lo usaban en función de algún rito o para acompañar el sacrificio, sino que con sus toques rítmicos los espartanos buscaban templar y disciplinar los ánimos de los soldados que, de lo contrario, podían desbocarse y dispersarse

11 Sobre la multifuncionalidad del aulós en Roma, v. ANTONINI 2022a:14-16. Respecto al vínculo con el teatro y su presencia en las diferentes variedades escénicas romanas, desde la tragedia hasta los espectáculos callejeros, es iluminador el relato que hace Tito Livio (7.2) sobre los orígenes del teatro en Roma, en el que la actuación aparece, por influencia etrusca, indisolublemente ligada a la presencia del *tibicen*.

12 En la comparación entran también cretenses, lidios, aqueos y romanos (1.11.6-9).

en acometidas individuales (1-4). Al destacar este uso como ejemplar, Gelio parece estar interpretándolo en clave de *temperantia-continentia-prudentia* (σωφροσύνη) y creemos que así lo traspone al episodio de Graco: alertar, reprimir los excesos, ayudar a evitar los extremos.

Si bien es el aulós el que lleva de un tema al otro, prontamente ese instrumento, en el contexto romano de Graco, lo lleva a Gelio a interponer una protesta contra la idea delirante de que un auleta pudiera marcarle el ritmo a Graco como si se tratase de un mimo callejero. ¿A qué apunta Gelio con su pregunta retórica? No solo al instrumento en sí, sino al hecho de que ese instrumento, y tal vez en razón de sus ricas posibilidades expresivas (y a diferencia de la modesta *fistula* de las restantes versiones, que ofrece, a modo de señales, simples sonidos de referencia), toca *varii modi*, tonadas variadas, con ritmos, melodías y ornamentaciones propias y diferentes para cada ocasión. Esto implicaría un toque ininterrumpido, del que la actuación de Graco parecería depender directamente a cada instante.

Gelio opone a esto un uso racional de la *fistula* que simplemente habría prevenido a Graco de que estaba acercándose a su extremo irascible (agudo). Gelio reconoce que esa era su tendencia natural y su debilidad; pero si su versión de Graco es irascible, la de Cicerón es bipolar, porque necesita un estímulo para rehuir ambos extremos, y a esto parece deberse el *tamen* con que encabeza Gelio el párrafo en que lo refiere.

Como ya hemos sugerido, no podemos afirmar rotundamente la veracidad del episodio, ni tenemos elementos suficientes que nos habiliten a conjeturar que es un mero libelo. Pero sí creemos entrever indicios de sesgo que podrían haber facilitado una lectura política.

Si bien Cicerón conserva la *fistula* y por el contexto da a entender que se trata de un instrumento usado por los oradores, es evidente que está interesado en imponer una valoración de Graco altamente negativa, y por eso pone en juego también el testimonio de primera mano de Licinio. Pero creemos que en su versión musicalmente “bipolar” del orador está recurriendo a una imagen particularmente deliberada. Así como Plutarco describe el carácter de Graco en términos de patología del carácter (aunque unipolar), pensamos que Cicerón, al tornarlo dependiente de la acción de un instrumento para controlar ambos extremos de su carácter lo está construyendo como un verdadero enfermo, una persona con un serio trastorno de la bilis negra, es decir, un melancólico en los términos que lo describe el *Problema* (pseudo)aristotélico nº 30.¹³ Esta

13 Al equiparlo con los efectos del vino, dice que puede tender a variedades de excesos, pero en todo caso la irritabilidad y la hipersensibilidad serían una característica común, y la extrema variabilidad: “Ἡ δὲ μελαγχολικὴ κρᾶσις, ὥσπερ καὶ ἐν ταῖς νόσοις ἀνώμαλους ποιεῖ, οὕτω καὶ αὐτὴ ἀνώμαλός ἐστι· ὅτε μὲν γὰρ ψυχρὰ ἐστὶν ὥσπερ ὕδωρ, ὅτε δὲ θερμὴ.” [El temperamento melancólico, así como sucede en las enfermedades, torna variable y es tan variable él mismo, pues a veces es frío como el agua y a veces, caliente].

caracterización no solo permitiría explicar su respuesta al estímulo sonoro (extrema excitabilidad) sino también asimilarlo a los “hombres excepcionales” con los que Aristóteles o el escritor de este *Problema* comienza por asociarla: los genios serían melancólicos. Pero, precisamente esta melancolía, que para algunos estoicos, como Crisipo, puede causar la pérdida de la virtud,¹⁴ sería la prueba ciceroniana de su ineptitud para la función pública, si admitimos que Cicerón conocía y adhería a estas ideas.

Incluso cuando esto último no pudiera verificarse, así como Plutarco remite la acción de la flauta a la de un boyero respecto a sus animales, podemos ver en el relato de Cicerón una adaptación de la anécdota, muy difundida en la Antigüedad, del sabio que mediante la música aplaca a unos jóvenes enfurecidos a punto de cometer un delito.¹⁵ Las versiones varían sus elementos y sus protagonistas, pero las dos más antiguas refieren que Pitágoras, al darse cuenta de que unos jóvenes, azuzados por la tonada [frigia] de una auleta, estaban a punto de violentar un hogar, le indicó a la instrumentista cambiar a un toque espondeico y con esto logró apaciguar de inmediato el impulso de los muchachos. Tal vez no habríamos traído a colación esta anécdota si no fuera que el mismo Cicerón, según Boecio y Agustín, la recoge, indicando que el aulós es no solo el catalizador de la excitación (*instincti*) sino también la causa del sosiego (*consedisce*).¹⁶ En las versiones que dan Cicerón y Plutarco del episodio de Graco, queda claro que el personaje ha perdido las riendas de sí y es gobernado por impulsos irracionales. La explicación que da Galeno sobre la eficacia del aulós en el episodio de los jóvenes borrachos es iluminadora: “la parte irracional recibe ayuda o daño por medio de cosas irracionales, y la racional, por medio del conocimiento o la ignorancia” [τῷ μὲν γὰρ ἀλόγῳ διὰ τῶν ἀλόγων ἢ τε ὠφέλεια καὶ ἡ βλάβη, τῷ λογικῷ δὲ δι’ ἐπιστήμης τε καὶ ἀμαθίας].¹⁷

De la postura de Gelio podemos inferir una objeción a esta caracterización: a diferencia del buey de Plutarco o el borracho de la anécdota, que por una razón u otra no son conscientes de su condición o debilidad y son objeto de

14 “καὶ μὴν τὴν ἀρετὴν Χρύσιππος μὲν ἀποβλητὴν, Κλεάνθης δὲ ἀναπόβλητον· ὁ μὲν ἀποβλητὴν διὰ μέθην καὶ μελαγχολίαν” [Y además, por un lado Crisipo dice que la virtud puede perderse, y por otro, Cleantes, que no; y el primero, que puede perderse por embriaguez y melancolía]. DL 7.127. 14

15 Cf. CIC. *Consil.* fr. 3 (Boecio *De mus.* 1.1 y Agustín c. *Iulian.* Pel. 5.23); QUINT. *Inst.* 1.10.32; GAL. *De placitis Hippocratis et Platonis* 5.6; IAMB. VP 25.112 y 113; MARC. CAP. 9.926.

16 “...cum vinolenti adulescentes tibiaram etiam cantu, ut fit, instincti mulieris pudicae fores frangerent, admonuisse tibicinam ut spondeum caneret Pythagoras dicitur. Quod cum illa fecisset, tarditate modorum et gravitate canentis illorum furentem petulantiam consedisce.” [...cuando los jóvenes ebrios, incitados también el canto, como suele suceder, estaban a punto de romper las puertas de la mujer honrada, se dice que Pitágoras le indicó a la auleta que tocara un espondeo. Cuando ella hizo esto, por la lentitud de la melodía y la seriedad de la ejecutante se aplacó la rabiosa agresividad de aquellos]. Nótese que en la versión de Cicerón (*Consil.* fr. 3) se trata de un grupo de jóvenes.

17 *De placitis Hippocratis et Platonis* 5.6

una acción ajena, Graco sí conoce su tendencia a la ira y por eso establece voluntariamente una estrategia para manejarla cuando sea necesario. Y esto, como recurso auxiliar de una actio real, podría estar respondiendo a la imposición idealista final de Cicerón de dejar cualquier muletilla en casa.¹⁸

Conclusiones

Hemos señalado que las versiones del relato quedan diferenciadas en función del instrumento y que algunas presentan mayor sesgo o intencionalidad política. El instrumento plantea la oposición fundamental aulós vs. *fistula*, y dentro de este último término, la posibilidad de que se trate de un instrumento auxiliar para el especialista, cantante u orador. La versión con aulós posiblemente sea de aparición posterior, y cabría preguntarse aquí si no pudo haber surgido por contaminación con el episodio de los jóvenes borrachos. La caracterización que podría conferir uno u otro instrumento (rusticidad / teatralidad) parece débil frente a la que sugieren otros elementos que pudieron ser funcionales a una apreciación política negativa de la figura de Graco. En este sentido, las versiones de Plutarco y Cicerón son las que más énfasis hacen en una valoración moral razonada, y consideramos que las vinculaciones que pudimos establecer son lo suficientemente verosímiles como para permitirnos afirmar que estos autores procuran asimilar a Graco con algún paradigma moralmente deficitario: Plutarco, con lo animal/irracional, y Cicerón, con un enfermo/borracho/delincuente y, por ende, inepto para conducir los asuntos públicos. Al igual que el joven que está a punto de violentar o incendiar la casa, los jóvenes como Graco efectivamente *rem publicam dissipaverunt*.

A diferencia de estos escritores, Quintiliano y Aulo Gelio presentan una valoración menos negativa de la figura de Graco y, posiblemente, menor intencionalidad política. Gelio, en particular, expone el episodio de una manera crítica, dejando en claro que le consta que corren diferentes versiones de lo sucedido, sugiriendo cuál de ellas puede ser la más confiable, y criticando de paso, profunda aunque veladamente, lo que escribe Cicerón. Este esfuerzo de Gelio por querer plasmar de forma intelectualmente honesta que no hay unanimidad en los relatos acerca de esa anécdota o práctica ha sido a veces pasado por alto o simplificado por quienes han querido sacar rápidamente información musical de este pasaje. Pero esta puntillosidad geliana puede servirnos de alerta, como el instrumento para el cantante que se acerca a los límites de su registro, ante el peligro de aventurar conclusiones técnicas sin tomar plena consideración o dar cuenta de algún modo del grado de complejidad u opacidad de las fuentes.

18 “fistulatorem domi relinquētis, sensum huius consuetudinis vobiscum ad forum deferētis” [ustedes dejarán al flautista en casa y llevarán consigo al foro la sensación de esta costumbre] (*de Orat.* 3.227).

Bibliografía

ALLEN, G. "Excavations on the Site of the Ancient Town of Alesia". In: *The Classical Weekly*, 28.22(1935): 169-176.

ANTONINI, S. "Los instrumentos musicales de la elegía latina". In: *Anales de Filología Clásica* 2(34)(2022a): 5-40. Link: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/afc/article/view/11245>

"Frequentamenta: difficultas textualis in Noctibus Atticis 5.1". Inédito (2022b).

CALERO RODRÍGUEZ, L. *La voz y el canto en la Antigua Grecia*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016. Link: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/676433>

COMMOTI, G. *La musica nella cultura greca e romana*. Torino: EDT, 1991.

CORREA CÁCERES, J. *The Aulos in Classical and Late Antiquity: Acculturation, Diffusion, and Syncretism in Socio-Musical Processes of the Mediterranean*. Tesis doctoral, University of Malta, 2020. Link: <https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/94493/1/20PHDMUS001.pdf>

DAVID, J.-M. "L'action oratoire de C. Gracchus: l'image d'un modèle". In: Nicolet, C. (ed.), *Demokratia et aristokratia : à propos de Caius Gracchus, mots grecs et réalités romaines*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1983, pp. 103-116.

DE STEFANI, A. (ed.) *Etymologicum Gudianum quod vocatur*. Amsterdam: Hakkert, 1965.

KEIL, H. (ed.) *Grammatici Latini*. Vol. 1. Leipzig: Teubner, 1857.

LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. *Comedia romana*. Madrid: Akal, 2007.

MELIDIS, A. "The Profession of φωνασκός as revealed in ancient Inscriptions and medical Texts". In: *Rudiae* 22–23, II (2010–2011): 765–783. Link: https://www.academia.edu/2364806/The_profession_of_phonaskos_as_revealed_in_ancient_inscriptions_and_medical_texts

MORGAN, H. *Music, Spectacle, and Society in Ancient Rome, 168 BC – AD 68*. Tesis doctoral, Oxford University, 2018. Link: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:71d01d76-a5ff-4495-ac06-e3a6cde49049/download_file?file_format=application%2Fpdf&safe_filename=H%2BMORGAN%2BDPHIL%2BTHESIS%2B2018.pdf&type_of_work=Thesis

NOCCHI, F. *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*. Berlin: De Gruyter, 2013.

POCIÑA, A. "Caracterización de los géneros teatrales por los latinos", *Emerita* 42(2) (1974): 409-447.

REINACH, T. "La 'flute de Pan' d'Alesia", *Pro Alesia* 11 (1907):161-169. "La 'flute de Pan' d'Alesia", *Pro Alesia* 13 (1907):180-185.

VAN DER STOCKT, L. "Self-esteem and Image-building. On Anger in *De cohibenda ira* and in *Some Lives*". In: Nikolaidis, A. (ed.), *The unity of Plutarch's work: "Moralia" themes in the "Lives"; features of the "Lives" in the "Moralia"*, Berlin: De Gruyter, 2008, pp. 285-295.

WALLACE, R. *Reconstructing Damon: Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens*. Oxford: University Press, 2015.

WESSNER, P. (ed.) *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti*. Leipzig: Teubner, 1902.

WEST, M. *Ancient Greek Music*. Oxford: University Press, 1992.

Encontros

Que instrumento musical
era a *nablas*?¹

*What musical instrument
was the nablas?*

Fábio Vergara Cerqueira

Universidade Federal de Pelotas

Professor Titular do Departamento de História da
Universidade Federal de Pelotas. Pesquisador CNPq PQ-
1d. Humboldt-Foundation Research-Fellow.

E-mail: fabiovergara@uol.com.br

Resumo

A *nablas* é um instrumento de cordas praticado no contexto greco-romano antigo, conhecido das fontes gregas (νάβλας) e latinas (*nabilium*). Os autores antigos convergem sobre sua origem oriental, variando quanto à região a que atribuem sua invenção: para alguns, seria oriundo da Fenícia (Sópatro de Pafos); para outros, da Capadócia (Clemente de Alexandria e Eusebio de Cesareia, o qual cita fontes tardo-clássicas e helenísticas, como Scamon de Mitilene); a versão mais aceita deriva de Flávio Josefo, que aponta sua origem hebraica. Em sua performance, usava-se a técnica do *psallein*, tocando-o com o uso dos dedos das duas mãos, sem recorrer ao *plektron*. Segundo testemunho de Plutarco, seria conhecida dos gregos desde o século V, em razão de uma menção feita a ela por Sófocles, mas continuou sempre a ser vista como um instrumento estrangeiro, mais próprio às mulheres. Além dos testemunhos literários, será analisada a evidência material e iconográfica trazida a lume em recente descoberta na necrópole de Díon, na Macedônia, que consiste no único registro seguro da forma que este instrumento teria no período imperial.

Palavras-chave: Música greco-romana antiga, Instrumentos musicais greco-romanos, Instrumentos de corda, Arqueologia da música, Arqueoorganologia.

Abstract

The nablas is a stringed instrument used in ancient Greek and Roman context, known from both Greek and Latin sources, as νάβλας and nabilium. Ancient authors converge on its eastern origin, varying as to the region to which they attribute its invention: for some, it came from Phoenicia (Sopater of Paphos); for others, from Cappadocia (Clement of Alexandria and Eusebius of Caesarea, who cites late-Classical and Hellenistic sources, such as Scamon of Mytilene); the most accepted version derives from Flavius Josephus, who points out its Hebrew origin. In its performance, the psallein technique was used, playing it with the use of the fingers of both hands, without using the plektron. According to Plutarch's testimony, the Greeks knew it since the 5th century, due to a mention made of it by Sophocles, but it always continued to be seen as a foreign instrument, and more suited to women. In addition to the literary sources, a recent discovery in the necropolis of Dion, in Macedonia, brought to light a material and iconographic evidence, which is the only safe record of the shape that this instrument had in Imperial times.

Keywords: Ancient Greco-Roman music, Greco-Roman musical instruments, Stringed instruments, Music archaeology, Archaeoorganology.

A *nablas*, νάβλας: um instrumento de cordas e sua antiguidade

No século III, de acordo com testemunho de Ateneu de Náucratis, o poeta Eufório de Cálcis (c. 274-220 a.C.), da Eubeia, em sua obra *Sobre os Jogos Ístmicos*, ao discorrer sobre instrumentos de corda, afirma que a *nablas* (νάβλας) seria um instrumento antigo, assim como outros (*pandura*, *sambyke*, *trigonon*, *magadis*, exemplos que têm em comum pertencer à família das harpas) (Ath. V.182d). Difícil mensurarmos quão antiga ele pensava que a *nablas* seria. Tampouco é fácil saber se ele se referiria à antiguidade do instrumento em si, considerando sua origem em outro povo, ou à antiguidade do seu uso entre os gregos. Em uma tragédia perdida de Sófocles, cujo testemunho nos chega por Plutarco, a presença da *nablas* no texto indica que já seria conhecida em Atenas em sua época, quando ele a iguala à *lyra* como instrumentos impróprios para os lamentos fúnebres (Plut. *O E de Delfos* XXI.394b). Esse testemunho nos dimensiona que o julgamento de Eufório, sobre a antiguidade da *nablas*, não estava errado, a confiar nas fontes de Plutarco.

A origem e natureza da *nablas*

E que instrumento pensariam que seria a *nablas*, quanto à sua origem e quanto à sua natureza? Pelo visto, essas compreensões foram se alterando, na medida em que os próprios instrumentos e seus usos foram se reconfigurando, como veremos. Ateneu (V.175c) nos reporta o testemunho de Sópatro de Pafos (fl. 323-283 a.C.), de Chipre, autor de farsas ativo em Alexandria, que afirma no drama *Portões* que a *nablas* era uma invenção dos fenícios:

ὕδραυλικὸν τοῦτο ὄργανον τοῦ καλουμένου νάβλα, ὃν φησι Σώπατρος ὁ παρωδὸς ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ δράματι Πύλαι Φοινίκων εἶναι καὶ

1 O presente artigo, sobre a *nablas*, traz um recorte de um estudo mais amplo, sobre as possíveis denominações da citara retangular ápula, que é uma variante de instrumento de cordas grego determinada iconograficamente. Este artigo baseia-se em um estudo comparado entre as evidências filológicas e iconográficas. O material, no seu conjunto, foi apresentado como conferência no XVI Congresso Internacional de Estudios Clásicos FIEC realizado no México, em agosto de 2022, e publicado em sua íntegra na coletânea *Música da Antiguidade: Perspectivas Multidisciplinares* (Pelotas, Editora da UFPel, prelo 2023).

A pesquisa contou com o apoio financeiro da Humboldt-Foundation, da École française de Rome e do CNPq, e com o suporte institucional do Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie da Universidade de Heidelberg e do Centre Jean Bérard - Nápoles. Agradeço a colaboração e estímulo, para o desenvolvimento desta pesquisa, de Reinhard Stupperich, Claude Pouzadoux, Nicolas Laubry, Airton Pollini e Fábio Lessa. Os argumentos e conclusões são de responsabilidade do autor.

τοῦτον εὐρημα. λέγει δ' οὕτως
οὔτε τοῦ Σιδωνίου νάβλα
λαρυγγόφωνος ἐκκεχόρδωται τύπος.²

(Ath. V.175c)

No mesmo testemunho, Ateneu revela ainda a opinião de que a *nablas* seria inferior ao *hydraulis* (não ficando claro em que sentido), e nos traz mais alguns dados interessantes presentes no mesmo drama de Sótrapo: a *nablas* da cidade fenícia de Sídon teria um ‘som de garganta’, tendendo assim a um timbre rouco. De fato, o entendimento de que a *nablas* fosse de origem estrangeira era bastante claro, até porque compreendiam que o seu nome derivava de uma língua ‘bárbara’. Estrabão, X.3.17, arrola a *nablas* nesta situação, junto à *sambyke*, ao *barbitos* e à *magadis*, entre tantos outros: καὶ τῶν ὀργάνων ἔνια βαρβάρως ὠνόμασται νάβλας καὶ σαμβύκη καὶ βάρβιτος καὶ μαγάδις καὶ ἄλλα πλείω³.

A partir de final do século II d.C. circulou outra versão, a qual se basearia, contudo, na autoridade de algum autor tardo-clássico ou helenístico, como Scamon de Mitilene, autor da obra *Invenções*, ou mesmo do início do Principado, como Fílon de Alexandria (20 a.C.-50 d.C.), filósofo neoplatônico judeu egípcio (VENDRIES 2004-2005: 492). O apologista cristão Clemente de Alexandria (150-215 d.C.), ao arrolar uma série de invenções atribuídas a diversos povos ‘bárbaros’, em uma lista copiada quase integralmente em torno de um século mais tarde por Eusébio de Cesareia (265-339 d.C.), em *Preparação evangélica* X.6.7, atribui ao povo da Capadócia a invenção da *nablas*, Ἡδη δὲ καὶ ἄλλο ἔθνος Καππάδοκες πρῶτοι εὔρον τὸν νάβλαν καλούμενον⁴ (Clem. *Strom.* I.16.75), e pouco adiante atribui a invenção da *sambyke* aos trogloditas, habitantes da Líbia.⁵

Entretanto, o testemunho mais consistente sobre a *nablas* legado dos autores antigos é do historiador Flávio Josefo (c. 37-100 d.C.), nascido hebreu com o nome Yosef ben Mattityahu, formado nas letras clássicas gregas e vindo a tornar-se cidadão romano. Em sua obra *Antiguidades Judaicas* (94 a.C.), Josefo, conhecendo com propriedade as tradições culturais hebraicas, refere-se em

2 “How much better, wisest Ulpian, Cthis water-organ is than the so called nablas, which the parodist Sopater, in the play entitled *The Portal*, says is likewise an invention of Phoenicians. These are his words: ‘Nor has the deep-toned thrum of the Sidonian nablas passed from the strings.’” (Gulick).

3 “and some of the instruments have been called by barbarian names, ‘nablas’, ‘sambyce’, ‘barbitos’, ‘magadis’, and several others” (Jones).

4 “E um outro povo, os capadócius, inventaram por primeiro o instrumento chamado nablas” (tradução nossa).

5 A única diferença entre as passagens é que Clemente não se preocupa em citar fonte alguma, ao passo que Eusébio, ocupado em erigir a confiabilidade da disciplina da história cristã, apresenta ao término do trecho uma série de autores, boa parte dos períodos Clássico e Helenístico, entre os quais Scamon de Mitilene, que através de Ateneu (XIV.637b) sabemos ser autor de uma obra sobre invenções, e que se interessa pela história da música.

diferentes ocasiões à nablas, assim como a outro instrumento de cordas, o *kinnor* (κινύρας). Eventualmente, alterna as denominações, chamando a *nablas* como *psalterion* e o *kinnor* como *kithara*, como em *Ant. Iud.* I 64, Ἰοὺβαλος δέ, ὁμομήτριος δ' ἦν αὐτῷ, μουσικὴν ἤσκησε καὶ ψαλτήρια καὶ κιθάρας ἐπενόησεν⁶, quando conta que Jubal, descendente de sexta geração de Caim, inventou esses dois instrumentos de cordas sagrados. Mais adiante, em *Ant. Iud.* VIII 93, conta como o rei Salomão (c. 990-931 a.C.) mandou fazer quarenta mil exemplares destes instrumentos, com elétron (o que me parece bem exagerado, não só no número, mas principalmente no uso desta liga de bronze para estes instrumentos), e, em VIII.176, narra como este rei encomendou grande quantidade de uma madeira de pinho especial, mesma madeira usada na construção do palácio e do templo e adquirida de um país no Mar Vermelho chamado Aurea Quersoneso. Creio que a intenção de Josefo é registrar não só o empenho do rei com relação a estes instrumentos, mas também a sofisticação dos materiais que seriam empregados na sua confecção. Em específico com relação à nablas, Josefo, em *Ant. Jud.* VII.308, fornece-nos um testemunho muito valioso para se compreender a natureza deste instrumento: ἡ δὲ νάβλα δώδεκα φτόγγους ἔκουσα τοῖς δακτύλοις κρούεται, ou seja, a nablas tem doze notas (cordas) e é tocada direto com os dedos. Já o *kinnor*, como explica um pouco antes, tem dez cordas e é tocado com o *plektron*. Em tendo esta compreensão, entendemos inclusive por que estabelece a nablas como equivalente a um *psalterion*, e o *kinnor* a uma *kithara*, visto que por *psalterion*, como denominação genérica, entendem-se os instrumentos de corda que são tocados como uma harpa – mesmo que não tenham a estrutura de uma harpa – usando os dedos e dispensando o *plektron*. Esta é, sem dúvida, uma característica análoga ao que mostra a iconografia vascular da cítara retangular ápula (Figura 1) (VERGARA CERQUEIRA 2022; 2021; VERGARA CERQUEIRA; POUZADOUX, 2021)⁷.

6 “Mas Jubal, que era nascido da mesma mãe, praticou música e inventou o saltério (*nablas*) e a cítara (*kinnor*)” (tradução nossa).

7 Sobre a cítara retangular ápula, alternativamente denominada cítara ápula, cítara italiota ou *kithara* ápula, ver: AHRENS 1998; CASTALDO 2021; DI GIULIO 1983; IKESHOJI-ORLATI 2016; SARTI 2003; VERGARA CERQUEIRA 2022; 2021; 2018; 2014; VERGARA CERQUEIRA; POUZADOUX, 2021; WEBER-LEHMANN 2003.



Figura 1: Pelike ápula de figuras vermelhas ('*Pelike* de Santis'). Encontrada por Tanino de Santis, na acrópole do monte Tipone della Motta, em um santuário em Lagaria (SANTIS 1964), em Francavilla Marittima (importação da Apúlia). The Darius-Underworld Circle. The De Santis Painter (RVAp 20/298). c. 330-320 a.C. Reggio, Museu da Magna Grécia, Museu Arqueológico Nacional de Reggio Calabria, ex-coleção De Santis. de Santis, 1964. Foto: F. Vergara Cerqueira (2018).

