

Documenta

Huguianas 1/2023.

Treinamento em teatro-música

Flávio Café e Marcus Mota
Laboratório de Dramaturgia
Universidade de Brasília

Resumo

Neste artigo são reunidos e disponibilizados textos, vídeos e imagens que documentam as atividades desenvolvidas em treinamentos realizados entre abril e julho de 2023. O treinamento explora tensões e convergências entre som e movimento, a partir de conhecimentos do multiartista Hugo Rodas.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Movimento, Som, Criatividade.

Abstract

In this paper, texts, videos and images are gathered and made available that document the activities developed at training sessions carried out between April and July 2023. The training explores tensions and convergences between sound and movement, based on the knowledge of multi-artist Hugo Rodas.

1. Começando um novo semestre. Programa da disciplina – 04/04/2023 – 16:38

Gente, esta vai ser uma de nossas interfaces nesse semestre.
Vamos ter nossos encontros todas as terças e quintas, 12:00-15:00.
Há um *whats* rolando.

Procurar o Ander.

Sintam-se livres para participar do blog, com anúncios, informações, lembranças, fotos, comentários, sugestões, anotações.

Além de ideias e comentários a partir das atividades em nossos encontros, são postados os links dos vídeos que registram esses encontros.

Abs.

Universidade de Brasília

Instituto de Artes - IdA

Departamento de Artes Cênicas – CEN

Técnicas Experimentais em Artes Cênicas: Huguianas

Professores Marcus Santos Mota e Flávio Café

Período 1/2023

EMENTA

Esta disciplina consiste num treinamento técnico para o ator com base nos fundamentos técnicos de Hugo Rodas como compreendidos pelos professores Flávio Café e Marcus Mota. Por meio de experimentações práticas com movimento, som e corralidades cuja finalidade é desenvolver a precisão da atuação e do gesto permeados de sensibilidade criativa e capacidade de ação em coletivo.

OBJETIVO

Despertar no intérprete as seguintes habilidades:

- Dominar os Parâmetros do Movimento: Andamentos, Frentes, Planos, Esfera, Formas e Tônicas Musculares.
- Dominar as Capacidades Sensíveis: Permeabilidade, Disponibilidade e Criatividade.
- Criar em performance tanto individual quanto coletivamente.
- Utilizar o som em performance seja com a voz, corpo ou instrumento musical.
- Interagir performaticamente com objetos para a aperfeiçoar o movimento.
- Acessar estados internos que potencializam a performance.
- Transitar entre o ator corifeu e o ator em coro.
- Auto-avaliar seus próprios bloqueios e libertações criativas.
- Interagir criativamente com o momento presente.

CRONOGRAMA

AULA	DATA	CONTEÚDO
1	28/03/23	→ Apresentação do programa e da disciplina. → Introdução à Diagonal. → Introdução ao coro.
2	30/03/23	→ 6 Andamentos → 4 Frentes
3	04/04/23	→ 3 Planos → Esfera
4	06/04/23	→ Câmera Lenta
5	11/04/23	→ Circularidades → Torsão

AULA	DATA	CONTEÚDO
6	13/04/23	→ Gesto com linha e sem linha
7	18/04/23	→ Tônicas Musculares
8	20/04/23	→ Impulso
9	25/04/23	→ Câmera Lenta e a cena
10	27/04/23	→ Equilíbrio e acrobacias
11	02/05/23	→ O Coro e o Corifeu
12	04/05/23	→ O Som da atriz
13	09/05/23	→ O Som da atriz com instrumento → O Som da atriz com objeto
14	11/05/23	→ Texto
15	16/05/23	→ Texto e as Tônicas Musculares
16	18/05/23	→ Trabalho com Textos
17	23/05/23	
18	25/05/23	→ A Festa Dionisíaca
19	30/05/23	→ Juntar tudo num grande improviso
20	01/06/23	→ Utilizar os princípios trabalhados na elaboração de cenas
21	06/06/23	
22	08/06/23	
23	13/06/23	
24	15/06/23	→ Organização da performance de finalização da disciplina
25	20/06/23	
26	22/06/23	
27	27/06/23	
28	29/06/23	
29	04/07/23	
30	06/07/23	
31	11/07/23	
32	13/07/23	→ Cometa Cenas
33	18/07/23	
34	20/07/23	
35	25/07/23	

2. História das Huguianas – 04/04/2023 – 16:53

Tudo gira em torno do multiartista Hugo Rodas. Hugo veio para Brasília nos anos 70 do século passado e formou gerações de artistas.

