

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_ouvido_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. Postada 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.

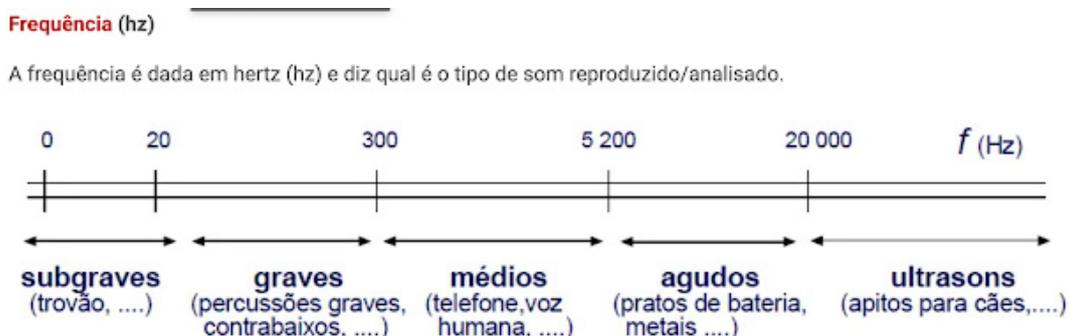
Assim, um movimento no espaço começa - um gesto, um abrir os braços. Logo se segue uma sonoridade vindo de uma fonte sonora, de um outro corpo físico. Essa sonoridade não reproduz inteiramente o que eu faço com meu corpo, nem meu corpo repete o que o som realiza. Eu tento me afinar, seguir o som, mas 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 móbil 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 poucos 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.

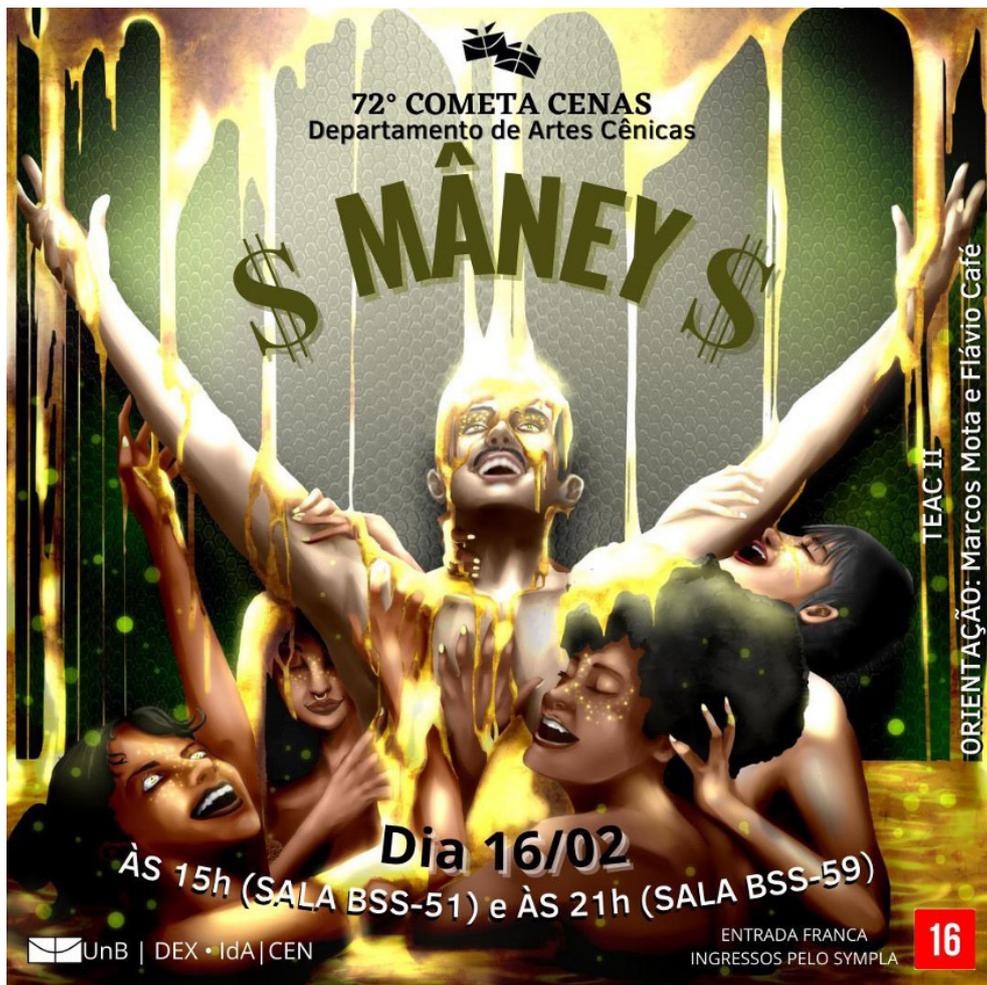
11 Não utilizado. Seria um contraponto lírico aos eventos dramatizados.

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.