Antes de avançarmos sobre a caracterização do instrumento e da técnica para tocá-lo, assuntos já adiantados no passo de Josefo citado acima, quero colocar que está hoje consolidado o entendimento de que a *nablas* é, na origem, o instrumento hebreu denominado *nebel* ou *nevel*, palavra citada 27 vezes na Bíblia, sendo, junto com o *kinnor*, o instrumento musical mais citado (VENDRIES 2004-2005: 492; GARZÓN DÍAZ 2005: 49-51; BAYER 1968: 89-131). Trata-se assim de um instrumento semita, visto a palavra ocorrer no hebraico e no aramaico, de origem judaica, e que, para Josefo, possuía um sentido identitário bastante

pronunciado, com base nas tradições veterotestamentárias evocadas. Contudo, autores gregos anteriores tinham apenas a noção geral da região de origem, o Levante, sem conhecer a vinculação étnica específica, daí identificarem como invenção fenícia (e, às vezes, síria ou ainda, um pouco mais setentrional, capadócia), até porque é muito verossímil que tenha sido por meio das navegações e comércio fenício que este instrumento aportou na Grécia, sendo conhecido já no século V a.C. em Atenas.

O *ethos* da *nablas*

Quanto ao caráter de sua música, seu *ethos*, vimos que era tido como inadequado ao contexto funerário, sendo ligado por alguns autores ao erotismo (sem dúvida, muito distante do sentido mais sagrado que tinha na tradição judaica que nos reporta Josefo). Filemon (c. 360 - c. 262 a.C.), em sua comédia *O adúltero* (Ath. V.175d), ironicamente dá a entender que as tocadoras de *nablas* tinham reputação de prostitutas, como as dançarinas de banquete de Rodes (Ath. IV.129a), assim como as de *sambyke*. Já em Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.), *Arte Amatória* III.327, a associação da *nablas* ao erotismo não lhe vale tom condenatório, inclusive recomendando-a às moças:

*Disce etiam duplici genialia nablia palma
Verrere: conveniunt dulcibus ila iocis*

Aprende também a tocar com as duas mãos a deleitosa nablia,
é apropriada para alegres diversões.

(Ov., *Ars Am.* III.327, tradução nossa)

Na Baixa Idade Média encontramos ainda ecos desta fama negativa da *nablas*, quando, no século XIV, o monge e historiador cristão Nicéforo Xantópulo (*in. cod.Reg.* 2407)⁸ acentua a sua diferença com relação ao que à época se entendia por *psalterion*: “das palavras divinas nasceu o *psalterion*, mas o *nablon* nasceu das outras”.

Técnica de execução da *nablas*

Quanto ao modo de se tocar, o testemunho de Ovídio, endossado décadas mais tarde por Josefo – o qual desfruta quanto à *nablas* da legitimidade do que hoje chamamos ‘lugar de fala’ – era feito com a técnica do *psallein*, tocan-

8 Lista dos imperadores e patriarcas de Constantinopla contida no *Código Parisinus* gr. 1630 (=Reg. 3502).

do com as duas mãos, do mesmo modo como feito hoje por harpistas. Christophe Vendries (2004-2005: 496), com base no testemunho de Pseudo-Maneton (séc. III d.C.) – que, em vez de usar os termos *ναβλισταί* (Ath. V.182d) ou mesmo *νάβλας* (Hes. s.v. ‘νάβλας’) para se referir aos músicos que tocam a *nablas*, chama-os de *ναβλιστυκτυπεύς* – deduz que o instrumento poderia também ser alternativamente tocado usando o *plektron*, visto que o verbo *κτυπεώ* significa ‘bater’. Contudo, a meu ver, o testemunho mais contundente consagrado pela tradição preponderante é de tocá-lo fazendo pizzicato.

O timbre da *nablas*

E como soava a *nablas*? Ateneu cita uma segunda comédia de Sópatro de Pafos para caracterizar a *nablas* com referência a seu som. Se antes já a definira como rouca, como ‘som de garganta’ (*λαρυγγόφωνος*), agora, comenta a consequência do uso da madeira de lotos na confecção da caixa de sua ressonância:

νάβλας ἐν ἄρθροις γραμμάτων οὐκ εὐμελής,
ᾧ λωτὸς ἐν πλευροῖσιν ἄψυχος παγεῖς
ἔμπνουν ἀνίει μοῦσαν. (...)⁹

(Ath. V.175c)

Tipo de instrumento de cordas quanto a sua estrutura e forma

E que tipo de instrumento seria quanto à sua estrutura, enquanto um instrumento de cordas? São dois grandes grupos de instrumentos de corda. Primeiro, o grupo das cítaras e liras, que têm as cordas do mesmo tamanho (variando quanto à espessura para gerar a diversidade de tons) e possuem na base do instrumento a caixa de ressonância (arredondada ou plana) à qual se junta um par de braços, em cuja parte superior se ajusta uma barra, na qual as cordas são presas; segundo, o grupo das harpas (lembrando que o grego não usa este termo, nem tampouco possui um termo geral para os instrumentos deste tipo no que se refere à sua estrutura – de modo geral a harpa designada como *trigonon* é aquela tem o nome que mais se reporta ao seu formato), que tem um formato geral triangular (nas harpas ditas em arco o lado externo é aberto), com cordas de tamanhos variados (é o tamanho das cordas que determina a altura do tom) e com a caixa de ressonância em cima (em posição transversal com relação à base). Na maioria dos casos, as harpas são classificadas como *psalterion*, mas isso tem a ver, em princípio, não com o seu formato, mas com

⁹ “In the articulation of its lines the nablas is not pretty; fixed in its ribs is lifeless lotus wood, which gives forth a breathing music” (Gulick).

o modo como são tocadas, com os dedos e não com o plectro. Só que isso gerou confusão, na Antiguidade assim como hoje, pois um instrumento com estrutura de lira/cítara pode ser denominado como *psalterion*, em razão do modo como se toca, por rejeitar o uso do *plektron*.

Se considerarmos o contexto original da *νάβλας*, trata-se de um instrumento da família das liras, assim como o *kinnor* (κινύρας), tendo em vista que os instrumentos com a estrutura das harpas não existiam no Israel bíblico (VENDRIES 2004-2005: 492; BAYER 1968). À primeira vista poderia gerar dúvida o fato de que o próprio Josefo alterna, para o mesmo instrumento, as denominações *nablas* e *psalterion* (Jos. Ant. Iud. I.64). Mas não há contradição, visto que em outra passagem ele explica que a *nablas* é tocada com os dedos, portanto, como um *psalterion* (Jos. Ant. Iud. VII.308). Quando Hesíquio (s.v. 'νάβλα' e 'νάβλας') informa como se chama aquele que toca a *nablas*, em vez de usar o termo mais previsível, *ναβλιστής*, ele usa *κιθαριστής*, apresentando inclusive como um termo para explicar *νάβλας*, que para ele designa o instrumentista, ao passo que *νάβλα* (sem o sigma), ou a variação tardia *ναῦλον*, são as formas que designam, para ele, o instrumento em si. Se ele tivesse em mente um instrumento da forma triangular ou em arco própria às harpas, não chamaria este instrumentista de um *kitharistes*. Portanto, se a tradição que sustentava as fontes consultadas por ele no século V d.C. denominava um tocador de *nablas* deste modo, é porque o instrumento tem a morfologia e a estrutura iguais ou análogas às da *lyra* e da *kithara*. Mesmo assim, o lexicógrafo de Alexandria manifesta certa insegurança, pois quando define a *nablas*, diz que esse instrumento musical é *ου* (ῥ) um *psalterion ου* (ῥ) uma *kithara*.

Algumas décadas antes de Hesíquio, Santo Euquério (380-449 d.C.), bispo de Lion, em *Instructiones a Salonium*¹⁰ II 2.3, obra escrita em c. 420-430 d.C., diferencia a *nablas* dos instrumentos com a forma de harpa: *nablas quod graece appellatur Psalterium (...) ad similitudine est cithare barbaricae in modum deltae litterae* – ou seja, a *nablas* os gregos chamam de *psalterion*, que é diferente de uma 'cithara barbarica' com a forma da letra delta, que é o modo como ele se refere à harpa (entendida como o instrumento com quadro triangular) (PASETTI 1998, p. 144). A Suda (s.v. *νάβλα*) igualmente mantinha a explicação de que a *nablas* era um instrumento musical denominado *psalterion*, e testemunhos da Alta Idade Média guardavam a memória de que a *nablas* era um instrumento hebreu que os gregos chamavam como *psalterion*. É o caso do rabino Mauro (c. 780-856 d.C.), de Mainz, em *De Universo* XVIII.4.20 (*De musica*): *psalterium quod hebraice nablum, graece autem psalterium*¹¹. E Mauro conhece o *nablum* como um instrumento com formato de um escudo quadrado, *in modum clypei quadrati conformetur* – indicando uma possível continuidade morfológica com relação à

10 Salonius era seu filho.

11 "saltério, que em hebraico é nablum, em grego é saltério" (tradução nossa).

nablas representada em uma estela da Macedônia de que falaremos a seguir – em oposição assim à harpa, em formato triangular, como a letra delta, a qual ele, na esteira de Euquério, chama de *cithara barbarica*.

Interessante que da Antiguidade Tardia em diante foi prevalecendo a associação da *nablas* ao termo *psalterion*, que na origem dizia respeito ao modo de ser tocado, mesmo que a definição presente em Hesíquio guarde a relação com a família da lira e da cítara, à qual pertenceria por seu aspecto estrutural, daí que nas fontes mais antigas ora consta citada entre as harpas, ora entre as liras.

A evidência material e iconográfica da *nablas*

A prova definidora resulta de recente achado arqueológico em Dion, na Macedônia, de uma estela datada dos I-II séculos d.C., em que o instrumento representado está, na inscrição, identificado por seu nome (Figura 2)¹². Na prática, a imagem do instrumento com a sua legenda, *NABILIUM*, o correspondente latino de *νάβλας* (VENDRIES 2004-2005: 491).



Figura 2: Estela funerária em mármore, séc. I-II d.C. Dion, Museu Arqueológico, 5561. Foto: F. Vergara Cerqueira (2019).

12 Para um estudo e interpretação recente e aprofundada da estela de Dion e do instrumento musical, ver VENDRIES 2004-2005.

Trata-se de um instrumento retangular, com os braços em forma de coluna dórica. Possui seis cordas que se fixam na base ao *chordotonon* que está abaixo de uma caixa que oculta o cavalete, de modo semelhante a outros exemplares da estatuária romana. Na parte superior, usavam-se cravelhas para ajuste das cordas ao *zugon*. De difícil compreensão as duas cordas acrescentadas ao lado do conjunto de seis cordas, acomodadas sobre uma espécie de cavalete móvel, sendo que, abaixo da corda da direita, está o que para Christophe Vendries seria um dispositivo para afinação ou ajuste da estrutura (VENDRIES 2004-2005: 487-488). Trata-se de uma cítara com uma estrutura mais arquitetural, bastante diversa do quadro mais frágil que possuíam as cítaras retangulares que conhecemos sobretudo pela pintura de vasos itálicos do século IV a.C. (Figura 3), assim como da continuidade desta tipologia, em variações posteriores, encontradas sobre figurinhas de terracota (Figura 4 e 5) e moedas (Figura 6)¹³ da Itália meridional e de outras regiões do mundo grego, remanescentes dos séculos III a I a.C., tanto quanto em pinturas romanas posteriores (Figura 7)¹⁴.



Figura 3: Cratera campaniforme ápula no estilo di Gnathia. Proveniente de Egnazia. Naples Harp Group A (Webster, 1968: 13, n.1, atribuído por J.R. Green). c. 350 a.C. Nápoles, Museu Arqueológico Nacional, inv. 80987. Foto: F. Vergara Cerqueira (2015). CVA Napoli III, pr. 58.

13 Cf. Moedas de bronze com inscrição BRUN, cunhagem de Bríndise, datada dos III-II séculos a.C., quando a cidade se tornou colônia latina com direito a bater a própria moeda: anverso Poseidon, reverso, jovem sobre golfinho com cítara retangular ápula e outro objeto (MARINAZZO 2004: 81, n. 95).

14 Cf. Psique com cítara retangular, da pintura da parede do *tablinum* de uma casa de Pompeia. III estilo, fase II B. Séc. I d.C. (DAIR 57848). Ver: BALDASSARE 1990, n. 48.



Figura 4: Figurinha de terracota policromada de Eros com cítara retangular. Fabricada e achada em Tarento, em uma tumba na Via Polibio, em 19 de agosto de 1960. Séc. III-II a.C. (Período Romano). Tarento, Museu Arqueológico Nacional, 117359
Foto: Vergara Cerqueira (2022)



Figura 5: Figurinha de terracota do 'Concerto de Egina', encontrada e fabricada em Egina. c. 250-200 a.C. Paris, Louvre, CA 798. Foto: Vergara Cerqueira (2015)



Figura 6: Moeda de bronze (*quincux*), batida em Ória, identificada pela inscrição ORRA, datada do séc. III a.C.: anverso cabeça de Afrodite com diadema, reverso Eros alado com cítara retangular ápula. LAMBOLEY, 1996, : pr.102, fig. 36, n. 4.

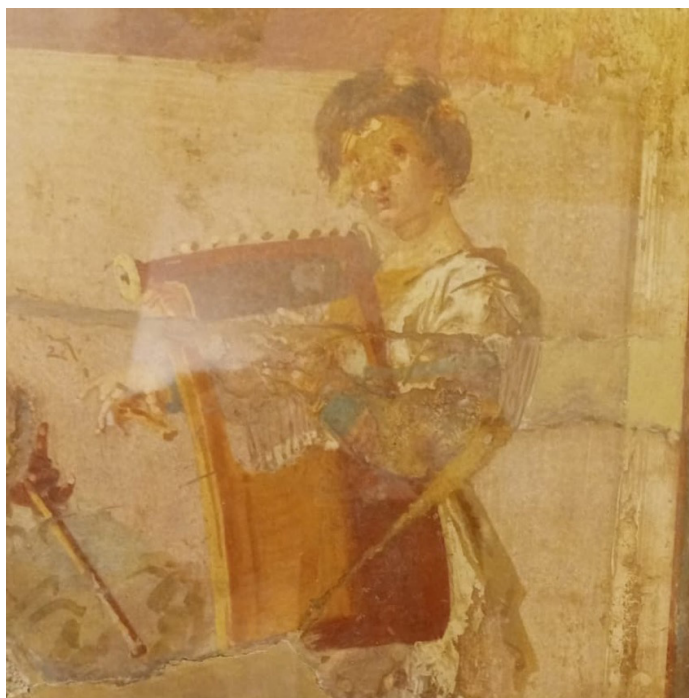


Figura 7: Mulher canta, seguindo texto de tablete com inscrição, acompanhada de um homem tocando *tíbia* e de uma mulher tocando a cítara retangular. Proveniente de Herculano, da assim chamada Palestra, Insula Orientalis, II 4, 19. c. 30-40 d.C. Nápoles, Museu Arqueológico Nacional, 9021. Foto: F. Vergara Cerqueira (2022)

Conclusão

Assim, a *nablas* seria provavelmente uma entre as variantes retangulares de cítaras e liras, que se tornam mais comuns do Período helenístico em diante, à qual se somariam outras, como a *phoinix*, a *lyrophoinix*, o *daktilikon* e a *spadix*. No período tardo-clássico e proto-helenístico, mesmo que já fosse conhecida como um tipo de instrumento de cordas de origem levantina, não se confundiria com a forma de cítara retangular conhecida da iconografia da Itália meridional, à qual provavelmente também se atribuía uma origem próximo-oriental.

A *nablas*, mesmo que na origem se diferenciasse da *phoinix* (essa mais compatível em sua caracterização filológica com a forma iconográfica da cítara retangular ápula), no período imperial tardio provavelmente se confundia, quanto ao nome que recebia, com as outras denominações que dariam conta de cítaras tendendo a formas retangulares, do tipo que vemos em alguns mosaicos de Musas (Figura 8), representado entre outros instrumentos de corda de formas variadas.



Figura 8: Mosaico romano, proveniente de uma casa de Thysdrus, atual El-Jem, Tunísia, datado do séc. III d.C. Túnis, Museu Bardo. Foto: F. Vergara Cerqueira (2017).

Referências bibliográficas

AHRENS, S. *Die italische Rechteck-Kithara. Untersuchungen zu Form, Funktion und Geschichte eines westgriechischen Musikinstrumentes*. Bochum University, 1998.

ATHENAEUS. *The Deipnosophists*. With an English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1927.

BALDASSARE, I. *Pompei. Pitture e mosaici*. Vol. III. Regiones II – III – V. Roma: Enciclopedia italiana, 1990.

BAYER, B. “The Biblical Nebel.” In: Yuval. *Studies of the Jewish Music Research Center*, Hebrew University, vol. 1. Jerusalém: The Magnes Press, 1968: 89-131.

CASTALDO, D. “The kithara in the Hellenistic Age between Greece and Magna Graecia.” In: *Musiques, images, instruments. Révue française d’organologie e d’iconographie musicale*, 18.1 (2021): 62-71.

DE SANTIS, T. *La scoperta di Lagaria*. Corigliano Calabro: Mit, 1964.

DI GIULIO, A.M. *Iconografia degli strumenti musicali sui monumenti artistici del Salento*, i-ii. Tese di Laurea (Scuola di Paleografia e Filologia Musicale), Università di Pavia, Cremona, 1983.

GARZÓN DÍAZ, J. *Música griega antigua. Instrumentos de cuerda*. Oviedo: KRK Ediciones, 2005.

IKESHOJI-ORLATI, Veronica-Gaia. *Sight and Sound: Music in 4th Century BCE Apulian Vase-Painting*. Dissertação (History of Art and Architecture), University of Virginia, Charlottesville, 2016.

LAMBOLEY, J.-L. *Les Grecs en Occident*. Paris: Cedes, 1996.

MARINAZZO, A. *Museo Archeologico Provinciale “F. Ribezzo” di Brindisi*. Bari: Mario Adda, 2004.

PASETTI, A. “Psalterion adinstar instrumenti musici nominatum esse dubium nos est. Esegesei dei salmi e indagine organologica.” In: *I quaderni del M.A.E.S. Journal of Mediae Aetatis Sodalitium*, 1 (1998): 141-150.

SARTI, S. “La cithara greca nei documenti archeologici.” In: *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, 81.1 (2003): 47-68.

STRABO. *The Geography of Strabo*. Edited and translated by H. L. Jones, Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1924.

VENDRIES, Christophe. “Une musicienne et son instrument à cordes sur une stèle funéraire de Dion en Macédoine. Enfin le nablum?” In: *Bulletin de correspondance hellénique*, 128-129.1 (2004): 469-502.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. “A performance musical na pintura dos vasos áticos e ápulos (séc. VI - IV a.C.): os instrumentos de corda.” In: *Dramaturgias. Revista do Laboratório de Dramaturgia* (LADI-UNB), 19 (2022): 72-85.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. “Iconographical Representations of Musical Instruments in Apulian Vase-Painting as Ethnical Signs: Intercultural Greek-Indigenous Relations in Magna Graecia (5th and 4th Centuries B.C.)” In: *Greek and Roman Musical Studies*, 2.1 (2014): 50-67.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. “The ‘Apulian Cithara’ on the Vase-Paintings of the 4th c. BC: Morphological and Musical Analysis.” In: Telestes. *An International Journal of Archaeomusicology and Archaeology of Sound*, 1 (2021): 47-70.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. “The Apulian Cithara, a Musical Instrument of the Love Sphere: Social and Symbolic Dimensions according to Space Representations.” In: Airton Pollini; Sophie Montel (orgs.). *La question de l'espace au IVe siècle avant J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique : continuités, ruptures, reprises*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2014: 277-306.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio; POUZADOUX, Claude. “La cithare rectangulaire dans la céramique apulienne: aspects morphologiques, symboliques et sociaux.” In: *Musiques, images, instruments. Revue française d'organologie e d'iconographie musicale*, 18.1 (2021): p. 72-91.

WEBER-LEHMANN, C. “Musik um Adonis. Beobachtungen zur Rechteckkithara auf apulischen Va-sen.” In: B. Schmaltz; M. Söldner (eds.). *Griechische Keramik im kulturellen Kontext*. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.-28. 9, 2001. Kiel, 2003: 160-166.

Encontros

A música vocal secular em Salvador
nos séculos XVIII e XIX: circulação,
mudanças e permanências

Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco
Universidade Federal da Bahia
E-mail: psotuyo@ufba.br
psotuyo@gmail.com

Resumo

Este artigo examina as transformações na cena lírica da Bahia durante o século XIX. Uma perceptível virada do modelo cênico italiano para outros de origem estrangeira (francesa, espanhola ou alemã) pode ser observada nas obras de Barbosa de Araújo (1778-1856), Souza Negrão (17??-1817) e Mussurunga (1807-1856), dentre outros. As produções operísticas dividiram os palcos locais com concertos beneficentes e outras formas de teatro falado e musical, enquanto modelos e práticas portuguesas do século XVIII - incluindo cantatas, árias e recitativos - permaneceram em uso na Bahia, com pequenas adaptações vernáculas, ao longo século XIX, evidenciando diferentes níveis de permanências, adaptações e/ou recepções.

Palavras-chave: Música vocal, Salvador – Bahia, Século XIX.

Abstract

This article examines the transformations in the lyrical scene in Bahia during the 19th century. A noticeable shift from the Italian scenic model to others of foreign origin (French, Spanish or German) can be observed in the works of Barbosa de Araújo (1778-1856), Souza Negrão (17??-1817) and Mussurunga (1807-1856), among others. Operatic productions shared local stages with benefit concerts and other forms of spoken and musical theatre, while 18th-century Portuguese models and practices - including cantatas, arias and recitatives - remained in use in Bahia, with minor vernacular adaptations, throughout the 19th century, evidencing different levels of continuities, adaptations and/or receptions.

Keywords: Vocal music, Salvador – Bahia, 19th century.

Introdução

Embora ainda seja uma pesquisa em andamento,¹ este texto terá como objetivo discutir brevemente como o cenário lírico secular na Bahia se transformou durante o século XIX, incluindo considerações sobre suas origens e continuidades. Devido ao espaço disponível, concentrarei meus esforços em expor alguns aspectos do processo de entrelaçamento entre espaços, repertórios, gêneros e alguns agentes socioculturais locais (compositores, performers, comerciantes, etc.) todos atuando em uma cidade do século XIX em crescimento e expansão como Salvador, Bahia.

Cantatas

Um bom gênero para começar este trabalho são as Cantatas em Salvador, Bahia; não apenas porque me permite utilizar (orgulhosamente) a música vocal secular mais antiga do Brasil até hoje localizada, mas também porque, como uma análise inicial, ajuda a modelar o restante do texto.

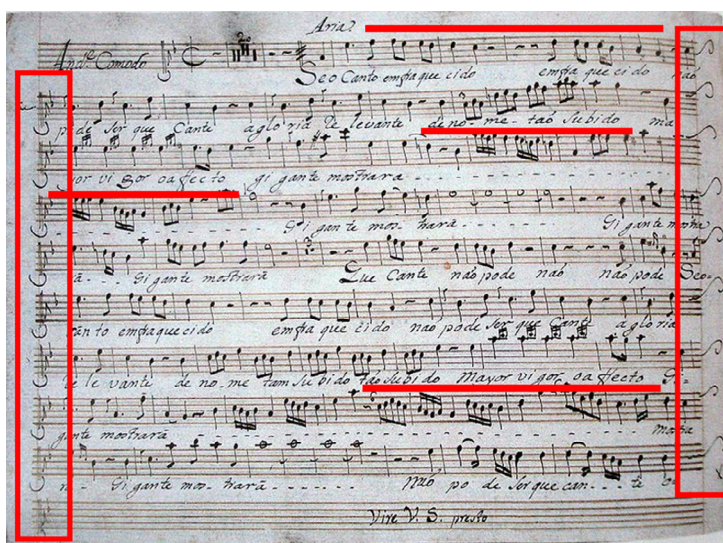
Dedicada a José Mascarenhas, importante figura na política pombalina ultramarina e fundador da Academia dos Renascidos, o Recitativo e Aria (obra também conhecida como Cantata Acadêmica) foi composta em 1759 e, como disse, é o primeiro exemplo de música vocal secular localizado no Brasil até o presente. (Figura 1).

1 Claramente complementar, no que diz respeito à Bahia, da realizada por Budasz (2019).



Figura 1: Anônimo. *Recitativo e Aria [Cantata Acadêmica]* (Bahia, 1759)
 Fonte: Wikimedia Commons²

Segundo Lamego (1923:49), esta obra foi estreada em 2 de julho de 1759 numa sessão íntima na residência de Mascarenhas. Integrada por apenas duas seções, um Recitativo e uma Aria da capo, ambas em fá maior e compasso binário, segue as regras tradicionais da escola barroca napolitana que influenciou fortemente Portugal e as suas colônias na época, incluindo o uso de figuras retóricas tanto na música como na letra, escrita em português. (Exemplo 1)



- Fá maior – 2/2
- Recursos utilizados:
 - *Wordpainting*
 - *Enfraquecido*
 - *Nome tão subido*
 - *Maior vigor*
- Retórica musical
- Remanências antigas:
 - Claves altas (Dó 1^a)
 - Guião

Exemplo 1: Aspectos observados na seção Aria da Cantata Acadêmica (Bahia, 1759)
 Fonte: Wikimedia Commons³

2 Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cantata_acad%C3%AAmica_1759.jpg
 3 Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Heroe,_egregio,_douto,_peregrino

Como exemplo da recepção e circulação dos modelos teórico-práticos herdados no desenvolvimento musical desde os tempos de Boécio (e, conseqüentemente, conectado com aqueles textos que Boécio traduziu), temos os dois volumes da Escola de Canto de Órgão do Pe. Caetano de Melo de Jesus, Mestre de Capela da Sé de Salvador, escritos na Bahia em 1759, mesmo ano da referida Cantata Acadêmica.

Segundo Portas de Freitas (2006:567-568) “evidencia-se nele o conhecimento directo e a citação consistente e sistemática de um número significativo de tratados de Teoria Musical europeia, que podemos classificar em três níveis consoante o âmbito geográfico. Os mais citados nas Partes I e II são os seguintes: [...]” segundo listamos resumidamente na Figura 2.