{Sobre os primeiros momentos de sua vida, até chegar em Brasília, v. a dissertação de mestrado de Cláudia Moreira de Souza “O garoto de Juan Lacaze : invenção no teatro de Hugo Rodas”

Link: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3299>}

Entrou pra Universidade de Brasília, no Departamento de Arte Cênicas, sendo professor de disciplinas de entrada do curso, como OBAC 2 (Oficina básica de Artes Cênicas) e de saída, como Interpretação 4 e Diplomação.

Foi aposentado compulsoriamente quando completou 70 anos, em 2009.

Recebeu o título de professor emérito da UnB em 2014.

{veja link da cerimônia: <https://youtu.be/hs994FZWqFw>}

Imediatamente, para não cortar seu vínculo com a Universidade, Hugo começa um treinamento de intérpretes, sem foco em montagem. Nesse grupo estava Flávio Café, entre outros, que depois iriam constituir o grupo ATA(link: <https://amacaca.com.br/ata/>)

{Veja a proposta de Hugo para o treinamento de atores, a partir de suas aulas na Universidade. “Processo Continuado de Formação em Interpretação. Ensino, Pesquisa e Documentação de um Método não Sistematizado” Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31068>.

Eu e Hugo já tínhamos uma parceria desde as celebrações do centenário de Garcia Lorca, em 1998.

{sobre minha parceria com o Hugo, v. “

Eu e Hugo, Hugo e Eu: Materiais de uma parceria sem fim” Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/45124>}

Então começamos a trabalhar juntos num Teac com foco nesse treinamento que interagia sonoridades e interpretação.

A partir desse Teac, formulei o projeto “ O compositor na sala de ensaios”. Basicamente, passei a estar em todos os encontros produzindo sons ao vivo. Primeiro era no violão, depois na guitarra sem pedais, e depois com pedais.

Após a morte de Hugo, em 13 de abril de 2022, eu e Flávio Café resolvemos juntos em continuar o Teac, denominando-o de “Huguianas”.

{Huguianas é, antes de tudo, a seção da Revista Dramaturgias, com texto de e sobre Hugo Rodas. V. link da Revista Dramaturgias. <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/archive>}

Com isso, buscamos enfatizar uma formação multissensorial de artistas, por meio de sua exposição a estímulos imaginativos por meio de sons, movimentos e ações diversas.

Desdobrando a disciplina TEAC, temos o projeto de extensão “Treinamento de intérpretes em música-teatro 1”, para que possamos inserir nas atividades artistas e interessados que não estão matriculados em cursos na UnB.

Seria bom para todos conhecer um pouco mais do trabalho de Hugo Rodas.

Há diversos vídeos e entrevistas que apresentam diversos aspectos de sua contribuição para o teatro no DF e no Brasil.

Bom semestre para nós.

3. Materiais sobre Hugo Rodas – 04/04/2023 – 17:15

a. Textos monográficos

Angélica Beatriz Souza. Abordagens de processos criativos: o teatro de Hugo Rodas (2014). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18414>.

Claudia Moreira de Souza. O garoto de Juan Lacaze: invenção no teatro de Hugo Rodas (2007). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3299>.

Flávio Café de Miranda. O QUE APRENDI COM MEU MESTRE: Organização do acervo dos trabalhos de Hugo Rodas para sistematização da sua metodologia de ensino e dramaturgia do ator. 2022.

Santiago Machado Dellape. RINOCERONTES: ESTUDO PARA TEATRO FILMADO EM 3 VÍDEOS E 4 QUADROS. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de Brasília.

Textos disponíveis em www.brasilia.academia.edu/MarcusMota

MOTA, Marcus. Todos os teatros de Hugo Rodas. In: RODAS, Hugo (org.). *Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP-Brasil, 2011. p. 14-36.

MOTA, Marcus. Eu e Hugo, Hugo e Eu: Materiais de uma parceria sem fim. *Revista Dramaturgias*, n. 19, 2022. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/45124>

MOTA, Marcus. A discussão da ideia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTES, Marianna (org.). Espaço e performance. Brasília: Editora PPG-VIS. 2007. p. 103-110.