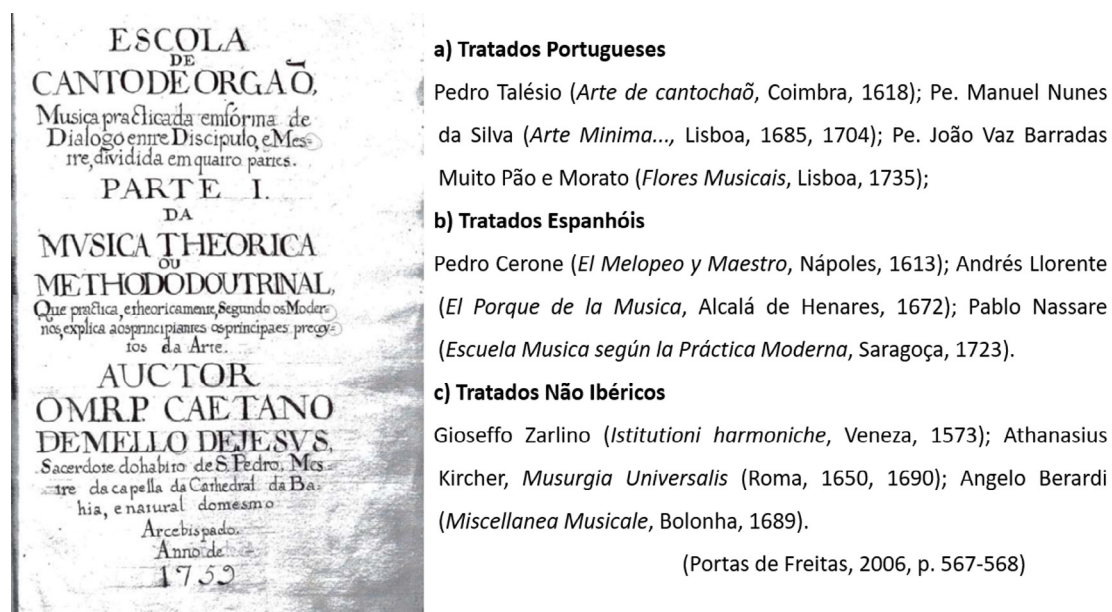


Figura 2: Melo de Jesus. *Escola de Canto de Orgão* (Bahia, 1759). Frontispício e lista de Tratados. Elaborado pelo autor a partir de Wikimedia Commons⁴

Ainda, o 2º volume da obra, Melo de Jesus inclui um capítulo adicional no âmbito da “música prática”: o *Discurso Apologético* (págs. 495 a 583), em torno da polémica musical que deflagrou em 1734 o cantor Veríssimo Gomes de Abreu, exemplo ilustrativo da sua atualização teórica-musical. Segundo Portas de Freitas (2006:568),

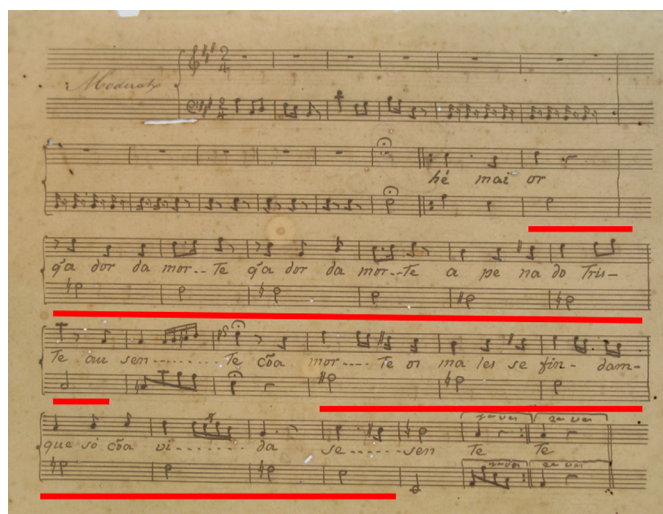
A dúvida proposta no *Discurso Apologético* era a de saber se seria lícito, sem violar as regras da teoria modal, escrever na armação de clave 6 ou 7 sustentidos ou bemóis, guardando-se as distâncias próprias dos tons e semitons. [...] era uma questão da maior atualidade no con-

4 Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caetano_de_Jesus_-_Escola_de_Canto_de_Orgao.jpg

texto da teoria musical europeia. A questão situava-se no terreno limite da concordância com a autoridade dos tratadistas clássicos, e a preocupação do Pe. Caetano foi de justificar a prática musical aceitando a natural evolução da teoria, mas sem ruptura com o sistema teórico modal da solmização, dos hexacordes e mutanças. É curioso e significativo que tenha sido no Brasil colonial, e na cidade da Baía, que se levantou esta questão teórica actualíssima sobre a possibilidade de transposição dos hexacordes (respeitando os lugares das mutanças) para «todos os lugares de linhas e espaços», prefigurando afinal de contas a substituição do modelo – a transposição da escala tonal para os doze tons – o que só ficaria enquadrado teoricamente e de uma forma mais sistemática na 2ª metade do século XVIII.

Encontramos outras cantatas relacionadas à Bahia escritas ao longo do século XIX, todas com letras em português, tradição que se encerra a meados do século XIX.

Iniciando com a Cantata *A Ausência*, composta por volta de 1810 por Cesário dos Prazeres Torres, em Lá maior, esta obra está estruturada em sete seções em compassos binários ou ternários, resultando em uma obra encantadora na prática comum clássica, música que explora a tradicional figura descendente da dor ou Lamento, adequando-se assim ao tema sugerido no título da obra. (Exemplo 2)

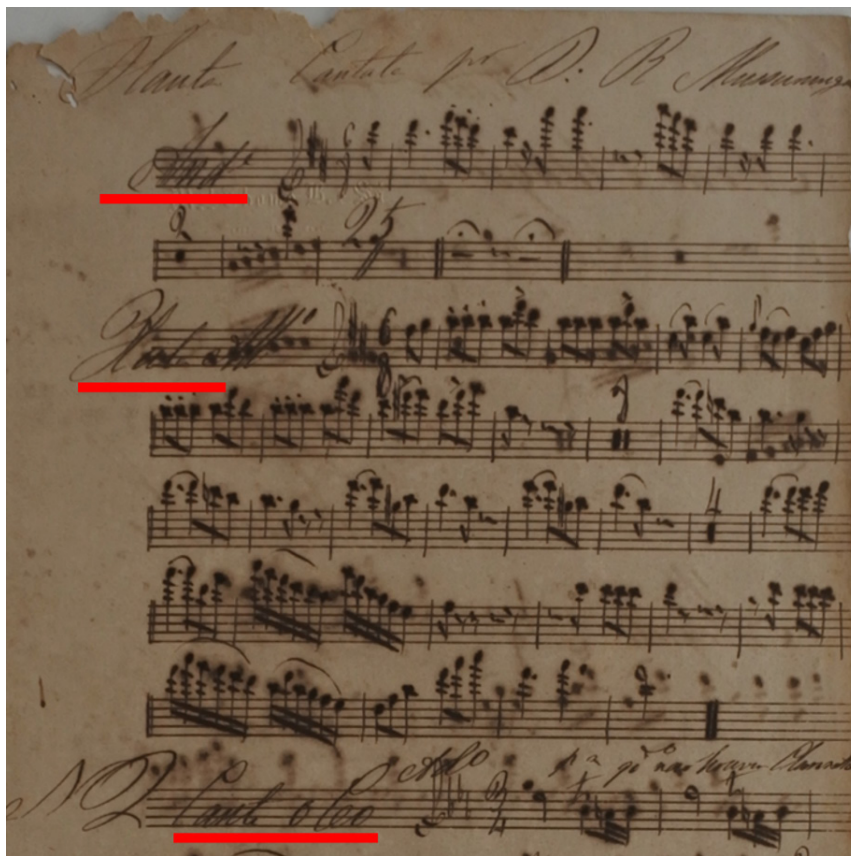


Exemplo 2: Presença da figura do Lamento na Cantata *A Ausência* (ca. 1810) de Cesário dos Prazeres Torres. Fonte: Elaborado pelo autor a partir de foto do mesmo autor.⁵

5 Cópia realizada por Damião Barbosa de Araújo (1778-1856) e disponível no Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Agradeço especialmente aqui à equipe do Arquivo Histórico Municipal de Salvador que nos permitiu fotografar os manuscritos musicais do seu acervo, com especial referência a Ivis Lois Rodrigues Oliveira (1993-2022), cujo interesse e apoio a nossa pesquisa resultou em generosíssima colaboração, amizade e frutífera parceria que aqui merecidamente reconhecemos e homenageamos.

Por sua vez, *O último cântico de Davi* de Souza Negrão, datado de 1817, segue uma estrutura de cinco seções de recitativo, ária, coro e dueto, encerrando a obra com uma seção final combinada recitativo-ária. Tudo isso mostra o domínio do autor sobre a linguagem operística italiana da música do início do século XIX.

Por fim, a *Cantata de Natal* de Domingos da Rocha Mussurunga, composta por volta de 1830, tem uma estrutura de três números, cada número combinando duas subseções: uma Moda seguida de uma Chula, ambos gêneros considerados expressões da música popular, frequentemente relacionados à nostalgia e ao bucólico, expressando assim uma concepção comum no primeiro romantismo.



Exemplo 3: Alternância de Modas e Chulas na *Cantata de Natal* (ca. 1830) de Mussurunga.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de foto do mesmo autor.

Como um breve resumo comparativo dos dados coletados, incluímos a Tabela 1. A partir dela, em linhas gerais, podemos dizer que ao longo do século XIX, no meio baiano, as Cantatas apresentaram as seguintes transformações:

- Passam do barroco português/napolitano ao romantismo brasileiro;
- Os assuntos pessoais ou introspectivos/filosóficos mudam para os bíblicos;
- A recepção migra de locais domésticos, através de salões, para teatros.

A orquestração muda de acordo com o local:

- Se sobre indivíduos ou sentimentos íntimos, usa orquestração de câmara (i. e. salões privados);
- Sobre assuntos/personagens/eventos bíblicos → orquestra sinfônica (para a corte ou teatros).

Como resumo das poucas continuidades observadas, além do fato de todas as letras serem em português, apesar das mudanças, o gênero perdura até meados do século XIX, depois aparentemente desaparecendo, como ocorreu em outras grandes cidades brasileiras.

Autor	Anônimo	Cesário dos Prazeres Torres (fl 1810)	José Joaquim de Souza Negrão (17??-1832)	Domingos da Rocha Mussurunga (1808-1856)
Título (ano)	[Cantata Acadêmica] (1759)	Cantata <i>A Ausência</i> (ca. 1810)	<i>O último cântico de Davi</i> (1817)	<i>Cantata de Natal</i> (ca. 1830)
Idioma	Português	Português	Português	Português
Seções	2	7	5	3 [6]
Orquestração	v, 2 vl, bc	v, fl, 2 vl, vla, vc, [bx]	solistas, coro e orquestra	fl, cl, tpt, bmb, satb, 2 vl, vc, bx/cb
Recepção	domiciliar	salão	corte	teatro
Observações	Barroco	Classicismo	Operística	Romantismo inicial
	<i>Wordpainting</i> Figuras de retórica	Figura de <i>Lamento</i>	Lirismo alegórico/heroico	Elementos populares (<i>Moda e Chula</i>)

Tabela 1: Relação sumária de dados das Cantatas identificadas até meados do século XIX. Fonte: Elaborado pelo autor

Panorama geral da cidade de Salvador no século XIX

Considerada por alguns autores como a Atenas brasileira devido ao seu desenvolvimento cultural nesse período,⁶ a cidade experimentou algumas mudanças importantes em sua distribuição populacional que engloba seu crescimento urbano.

6 Diversas são as origens desta alegórica atribuição (não exclusiva da Bahia, diga-se de passagem). O leitor interessado poderá conferir Bastos (2014).

Durante o século XVIII, a cidade de Salvador já presenciou diversos gêneros de música vocal secular, sea em:

- a) em locais governamentais → comemorações e homenagens oficiais;
- b) em locais religiosos → apresentações abertas (ex: Desterro, S. Gonçalo...);
- c) em espaços teatrais → produções de palco (Entremезes, Sainetes, Comédias);
- d) em espaços domésticos → performances familiares e sociais (cantatas, árias, modinhas, até lundus...).

Considerando o mapa da cidade desenhado por Frezier em 1716, o quadrado amarelo nele exposto seria um limite preciso para situar os principais locais onde certamente acontecia a música vocal secular. (Figura 3)

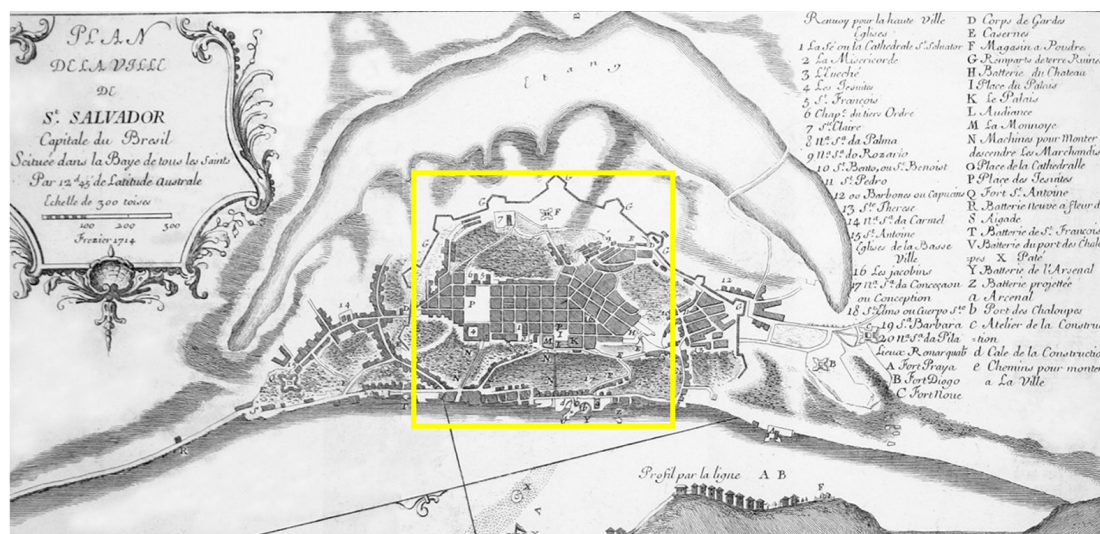
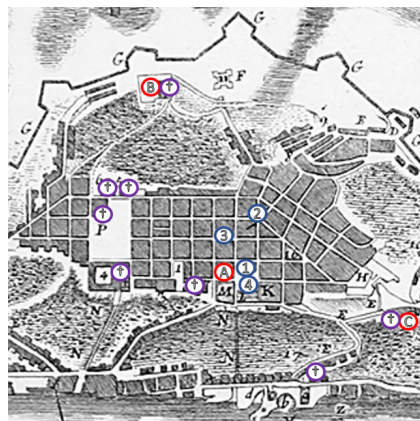


Figura 3: Salvador no início século XVIII com detalhe de área urbana central.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de planta de Frezier (1716)⁷

Como se pode observar, os espaços teatrais foram instalados muito próximos entre si, e os dois que teriam chegado minimamente funcionais ao século XIX seriam em breve substituídos por espaços maiores como o Teatro São João. (Figura 4)

7 Disponível em <http://www.bahia-turismo.com/salvador/antiga/salvador-frezier.htm>



- A – Casa de Mascarenha
- B – Convento de Sta. Clara
- C – Convento de Sta. Teresa

- 1 – Teatro do Paço (1729-1734)
- 2 – Teatro Guadalupe (17?-181?)
- 3 – Casa de Opera (fl. 1798-181?)
- 4 – Teatro Da Praça (fl. 1760-1780?)

† – Igrejas e espaços relacionados

Figura 4: Localização de espaços de música vocal em Salvador no século XVIII.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de planta de Frezier (1716)⁸

Segundo Braz do Amaral, em 1780, Salvador tinha uma população de cerca de 65.000 pessoas, das quais cerca de 39.000 viviam dentro dos limites da cidade. Vinte anos depois, sua população urbana quase dobrou e, no final do século XIX, tinha mais de 200.000 habitantes. (SILVA, 1931, v. III:83)

À medida que a cidade se expandia para além de seus limites anteriores (em amarelo nas Figuras 3 e 5) com uma população substancialmente maior, as práticas culturais de música vocal também se desenvolveram e seus espaços se diversificaram. O circuito cultural incluiu novos teatros, sociedades culturais (mais tarde clubes) e salões em hotéis, com maior desenvolvimento em direção ao sul do centro histórico. (Figura 5)

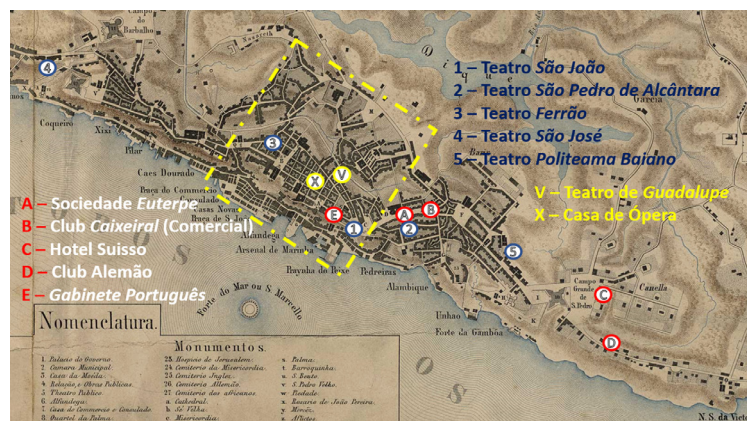


Figura 5: Localização de espaços de música vocal em Salvador no século XIX.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir da planta de Carlos Augusto Weyll (1851)⁹

8 Disponível em <http://www.bahia-turismo.com/salvador/antiga/salvador-frezier.htm>

9 Disponível em http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart523945/cart523945.jpg

A primeira grande casa de ópera do Brasil, o já citado Teatro São João foi inaugurado em 1812 e funcionou até 1923. Com capacidade para quase 1.000 pessoas, certamente deve ser considerado o melhor lugar de representação social de Salvador, e as produções cênicas, com todo o seu aparato e exigências, o primor do gosto cultural. (Figuras 6 e 7)

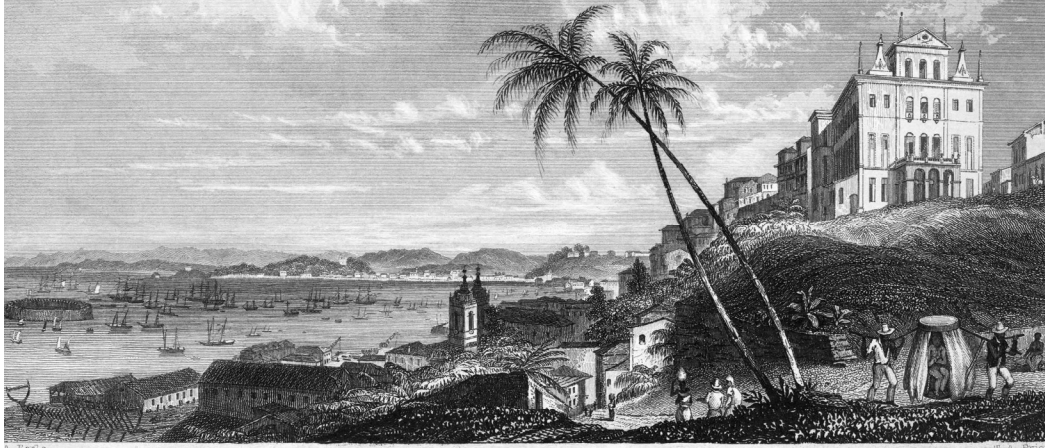


Figura 6: Vista parcial de Salvador, com destaque para o Teatro São João à direita.
Fonte: Gravura de Augustus Earle (1832)¹⁰

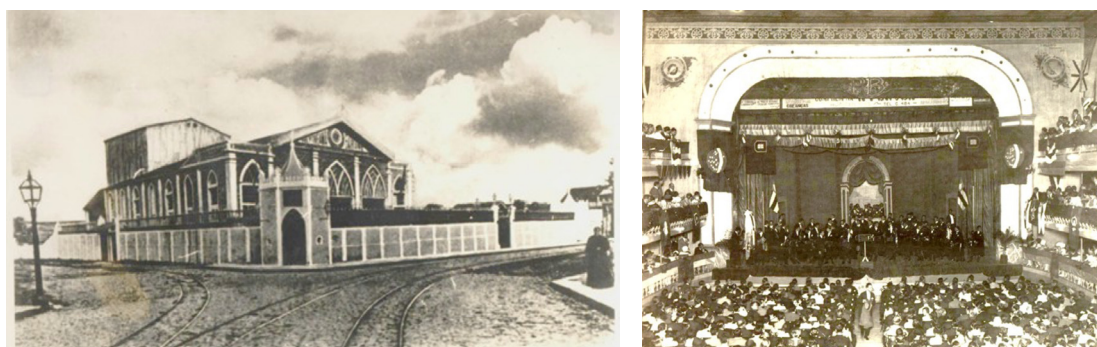


Figura 7: Vista parcial do interior do Teatro de São João em Salvador a finais do século XIX.
Fonte: Fotografia de Lindemann (ca. 1890)¹¹

10 Disponível em <http://www.cidade-salvador.com/seculo19/earle.htm>

11 Disponível em <http://www.bahia-turismo.com/salvador/teatros/sao-joao-antigas.htm>

O único espaço que representaria algum tipo de competição ao Teatro de São João em Salvador, seria o Teatro Politeama Baiano, que constituiu um forte elo cênico-musical com o século XX. (Figuras 8 e 9)



Figuras 8 e 9: Fachada e vista parcial do interior do Teatro Politeama Baiano em Salvador a finais do século XIX. Fonte: Atlas Histórico de Cidades¹²

Como um resumo sobre as salas de espetáculos da Salvador do século XIX, os dados coletados (Tabela 2) evidenciam que a cidade era bem servida de espaços para a execução de música vocal, enquanto as suas localizações podem servir como indicadores das preferências de diferentes públicos, considerando o tecido histórico da sociedade em Salvador entre seus diversos bairros.

Teatro	Conhecido também como	Período	Local	Capacidade aprox.	Fosso	Final
<i>Do Paço</i>	<i>Da Câmara</i>	1729-1734	Praça Municipal	100-200	?	Desmantelado
<i>Guadalupe</i>	<i>Opera Velha</i>	17??-181?	Rua da Valla (Praça dos Veteranos)	300-400	?	Expropriado
<i>Da Praça</i>	<i>Da Praia</i>	fl. 1760-178?	Praça Municipal	250-350	?	Falência
<i>Casa da Opera</i>	<i>Opera Nova</i>	fl. 1798-181?	Rua do Saldanha	500-700	?	Falência
<i>São João</i>	<i>Público</i>	1812-1923	Praça Castro Alves	800-1000	SIM	Incêndio
<i>São Pedro de Alcântara</i>	<i>da Rua de Baixo</i>	fl. 1837-1890	Rua Carlos Gomes	750-900	SIM	Falência

12 Disponíveis em http://www.atlas.ufba.br/atlas_2004_2/Jaime/politeama.htm

Teatro	Conhecido também como	Período	Local	Capacidade aprox.	Fosso	Final
<i>São José</i>	---	1863-189?	Rua de São José	600-800	SIM	?
<i>Politeama Baiano</i>	---	1883-1935	Rua do Politeama	900-1200	SIM	Incêndio

Tabela 2: Relação sumária de dados sobre os espaços teatrais em Salvador ao longo dos séculos XVIII e XIX. Fonte: Elaborado pelo autor.

Durante a segunda metade do século XIX, a música vocal secular aproveitou o conjunto de novos espaços socialmente aceitos como os das sociedades filarmônicas, como o da Sociedade Euterpe (Figura 10) ou dos clubes de imigrantes, como era o Clube Alemão (Figura 11).



Figura 10: Segunda sede da Sociedade Euterpe (atual Solar Cunha Guedes) no Corredor da Vitória, em Salvador. Fonte: Fotografia de Almeida & Irmão (ca. 1924)¹³

13 Disponível em <http://www.salvador-turismo.com/vitoria/cunha-guedes.htm>



Figura 11: Vista aérea do Clube Alemão, perto do Campo Grande, em Salvador.
 Fonte: Foto de autor desconhecido (ca. 1925)¹⁴

Afinal, esses espaços serviram como novos meios para conectar diferentes níveis de recepção do repertório vocal realizado no teatro e nos saraus familiares em casas (por vezes em salas especialmente dedicadas à música), mesmo nos quintais e seus fundos. O repertório vocal se aprofundou tanto nas preferências musicais sociais que, ainda em saraus realizados em salões, quase sempre incluíam pelo menos um número vocal. Esse tipo de concerto instrumental/vocal, principalmente em salões, funcionava como meio de difusão da música em Salvador. Sua frequência, a julgar pelos anúncios, notas e críticas publicadas nos jornais e revistas baianos era realmente surpreendente. (Exemplo 4)

<p>ANNUNCIOS</p> <p>SOIRÉE MUSICAL</p> <p>DADA NO SALÃO DO HOTEL SUISSO</p> <p>NO CAMPO GRANDE</p> <p>Pelo pianista italiano</p> <p>FRANCESCO FAZIO</p> <p>Quarta-feira 21 de julho</p> <p>Honrado com a presença de S. Ex. o Sr. presidente da provincia</p> <p>Tomam parte os distintos artistas:</p> <p>Joaquim Manoel de Campos, violoncello</p> <p>Julio Weber, viola</p> <p>Germano Ernesto de Souza Lima, rabeca</p> <p>E OS MUITOS HABERES DILETTANTI</p> <p>Carlos Boettner, canto e piano</p> <p>Max Lionscstein, rabeca.</p>	<p>PROGRAMMA</p> <p>PRIMEIRA PARTE</p> <p>1.° Feather Carnival, nova rapsodia de F. Liszt, executada por—F. FAZIO.</p> <p>2.° Il Barbiere di Siviglia, (Rossini), recordação o aia: <i>la calunnia è un venticello</i>, cantada por—C. BOETTNER.</p> <p>3.° Waltz, de F. Chopin, executada—por F. FAZIO.</p> <p>SEGUNDA PARTE</p> <p>1.° Grande Sonata appassionata de L. van Beethoven, executada por—F. FAZIO.</p> <p>2.° Waltzer de concerto de Schulloff, executada por—C. BOETTNER.</p> <p>3.° Serenata, Quatuor de Haydn, para duas rabecas, viola e violoncello, executada por—MAX LIONSSTEIN—GERMANO ERNESTO DE SOUZA LIMA—JULIO WEBER—JOAQUIM MANUEL DE CAMPOS.</p> <p>TERCEIRA PARTE</p> <p>1.° Tarantella, original de F. Fazio, executada por—F. FAZIO.</p> <p>2.° La Sonnambula (Bellini), recordações o cavatina: <i>Tirazzo e Inghi amici</i>, cantada por—C. BOETTNER.</p> <p>3.° Segunda Rapsodia Hungarica de F. Liszt, executada por—F. FAZIO.</p> <p>Todos os acompanhamentos serão executados pelo professor F. Fazio.</p> <p>Francisco Fazio, tendo de seguir no paquete «Drenco» para Europa, não tem tempo de passar bilhetes, de maneira que podem ser procurados na mesma noite de quarta-feira na porta do Hotel Suíço.</p> <p>Principiará ás 8 1/2 horas.</p>
---	--

Exemplo 4: Anúncio de sarau musical no Hotel Suíço. *O Monitor* (Bahia, 23/07/1878, p. 2).
 Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.¹⁵

14 Disponível em <https://nelsontaboada.wordpress.com/2015/04/13/clube-alemao-de-salvador/>
 15 Cf. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704008&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=2471>

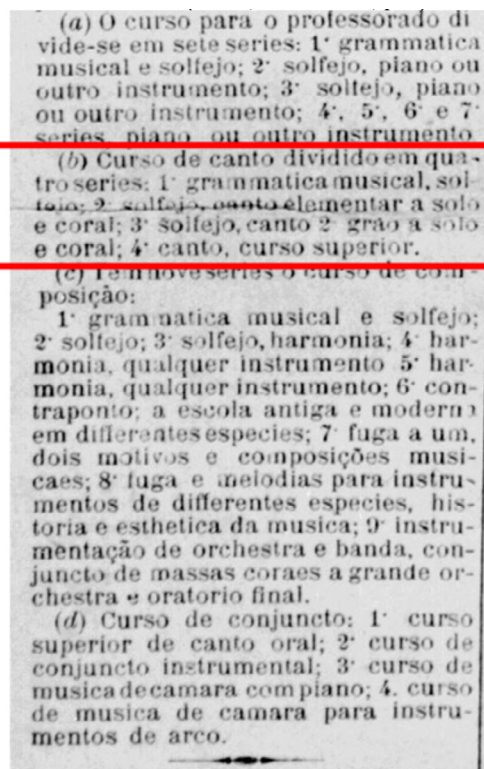
Desse riquíssimo conjunto de fontes hemerográficas¹⁶ pode-se adiantar que, praticamente todos os salões, dos hotéis mais ilustres às sociedades musicais e, mais tarde, aos clubes, faziam parte de um mercado social mais complexo, que incluía um crescente mercado de música impressa nas lojas, permitindo que o repertório chegasse aos espaços familiares, em salas de música nas mansões ou câmaras humildes em vizinhos distantes do centro. A julgar pelo volume de informações disponíveis nas fontes hemerográficas, esse cada vez mais fervilhante mercado musical, por sua vez, fomentou a institucionalização do ensino formal de música na cidade, iniciado em 1818 com a instalação da primeira cadeira de música e culminando com a fundação do Conservatório de Música da Bahia (MENDES, 2012). (Exemplos 5 e 6)

— Na loja de miu lezas á rua nova do Commercio, casa do Sr. Antonio Raimundo da Paz, ha á venda, um methodo de rebecca do conservatorio real de Paris, um dito de violão, duetos para duas rebecas extrahidos das melhores operas, e diversas modinhas e lunduns do dos mais modernos, com acompanhamento de piano: tem tambem roupa de todas as qualidades para escravos, e embarcadiços, e tudo vende o mais commodo possível.

Exemplo 5: Venda de modinhas e lundus em Salvador. *Correio Mercantil* (Bahia, 21/10/1843, p. 4). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.¹⁷

16 Recomenda-se fortemente o uso dos recursos disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira cujos resultados estão sendo gradualmente transcritos na base de dados da Hemeroteca Musical Brasil (cf. <https://adohm.ufba.br/hmb/>), desenvolvida pelo Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA (ADoHM-UFBA) com apoio do Núcleo de Estudos Musicológicos da mesma universidade (NEMUS-UFBA).

17 Cf. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=5081>



Exemplo 6: Ensino de Canto no Conservatório de Música. *Cidade do Salvador* (Bahia, 11/02/1898, p. 2). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.¹⁸

Produções cênico-líricas

No que diz respeito ao restante da música vocal secular em Salvador do século XIX, ele pode ser encontrado em produções teatrais tais como dramas, melodramas, comédias, entremeses, farças, óperas, operetas, mágicas, revistas (entre os gêneros mais divulgados ao longo do século) e peças vocais, como solos ou duetos extraídos dessas mesmas produções cênico-líricas. Segundo já foi mencionado, a circulação local da música vocal incluía modinhas, cavatinas, lundus, dentre outros gêneros vocais, não apenas consumidos nas casas de espetáculos, mas também promovidos pelo crescente mercado de lojas de música que vendiam música impressa e instrumentos (com destaque para o comércio de pianos) e, no devido tempo, música gravada (fonogramas) em diversos suportes tais como cilindros e discos.

Um dos primeiros exemplos de produções cênicas no recém-inaugurado Teatro São João é o drama em 3 atos, *Palafox em Saragoça*, de Antonio Xavier

18 Cf. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763250&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=493>

Ferreira de Azevedo (1784-1814), encenado em 1812 e seu livreto publicado por Antonio da Silva Serva, na Bahia, no mesmo ano. (Figura 12)

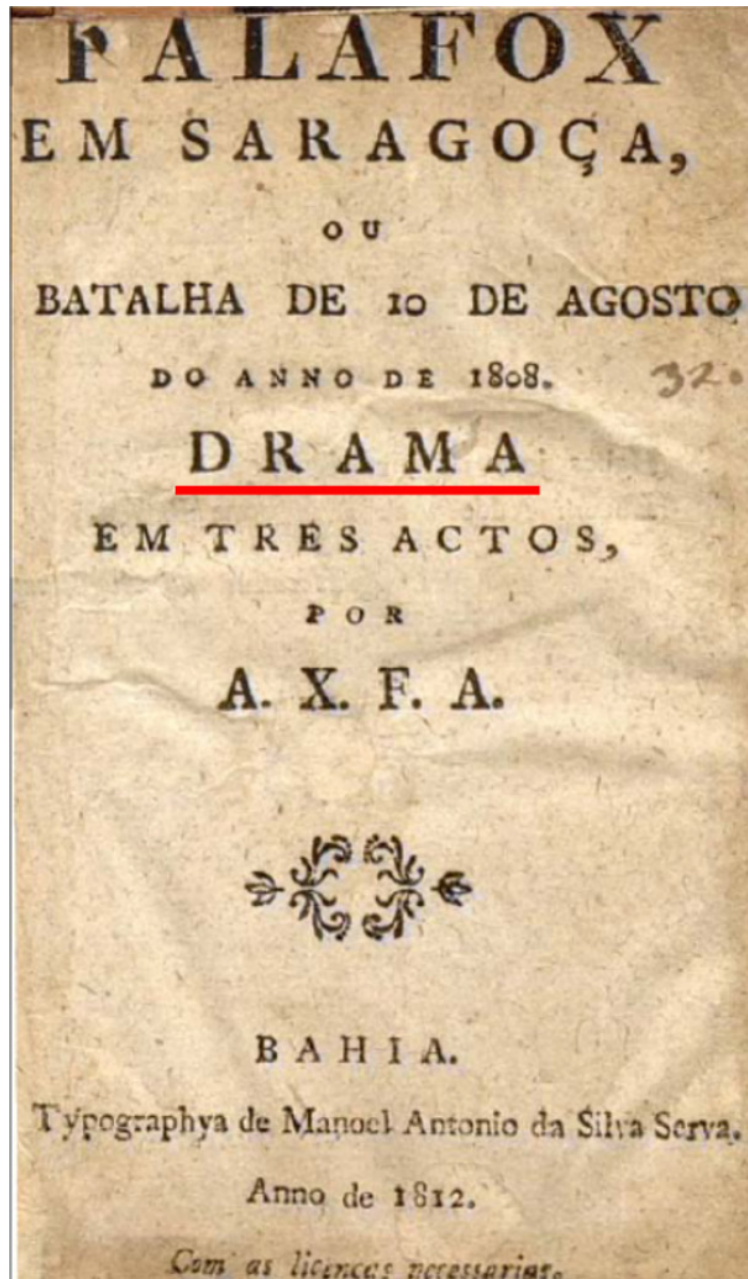


Figura 12: Folha de rosto do livreto de *Palafox em Saragoça* (Bahia, 1812).
Fonte: Open Library.¹⁹

¹⁹ Disponível em https://openlibrary.org/works/OL15745161W/Palafox_em_Saragoça_ou_a_batalha_de_10_de_agosto_do_anno_de_1808._Drama_em_tres_actos?edition=ia:palafoxem_sarago00azev

A julgar pelo catálogo da editora, publicado em partes nas páginas do jornal *Idade d'Ouro do Brazil* (também de propriedade de Silva Serva), o referido livreto estaria sendo vendido a \$200 (duzentos reis), assim fazendo parte do incipiente mercado cênico-musical soteropolitano já mencionado.²⁰

No entanto, ao lermos os comentários da sua apresentação no Teatro de São João, por ocasião dos festejos realizados na Bahia pelo aniversário do Príncipe da Beira, não apenas confirmamos alguns dos apontamentos anteriores, mas verificamos algumas divergências relativas ao gênero do espetáculo. Embora denominado Drama no livreto, o jornal fala em “grandíssima Comedia”, assim nos alertando sobre a questão terminológica em torno dos gêneros teatrais e suas diversas implicações, aspectos que ainda preocupam o nosso campo de conhecimento. (Exemplo 7)

A'noite houve o mais pomposo Spectaculo no Theatro de S. João que principiou cantando os Actores Italianos hum Hymno proprio do dia, musica do celebre Portuguez Bom-tempo: Seguindo-se A grandissima Comedia = Palafox que acendeo em toda a Assembléa as mais vivas chammas de Amor ao Soberano, e á Patria mostrando os Aragonezes de ambos os sexos fazendo prodigios de fidelidade sobre as muralhas de Saragoça.
Findou a festa dançando huma dama Hespanhola a celebre Dançarina Rosa Vicentini que chegou antes de hontem a esta Cidade.

Exemplo 7: Ensino de Canto no Conservatório de Música. *Idade d'Ouro do Brazil* (Bahia, 13/10/1812, p. 2). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.²¹

Outro aspecto que veio à tona ao longo da pesquisa foi como os programas dos espetáculos eram estruturados ou organizados. Durante o século XIX, a produção cênico-lírica tinha duas formas principais de organizar seus programas:

- a) com intercalação lírica: manifestando continuidades do século XVIII, incluindo uma abertura ou sinfonia para orquestra, seguida da peça (principalmente um drama ou tragédia) como “atração principal” da noite, cujas partes iam intercaladas com solos vocais ou duetos e sinfonias ou aberturas preenchendo os intervalos entre os atos, e fechando com uma farça ou entremez (Exemplos 8 e 9);
- b) sem intercalação lírica: programas mais claramente estruturados onde os solos vocais ou duetos foram programados antes e/ou depois da peça principal e não entre os atos. As intercalações ficam apenas de caráter instrumental a cargo da orquestra. (Exemplo 10)

20 Cf. *Idade d'Ouro do Brazil*; Bahia, 08/09/1812, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749940&pagfis=683>

21 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749940&pagfis=732>

THEATRO PUBLICO.

Margarida Lemos, proxima a retirar se d'esta cidade, confida na proteçao e acolhimento com que o respeitavel publico se dignou receber a, tem a honra de offerecer-lhe pela 2. e ultima vez seu beneficio com o seguinte divertimento. Quarta feira 16 de outubro, depois de uma escolhida symphonia pela orchestra, subirá á scena a já acreditada tragédia em 5 actos, intitulada FAIEL. Os intervallos serão preenchidos com as seguintes peças de musica: do 1. ao 2. acto, gran dueto — *Sombra la sacra silva* — da muito elogiada opera — *Norma* — por Carlos Ricco e a beneficiada, musica de Bellini do 2. ao 3. a magestoso scena e terceto — *Fin dall'esta pin tenera* — da opera — *Anna Bolena* —; he bem conhecida a historia de Anna Bolena, mas para melhorar a reza dos espectadores lhes apresentamos o conhecimento d'este quadro na occasião de Henrique 8. haver decretado a formação do conselho e pronunciar a sentença de morte contra Anna Bolena e Perryso antigo marido.

Programa intercalado:

- Sinfonia (tipo abertura)
- FAIEL (Tragédia em 5 atos)
- [*Gabriella di Vergy*, de Donizetti?]

entre os atos de FAIEL:

- dueto de *Norma* de Bellini
- trio de *Anna Bolena* de Donizetti
- ...

Exemplo 8: Noticia de programa com intercalação lírica. *Correio Mercantil* (Bahia, 10/10/1844, p. 3) Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.²²

Programa intercalado com diferentes números (arias, duetos, até modinhas) de diferentes óperas ou peças, começando com sinfonia orquestral (abertura)

Exemplo 9: Noticia de programa com intercalação lírica. *Correio Mercantil* (Bahia, 26/10/1844, p. 3). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.²³

22 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=6138>

23 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=6194>

THEATRO DE S. JOÃO.
 TERÇA FEIRA 22 DE MAIO DE 1855.
Em beneficio do actor Dionysio Francisco Soares subirá à scena o espectáculo dramático, cujo programma tem a honra de apresentar ao respeitavel publico d'esta cidade.

Em primeiro logar a orchestra tocará uma das melhores, ouverturas, linda a qual abrirá a scena, e representar-se-ha o drama em 4 actos, denominado—

O SONHO
 OU
O TERRIVEL FIM DO UZURPADOR.
Denominação dos actos.

1. A Apparição.
2. O Remorso.
3. O Tribunal.
4. O Sonho.

PERSONAGENS E ACTORES.

Eduardo, conde de Glentorne—Dionysio.
 Rodolpho, commandante—Cyrillo.
 Alfredo, sobrinho do conde—Gamma.
 Ricardo, valido do conde—S. Araujo.
 Sterson, juiz—Veiga.
 Times, sargento—Eleuterio.
 Jacques do Trailoró (pescador)—Ernesto.
 Jonas, soldado—Silva Reis.
 Heduviges, soldado—José Martins.
 Poly, filha de Rodolpho—Sra. D. Clelia.
 Soldados, camponeses, juizes, etc.
 A scena passa-se na Irlanda.

Findo o drama, o Sr. Silva e Araujo e a Sra. D. Clelia cantarão o eugraçado ducto—
O MEIRINHO E A POBRE.
 Terminará o espectáculo com o lindo e sempre applaudido proverbio—

**DOUS GENIOS IGUAES
 NAO FAZEM LIGA.**

Os intervallos serão preenchidos com lindas ouverturas, ficando a escolha á arbitrio do Sr. Baccigalupi, que por obsequio presta a reger a orchestra nesta noite.

O actor Dionysio Francisco Soares, depois de uma longa ausencia de 2 annos, tem em fim o prazer de apresentar-se á um publico, que tanto o distinguio, e protegeu, e á quem elle agora entrega a sorte do espectáculo, que offerece em seu beneficio. O mesmo actor agradece cordialmente á seu protector, (*) que tanto cooperou para que lhe fosse concedida esta noite, á illustre commissão directora do theatro, á seus bons amigos e ao generoso publico d'esta cidade, que inda uma vez mostrará que é distincto, amigo das artes e protector dos artistas.

As pessoas, que quizerem bilhetes para este espectáculo, podem procurar em mão do bilheteiro, no mesmo theatro.

(*) Deixo de mencionar o seu nome para não offender a susceptibilidade de seu me-
 lindre.

Exemplo 10: Noticia de programa não intercalado. *Jornal da Bahia* (Bahia, 21/05/1855, p. 4). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.²⁴

Menções a atores/cantores e orquestras sugerem que dramas e comédias tiveram, pelo menos, números musicais incluídos ou interpolados. Às vezes, incluíam danças e outros tipos de números variedades e/ou circenses, como ginástica, truques de mágica ou até cenas de sombra, constituindo espetáculo de variedades. (Exemplo 11) Excepcionalmente, eles alternavam trechos de atos de diferentes peças (dramas ou comédias) combinados com solos instrumentais/vocais, duetos ou números de ginástica/mágica/sombra.

24 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=815063&pasta=ano%20185&hf=memoria.bn.br&pagfis=4>

THEATRO S. JOÃO.
EMPRESA VICENTE
Sexta-feira 11 de setembro.
GRANDE NOVIDADE EM PRESTIDIGITAÇÃO
Primeira representação pelo célebre
magico hespanhol
LOPEZ
imitando ao incomparavel dançarino
DONATO
Reputação europea unico em seu genero.
Tem a honra de representar pela primeira voz n'esta capital, e offerecer ao illustrado publico uma representação, apresentando varias sortes de imaginação cartomancia, illusão prestidigitación, escamotagem e maravilhas, de sciencias occultas executadas sem nenhum apparatus physico, que tantos applausos tem merecido nos principias theatros do Londres, Paris e Roma.

PROGRAMMA.
1.ª PARTE.
1.ª Symphonia pela orchestra.
2.ª O nascimento d'uma flôr nacional.
3.ª A impressão ou o pensamento do espectador.
4.ª Uma transformação maravilhosa.
5.ª O telegrapho improvisado.
6.ª A ressurreição de um pombo desaparecendo da mão de uma senhora.
7.ª Uma escamotagem perfeita em mão de qualquer espectador.
8.ª A iluminação de Roma.
9.ª A chuva de ouro instantanea de—
300,000 francos.
10.ª O novo chapéo magico.
2.ª PARTE.
Alta prestidigitación.
1.ª Grande sy nphonia.
2.ª Os relogios espiritistas, experiencia executada ante S. M. Napolrão 3.ª. Os relogios dos espectadores locarão as horas como relogios de repetição. (Sorte nova para esta cidade).
3.ª A menina mysteriosa.
4.ª Divertimento de dança pelos honcos francezes M.ª e Mr. Crispolet.
5.ª Uma sorte, maravilha das sciencias occultas
Festa nacional dedicada a SS. MM. Imperiaes.
Terminará o espectáculo o dançarino **DONATO** executando um dançado com uma perna só, envolto em uma capa de seda, imitando flôres, no meio de um fogo artificial como se vê na gravura.
Principiará ás 8 horas

Exemplo 11: Noticia de programa com variedades no Teatro São João. *Jornal da Bahia* (Bahia, 11/09/1874, p. 4). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.²⁵

De meados da década de 1840 até o final da década de 1870, termos como ópera, opereta, vaudeville e até mesmo *revue* (revista) gradualmente tomaram seu lugar nos anúncios dos jornais. No entanto, cada local procurou atender às demandas de entretenimento de seus diferentes públicos. Assim, no Teatro São João, desde 1845, as óperas (eventualmente interpoladas com peças vocais/instrumentais) se firmam cada vez mais no repertório que, gradativamente, vai abrangendo peças portuguesas, italianas, francesas e espanholas, com menor presença de autores locais.

Além disso, gêneros como vaudevilles, óperas cômicas, operetas e zarzuelas aparecem entre as produções. No Teatro São Pedro de Alcântara, desde o início as comédias foram combinadas com dramas e tragédias sacras. Mais tarde, as produções do Teatro Politeama Baiano incluíram principalmente óperas cômicas, operetas e, excepcionalmente, óperas. No devido tempo, todos os locais incluíam vaudeville e revistas. Os benefícios que combinam diferentes números vocais permanecerão vigentes pelo resto do século.

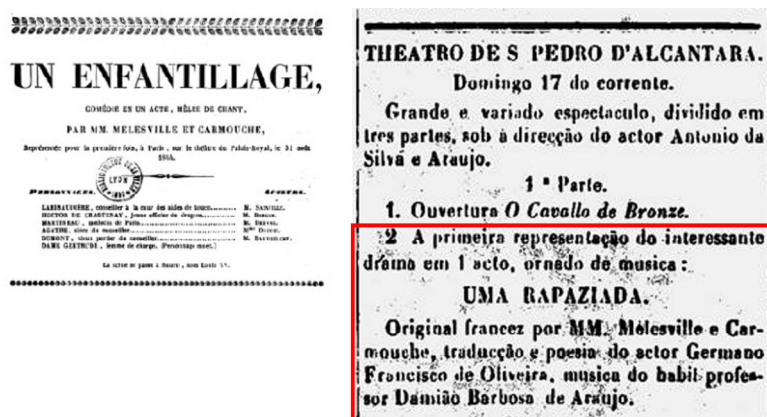
25 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=815063&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=192>

Destaques da música lírica de palco brasileira em espaços locais

Entre todas essas produções vocais em Salvador, há alguns destaques relacionados a compositores brasileiros que podem ser rastreados ao longo do século XIX, incluindo *Intrigo Amoroso* do compositor local Damião Barbosa de Araújo, um *drama giocoso* baseado no livreto de Giovanni Bertati, supostamente estreado no Teatro Guadalupe em 1808 do qual restam apenas dois números: a cavatina de Adalina do primeiro ato e a ária de Dardane do segundo. (SOTUYO BLANCO, 2007)

Após um intervalo de quarenta anos, encontramos a encenação de 1848 de novo drama de Damião Barbosa de Araújo, *Uma rapaziada*, encenado no Teatro São Pedro de Alcântara, com livreto traduzido de Germano Oliveira a partir do original francês de Méllésville e Carmouch. (Exemplo 12)

Ao longo do último quartel do século XIX encontramos diversas produções de interesse à nossa pesquisa. Em 1874 foi produzida no Teatro São João a comédia *Duas páginas de um livro*, talvez a única obra de Xisto Bahia (1841-1894) apresentada em Salvador, trazendo no seu livreto questões como a escravidão e personagens abolicionistas imperiais.²⁶ As preocupações sociais hodiernas começaram a mudar as propostas teatrais em Salvador. (Exemplo 13) Ainda em 1874 constatamos a encenação da opereta em 3 atos de Francisco Libânio Colás, *A torre em concurso*, com livreto de Joaquim Manoel de Macedo, apresentada no Teatro São João. (Exemplo 14)



Exemplo 12: Folha de rosto do livreto (esq.) e anúncio (dir).

Correio Mercantil (Bahia, 14/09/1848, p. 3). Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Google Books²⁷ e da Hemeroteca Digital Brasileira.²⁸

26 Ao leitor interessado, recomendamos fortemente cf CAROSO, 2006 e SANTOS; ALMEIDA, 2021.

27 Disponível em https://books.google.com.br/books?id=r_V1-y1M5ScC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

28 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=8481>

THEATRO S. JOAO.

EMPRESA VICENTE
SEGUNDA-FEIRA 7 DE SETEMBRO
RECITA LIVRE D'ASSIGNATURA
ESPECTACULO EM GRANDE GALA
 Para solemnizar o anniversario da
Independencia do Imperio

Logo que comparecer na tribuna S.
 Ex. o Sr. presidente da provincia, a actriz
 Manoela Lucci, acompanhada por todos
 os artistas, cantará o

HYMNO NACIONAL
 perante a augusta effigie do
S. M. O IMPERADOR
 Seguir-se-ha a 1ª representação da co-
 media drama em 3 actos

2 PAGINAS D'UM LIVRO
 original brasileiro do artista
Xisto de Paula Bahia

DISTRIBUÇÃO

O commendador	Thomas
O larão de Biribá	Canara
Leandro	Bahia
Eduardo	Santos
Dr. Ismael	Florindo
Fin creado	A. Augusto
Iselmira	D. Josephina
Julia	D. Mara Bahia
Maria	D. Emilia
D. Carlota	D. O. Augusto

A scena passa-se no Rio de Janeiro
 na epocha actual.

Terminará o espectáculo com a 1ª re-
 presentação da opereta em 1 acto, de
 costumes chinezes.

Exemplo 13: Anúncio da apresentação de *Duas páginas de um livro*. *Jornal da Bahia* (Bahia, 06/09/1874, p. 4). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.²⁹

29 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=815063&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=184>

A TORRE
EM CONCURSO

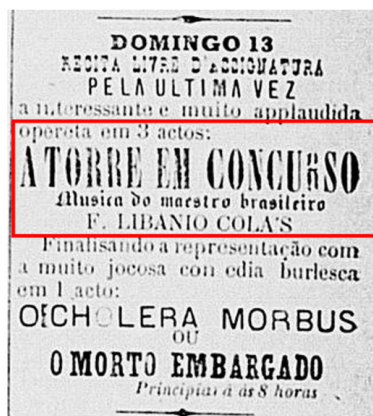
COMEDIA REALTICA EM TRES ACTOS

PLAN

D^o JOAQUIM MANOEL DE MACEDO

RIO DE JANEIRO
R. L. GARNIER, EDITOR
44, RUA DO ARCADE, 42
COP. GUSTAVO DUMAS, LITHOGR., PAV. DOS SEXTOS PISOS, ...
1865

Toda reprodução sem a licença do proprietário



Exemplo 14: Folha de rosto do livreto (esq.) e anúncio (dir). *Jornal da Bahia* (Bahia, 11/09/1874, p. 4). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Biblioteca Brasileira Mindlin³⁰ e da Hemeroteca Digital Brasileira.³¹

Também no Teatro São João, um ano depois (1875), baseado em melodias musicais populares baianas tradicionalmente cantadas na véspera do dia 5 de janeiro (Dia da Epifania ou Dia de Reis), estreou a comédia em um ato, *Uma véspera de Reis*, com música de Francisco Libanio Colás e livreto de Arthur Azevedo.³² (Figura 13)

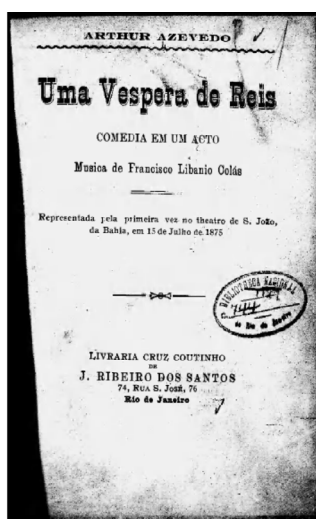


Figura 13: Folha de rosto do livreto de *Uma Véspera de Reis* de Arthur Azevedo. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional³³

30 Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3997>

31 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=815063&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=192>

32 Cf. CARVALHO, 2009.

33 Disponível em http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or11904/or11904.pdf

Nesse mesmo ano de 1875 foi composta a mágica (gênero popular à época), *O Diabo Logrado* de Cornélio Vidal da Cunha e José Joaquim da Silva Braga, dedicada à Sociedade Tália da Bahia e presumivelmente estreada no Teatro São Pedro de Alcântara. (Figura 14)

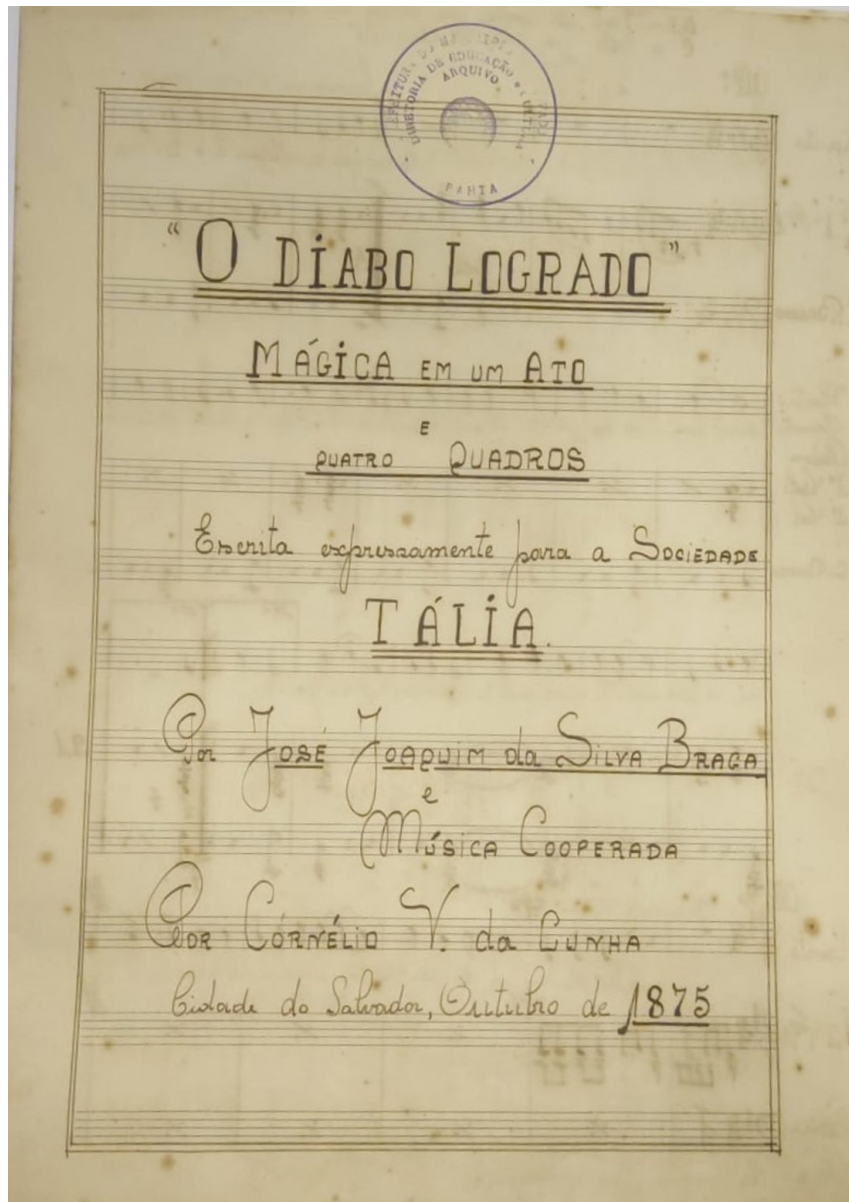


Figura 14: Folha de rosto da partitura da mágica *O Diabo logrado*.
Fonte: Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Fotografia do autor.