MOTA, Marcus. Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas. In: VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros de (org.). Histórias do teatro brasileiro. Brasília: IdA/UnB, p. 198-217. 2003.

b. Vídeos

1. Diálogos: Hugo Rodas conta trajetória na UnB (2018). Diálogo com Hugo Rodas, para a UnBTV. Disponível em: <https://youtu.be/U8OnQnihrVI>.

2. Salomônicas. Teatro Musical
Elaborado dentro de Teac.

Link vídeos:

1. <https://youtu.be/-mXIGHjeQno> (apresentação em 2016)

2. <https://youtu.be/Tiww0YhsW08> (apresentação em 2017)

3. Sete contra Tebas. Musical

Link: <https://youtu.be/qW0G8RuoGfw>

4. Discurso. Professor Emérito. Universidade de Brasília, 2014.

Link: <https://youtu.be/zWwQhm8HTZE>

5. No Muro. Hipópera (2010)

Link: <https://youtu.be/OzPEYbLpYwg>

4. Uso das músicas/sons nos ensaios – 04/04/2023 – 17:47

Músicas e sons sempre estiveram presentes na carreira de Hugo Rodas. Como músico, pianista, compositor, Hugo levou isso para seus processos criativos e para seus treinamentos.

Em Huguianas não seria diferente.

Em nossos encontros temos muita presença não de músicas, mas de sonoridades. O som engloba músicas e outras manifestações audíveis.

Na maioria de nossas experiências com sons prevalecem alguns hábitos. Entre eles estão o de mais ouvir sons pré-gravados. E em grande parte dos casos, canções.

Em nossos encontros procuramos outros modos de nos conectar a sons. Primeiro, os sons são produzidos na interação entre a condução dos ensaios (Café), os intérpretes, e o compositor em sala de ensaios (Mota). Este fato é muito importante. Assim como buscamos desautomatizar nossas percepções para construir movimentos, do mesmo modo buscamos desautomatizar nossas respostas a estímulos sonoros.

Em todo caso, compreendemos que há uma íntima conexão entre som e movimento, em sonoridades e ações físicas. O fato de buscarmos uma auto-

nomia criativa do intérprete nos leva a considerar este intérprete em suas múltiplas dimensões, não apenas naquilo que se vê.

Por exemplo, os nossos encontros são divididos em momentos bem característicos:

1. aquecimento inicial
2. exercícios coletivos
3. exercícios individuais
4. roda final

No aquecimento, podemos inserir sons para dinamizar os movimentos e para relaxar. Minha estratégia nesses momentos é produzir uma ideia, um tema, um gesto musical, uma conexão entre aquilo que está acontecendo em cena e minha mão no braço da guitarra. O fato de escolher um gesto, um tema, funciona como a mediação entre o movimento em cena e uma padrão audível.

Para esse padrão audível convergem elementos tanto sonoros quanto performativos. Em fato, tento traduzir, interpretar sonoramente eventos não sonoros. Pois tanto o que se ouve quanto o que se faz tem parâmetros comuns, como andamento (acelerar, desacelerar), intensidade/volume (forte/fraco).

Com isso, eu me desloco de seguir uma trama previamente existente, pois estou focado em formar de uma série de eventos que acontecem em minha frente.

Nisso há o choque com as práticas musicais, principalmente canções como as ouvimos. Em grande parte desse repertório há o que se chama “harmonia funcional” ou um conjunto prévio de encadeamento de acordes, gerando expectativas de realização e fruição. Assim, soa um acorde X, considerado um centro de atração. Depois há outros acordes que se relacionam com esse centro de atração ou tonicidade. De tanto ouvirmos esse encadeamento funcional criamos expectativas que delimitam nossa experiência auditiva. No mesmo caso não trabalho tanto com harmonia funcional. Alterno possibilidades de construção de sonoridades a partir da situação. Algumas vezes preciso mais de uma ênfase cordal rítmica, com power chords. Outras vezes, me valho de um estilema rítmico, algo que pareça um samba, mas não é um samba. Outras vezes sustento uma nota apenas. Isso varia de acordo com o momento do ensaio e com a interação com a cena.

Ou seja, o papel do compositor em sala de ensaios não é o de acompanhar os intérpretes, de fazer um fundinho para suas ações. Não é reproduzir os planos entre frente e fundo que normalmente são efetivados em nossos contextos sociais.