Ainda na mesma década, em 1879, estreou o melodrama fantástico *O Remorso Vivo*, com música de Francisco Libanio Colás e livreto de Furtado Coelho e Joaquim Serra. Essa peça também foi produzida uma década depois (1889) no Teatro Politeama Baiano, desta vez com música de Arthur Napoleão. (Exemplo 14)

THEATRO S. JOÃO
 EMPREZA VICENTE
 COMPANHIA DRAMÁTICA.
 Dirigida pelo actor—Julio Xavier
 GRANDE NOVIDADE
 Magnífico espectáculo!
 SUCESSO GARANTIDO!
 QUINTA-FEIRA 18 DE DEZEMBRO
 Pelo primeira vez n'esta capital, o importante melodrama phantastico, de grande aparato, em 1 prologo e 4 actos, dividido em 8 quadros.
O REMORSO VIVO
 Original dos Srs. FURTADO COELHO e JOAQUIM SERRA, musica original do maestro brasileiro F. L. Colás

Prologo
 1.º quadro—Mau amante e má pae.
 2.º quadro—O congresso dos espiritos.
Acto 1.º
 3.º quadro—Quinze annos depois.
Acto 2.º
 4.º quadro—A's Ave-Marias.
Acto 3.º
 5.º quadro—O REMORSO VIVO.
 6.º quadro—Primeiro rai de luz.
Acto 4.º
 7.º quadro—Amor de pae.
 8.º quadro—(Apotheose). O PERDÃO.

Produções
 cênico-líricas
 de finais do
 século XIX

1879

POLYTHEAMA BAHIANO
 EMPREZA E DIRECÇÃO DO ACTOR
DOMINGOS BRAGA
 DESLUMBRANTE ESPECTACULO
 EM BENEFICIO DO INTELLIGENTE ACTOR
D. BRAGA
Sabbado 14 de dezembro
 GARANTIDO SUCESSO THEATRAL
 ULTIMAS RECITAS! ULTIMAS RECITAS!
 Unica representação n'esta epocha e por esta companhia do grandioso melodrama phantastico n'um prologo e 4 actos por FURTADO COELHO e JOAQUIM SERRA, ornado de musica de ARTHUR NAPOLEÃO
O REMORSO VIVO
 Nota—Este esplendido drama não sobe hoje á scena, como estava annunciado, por não ter sido possível concluir os importantes machinismos e scenarios.

1889

Exemplo 14: Anúncios da apresentação de *O Remorso Vivo* em 1879 e 1889. *O Monitor* (Bahia, 18/12/1879, p. 2, esq.) e *Diario da Bahia* (Bahia, 12/12/1889, p. 3, dir.). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.³⁴

Resumindo todas as informações coletadas sobre os criadores e obras cênicas brasileiras, é possível afirmar que a origem dos livretos migra do âmbito geral europeu para o brasileiro e, no que diz respeito ao idioma utilizado no livreto, do italiano (incluindo traduções parciais) e para a língua vernácula, incluindo traduções do francês. Os assuntos transitavam entre a típica intriga amorosa, passando pelos costumes, até chegar nas preocupações sociais, sempre com uma espécie de concepção e fundo moral aparentemente despreocupados. Por sua vez, a estrutura das peças passou de uma forma predominante de 1 ato para uma dimensão maior de 3 ou mais atos no final do século. (Tabela 3)

34 Disponíveis em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704008&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=4078> e <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=801097&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=2209>

Autor	Damião Barbosa de Araújo	Damião Barbosa de Araújo	Francisco Libânio Colás	Cornélio Vidal da Cunha	Francisco Libânio Colás	Xisto Bahia
Título (ano)	<i>Intrigo amoroso</i> (1808?)	<i>Uma rapaziada</i> (1848)	<i>Uma véspera de Reis</i> (1875)	<i>O diabo logrado</i> (1875)	<i>O remorso vivo</i> (1879)	2 páginas d'um livro (1885)
Libretista (ano)	Giovani Bertati (1798)	Mélesville-Carmouche (1844)	Arthur Azevedo (1875)	José Joaquim da Silva Braga (1875)	N/A	Xisto Bahia (1871)
Idioma	IT [PT]	[FR] PT	PT	PT	PT	PT
Tradutor	Simone Taddeo Ferreira	Germano Francisco de Oliveira	N/A	N/A	N/A	N/A
Gênero - Tipo	Drama jocoso per musica	Drama ornado de música	Comedia	Mágica	Melodrama Fantástico	Comedia Drama
Atos, quadros, cenas	2, -, 38	1, -, 22	1, -, 20	1, 4, -	5, 8, -	3, -, -
Partitura	Incompleta (apenas 2 números)	N/A	Completa	Completa	Incompleta	N/A
Partes	cavatina Adalina (I, 5); aria Dardane (II, 8)	N/A	7 números	10 números	11 números	N/A
Orquestração	v, pf; v, orq.	[v, orq.]	v, orq.	v, orq.	v, orq.	N/A
Âmbito de recepção	Guadalupe (?)	São Pedro de Alcântara	São João	São Pedro de Alcântara(?)	São João	São João
Observações	Barroco	Clássico	Romântico	Romântico	Romântico	Romântico
	Figuras de retórica e tópicos	-	Motivos populares	-	-	Abolicionismo Republicanismo

Tabela 3: Relação sumária de dados sobre produções lírico-cênicas em Salvador ao longo dos séculos XIX. Fonte: Elaborada pelo autor.

No entanto, números musicais inseridos em peças são constantemente encontrados (e devidamente documentados nesta pesquisa) ao longo do período. Em termos gerais, a utilização de orquestras é um terreno comum neste tipo de produções, eventualmente incluindo números com acompanhamento de piano ou guitarra (viola).

Apesar de uma suposta decadência do repertório em meados do século XIX por parte dos administradores dos teatros, segundo Ruy (1959:50-51), no final do século, o gênero revista era um dos mais relevantes nos palcos da cidade.

Dos Teatros aos Salões

Como afirmado anteriormente, era muito comum a inclusão de peças vocais (solos ou duetos) de diferentes origens entre os atos de uma produção teatral, sobretudo na primeira metade do século XIX. Podem ser trechos de outras produções, até mesmo arranjados para a ocasião. Às vezes, composições originais foram adicionadas, incluindo elogios dramáticos e hinos de compositores locais, como é o caso do Hino Patriótico, composto por José Honorato Régis para 2 vozes femininas, coro e orquestra e cantado no Teatro São João em 14 de fevereiro de 1821. (Figura 15)

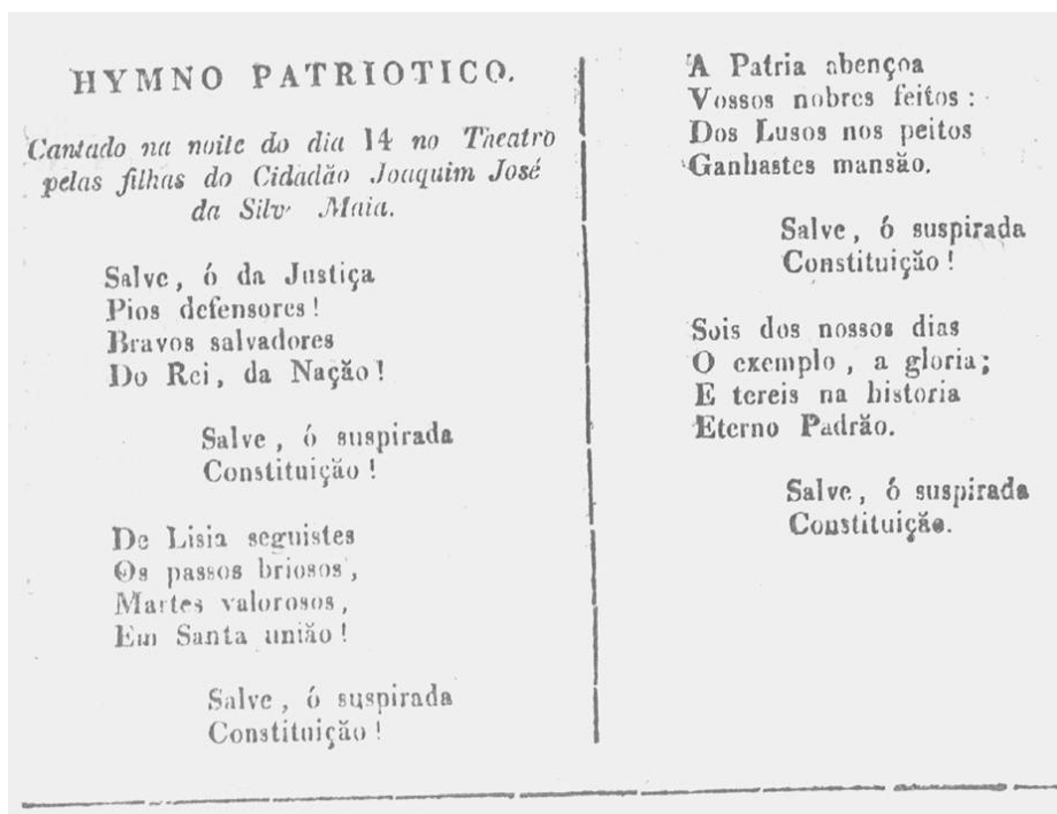
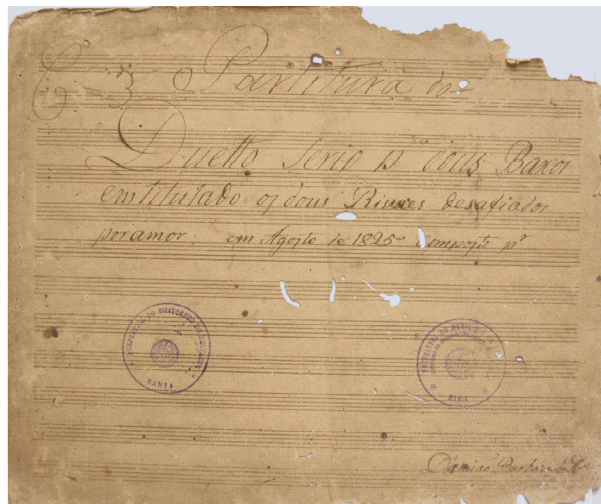
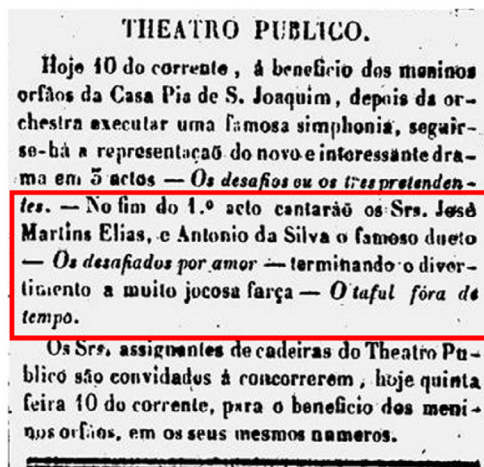


Figura 15: Texto do *Hymno Patriótico* de José Honorato Régis. *Idade d'Ouro do Brazil* (Bahia, 17/02/1821, p. 4). Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.³⁵

35 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749940&pasta=ano%20182&hf=memoria.bn.br&pagfis=3905>

Segundo informa o mesmo jornal “as duas meninas filhas do negociante Joaquim José da Silva Maya, actual Procurador do Senado da Camara, [...] entoaram hum hymno patriótico posto em música naquele mesmo dia por João Honorato Regis, a que respondia o coro no tablado acompanhado tudo pela orchestra.” (*Idade d’Ouro do Brazil*; Bahia, 08/03/1821, p. 2)

Ao longo do século XIX é possível identificar um vasto repertório de números de interpolação incluindo autores de diversas origens. Inicialmente eram italianos e portugueses; em meados do século XIX, os compositores franceses foram incluídos e, no final do século, os compositores alemães ampliaram sua presença no repertório. Entre os compositores locais ligados a essa produção lírica musical, podemos citar, novamente, Damião Barbosa de Araújo, cujo dueto para 2 baixos intitulado *Os dois rivais desafiados por amor*, composto em 1825, foi muito provavelmente interpretado em 1839 no drama em 3 atos, *Os desafios ou os três pretendentes*, encenado no Teatro São João, sob o título “Os desafiados por amor”, para 2 vozes masculinas e orquestra. (Exemplo 15)



Exemplo 15: Anúncios da apresentação de “Os desafiados por amor” (esq. - *Correio Mercantil* (Bahia, 10/10/1839, p. 3) e frontispício da partitura de Barbosa de Araújo (dir.). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira³⁶ e de foto do autor.

Segundo confirmamos nos jornais de época, essa não seria exceção nas atividades musicais de Barbosa de Araújo. Dois anos depois, o encontramos novamente vinculado a um outro dueto, desta vez para vozes mistas, *O prisioneiro em Piratinim* ou *A Fingida Republicana*, de 1841; referindo-se à recém-vencida rebelião farroupilha no sul do império. (Figura 16)

36 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20183&hf=memoria.bn.br&pagfis=1712>

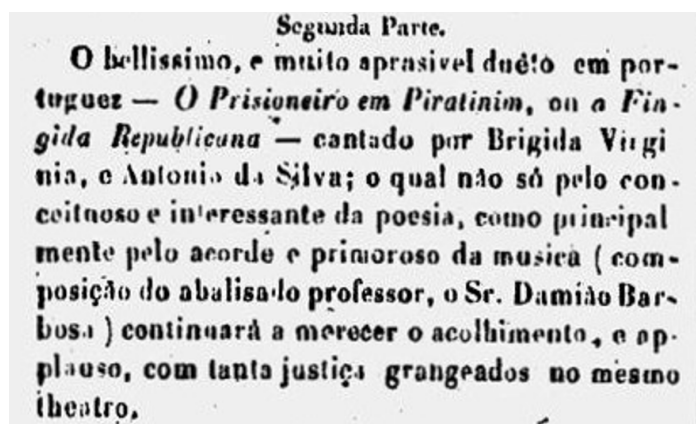


Figura 16: Anúncio da execução do dueto de Barbosa de Araújo. *Correio Mercantil* (Bahia, 30/10/1841, p. 3). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.³⁷

Ainda, em 1843, encontramos referências ao dueto de D. Magnífico e Dandino, também conhecido como o *Principe fingido*, da ópera de Rossini, *La Cenerentola*, devidamente arranjado para piano por Barbosa de Araújo, sob o título de *Duetto do Baram Enganado*.³⁸ (Figura 17)

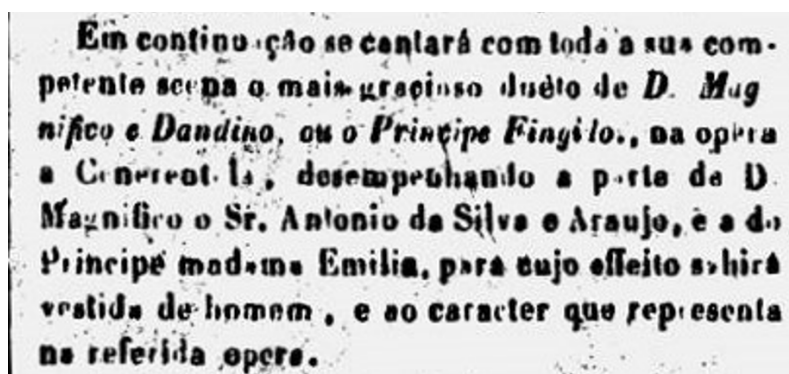


Figura 17: Anúncio da execução do dueto de Rossini arranjado por Barbosa de Araújo. (esq. - *Correio Mercantil*; Bahia, 12/08/1843, p. 3) e frontispício da partitura de Barbosa de Araújo (dir.). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira³⁹ e de foto do autor de manuscrito.

37 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=3987>

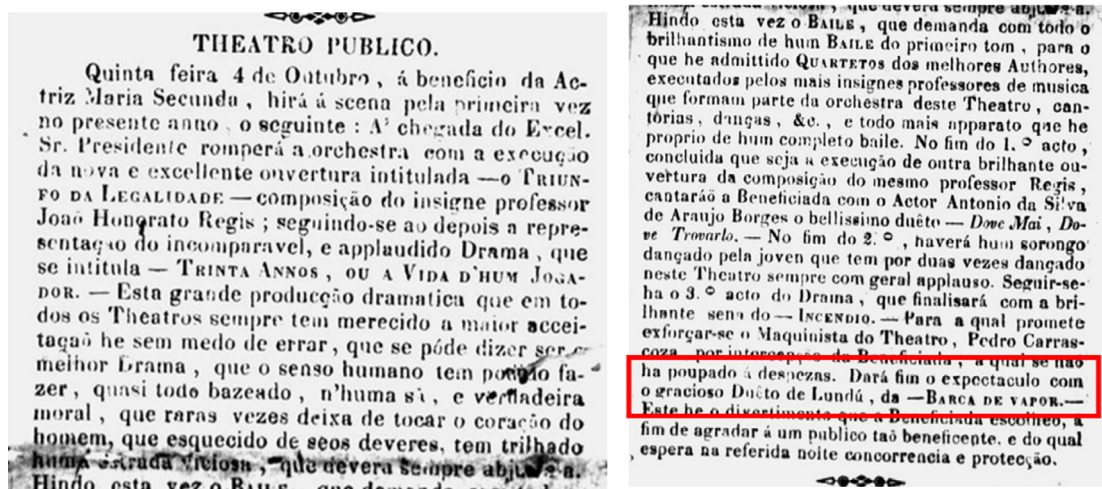
38 A presença de Barbosa de Araújo no mercado soteropolitano de produções cênico-musicais não se limita às obras referidas, segundo parece indicar a sua recorrente menção nos jornais de meados do século XIX. Cf. *Correio Mercantil* (Bahia, 22/02/1843, p. 3). Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20184 &hf=memoria.bn.br&pagfis=4329>

39 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=4860>

Outros caminhos da música vocal: do quintal através dos salões, aos teatros

Na parte final desta apresentação, é preciso completar o cenário com notícias sobre a circulação da música vocal popular. Como um processo social complexo, diferentes repertórios não vão apenas das produções institucionais ao consumo social, como exposto anteriormente. Também podem ir dos quintais, pelas ruas da cidade, até esses mesmos promotores e produções institucionais, completando assim a circulação da música na sociedade. Não é diferente com a música vocal. Os repertórios populares de Modinhas e Lundus até a primeira metade do século XIX tiveram um longo caminho circulando entre esses espaços sociais dentro e fora do Brasil (especialmente com Portugal), moldando-os e reformulando-os de acordo com classes sociais, costumes, *Zeitgeist* ou *l'air du temps*. A presença deles em produções teatrais líricas parece reconhecer isso. (Exemplos 16 e 17)

A partir de meados do século XIX, outros gêneros de música vocal popular, como o samba e a chula baiana, foram gradualmente incluídos no repertório da produção, comercialização e consumo da música cênica. Surgindo inicialmente como danças, transformaram-se também em repertório vocal, como os exemplos a seguir indicam. (Exemplos 18 a 20)



Exemplo 16: Anúncio com inclusão de dueto de Lundú em 1838. *Aurora da Bahia* (Bahia, 03/10/1838, p. 6). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.⁴⁰

40 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749796&pasta=ano%20183&hf=memoria.bn.br&pagfis=6>

THEATRO PUBLICO.

A actriz **Maria Leopoldina Ribeiro Sanches** tem a honra de fazer o seu benefício no dia 20 do corrente; levando o drama bem conceituado — **EMPARELHADO** —; no fim do 1. acto cantar se ha uma **modinha patriota**; no do 2. dançar-se há o quinteto chinês; e no do 3. tornar se há a cantar a despedida militar; arrematando o espectáculo com a engraçadissima farsa — *os Louquinhos por amor*.

Os Srs. assignantes de camarotes que quizerem ficar com seus camarotes, queirão dirigir se ao theatro das 10 horas ás 5, para tratar com a beneficiada, e os que não quizerem h.ção de declarar até o dia 11 do corrente. (274)

Exemplo 17: Anúncio com inclusão de Modinha em 1843. *Correio Mercantil* (Bahia, 08/04/1843, p. 3). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.⁴¹

Theatro de S. Pedro.

Foi hontem finalmente á scena o seguinte espectáculo, da peça:

IDA EDELVIRA.

Representada pela companhia de *Puritanos*, a qual fez um espalhafato de todos os diabos! Estão emfim dissipados os vapores ou arrufos da Condessa; o dinheiro compromette muito a gente!!! a sucia toda comeu bola do capitão negreiro!!!....

Para variar, houve

UM PASSO A DOUS.

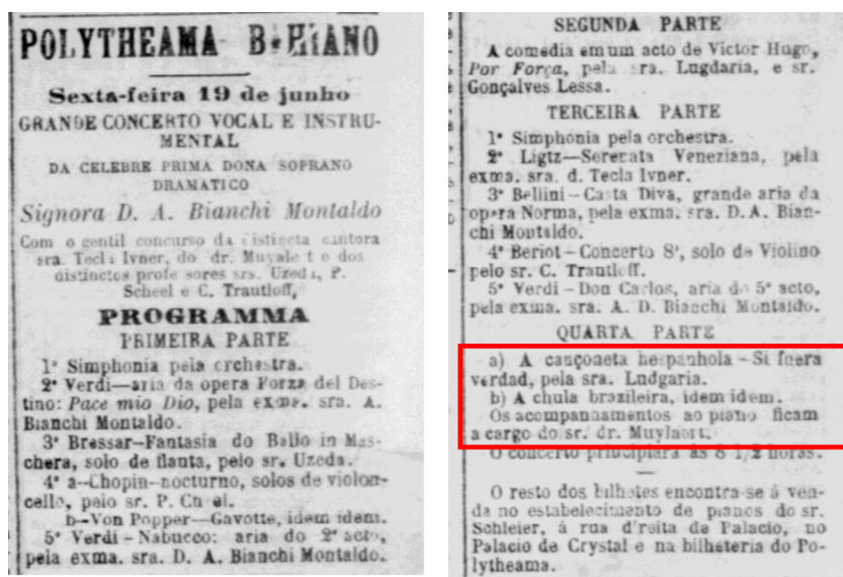
Cousa já muito antiga para engodar os patinhos

Para o espectáculo seguinte haverá um **SAMBA** á moda da Bahia, em que entram os negreiros todos.

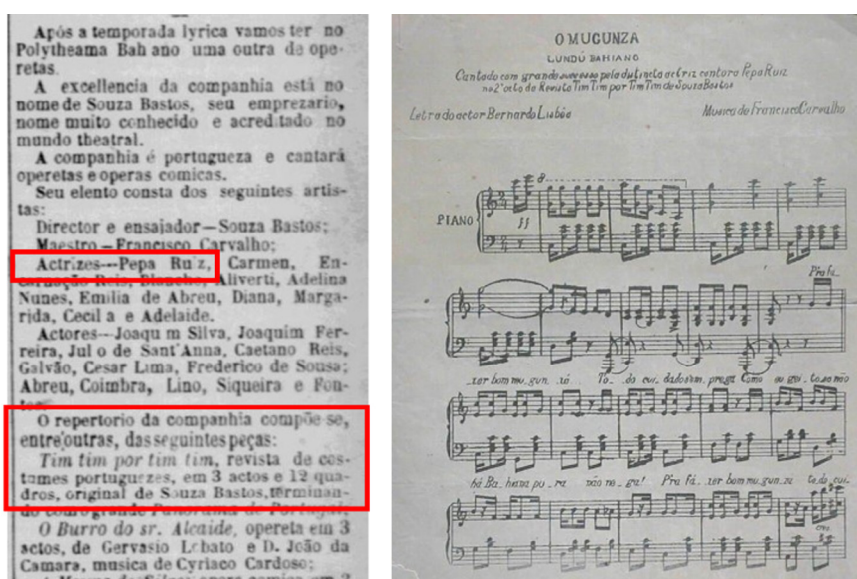
Exemplo 18: Anúncio de Samba à moda da Bahia em 1849. *O Cosmorama na Bahia* (Bahia, 15/12/1849, p. 2). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.⁴²

41 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=186244&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=4477>

42 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=718785&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=34>



Exemplo 19: Anúncio com inclusão de chula em 1891. *Jornal de Notícias* (Bahia, 15/06/1891, p. 2). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira.⁴³



Exemplo 20: Anúncio com inclusão de Lundu baiano em 1892 (esq.- *Jornal de Notícias*; Bahia, 14/09/1892, p. 1) e página 1 da partitura (dir.). Fonte: Elaborado pelo autor a partir da Hemeroteca Digital Brasileira⁴⁴ e Banco de dados NEMUS⁴⁵.

43 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=22216&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=366>

44 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=22216&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=1007>

45 Disponível em http://www.nemus.ufba.br/Asp/ImpScan.asp?Exmp=IFB_009

Considerações finais

Além das transformações e continuidades observadas no cenário lírico em Salvador ao longo do século XIX, por mais breve que esta apresentação tenha sido, há duas grandes questões que ainda precisamos enfrentar na musicologia brasileira. Uma delas, já confirmada em nossa pesquisa de campo sobre gêneros vocais, é a terminologia. Termos foram usados ou alterados de acordo com forças nunca completamente claras. Às vezes relacionadas musicalmente, e outros apenas relacionadas ao marketing e ao comércio. Apenas fontes primárias de música podem ajudar a resolver esse quebra-cabeça.

E esta é a nossa segunda questão. A suposta falta de fontes primárias, principalmente partituras, precisa ser profundamente reavaliada. Por mais crítica, nova e de mente aberta que nossa musicologia queira ser, ela precisa continuar procurando por fontes musicais, de onde viriam os dados concretos, a serem devidamente cotejados por cruzamento de fontes, para nos ajudar a entender completamente como foi a história da música no Brasil.

Referências

BASTOS, Fernanda Villela. Quando os intelectuais “roubam a cena”: o Conservatório Dramático da Bahia e sua missão “civilizatória” (1855-1875). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

BUDASZ, Rogerio. *Opera in the Tropics. Music and Theatre in Early Modern Brazil*. New York: Oxford University Press, 2019.

CAROSO, Luciano. Xisto Bahia: ilustre e desconhecido. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Brasília: ANPPOM, 2006. pp. 407-414. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao04/04COM_MusHist_0403-162.pdf

CARVALHO, João Berchmans. A Comédia Musical Uma Véspera de Reis de Francisco Libânio Colás (1830-1885): do contexto à edição musical. *ICTUS*. v. 10 n. 2 (2009):64-78. DOI: <https://doi.org/10.9771/ictus.v10i2.34346>

LAMEGO, Alberto. *A Academia Brasileira dos renascidos: sua fundação e trabalhos inéditos*. Paris: D'Art Gaudio, 1923.

MENDES, Moisés Silva. Uma história do Conservatório de Música da Bahia (1897-1917): seu processo fundacional, funcionamento e impacto social, Dissertação

(Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia. 2012. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18630>

OS EXAMES CENSÓRIOS do Conservatório Dramático Brasileiro - Inventário Analítico. Organização e indexação, Valéria Pinto Lemos; inventário, Alexandra Almada de Oliveira, Gabriela de Chevalier, Quézia Junia de Moraes Rocha. Coleção Rodolfo Garcia, volume 35. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

PORTAS DE FREITAS, Mariana. A “Escola de Canto de Orgão” do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Baía, 1759-60): Uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Brasília: ANPPOM, 2006. pp. 563-569. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao09/04COM_MusHist_0902-130.pdf

RUY, Affonso. *História do teatro na Bahia; séculos XVI-XX*. Salvador: UFBA, 1959.

SANTOS, Lennon Ferreira dos; ALMEIDA, Luciano Andre da Silva. Xisto Bahia vida e obra: coleta e catalogação de informações. XXV Seminário de Iniciação Científica da UEFB. *Anais...* DOI: <https://doi.org/10.13102/semic.vi25.8992>.

SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e; *Memórias históricas e políticas da província da Bahia*. Notas de Braz do Amaral. 6 v. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1919-1940.

SOTUYO BLANCO, Pablo. *Damião Barbosa de Araújo: novas achegas biográficas e musicais*. Salvador: EDUFBA, 2007.



Metricae

Metricae

The Rhythm of the Muses

A. P. David

Pesquisador independente

Resumo

A.P. David defende uma ênfase maior nos aspectos rítmico-melódicos registrados nos textos homéricos para se compreender e retomar sua criatividade performática.

Palavras-chave: Homero, Metro, Prosódia, Ritmo, Performance.

Abstract

A.P. David holds a greater emphasis on the rhythmic-melodic aspects recorded in the Homeric texts in order to understand and resume his performative creativity.

Keywords: Homer, Metrics, Prosody, Rhythm, Performance.

In the transmission of Homer's music across time and economies, there is a lacuna that can only be filled by a sort of giant—a phase when giants walked the earth, common to many histories of the progress of civilization around the world. Back of the itinerant thespian rhapsodes competing at city festivals around Greece, successive generations of anonymous wandering minstrels did not somehow, in increments, build a script of Homer, nor did orally improvising singer-songwriters and after-dinner citharodes. It seems that in between, behind a curtain, as yet unmasked, lived an extraordinary musical composer, steeped in bardic lays, but with the scale of vision to transform the meaning of 'epic' to include what can be found in an *Iliad* or an *Odyssey*. Not a tweaker of formulas, but a mysterious operatic Shake-Speare from beyond stage left, like the one who intruded into the rough mix of Elizabethan theatre.

There are grounds for an overhaul and a revolution in Homeric studies—entailing also a revolution in Homer's reception, his public face. In particular

we must reject many of the seemingly canonical oralist presumptions about the creation of Homer's text, because of a shockingly fundamental oversight in its reading by modern authorities in democratic Classics.

The prejudices of the oralist mindset ignore wilfully the musical dimensions of the original composition that are both recorded and preserved in Homer's Mediaeval manuscripts. Because of this, students and scholars have mistaken the libretto for the text, and have largely missed the music of Homer's musical mix, with aria, dramatic recitative and lyric suspension in the midst of elemental catalogue narrative. Saving this verbal music from a debilitating ignorance will be critical for the transmission of Homer's art to future generations. Homer's poetry needs to be saved from both the tuneless metrics of the Classics departments and the primitive formulaic needs of the improvising bard, to be restored by skilled soloists to the theatre and even the concert stage. It is for these venues that Homer may plausibly be believed to have intended her compositions.

This music is not merely metrical (metre by itself is rarely sufficient for making music) but *melodic* and *rhythmic*. Generations of scholars and students have inexplicably ignored the accent marks that descend to us as essential features, not secondary diacritics, in the representation of Greek poetry (and prose) via alphabetic writing. In focusing solely on metre, and metrical phrasing as 'building blocks' that aid extemporisation in a supposedly improvised oral performance, Homeric studies have failed even to register the tonal and other musical effects that evidently inform and inspire Homer's own aesthetic of the phrasal cadence and the dynamic line, in *actual* composition. This has led to an embarrassing and patronising blindness in Homer's modern scholars, apologising for her repetitions with theories of formulaic composition—the bald opposite of the exquisite aural sensibility we may expect from the world's most famous blind poet.

There is no royal road to the learning of ancient Greek. But with the newly discovered promise of performing the literature, afforded for the first time by a newly robust theory of ancient prosody, perhaps there will be an attractant to those rare students capable of making headway in this most challenging and precious of humanist disciplines, who nowadays get what exposure they get through toneless translations into modern languages.

Let us forget what we think we know about 'epic poems'. The phrase could be thought by etymology to describe products of 'verbal music-craft'. 'Formulas' are therefore not germane: they are defined as inherited things, to come by the performer ready-made, not newly crafted; they are conceptualized for Homer, alone among Virgil, Dante, Milton and other epic composers, as his means of filling up as yet vacant verses. Filler. The only craft required in the Homeric case would seem to be that of the jigsaw puzzle, in manufacture and use. Let us begin to think newly about the nature of Greek words and the musical dimensions of the poetic craft involved when a verbal pitch accent, expressed as built-in pitch contours, characterizes the verbal material to be arranged and performed.

In the classical mainstream, however, we read:

... the competitive performances of the Homeric *Iliad* and *Odyssey* by rhapsodes at the Panathenaia were ‘musical’ only in an etymological sense, and the medium of the rhapsode was in fact closer to what we call ‘poetry’ and farther from to [*sic*] what we call ‘music’ in the modern sense of the word. Still, the fact remains that the performances of rhapsodes belonged to what is called the ‘competition [*agōn*] in *mousikē*’, just like the performances of citharodes (*kithara*-singers), citharists (*kithara*-players), auletes (*aulos*-players), and so on.¹

This claim about an ‘etymological sense’ is in fact completely backwards; it illustrates what can be lost in translation inside an academic culture that has lost awareness of circle dance traditions, along with their surrounding cultures, and applies literary standards to ancient genres once informed by dance. The Muses who give their name to μουσική, the ‘art of the Muses’, were dancers; on the occasions that they sang as well as danced, they would have had to sing rhythmically to suit their steps—keep time or stumble! Therefore it is the animation of dance rhythm that unites all the performers who competed ‘in μουσική’.

Rarely since the Renaissance do we find depictions where the Muses are actually dancing as though possessed—instead of languidly posed in intellectual reverie, too aristocratic to be good at their instruments. The ancient world is different, however. Consider the beginning of Hesiod’s *Theogony*. The Muses commission a singer to sing. It’s like a request of the DJ. They do sing as well, but what they are always doing is moving. They like to dance dactyls (elsewhere I give evidence from Plato and Aristotle that the phrase ‘dance of the Muses’, without further qualification, means one that beats out the seventeen steps of the dactylic hexameter.²) The Muses dance out the beat: the singer syncopates.

The modern semantic range of ‘music’ and ‘musical art’ raises the question why rhapsodes merely *reciting* Homer’s Muse’s song, could have been thought to compete in μουσική. This is not Aristotle’s problem! There is no controversy: the Homeric rhapsodes are Aristotle’s prime example in the list of dance-inspired arts. Consider Hesiod’s invocation of the Muses: the order of presentation is important. The end is Hesiod the solo poet with a special stick (like a rhapsode’s) which they gift to him when they breathe into him a divine voice (30-2). They do not dance around him, nor does he dance; but it seems somehow the effect of their song and presence is invested in the singer’s wand. It is the Muses’ dance, however, that comes first in *Theogony*’s hexameters, vigorously (3-8). They dance around Zeus’s altar, then bathe and establish ring dances (or dancing spaces) on Helicon. It is only when they start to move from there, under mist, that they send forth their voice and start hymning

1 Gregory Nagy, ‘Epic’, in Richard Eldridge, ed., *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 2009, 23.

2 David, *The Dance of the Muses*, 95-8.

the gods (9-10). The song comes *second*. I presume they are still in rhythm, but no longer in a circle. It is also a presumption that the catalogue of deities they are described in Hesiod's poem as hymning in the mist, in indirect discourse, doubles as and is identical to the actual hexameter hymn the Muses sang (11-21).

After becoming this invisible airborne song, the Muses inspire (literally) the singing voice in Hesiod. This moment is not without its metaphysics, despite the materiality of the infused breath; I imagine some tactile supernatural prompt has been invested into the stick of laurel. Perhaps when he holds it he conjures their Heliconian dancing spaces, and their real enough backbeat, in his mind. Certainly the singer in the centre feels 'possessed'. (I have experienced this; see <http://danceofthemuses.info/homeric-dance.html>.) It cannot be supposed that Hesiod keeps time to anything but the χορεία Μουσῶν, their 'dance of the Muses'; that is, to the dactylic hexameter.

There is a parallel sequence at the banquet performance in the *Odyssey's* Phaeacia. The nine selected boys—cross-dressed Muses?—start dancing first. *Then* Demodocus strums his *phorminx* in their midst and starts singing while they dance on. Later, Odysseus tells his wanderings without a lyre or dancers—a proto-rhapsode. The rhythm is a through-line in this phylogenetic development.

It is with this rhythm that the Muses possess and inspire a bard's poetry, but also the divine soloists like Apollo, who sometimes stood in their midst playing the *kithara*, or Marsyas who competed with him on the flute, or the Pied Piper Dionysus. On this understanding it was the poet of the voice, and his dance-less performers the rhapsodes, who most purely and tightly expressed the rhythm of the Muses, and so the art μουσική; but dance rhythm surely informed the melodious instrumentalists as well. All of these rhythmic performers, it turns out, were 'musical' in the *truly* etymological sense.

Every line of Homer's poetry is in a metre called the 'dactylic hexameter'. This means that there are six dactyls, bum ba da (—υ), per line, with the last foot a shortened one (—υ). The generic rhythm, reinforced without syncopation, is:

Bum ba da **bum** ba da **bum** ba; da **bum** ba da **bum** ba da **bum** ba

The bold bums are the downbeats or theses of the metre. In any given line it is the word accents and quantities that determine which syllables are tonally prominent, either rising or falling in pitch, so that a great variety of syncopations can result. Following the new theory of the Greek accent, the opening line of the *Iliad*,

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

yields the following rhythm:

Bum ba da **bum** ba da **bum**; dum bum ba da **bum** ba da **bum** ba

(‘Bum’ is the thesis of the foot, ‘ba da’ the arsis; when a long substitutes for the two shorts of the *arsis*, I have said ‘dum’. Bold text signifies tonal prominence, either rising or falling in pitch. Briefly: if the unmarked down-glide following the acute rise in pitch falls on a heavy syllable, it is prominent or stressed; otherwise the rise itself is prominent.) This opening line is unusually regular: almost all the theses are reinforced accentually. Such ‘agreement’ is expected in the third thesis and the sixth—not required but expected in the aesthetic of the ancient pattern, with various kinds of ‘disagreement’ elsewhere in the line. The second line is quite syncopated in comparison:

ούλομένην, ἢ μυρί’ Ἀχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε

Bum ba da **bum**, dum bum **ba** da **bum dum** bum ba da **bum** ba

There is no cadence on the *thesis* of the third foot and a strong cadence in the *arsis* of the fourth (Ἀχαιοῖς), challenging the singer with an immediate return to a typical coda pattern for feet five and six (ἄλγε’ ἔθηκε) requiring adjacent stresses (Ἀχαιοῖς ἄλγε’). The third line, by contrast, cadences in the third foot but there is an effect of internal enjambment, as ἰφθίμους connects semantically to ψυχὰς in the fourth foot:

πολλὰς δ’ ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν

Bum dum bum dum **bum** dum bum **ba** da bum ba da **bum** ba

The striking solidity of consecutive long syllables is enlivened by the stress points; Ἄϊδι provides an anapaestic jolt.

The metre is a dance rhythm, for a particular dance of the Muses. The very word ‘foot’, inherited from the ancient world, suggests this rather obviously. Consider that the dactylic foot is perfectly balanced—the weak part is equivalent in time length to the strong part. This ‘isochrony’ in the foot is typical of dance rhythm, whereas speech-based poetic rhythms tend to have contrastive pulses, the weak part being shorter or less stressed than the strong part. (Aristotle alludes in his *Poetics* to the fact that normal Greek speech rhythm was in fact iambic in this sense, as is English speech.) Consider that most modern classical music, which is based explicitly on dance rhythms, also shows this time equivalence of the stressed and unstressed portions of the bar. There is also a living descendant of the ancient dactylic dances; the σύρτος is a round dance that is in fact the national dance of Greece. (It was performed as part of the closing ceremony at the Athens Olympics in 2004.) Here again is the video that shows what it is like to dance a version of the modern σύρτος to Homer’s verses.

<http://danceofthemuses.info/homeric-dance.html>

Note in particular the retrogression in each hexametric segment that breaks up the rightward motion, and how it corresponds to the characteristic word-breaks in the Homeric line.

How does a narrative take shape when it emerges from a musical medium of circling invocation? The celebrated salient peculiarities in the features of Homeric poetics—distinctive from the perspective of novels and modern literature—can all be seen to arise in the ambit of *this* question. How do the peculiar native features of an aesthetic of singing the names of people and things in lists, with a view to musical expression and rhythmic satisfaction, leave its imprint when the medium is *adapted* to the *insertion* of narratives? A modern investigator must begin by correcting his prejudice that Homer and Hesiod composed in a narrative medium: no, they *created* one, in a context where another aesthetic and other priorities were already in play.

One might compare these artists' new emphasis to that of the attested invention of drama, out of the danced lyric presentation of myth in strophe and antistrophe, when one dancer from the circle first pretended to be a protagonist in the story, speaking his lines like an actor—and then two of them stepped out and rendered it into dramatic dialogue, transforming the choral medium into theatre and stealing the show. The modern researcher must consider Homer's product in itself as a musical substance, prior to any attempt at narrative; this would seem to be the only way to avoid explaining away as oralisms the peculiar habit of melodic ('metrical') 'naming phrases' in Homeric and Hesiodic epic narrative, from the perspective of literary narrative, rather than the endemic musical habit of an accompanying singer's technique, and flourish, in a medium designed for orchestric evocation.

The Homeric compositions are miracles of oratorio, a stylised melodic declaration which achieves an extraordinary realisation of narrative and lyrical expression, an achievement of sheer representation that is immediate, despite the fact that the medium of its pitch-accented art language is no longer alive. In the legacy of modern classical music, we find ourselves awash in such miracles. Like Bach's oratorio, Homer's is also grounded in, and infused by, the rhythms of dance.

No quantity of well-meaning liner notes filled with detailed historical biography has ever resolved, or even circumscribed, the miracle of musical composition. Just what was Mozart's change of diet in Vienna that caused a change of favoured key? How proximate were Miles Davis' most pointedly modal solos to injections of heroin? Modern Academia offers us Homeric poetry as a traditional product of an illiterate Dark Age, which left no archaeological, geological or literary strata. Parry's theory utterly ignores the melodic substance recorded in our best manuscripts, which is precisely the substance that metre exists to serve. It is a complete travesty, a betrayal of the classicism that means to bring us forward the genius of Greek authors.

None of those classical authors, the original inheritors of Homer's music saw fit to explain, or explain away, the irreducible genius of his craft, except

perhaps with the rather ambivalent suggestion that the poet was blind. Whether the composer's from Chios or Vienna, the music is the sound and the thing. It is disgraceful that Greek authors' modern champions and defenders do not even attempt to sing the song of Homer, to try to register the experience of repeated melodic phrases, before filling introductory volumes of evidence-free verbiage in the way of wide-eyed students. Homer was the maverick who saw and seized the possibility, how the chanted bardic catalogue could become a one-man epic show.

A manuscript of Homer is like the Bach Cello Suites, which for generations existed only as fading marks on paper. As a musical score it harbours the possibility of being brought back to life, if, and only if, a performer can bring her own life and learning to the trick of its movement. Fear of 'the genius' and the 'great man' may yield at last to the truth about a sublime prehistoric composer, and the sublimity of her composed oratorio.

Metricae

Saltando discere modos – Una aproximación a la rítmica antigua a través de la música y de la danza

Saltando discere modos – An approach to ancient rhythmic through music and dance

Sergio Antonini

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
E-mail: santonini@filo.uba.ar

Resumen

El objetivo de este trabajo es referir una experiencia didáctica y presentar las “nuevas” herramientas ensayadas en ella. Estos recursos, que involucran la propiocepción y el movimiento corporal, han resultado de gran utilidad como facilitadores del desarrollo de las competencias rítmicas necesarias para la recitación mensurada de poesía antigua; nada nuevo en absoluto, si consideramos que el movimiento y la danza son tanto o más antiguos que la poesía misma, y que esta siguió por siglos refiriendo sus elementos básicos con el lenguaje de aquellos.

Palabras clave: Poesía clásica, Didáctica de la poesía, Rítmica, Métrica, Danza.

Abstract

The objective of this work is to report a didactic experience and present the “new” tools tested in it. These resources, which involve proprioception and body movement, have been very useful as facilitators for the development of rhythmic skills necessary for the measured recitation of ancient poetry; nothing new at all, if we consider that movement and dance are as old or even older than poetry itself, and that it continued for centuries referring to its basic elements with their language.

Keywords: Classical poetry, Didactics of poetry, Rhythmics, Metrics, Dance.

Et mea sunt populo saltata poemata saepe
Y mis poemas a menudo han sido danzados para el pueblo
OV. Tr. 2.519

Introducción

¿Cómo debería enseñarse la poesía clásica? ¿Cómo se ha enseñado, cómo la hemos aprendido? ¿Ha sido una aproximación eficaz? No es común escuchar este tipo de planteos didácticos en un medio en el que la enseñanza de las lenguas y literaturas clásicas está muchas veces atada a un inexorable retorno de lo reverenciado: “Así lo aprendí de mi maestro” (*magister dixit*). Porque, si bien la investigación nos lleva frecuentemente a cuestionar y reformular lo aprendido, en lo que hace a las prácticas docentes en el proceso de adquisición de competencias lingüísticas o el abordaje de la poesía, solemos limitarnos a repetir los hábitos que nos formaron. Y esto, para hablar solo del ámbito del *cómo*.

Más compleja aún se presenta la esfera del *qué*, que condiciona poderosamente las decisiones metodológicas. Porque en el caso de la poesía como fenómeno sonoro, tendríamos que comenzar decidiendo con claridad cuáles deberían ser los elementos y parámetros a tomar en cuenta y transmitir en una recitación, por ejemplo, para después diseñar estrategias que faciliten su aprendizaje, presuponiendo que el docente puede garantizar un primer momento de experiencia auditiva modélica. Y la selección de dichos elementos y parámetros va a estar necesariamente condicionada por la concepción que se tenga de la naturaleza de la poesía clásica y por una praxis métrica determinada.

Según mi experiencia formativa, incluso en el caso virtuoso de docentes capaces de brindar una recitación modélica, las estrategias para el abordaje y aprendizaje de las cuestiones rítmico-métricas se limitan generalmente al reconocimiento de los pies en el texto y al establecimiento de los *ictus*, sin propiciar el desarrollo de las capacidades necesarias para una realización

rítmica regular, es decir, una que respete la continuidad y regularidad del decurso textual y la proporcionalidad (*numerus*) entre sus sílabas, elemento formal, este último, primordial e indiscutible de la poesía antigua. Supongo que este descuido de la isocronía no es intencional, sino que responde a la opinión de que una ejecución rítmica regular depende de alguna cualidad innata del alumno, cierto “sentido del ritmo” que se tiene o no se tiene. Ante la percepción de esta fatalidad, muchos estudiantes se ven sumidos en la impotencia y posterior desinterés, porque entienden que la “falla” está en ellos mismos y que, por lo tanto, los fracasos y frustraciones corren por cuenta propia, cuando en realidad son fruto de la resignación pasiva del docente que se siente eximido de buscar una metodología apropiada para el desarrollo de esa competencia específica.

A fin de sondear algunas opiniones, realicé una pequeña encuesta anónima, abierta a estudiantes, graduados y profesores de Clásicas, sin restringir la participación a alguna universidad determinada. Lo que me propuse con ella fue saber qué importancia les asignan los informantes a las competencias métricas como herramienta para el abordaje de la poesía clásica, cuáles consideran que deben ser esas herramientas mínimas y en qué medida han podido desarrollarlas.

De entre las 20 respuestas recibidas, 16 eran de personas de la Universidad de Buenos Aires (UBA), 2 de alguna universidad privada argentina y 2 del exterior; 3 personas declararon no haber tenido ninguna clase específica de métrica en su trayecto académico, y entre ellas, dos dijeron haber repuesto esos contenidos en otras clases, y la tercera, haberlo hecho a través de lecturas e investigación personal.

Los resultados fueron los siguientes:

Sobre la valoración de las habilidades métricas:

- son imprescindibles (45%);
- muy importantes (30%);
- importantes (15%);
- algo importantes (10%).

Han de considerarse competencias mínimas:¹

- reconocer con relativa facilidad el metro de un verso (70%);
- poder marcar *ictus* y pies (60%);
- poder recitar rítmica y acentualmente un verso (55%);
- poder marcar los pies (30%);
- poder recitar rítmicamente un verso (30%);
- poder marcar los *ictus* (25%);
- poder recitar acentualmente un verso (25%).

1 Aquí podía seleccionarse más de una respuesta.

En cuanto al grado de adquisición de esas competencias:

- las adquirió en grado suficiente (45%);
- sí las adquirió (22,5%);
- las adquirió “un poco” (22,5%);
- no las adquirió (10%).

A partir de la encuesta, queda claro que hay acuerdo mayoritario acerca de la importancia de los contenidos de métrica (75% entre muy importantes e imprescindibles) y que en la currícula generalmente se destinan clases específicas para abordarlos. Es significativo, sin embargo, que un tercio de las respuestas manifiesten un déficit en la adquisición de las competencias, y más significativa aún, la confusión en torno a cuáles deberían ser las habilidades mínimas a desarrollar. En este sentido, si bien hay acuerdo generalizado en que una de ellas debe ser poder reconocer el metro de un verso dado, para llegar a eso no está claro si lo más conveniente sería marcar *ictus* y pies, solamente *ictus* o solamente pies, o si la recitación ideal debería ser rítmica y acentual, solo rítmica o solo acentual. Sin embargo, puede colegirse, según creo, que en las respuestas se refleja el criterio académico imperante: la mayoría cree que hay que marcar *ictus* y pies, y que la recitación debe ser rítmica y acentual.

Es objetivo de este trabajo presentar algunas herramientas que han demostrado, en mi experiencia, ser de gran utilidad como facilitadoras del desarrollo de las competencias rítmicas referidas, vale decir, las necesarias para abordar la recitación de poesía antigua, al implicar la propiocepción corporal en el proceso; nada nuevo en absoluto, si consideramos que el movimiento y la danza son tanto o más antiguos que la poesía misma, y que esta siguió por siglos refiriendo sus elementos básicos con el lenguaje de aquellos.

Algunas consideraciones teóricas

“Im Anfang war der Rhythmus” [en el principio era el ritmo] habría dicho Hans von Bülow en algún momento del siglo XIX, desafiando sin querer a teólogos y filólogos a la vez, por aquel entonces acérrimos defensores de la preeminencia de la palabra y del concepto abstracto. En algo fundamental acertó, al menos: no puede haber palabra alguna acerca del ritmo antes que el ritmo mismo. Y esta es, a mi entender, una falencia básica en nuestro aprendizaje de la poesía antigua (por no extender el fenómeno a todo el aprendizaje de las lenguas clásicas): pensar que mediante rótulos podemos apropiarnos de realidades que todavía no hemos vivenciado. El símil que me viene a la mente es el de la distribución de estas tierras entre los conquistadores españoles: en los mapas y documentos las tierras declamaban asignaciones nominales, pero la tierra misma seguía siendo ignota, ajena e inaccesible. Un problema parecido parece darse incluso en el ámbito artístico:

Muchos profesores de música y danza, por ejemplo, se guían por métodos que descomponen el ritmo en partes, las clasifican, las ordenan y sistematizan rigurosamente. A través de éstos, plantean actividades analítico-matemáticas en las que los alumnos deben discernir cuál es el metro, el pie, el acento, el compás, de una determinada obra y volcarlo en un papel. [...] Parece que piensan que lo que están haciendo es transmitir una vivencia rítmica completa, pero en realidad introducen los conceptos métricos previamente a la vivencia, condicionándola, quitándole la esencia, posicionando a los alumnos en una situación de pensamiento lógico matemático alejado de lo perceptivo y de la experiencia totalizadora del ritmo. [...] La mayoría de las veces los docentes mismos fueron formados de esta manera, de forma que a pesar de que dominan la práctica del ritmo en sus respectivas disciplinas, en la enseñanza reproducen estas limitaciones a tal punto que parecería que no han vivenciado el ritmo, no lo conocen en toda su dimensión. Lo han estudiado, lo vieron por escrito, lo reprodujeron, pero en la enseñanza sólo se han quedado con esa relación teórica con él.²

Lo más triste de estos comportamientos (y nuevamente hago extensiva esta apreciación a la enseñanza de las lenguas) es que, de una u otra forma, atentan contra la aspiración de nuestras disciplinas a producir conocimiento científico, al abstraer estas prácticas, que ciertamente no son un fenómeno ajeno a ellas, de cualquier instancia de evaluación y rectificación comunitarias, y al asentarlas frecuentemente en un mero *argumentum ad verecundiam*.

No es mi intención entrar de lleno aquí en la antigua disputa entre “ritmicistas” y “metricistas”, que consideramos, a esta altura de la historia, poco relevante. Si un error de la métrica del siglo XIX fue el anacronismo, haber abusado de las categorías musicales de ese entonces para entender los fenómenos poéticos antiguos, un error mayor aún fue haber cortado después cualquier vinculación con la música. La disputa mencionada nos parece accesorio, pues, porque la escisión que plantea es funcional a la independencia de la poesía antigua respecto de la música, cuando es evidente que ambas eran parte de un mismo fenómeno y que habría sido altamente improbable encontrar un poeta que pudiera desentenderse de su formación musical. Si bien el estudio abstracto del metro ha dado muchos y buenos frutos a partir de sus intuiciones y especulaciones, en esta etapa, en la que muchas áreas de estudio, como la de la música de la Antigüedad, están verificando importantes avances gracias a la integración interdisciplinaria, no hay razón alguna para mantener a la poesía aislada de las competencias prácticas que puede facilitar la música como disciplina, y empobrecer así su comprensión y su práctica.

2 MIRAMONTES; ZORRILLA (2012).

En relación al marco teórico, solo voy a señalar un par de cosas, reconociendo que ameritarían un trabajo específico para ser profundizadas:

- 1) Que el concepto de *ictus* es anacrónico e inconducente.
- 2) Que no puede ser indeterminado lo que sucede entre verso y verso.

Desde hace algunos años he venido expresando el primero de los puntos en mis actividades como docente como una mera convicción personal que ha ido afirmándose con el tiempo. Opinión que nació ante todo como repulsión estética ante la audición de los textos escandidos con ictus según la doctrina que lo sustenta.³ Habitado a escuchar el latín y a usarlo activamente (pues lo aprendí con un método “natural”), aquel tipo de escansión me chocó profundamente en la primera oportunidad y, *mutatis mutandis*, imaginé en ese momento que un hablante antiguo podría haber tenido una reacción similar. Cuando luego quise indagar las razones y verificar si esa primera opinión tenía alguna fundamentación, comencé un camino bastante accidentado que frecuentemente se encontró con un paredón de silencio porque, en los libros de métrica que fui teniendo al alcance, la doctrina aparece desplegada a partir de axiomas que no dejan traslucir su origen; con respecto al *ictus* y a sus implicancias acentuales, por ejemplo, no encontré allí ninguna referencia a su surgimiento ni a fuentes antiguas que lo atestiguaran o respaldaran. Y, como suele suceder, cuando la genealogía es turbia, la intuición se hace sospecha.

En algún momento di con el trabajo de Wilfried Stroh, en el que este filólogo señala con total claridad (2008:2-3):

[...] scholarum consuetudo a veritate plurimum differt: pro veris accentibus perperam adhibentur “ictus” (sive “accentus metrici”), qui dicuntur, fere certis intervallis recurrentes, plerumque (non semper!) in syllabis longis positi. [...] Hoc falsum esse multis argumentis comprobatur [...]

[La costumbre de las clases dista mucho de la verdad: en lugar de los acentos verdaderos se emplean de manera equivocada los llamados “ictus” (o “acentos métricos”), que se repiten generalmente a intervalos establecidos, colocados en su mayor parte (;no siempre!) sobre sílabas largas. Se comprueba que esto es falso por muchos argumentos (...)]

3 Doctrina, hay que decirlo, de anclaje dudoso e incluso perimida, si atendemos al hecho de que ya West, a la hora de definir el *ictus*, dice que es “a term now little used in Greek metrics, harmless if used as a simple synonym of beat or thesis, but misleading if allowed to suggest a dynamic reinforcement of certain metrical positions justifying the lengthening of short syllables.” (WEST 1987:88) Ya Allen señalaba también que “In reading Latin hexameters nowadays the more usual tendency is to realize the word-accent rather than the ictus” (ALLEN 1973:342).

Entre los argumentos con que Stroh sustenta su afirmación, hay dos muy importantes: el primero, que en los textos de los gramáticos antiguos no hay lugar en que se enseñe que tengan que cambiarse los acentos naturales de las palabras; el segundo, que, si examinamos la historia de estas cuestiones académicas, veremos que el uso del *ictus* comenzó a divulgarse recién en el siglo XVII.

Intenté hacer personalmente ese recorrido histórico para comprobar estas afirmaciones y, en efecto, no logré remontar la cuestión del *ictus* más allá de la obra de Isaac Voss (*De poematum cantu et viribus rhythmici*, 1673). Me estaba preguntando seriamente si el mismo no sería un invento del erudito holandés cuando di con los escritos y cartas de Friedrich Nietzsche sobre el tema.⁴ En este punto, reitero que no es mi intención volver a avivar la antigua controversia, pero no puedo sino señalar que las cuestiones que Nietzsche le marcara en su momento a la filología y a la métrica todavía están esperando una respuesta a su altura.

Nietzsche coincide con las aseveraciones de Stroh en varios puntos, y va aún más allá:

- 1) No sabemos nada de algo como el *ictus* actual entre los antiguos, solo de las diferencias de duración de las sílabas.⁵
- 2) La suposición de que una rítmica temporalmente cuantitativa debe ser acentual es un error.⁶

4 Allen no lo incluye en su pequeña lista de detractores del *ictus* (1973:276) entre los que sí menciona a Antoine Meillet, Alfred Schmitt, Giulio Lepscky y Amy Marjorie Dale. Cf. 1973:341ss.

5 “Wir wissen nichts vom Ictus bei den Alten. Wir erfahren nur von Zeitdifferenzen.” [“No sabemos nada del *ictus* entre los antiguos. Solo conocemos de diferencias de tiempos.”], “Griechische Rythmik” (NIETZSCHE 1993:135).

“Kurz. 1. Der Ictus ist unbezeugt. 2. Er äußert keine Wirkungen. 3. Die Alten hätten ihn bezeichnen müssen, wenn sie ihn gehabt hätten.” [Concisamente. 1. El *ictus* no está atestado. 2. No expresa ningún efecto. 3. Los antiguos lo habrían mencionado si lo hubieran tenido”]. “Aufzeichnungen zur Metrik und Rhythmik” (NIETZSCHE 1993:221).

“Lo que yo afirmaba era, para seguir con este ejemplo, que un griego, al recitar un verso de Homero no empleaba *ningún otro acento* más que los acentos de las palabras, — que colocaba el estímulo rítmico exactamente en las *cantidades temporales* y sus relaciones, y *no*, como en el hexámetro alemán, en el salto del acento de intensidad”. Carta 686, a Carl Fuchs (1886) (NIETZSCHE 2011:163).

“En los estudiosos de la rítmica (por ejemplo, en Aristóxeno) falta todo testimonio, toda definición, e incluso no hay ni siquiera una palabra que indique que además del acento verbal todavía hubiera otro tipo de acento.” Carta 1097, a Carl Fuchs (1888) (NIETZSCHE 2012:235).

6 “Die Ausbildung jener Gleichsetzung von Takt und *pous*, vor allem der Ictustheorie, ist die Geschichte der modernen Rhythmik. [...] Die allgemeine Behauptung gilt, dass eine zeitmessende Rhythmik nothwendig auch accentuirend sein müsse. Historisch ist das falsch. Sogar der Ausdruck *tactus* gehört einer Periode an, die nichts vom rhythmischen Ictus und schweren Takttheil wusste.” [El desarrollo de esa igualación entre compás y pie, sobre todo, la teoría del *ictus*, es la historia de la rítmica moderna. [...] Se sostiene la afirmación general de que un ritmo que se mide en tiempos debe ser, necesariamente, también acentuado. Esto es históricamente falso. Incluso la expresión *tactus* pertenece a un período que nada sabía de un *ictus* rítmico y de una parte fuerte del compás”]. “Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik” (NIETZSCHE 1993:269).

- 3) La realización dinámica del *ictus* es percibida como algo extraño, y responde a desarrollos posteriores de la lengua y la crítica.⁷

El planteo de Nietzsche es, en definitiva, muy claro:

Pregunta importante: ¿cómo tenemos que leer? [...] en la poesía no leemos acentos griegos en absoluto, sólo el ictus rítmico. ¿Es concebible tal separación para los griegos? ¿Se puede descuidar alguna vez el acento cuando es *anima vocis* [el alma de la palabra]?⁸

La reflexión a partir de estos señalamientos de Nietzsche me llevó a suponer que la confusión pudo originarse en una deformación del ictus en su sentido original. También Nietzsche lo señala.⁹ Porque, en efecto, es sabido que los antiguos “marcaban” los ritmos y “dirigían” rítmicamente los conjuntos vocales e instrumentales, y en algunos de los tratados de música antiguos aparece como preocupación importante cómo debería hacerse e, incluso, cómo encontrar un modo de marcación común que pueda englobar ritmos similares, comprendiendo el decurso de un texto como una ritmopeya continua. Porque prácticamente en todos los tratados se habla de la marcación bipartita que señalamos para la cual está sobradamente atestiguado el uso de la mano, los dedos, algún dedo en particular, el pie, e incluso un instrumento especializado para esto, la *kroupeza* o *scabellum*. Pero esta realidad, que señala meramente la necesidad de comprender el ritmo en el estudio personal o mantener el compás en una ejecución grupal, nada nos dice de que una de esas partes de la marcación haya supuesto necesariamente una realización acentuada de la sílaba correspondiente.¹⁰

7 En la carta a Carl Fuchs de 1886 ridiculiza al ictus equiparándolo al *Hopsasa!* alemán, que no es otra cosa que lo que se dice a los niños cuando se los va a alzar. En la otra carta a Fuchs (1888) introduce la distinción entre ritmos antiguos (o ritmos de tiempo) y ritmos bárbaros (o ritmos de afecto), y propone una genealogía del acento: “Tanto en el ámbito griego como en el latino se produce un momento en el que los ritmos de la canción nórdica se hacen dueños de los instintos rítmicos antiguos. [...] Desde el instante en que nuestra modalidad de acento rítmico se introduce en el verso antiguo la lengua sufre siempre una pérdida decisiva: de inmediato se pierden el acento tónico y la distinción entre sílabas largas y breves. Es un paso en la formación de los idiomas bárbaros.” Carta 1097, a Carl Fuchs (1888) (NIETZSCHE 2012:235). Esto coincide con la apreciación de algunos eruditos posteriores: que el esquema acentual surgió en época tardía, cf. TRAINA; PERINI (1998:264-265) y ALLEN (1973:276; 1968:119-120).

8 “Wichtige Frage: wie haben wir zu lesen? [...] Umgekehrt lesen wir in der Poesie gar keine griechischen Accente, sondern nur den rhythmischen Ictus. Ist nun an sich eine solche Scheidung für die Griechen denkbar? Kann der Accent je vernachlässigt werden, wenn er *anima vocis* ist?” En “Encyclopaedie der klassischen Philologie”, 16. Citado por SANTINI (2016:135).

9 “— Arsis y thesis se entienden solo a partir de Bentley en el sentido *falso* de la rítmica moderna, — las definiciones que los antiguos dan de esas palabras son totalmente inequívocas.”]. Carta 1097, a Carl Fuchs (1888) (NIETZSCHE 2012:235).

10 Esto lo reconoce incluso Allen: “Ancient discussions are of little help; for (p. 100) the terms ὀροίς and θέοίς as applied to the elements of the (metrical) foot do not in themselves

En la época de Nietzsche y hasta bien entrado el siglo XX, se pensaba que el punto o στιγμή [*stigmé*] usado en la notación musical equivalía al *ictus* de la teoría métrica, y por lo tanto tenía que indicar la *thesis*, es decir, la parte “acentuada” del “compás”. Y con este criterio, e incluso para fundamentarlo, transcribieron las piezas que se conocían: “To indicate accent a dot, called *stigma*, or in Latin *ictus*, was placed above or alongside a note” escribía Abdy Williams en Cambridge (1911:30). Una lectura más atenta de las fuentes llevó a confirmar la teoría opuesta: el *stigmé* señala efectivamente el *arsis*.¹¹ Esta pequeña anécdota nos muestra, por un lado, cuán grande fue la tendencia a ver lo que no era y a poner en el centro el fenómeno acentual, por influencia de nuestro sistema métrico y musical moderno, y por otro, cómo han venido corrigiéndose nociones rítmicas y métricas erradas mediante la convergencia interdisciplinaria.

En cuanto al segundo punto del marco teórico señalado más arriba, considero muy significativa la preocupación de algunos teóricos antiguos por la ritmopeya continua [συνεχῆς ῥυθμοποιία] y por el silencio entre verso y verso como para que nos desentendamos de esa unión o pensemos que ese intersticio escapa a la mensura.¹² Si bien el esclarecimiento de este problema también excede a este trabajo, lo traigo a colación porque creo que es imprescindible contar con una respuesta, aunque sea provisional e insegura, a la hora de pergeñar una realización rítmica o musical de un poema.

Idea seminal y experiencias previas

En mi trayecto de especialización en música barroca y del Renacimiento, decidí tomar un par de cursos de danza de esos períodos, consciente de que era

necessarily imply a dynamic opposition ; they apply primarily to bodily gestures - the rise and fall of the feet in dance, of the hand in ‘beating time’ - and it would be hazardous to argue from this to speech dynamics and to say that an audible ‘ictus’ fell on the strong position” (ALLEN 1973:275-276)

Una derivación de esta práctica acentual que debería ser revista es el caso de la realización de los ritmos yambotrocaicos: la colocación necesaria del *ictus* en la posición establecida de sílaba larga, nos ha acostumbrado a percibir y pensar que yambo y troqueo derivan en lo mismo, y que el primero no es más que una versión “anacrúsica” del segundo. Esto también lo señala Nietzsche, pero no puedo precisar dónde, cuando dice que la *thesis* no precisa ser necesariamente más larga que el *arsis*. Esto queda comprobado por el uso del *stigmé* musical justo antes de pies yâmbicos, en piezas como el *Epitafio* de Seikilos, DAGM 23.

11 Uno de los tratados de música conocidos como “Anónimo Bellermann” declara: “Ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται, ὅταν ἀπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ, ἡ δὲ ἄρσις, ὅταν ἐστιγμένον” [“Pues la tesis se indica cuando el signo simplemente aparece sin punto, y el *arsis*, cuando [aparece] punteado”] Anón. Bellerm. III.85 = NAJOCK 1975:28. Esto ya lo señalaba ALLEN (1973:278-279).

12 Al respecto, es interesante lo que dice Agustín: “posse metrum incipere a parte pedis, et desinere ad plenum pedem, sed numquam sine silentio” [“que el metro puede comenzar por una parte del pie, y terminar con un pie completo, pero nunca sin silencio”] *De Mus.* IV 13.17. Y considerar en general todo el espacio que dedica el escritor al problema de los silencios en la conexión de los versos, cf. IV.13.16-15.26.

necesario tener aunque fuera una idea de los pasos básicos para poder pensar una ejecución musical acorde y no imposible de bailar. Logré hacer esto con las danzas más divulgadas en el Renacimiento y un par de danzas del Barroco, y hacer esto fue tan revelador para mí como para los coreutas o instrumentistas que después trabajaron conmigo, cuando como director los animé a experimentar en el cuerpo, es decir, bailando, las piezas que íbamos a interpretar.

Cuando me enfrenté con el desafío de enseñar y ayudar a enseñar la poesía antigua, pude constatar los efectos heredados de lo que Stroh llama la *perversa institutio scholastica*. Prácticamente todos los presentes sabían muy bien lo que era un hexámetro dactílico y todas las reglas y licencias prosódicas, y podían, sin mayor dificultad, poner los *ictus* e identificar los pies en un verso dado. Y cuando lo hicieron, volví a observar la satisfacción que genera saber con precisión dónde poner aquellos acentos.¹³ Pero, lamentablemente, a la hora de la recitación, esta no estaba a la altura de los saberes teóricos y no se percibía en ella ninguna isocronía, ninguna regularidad o proporción. Solo se cumplía con el énfasis de los *ictus* sin cuidar ninguna otra cuestión, salvo, tal vez, las sílabas más breves de los dáctilos. Por lo demás, detenciones, apresuramientos, falta de regularidad, en fin, una ejecución espasmódica que concentraba todo lo que uno podría imaginar a la hora de tener que definir ‘arritmia’.

En 2019 fui invitado a dar un taller en las II Jornadas del Centro de Estudios Grecolatinos del NOA, en Catamarca. El taller se llamó “Cantar los clásicos” y me propuse con él un objetivo bastante acotado: hacer una experiencia corporal de algunos de los ritmos antiguos mediante el canto y, en algunos casos, la danza. En esa oportunidad, solo me atreví a llevar a los pies la regularidad de los ritmos de subdivisión binaria (espondeos y dáctilos). A tal efecto eché mano de los pasos caminados de la pavana y los branles básicos (doble y simple). Por suerte, la gran mayoría de los presentes se sumó generosamente a la experiencia que, aparte de resultar sumamente amena, me permitió observar que, a medida que la regularidad del paso (que se había aprendido y practicado con la danza) se iba conectando con el decurso de un texto y transfiriendo a sus hexámetros, la recitación del mismo mejoraba ostensiblemente. Ese mismo año de 2019 propuse una experiencia similar en los *Colloquia Latina* (1º Encuentro Nacional de Inmersión en la Lengua Latina), con resultados similares a los de Catamarca.

A esta altura creo que es preciso aclarar que soy consciente del anacronismo que conlleva este recurso, y que de ninguna manera estoy intentando con él plantar la hipótesis de que la poesía épica podría haberse bailado como una

13 Para Nietzsche, el *ictus* parece esconder algo así como un poder para los contemporáneos: “Der Ictus, der nirgends von den Alten bezeugt ist, müsste aber doch eine Kraft bewähren, und die Neueren haben ihm diese vielfach zugetraut.” [“El *ictus*, que no está atestiguado en ninguna parte por los antiguos, debería demostrar algún poder, y los modernos a menudo lo han creído capaz de eso.”]. “Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik” (NIETZSCHE 1993:273).

pavana o como un branle. De ninguna manera. Que los pies nacieron asociados a la danza y que la poesía en ocasiones se bailaba, como indica el epígrafe de Ovidio, son hechos palmarios. Pero la realización antigua de esos pasos es, en cambio, harina de otro costal y ha de ser objeto de otro tipo de investigación. En lo que atañe a esta comunicación, los pasos propuestos, tomados de una práctica muy posterior, son meras herramientas que simplemente buscan allanar un camino que de por sí presenta muchos escollos y dificultades. Estoy convencido de que la poesía clásica tiene que recitarse más, pero, además, de que ese hecho tiene que poder significar un disfrute estético para quien recita y para quien escucha.

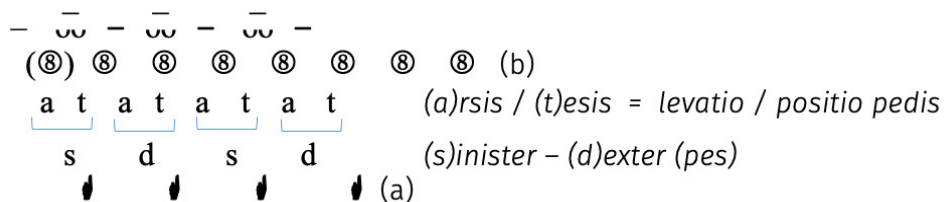
Propuesta didáctica y evaluación

Luego del paréntesis de la pandemia, a comienzos de este año fui invitado como docente a la *Schola Aestiva Chiliensis*, una experiencia de dos semanas de inmersión en la lengua latina en la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile, con casi treinta estudiantes de entre 18 y 25 años que habían cursado dos niveles de latín y para quienes el terreno de la métrica latina era desconocido. En esta oportunidad, me permití aplicar mi propuesta a los tres bloques de poesía que pensaba plantear: versificación dactílica, yambotrocaica y eólica.

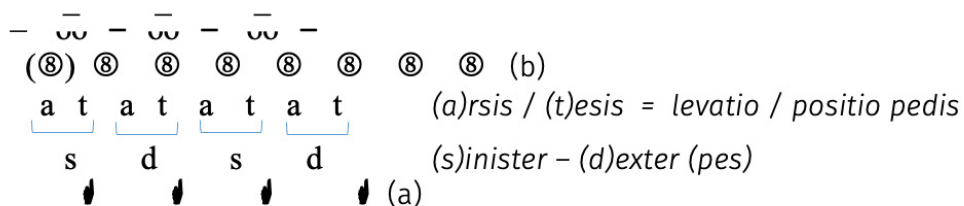
Luego de explicar y ejercitar los fundamentos de la prosodia latina, comenzamos a jugar con las cantidades, haciendo lecturas rítmicas de palabras y frases (alentando siempre el acompañamiento gestual o corporal). Por otro lado, escuchamos diferentes ritmos en obras musicales seleccionadas y, después de vincular esos ritmos con los que se habían producido naturalmente en aquellas palabras y frases, fuimos poniéndoles un nombre a cada uno; finalmente, los estudiantes lograron reconocer con facilidad los más sencillos apenas los escuchaban. Después de cada experiencia, analizamos qué elementos estaba operando en ella, y así nos metimos de lleno en la cuestión del *numerus*, la *ratio* o proporción en los pies clásicos.

Como había hecho hasta entonces, comencé por abordar la rítmica *aequalis* de base binaria: hexámetro dactílico, pentámetro y su combinación en el dístico elegíaco. Para poder trasladarlos al cuerpo, enseñé algunos de los pasos caminados de pavana y branle (Renacimiento), que primero incorporamos con su propia música. En un segundo momento, cuando los pasos y alguna coreografía mínima estaban aprendidos, transferimos la experiencia a la recitación de unos versos e hicimos simultáneamente ambas cosas: recitar bailando (proemio de la *Eneida* y Marcial 9.97, *Rumpitur invidia*). Con relativa facilidad, otra vez, los participantes entendieron y aprehendieron la regularidad y continuidad rítmica y pudieron dar cuenta de eso en sus recitaciones. En una de las clases siguientes, experimentamos otros tipos de danza aplicables a esta versificación, y aprendimos, por ejemplo, algunos pasos básicos del *συρτός* (*syrtós*) griego folklórico.

En esta oportunidad, quise ir un poco más allá y me puse a pensar cómo podía adentrarme en los ritmos de subdivisión ternaria (yambotrocaicos). Después de muchas consideraciones y, a pesar de que sabía que un dímeter yámbico o trocaico podría ser fácilmente tratado como un ritmo *aequalis* (porque sus dos partes ternarias son equivalentes), me pareció oportuno proponer un planteo que recuperara la naturaleza propia de lo yambotrocaico, es decir, la intrínseca proporción 1:2 o 2:1 de sus pies. Reflexionando sobre algunas danzas asimilables a este género que conocía muy superficialmente, como la *tarantella* o la *pizzica* mediterráneas, la *jig* irlandesa y otras equivalentes, advertí que el cambio en la subdivisión (binaria a ternaria) tenía como correlato en las danzas antiguas o tradicionales el pasaje de un paso caminado a uno saltado. En la caminata natural y en el paso caminado, la proporción *aequalis* se percibe en la relación igual de tiempo entre un paso y otro (a), pero también entre el posarse de un pie y el despegarse del otro (b) (el 1, 2; 1, 2; 1, 2),¹⁴ es decir, entre la *tesis* de uno y el *arsis* del otro:



El mayor despegue que genera el salto sobre una pierna (“rebote”) hace que el tiempo de *arsis* sea mayor, y cuando saltamos alternando las piernas, se produce natural y automáticamente un ditroqueo,¹⁵ que en la subdivisión de los pies que lo constituyen es *inaequalis* (1-2, 3; 1-2, 3: en 1 se apoya el pie que comienza el salto que ocupa 1 y 2; en 3 se da la caída del mismo pie y en el 1 siguiente empieza el ciclo con el otro):



14 Estos números corresponden a un conteo regular y continuo de tiempos, que en los ritmos de subdivisión binaria corresponderá cada uno a dos *morae* o πρότοι χρόνοι, es decir a una sílaba larga o dos breves, y en los de subdivisión ternaria, a una breve (= 1 *mora* o πρότος χρόνος).

15 Con esto quiero decir, a partir de ahora y concretamente, que los pies hacen sonar precisamente ese ritmo en el piso.

Algunas conclusiones

Sobre la base de los resultados observados y de la percepción y evaluación de los participantes según la encuesta referida, puedo decir que, hasta ahora, esta propuesta se ha mostrado altamente eficaz y prometedora, en varios sentidos. No solo en lo que respecta a la transferencia de contenidos y al desarrollo de habilidades perceptivas, motrices y verbales rítmicas y expresivas, sino también porque posibilita que ese proceso se desarrolle en un clima de distensión, atención y disfrute. Este es apenas un trabajo inicial y, como queda dicho, procura dar cuenta tan solo de la idea directriz y de las primeras experiencias. Por delante se abre un camino de críticas, revisiones, ampliaciones y rectificaciones que no sé a dónde puede conducir, pero es mi deseo que contribuya de alguna manera a la mejor comprensión, práctica, enseñanza y difusión del acervo poético que nos legaron los antiguos.¹⁹

Soy consciente de que la implementación de un método como este requiere de capacidades musicales y corporales específicas, pero, a la vez, creo que vale la pena explorarlas y desarrollarlas, teniendo en cuenta que, si bien tal vez no sean las mismas, al menos constituyen un intento de aproximación a las competencias que habría considerado imprescindibles gran parte de los poetas que estudiamos. Estoy convencido de que, como estudiosos del mundo clásico,

los ritmos al cuerpo y a la memoria”; “lejos de la imagen individual de la persona leyendo en silencio, el baile nos remite a algo más comunitario”; “el mayor aporte fue el poder asociar los ritmos con el cuerpo y la memoria muscular, aunque muchas veces eran complejos de interpretar”; “la memoria corporal potenció la memoria en sí misma, fue muy provechoso aprender bailando”; “internalizar mejor los ritmos de la poesía latina”; “la relación del cuerpo al internalizar el ritmo, para luego llevarlo al canto y acentuación”; “es una manera más fácil de comprender la métrica de la música, y los distintos tipos de ritmos”; “marcar y expresar con el cuerpo el ritmo de la música”; “me cuesta mucho leer partituras o identificar el ritmo mediante el sonido, pero cuando incorporamos el cuerpo fue mucho más fácil, porque pude darle movimiento y forma a lo que estaba escuchando”; “interioricé el ritmo, si bien no alcancé a memorizar los nombres de cada uno, se me facilitaba seguir el ritmo de lo que cantamos durante el curso”; “hacía que la información fuera más fácil de procesar”; “personalmente me cuesta bastante captar el ritmo y soy muy torpe bailando, por lo que solo participé al principio, pero siento que bailar realmente ayuda a comprender e interiorizar el ritmo mejor, ya que es un ejercicio distinto que exige concretar esos conceptos más abstractos a través de la corporalidad”; “siento que al momento de conectar la danza con la métrica y el ritmo de las canciones, se puede concientizar de mejor forma el pulso. Al llevar estos elementos a la expresión corporal, se logra una conexión más grande con todos los aspectos de la música y el lenguaje que estudiamos. Ver cómo la danza ayudó a muchos compañeros a poder conectar de mejor forma con los diversos ritmos repasados en clases, fue maravilloso. Como experiencia propia, en 4to medio tomé un electivo de danza y expresión corporal, y de verdad sentí que en este curso, la forma en la que se abordó la parte musical, poética y rítmica, fue maravillosa, y sin duda alguna fue de mucha ayuda para la comprensión del latín. Además, la parte en la que revisamos la acentuación de las palabras, siento que me ayudó muchísimo a la hora de poder hablar el idioma estudiado.”

19 A fin de que sean experimentadas y revisadas, adjunto en un anexo algunas coreografías.

no podemos seguir permaneciendo ajenos a su mundo musical. Porque una de las consecuencias más notorias de haber relegado a la música a un lugar marginal en nuestros estudios durante tanto tiempo parece ser, precisamente, la notoria dificultad para recuperar y reflejar los principales parámetros de un texto poético.²⁰ Y esto es un detrimento que no podemos soslayar.

No puedo concluir sin traer de nuevo al ruedo a Nietzsche, que fue muy crítico con el círculo de filólogos de su tiempo. Pero ¿cómo no darle la razón cuando vemos todavía vivas actitudes contraproducentes como las que fueron blanco de sus señalamientos? Si tuviera que subrayar la necesidad de un cambio en los paradigmas didácticos de nuestra disciplina, no encontraría mejores palabras que las suyas:

“Lo que se descubre y recopila de modo artificial permanece muerto, o sea, no se asimila en un núcleo esencial creativo, ni se convierte en carne y sangre, sino que oprime al individuo y le perjudica: son como balas de plomo en el cuerpo.”²¹

Y para esto, si es que el filólogo va a ser docente, tiene que animarse a deponer un poco al científico y poner más en juego al artista.

Bibliografía

ABDY WILLIAMS, C. *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*. Cambridge: University Press, 1911.

ALLEN, W. *Vox Graeca: A Guide to the Pronunciation of Classical Greek*. Cambridge: University Press, 1968.

ALLEN, W. *Prosodic Features of Latin and Greek: A Study in Theory and Reconstruction*. Cambridge: University Press, 1973.

ANTONINI, S. “Una versión musical del Poema I de Safo”, *Dramaturgias* 15(2020): 17-33.

ANTONINI, S. “Los instrumentos musicales de la elegía latina”, *Anales de Filología Clásica*, 2.34(2022): 5-40.

ARBEAU, T. *Orchesographie*. Lengres: lehan des Preiz, 1589. Link: <https://tile.loc.gov/storage-services/service/rbc/rbc0001/2021/2021rosen1087/2021rosen1087.pdf>

20 Ya he señalado esto en trabajos anteriores (ANTONINI 2020:20; 2022:27-28).

21 “Enciclopedia de la Filología Clásica: cómo se llega a ser filólogo”. (NIETZSCHE 2018:306).

ARBEAU, T. *Orchesography*. Toronto: Dover, 1967.

ARCAZ POZO, J. "Poesía latina y música: la recreación musical de textos líricos como herramienta complementaria a la enseñanza del latín", *REDUCA (Filología)* 1.1 (2009): 75-92. Link: <http://www.revistareduca.es/index.php/reduca-filologia/article/view/148>

CORBIER, C. "Friedrich Nietzsche, Estudios rítmicos. Notas y fragmentos póstumos sobre el ritmo y la rítmica griega (1870-1872)", *Estudios Nietzsche* 14(2014): 157-161. Link: <https://revistas.uma.es/index.php/estnie/article/view/10753>

DAGM: Pöhlmann, E.; West, M. *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 2001.

FUENTES SERRANO, A. *El valor pedagógico de la danza* [tesis de doctorado]. Universidad de Valencia, 2006. Link: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9711/fuentes.pdf?sequence=1>

JENSEN, A.; HEIT, H. (ed.) *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*. Londres: Bloomsbury, 2014.

MICHON, P. "Rhythm from Art to Philosophy – Nietzsche (1867-1888)", *Rhuthmos*, 2016. Link: <https://rhuthmos.eu/spip.php?article1817> [partes 1 a 11].

MICHON, P. *Elements of Rhythmology. I: Antiquity*. Paris: Rhuthmos, 2018.

MICHON, P. *Elements of Rhythmology. II: From the Renaissance to the 19th Century*. Paris: Rhuthmos, 2018.

MICHON, P. *Elements of Rhythmology. III: The Spread of Metron*. Paris: Rhuthmos, 2019.

MIRAMONTES, L; ZORRILLA, A. "Dimensiones del Ritmo en la Práctica Académica", *Rhuthmos*, 2012. Link: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article617>

MÜLLER-SIEVERS, H. "A tremendous chasm: Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, and the Measure of Poetry", *New Nietzsche Studies*, 10.3-4(2017-2018): 15-34.

NAJOCK, D. (ed.) *Anonyma De Musica Scripta Bellermanniana*. Leipzig: Teubner., 1975.

NIETZSCHE, F. *Kritische Gesamtausgabe. Werke*, Vol. II.3: *Vorlesungsaufzeichnungen (SS 1870-SS 1871)*. De Gruyter, 1993.

NIETZSCHE, F. *Correspondencia V. Enero 1885 – Octubre 1887*. Trad. Juan Luis Vermal. Madrid: Trotta, 2011.

NIETZSCHE, F. *Correspondencia VI. Octubre 1887 – Enero 1889*. Trad. Joan B. Llinares. Madrid: Trotta, 2012.

NIETZSCHE, F. *Obras completas. Vol. II: Escritos filológicos*. Madrid: Tecnos, 2018.

PORTER, J. *Nietzsche and the Philology of the Future*. Stanford: University Press, 2000.

SANTINI, C. "Nietzsche & la rythmique grecque. Une approche philologique & anthropologique", *Les cahiers philosophiques de Strasbourg* 40(2016):113-142.

STROH, W. "De versibus recte recitandis". 2008. En: <https://vdocuments.mx/de-versibus-recte-recitandis-auctore-valahfrido-stroh.html?page=1>

TRAINA, A.; BERNARDI PERINI, G. *Propedeutica al latino universitario*. Bologna: Pàtron editore, 1998.

WEST, M. *Introduction to Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

Anexo: Algunas coreografías

1. Para el HEXÁMETRO DACTÍLICO (Ejemplificado con el proemio de la *Eneida*)

a. PAVANA:¹

1. Doble hacia adelante (tres pasos caminados y pies juntos)²

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — —
Ar — ma vi — rum — que ca — no Tro — iae
s d s d*: *marque pied* derecho: la punta
del derecho se aproxima al izq.

2. “Simple y medio” hacia adelante (dos pasos caminados y pies juntos):

— — ◡ ◡ — x (un pie de silencio)
qui pri — mus ab o — ris
d s d*: *marque pied* derecho.

3. Doble hacia atrás (tres pasos caminados y pies juntos):

— ◡ ◡ — — — ◡ ◡ —
I — ta — li — am fa — to pro — fu — gus
d s d s*: *marque pied* izquierdo: la punta del izq.
se aproxima al derecho.

4. “Simple y medio” hacia atrás (dos pasos caminados y pies juntos):

— — ◡ ◡ — x (un pie de silencio)
La — vi — na — que ve — nit.
s d s*: *marque pied* izquierdo.

b. BRANLE (doble):³

1. Doble cruzado a la izquierda (tres pasos a la izquierda, el segundo, cruzado por adelante del anterior):

— ◡ ◡ — ◡ ◡ —
Ar — ma vi — rum — que ca — no
s d^x s d^x: el pie derecho cruza por delante del izq.

1 En parejas, mujer a la derecha del varón, tomados de la mano. Las parejas se disponen en una fila.

2 Luego del tercer paso, la detención corresponde a la cesura pentemímera, y luego de juntar el pie derecho, a la heptemímera.

3 En ronda, tomados de las manos.

- ∪ ∪ - - -
 I - ta - li - am fa - to
 s d^x s d* d

4. Pie al aire, doble cruzado a la izquierda, repique, *marque pied* izq. (id. 2):

∪ ∪ - - - ∪ ∪ - x (un pie de silencio)
 pro - fu - gus La - vi - na - que ve - nit.
 s[^] s d^x s d s d s*
 repique

2. Para el ENDECASÍLABO FALECIO:⁵

1. Doble cruzado a la izquierda y *marque pied* derecho (o repique):

Variación con repique:

- - - ∪ ∪	- - - ∪ ∪
Ce - na - bis be - ne	Ce - na - bis be - ne (mi)
s d ^x s d*	s d ^x s <u>d s d</u> (primer paso del salto)
	repique

2. Dos saltos y dos pasos en el lugar:

- ∪ - ∪ - x	
mi Fa - bul - l ^e a - pud me	
<u>a t</u> a t	
d s d s d**	d**: <i>pied croisé</i> derecho: el pie derecho cruza ("escobillea") al izquierdo y vuelve a su lado.

3. Doble cruzado a la derecha y *marque pied* izquierdo (id. 1 pero en sentido opuesto):

Variación con repique:

- - - ∪ ∪	- - - ∪ ∪
pau - cis si ti - bi	pau - cis si ti - bi (Di)
d s ^x d s*	d s ^x d <u>s d s</u> (primer paso del salto)
	repique

5 En ronda y de las manos, como branle.

4. Dos saltos y dos pasos en el lugar:

– ◡ – ◡ – x
Di fa – vent di – e – bus
a t a t
s d s d s**

s**: *pied croisé* izquierdo: el pie izq.
cruza (“escobillea”) al derecho y
vuelve a su lado.

3. Para la ESTROFA SÁFICA:⁶

1. Salto y doble cruzado a la izquierda:

– ◡ – – –
Rec – ti – us vi – ves,
a t
d s d^x s

2. Repique (hacia el centro), salto y simple (atrás):

◡ ◡ – ◡ – x
Li – ci – ni, ne – qu^e al – tum
a t
d s d s d s* (*marque pied*)
repique

3. Repique (hacia el centro), salto y simple (atrás):

– ◡ – – –
sem – per ur – gen – do,
a t
s d s^x d

4. Repique (hacia el centro), salto y simple (atrás):

◡ ◡ – ◡ – x
ne – que, dum pro – cel – las
a t
s d s d s d* (*marque pied*)
repique

6 Id. anterior.

5. Salto y doble cruzado a la izquierda (id. 1):

— ∪ — — —
cau — tus hor — res — cis,
a t
d s d^x s

6. Repique (hacia el centro), salto y simple (atrás) (id. 2):

∪ ∪ — ∪ — x
ni — mi — um pre — men — do
a t
d s d s d s* (*marque pied*)
repique

7. Avance, retroceso y reverencia (adonio):

— ∪ ∪ — x
li — tus in — i — quum.
s d s d*^r d*^r: reverencia : la punta del pie derecho se apoya
detrás del izquierdo y se lleva el cuerpo hacia
atrás dejando que la pierna derecha se flexione
al recibir el peso (*reverence passagiere droite*)

El pie derecho queda en su lugar hasta la reverencia; el izquierdo es el que adelanta y retrocede llevando el peso del cuerpo atrás y adelante.

La nomenclatura está tomada, en líneas generales, del tratado *Orchésographie* de Thoinot Arbeau, publicado en Lengres en 1588. Remitimos a su lectura para mayores detalles acerca de la realización de los pasos (1589:27-46 o 1967:55-86).



Lista de realizações
do LADI-UnB

I) Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro¹. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*².

Bloco I (1995-1997)³

- 1) **O filho da costureira**⁴
- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) **Uma última noite sobre a terra**⁵

Bloco II (1997- 2001)⁶

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) **O salto do escorpião**⁷
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro

1 Para as publicações acadêmicas, veja meu livro *Teatro e música para todos: O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Unb, 2022.

2 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

3 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Corresponde à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos_Poems_and_plays

4 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.

5 Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

6 A Intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter uma maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

7 Texto utilizado do espetáculo *A reta do fim do fim*, de Márcia Duarte, 1996.

- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero
- 17) Diógenes
- 18) Brutal
- 19) Os Vigilantes
- 20) **Docenovembro** (2000)⁸
- 21) **Aluga-se** (1997)⁹
- 22) Audição (2001)
- 23) *Acid House*
- 24) A Investigação
- 25) **O acontecimento** (2000)¹⁰
- 26) A oração (2000)
- 27) Visita ao velho comediante (2000)

Bloco III (1997-2001)¹¹

- 28) **Idades.Lola.** (2002)¹²
- 29) **Rádio Maior** (2002)¹³
- 30) A miséria do mundo (2002)
- 31) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** (2002)¹⁴
- 32) **Um dia de festa. Musical.** (2003)¹⁵
- 33) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)¹⁶

8 Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.

9 Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.

10 Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

11 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

12 Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Lívia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

13 O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.

14 Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.

15 Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Silvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 14, 2020.

16 Direção Hugo Rodas.

- 34) **Salada para três** (2003)¹⁷
- 35) **Iago** (2004)¹⁸

Bloco IV (2005-2008)¹⁹

- 36) **A Morte de um Grande Homem** (2005)
- 37) **As coisas que Não se Mostram** (2006)
- 38) **Cachorro Morto** (2006)
- 39) **Não se Esqueça de Mim** (2005)
- 40) **O Violador** (2005-2006)
- 41) **Uma Noite Um Bar** (2005)
- 42) **Despedida** (2008)
- 43) **Dois Homens Bons** (2016)
- 44) **A Arte de Compôr Canções Invisíveis** (2020)²⁰

Bloco V (2006-2021)²¹

- 45) **Saul**. Drama musical (2006)²²
- 46) **O Empresário**. Libreto (2007)²³
- 47) **Caliban**. Drama musical (2007)²⁴
- 48) **No Muro**. Hip-Opera (2009)²⁵

17 Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

18 Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção “Documenta” na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.

19 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino*. (Lisboa, Editora Cordel de Prata, 2020).

20 Texto para um “audioteatro”, em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.

21 A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

22 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.

23 Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.

24 Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.

25 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

- 49) **David**. Drama musical (2012)²⁶
- 50) **Sete**. Drama musical (2012)²⁷
- 51) **À Mesa**. Comédia (2012)
- 52) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
- 53) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)²⁸
- 54) **Suíte Clássica** (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.
- 55) **Happy Hour** (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na *Revista Dramaturgias* n. 17, 2021²⁹.
- 56) **A Revolução Buliçosa**. (2021) Farsa Musicada³⁰.
- 57) **O Velório do Velho Mestre da Cena**. Para coro, banda e um cadáver insepulto³¹.
- 58) **Eu luto**. (2022) Recital Cênico-Musical³².

Bloco VI. Inacabadas³³

- 1) *A ceia* (2012)
- 2) *Do fundo do abismo* (2012)
- 3) *Téo e Cléia* (2013)
- 4) *Uma canção para Ícaro* (2014/2015)

II) Obras Musicais

- 1) “Suíte Orquestral Heliodoriana”, em 7 movimentos, 2014-2015, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431>³⁴.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRyNI23g

26 Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF. Será tema dos próximos dois capítulos deste livro. v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 2/3, 2016.

27 Direção: Hugo Rodas. V. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.

28 Ambas : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.

29 Premiada no Fundo de Arte Cultura, edital para montagem de óperas/musicais (2021).

30 Recebeu o segundo lugar no PRÊMIO FUNARTE DE DRAMATURGIA - 200 Anos de Artes no Brasil (2021).

31 Escrito em homenagem ao meu mestre e amigo Hugo Rodas, falecido em 13/04/2022.

32 Link vídeo: <https://youtu.be/T-lbtDJ1NQU> . Veja nesta revista na Seção Documenta as partituras e os textos dessa obra.

33 Discutidas em Mota (2020).

34 O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
2) Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqxvWNj0
3) Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c
4) Lamento	1.2 -1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5) Caverna	2.1- 2.10	4:32	https://youtu.be/6CoIWPXgkCE
6) Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLelblyWjC0
7) Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	33 min	

2) “Suíte Orquestral Esplanada”, apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, 2017, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. Link partituras <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>

3) “Suíte Orquestral Kandiskyana”, 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/23656>³⁵

Número	Referência	Link	Duração	Data Comp.
1	Comp. IV	https://youtu.be/-Ph550fz94c	5:29s	03/2017
2	Comp. VI	https://youtu.be/BvT0nmWXFnA	5:04s	07/2018
3	Comp. VIII	https://youtu.be/IM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	Comp. V	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	Comp II	https://youtu.be/fvdqIOnkACQ	3:35s	10/2018
6	Comp III	https://youtu.be/m8NKaf16TYs	3:12s	11/2018
7	Comp I	https://youtu.be/1u7CKFZyjmq	3:28	12/2019
8	Comp X	https://youtu.be/SM4HlsspB0E	3:14	02/2019
9	Comp IX	https://youtu.be/v5qlrff7TDE	2:28	04/2019
10	Comp VII	https://youtu.be/jd6q8TKssoQ	5:48	05/2019

4) “Sambafoot” para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo), apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.

5) “No Fantasies Through the Night”, para Oboe, Violino e Cello. 2018.

6) “Eixão e Chuva”, para Coral de trombones, 2018³⁶.

35 O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

36 “Sambafoot”, “No Fantasies Through the Night”, e “Eixão e Chuva” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I”. *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698> .

- 7) “A Distant Call”, para Trombone e Piano, 2018,
- 8) “Love in Seconds”, para duo de Cellos, 2018.
- 9) “m.a.r.c.u.s.” para Clarinete e Piano, 2018³⁷.
- 10) “Music of No Changes V”, para Trompete, Trombone e Piano, 2018.
- 11) “Odd Funk”, para Oboe, Violino e Cello, 2018.
- 12) “Waiting for You”, piano, 2018.
- 13) “FlboNUts”, para Clarinete e Piano, 2018.
- 14) “Baião”, piano, 2018.
- 15) “Tertian Piano”, para piano, 2018³⁸.
- 16) “Metaljungle” para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo *Qualea Trio*.
- 17) Suíte “Clarice(a)nas” (2020), seis peças para piano, publicada na *Revista Cerrados*, n.54, p. 289- 352, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/35308>.
- 18) “Escadas”, para quarteto de flautas, 2021.
- 19) “Oscilações”, para quarteto de flautas, 2021.
- 20) “Lockdown” (2021), para Big Band, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na *Revista Dramaturgias*, n. 16, p.466-493, 2021.
- 21) Suíte “Cidade Fantasma”, 5 obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos.
- 22) “Pai e Filho”. Duo para Violino e Cello, 2021.
- 23-30) Ciclo de obras compostas a partir de curso de *Contemporary Techniques in Music Composition II*, Berklee University, primeiro semestre de 2022³⁹.

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
23	<i>Mini Serial Suite</i>	Clarinet, Trombone, Snare Drum, Piano, Violino	Serialismo	2:30s	Schoenberg, Webern, Berg, Pierre Boulez, Ben Johnston.
24	<i>Car Window. Audioscenes.</i>	Full Orquestra. (classical)	Soundscapes and Textures	1:57s	Debussy, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Ruth Crawford, Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Charles Ives, Krzysztof Penderecki.

37 “A Distant Call”, “A Distant Call”, e “m.a.r.c.u.s.” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II”. *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076>

38 “Music of No Changes V”, “Odd Funk”, “Waiting for You”, “FlboNUts”, “Baião”, e “Tertian Piano”, foram publicadas em “Peças de Ocasião: Cenas E(m) Música III”. *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

39 Estas obras estão disponíveis nesta revista, na seção Musicografias.

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
25	<i>Minimal Trance</i>	Piano, Eight Cellos(8), Bass Drum.	Minimalismo	2:08s	Steve Reich, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski, John Adams.
26	<i>Dancing Under Water</i>	Trumpet, Trombone, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Piano, Two Choirs, Violin, Cello.	New Rhythms	2:5s	Charles Ives, Elliott Carter, György Ligeti.
27	<i>Tristan Bossa</i>	Full Orchestra (classical)	Quotations	2:14s	Alban Berg, Debussy, Richard Strauss, Stravinsky,
28	<i>Hymn</i>	Flute, oboe, English horn, Clarinet Bb, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violins(1,2), Viola, Cello, Contrabass.	New Spirituality	3:36s	George Rochberg, Samuel Barber, David Del Tredici, John Adams, Ellen Taaffe Zwilich, Yehudi Weiner, Libby Larsen, Arvo Pärt, John Tavener, James McMillan and Henryk Górecki.
29	<i>Crazy Laughs During Wartime</i>	Trombone, Timpani, Snare drum, Bass drum, Piano, Vocals, Violins(1,2), Viola, Cello.	Espectralismo	1:54s	Giacinto Scelsi, Per Norgard, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey.
30	<i>Space Tango</i>	String Quartet	Mixed techniques	3:09	Astor Piazzolla, Isang Yun – Muak.

III) Videografia

- 1) Material elaborado em diálogo professora a Ana Beatriz Barroso em torno de meu primeiro texto teatral encenado – *O Filho da Costureira* (1996).
Link: <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 2) Materiais de curso de introdução à pesquisa em Artes Cênicas, para o Curso Teatro-UAB. Elaborado pelo CEAD-UnB.
Links: <https://youtu.be/UgXXJKof3rc> | <https://youtu.be/gfqBupUliXs> | <https://youtu.be/93V9PdRiQOs>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 3) Dança, Métrica e Música na Antiguidade (2013)
Aula no IFB- Brasília.
Link: <https://youtu.be/lX2tOFTSibQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 4) Audiocenas e Etiópicas: pesquisa e processo criativo (2014)
Palestra sobre a pesquisa de pós doutorado, realizada no CLEPUL - Lisboa.
Link: <https://youtu.be/noLOHxEkrx4>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 5) UnBTV Entrevista: Professor lança livro sobre dramaturgia(2017)
A respeito do lançamento do livro *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises.*
Link: <https://youtu.be/R-ff7j0jb9Q>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 6) Diálogos: Hugo Rodas conta trajetória na UnB (2018)
Diálogo com Hugo Rodas, para a UnB Tv.
Link: <https://youtu.be/U8OnQnihrVl>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 7) Kandinsky em Performance: Análise de cena do documentário *Schaffende Hände*, de 1926. (2019).
Palestra no 18 #Art (2019)
Link: <https://youtu.be/9HuPQXpmypk>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 8) Tragédia Grega na Quarentena, (2020)
Diálogo com Mario Vitor Santos, da Casa do Saber, para contextualizar a montagem de *Os Persas*, de Ésquilo.
Link: <https://youtu.be/t8ucFWb5vms>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 9) AREPO | CONVIDA 20 | MARCUS MOTA (2020)
Diálogo com Luís Soldado sobre ópera no Brasil
Link: <https://youtu.be/JaULmwk83Qk>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 10) Janela das Artes - CEN - Marcus Mota (2020)
Depoimento sobre história do LADI no Instituto de Artes
Link: <https://youtu.be/vBeknO3xFQQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 11) Entrevista sobre Clarice Lispector (2020)
Link: <https://youtu.be/VtniMWmDeAg>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 12) Podcast Archai. Heráclito/Eudoro (2020)
Link: <https://anchor.fm/podcast-archai/episodes/3--Herclito-ejpu1n>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 13) A Música sem palavras de todos os sentidos: Mendelssohn nosso contemporâneo multimídia (2020).
Palestra.

- Link: <https://youtu.be/bPb0vFboq-o>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 14) Suíte Clarice(a)nas: Notas de um processo criativo antipandêmico (2020).
Palestra para o V Encontro Internacional Piano Contemporâneo
Link: <https://youtu.be/aH4EaBMXe0c>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 15) Lançamento - Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (2021).
Diálogo com Ricardo Dourado Freire
Link: https://youtu.be/SlpsVi_az3A. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 16) Morte imaginada é morte domada? (2021)
Diálogo com Gabriele Cornelli sobre o livro *Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude*.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=q4jWOU502-g>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 17) Defesa Pública para Tese de Professor Titular | Prof. Dr. Marcus Mota | Título: Infinitude Sonora (2021)
Link: <https://youtu.be/okzMjt5hORU>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 18) Erudição e Multidisciplinaridade: o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (2021).
Palestra. Ceam UnB.
Link: https://youtu.be/-pDQawHc_Gw. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 19) Retórica, Performance, Música: A Estética Barroca de Pe. António Vieira (2021)
Comunicação XII Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos, XVI, XVII e XVIII”(2021).
Link: <https://youtu.be/mS-YzUhLa7Y>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 20) Dramaturgia musical na Grécia Antiga: contextos, formas e recepções (2021).
Palestra PPG Artes Cênicas Unesp.
Link: <https://youtu.be/v6hzbzYtZGE>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 21) Entrevistas com Ordep Serra.
Série de três entrevistas sobre a formação, cotidiano e dissolução do Centro de Estudos Clássicos da UnB. 2021⁴⁰.
Links: <https://youtu.be/TCQ1UoycvME> | <https://youtu.be/D8OWlTGklKc> | <https://youtu.be/p6TbPyk1NAo>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 22) O que é ser um professor artista na universidade. link: <https://youtu.be/xt-zWkSiVZeg>. Acesso em: 3 set. 2022.
- 23) Hugo Rodas - o mistério revelado! Link: <https://youtu.be/zu7tB4a0LPc>. Acesso em: 3 set. 2022.
- 24) Marcus Mota: literatura, teatro e música unidos pela arte da escrita. Podcast.
Link: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/908705-marcus-mota-literatura-teatro-e-musica-unidos-pela-arte-da-escrita/>

40 A entrevista é parte integrante das fontes para a pesquisa “Tradição e Interdisciplinaridade: Memórias do CEC-UnB”, possibilitada pelo edital Ceam 001/2020.

Expediente

Editor chefe

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

Editora assistente

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Comissão editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal

de Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

Edição de textos

Marcus Mota

Comissão científica

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Projeto gráfico

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Diagramação e capa

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Foto de capa

ira_ewva, Envato Elements.