No caso de passarmos de treinamentos para apresentação de cenas, daí temos uma estabilidade na produção de sons. Mas durante os treinamentos do mesmo modo que há criatividade na mudança, na variação, no enfrentamento de situações cômodas para os intérpretes, da mesma maneira na produção e na recepção de sons temos essa criatividade em ação.

5. Análise dos vídeos – 04/04/2023 – 20:57

Os ensaios estão sendo gravados, registrados em vídeos. Esses vídeos são materiais para estudo. É uma documentação.

Sobre o tema, v. o artigo “Processo Criativo e Documentação: arquivamento digital em teatro musicado” Link: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/99165>

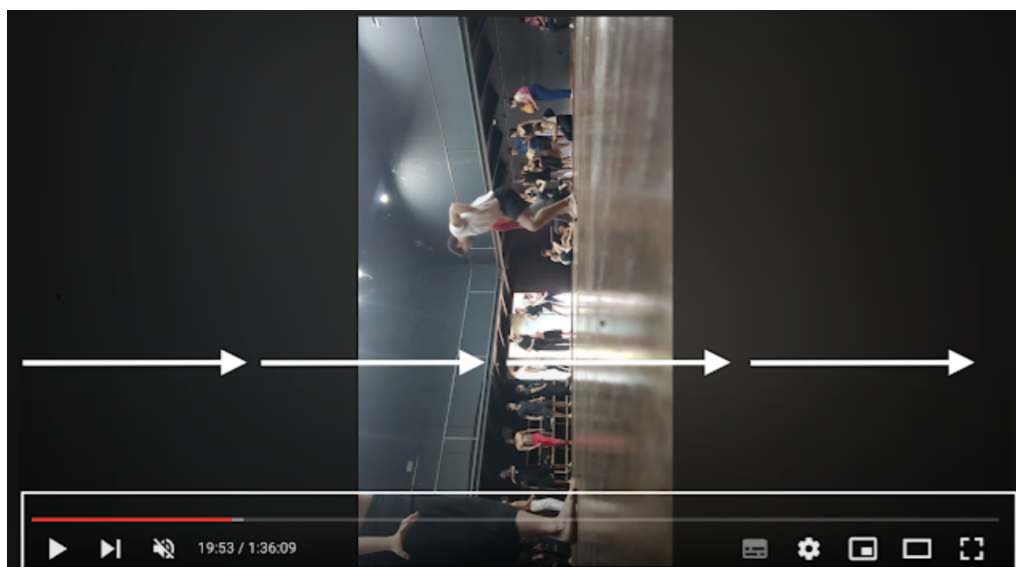
Para acompanhar o vídeo, que é um conjunto de sons e imagens em movimento, temos algumas técnicas.

Primeiro, já que estamos em treinamentos organizados, lembre-se as partes de nossos encontros. Nossos encontros se dividem em partes:

1. recepção, chegada, aquecimento
2. exercícios coletivos
3. exercícios individuais
4. rodinha de conversa final

Sabendo essa divisão, você tem referências para lembrar o que você quer ver com mais ênfase.

Outra coisa: os vídeos no youtube tem marcador de tempo. Veja o vídeo de hoje, 4/04, 2023:



Com o vídeo você pode manipular o tempo, ir e voltar várias no trecho que você quer ver. Repetição é estudo, é perceber detalhes.

Para citar o que você quer, marque o trecho: cena de improviso entre 3:05 e 4:03.

Se o registro em vídeo é de uma montagem em andamento, de um processo criativo que busca construir cenas em sucessão, é possível decupar, decompor o vídeo em cenas e sua duração.

Assim, aproximamos analisar obras divididas em cena de atividades da dramaturgia, entre elas a de construir uma sucessão de eventos.

Sobre esse tema, v. meu livro: DRAMATURGIA CONCEITOS, EXERCÍCIOS E ANÁLISES (Editora UnB, 2017).

E outro livro meu:

TEATRO E MUSICA PARA TODOS: O LABORATORIO DE DRAMATURGIA DA UNIVERSIDADE DE BRASILIA (1998-2021) Link gratuito: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/45277>

6. Convergências e assimetrias entre som e movimento – 06/04/2023 – 18:07

Como estamos percebendo há momentos em que parece que os movimentos e os sons andam juntos. Essa sincronia é aparente, é construída, é uma expectativa. Como vivemos em uma época audiovisual, somos quase que mobilizados a pressupor que a sincronia entre som e movimento é unívoca, quase que uma lei da natureza.

Mas nem sempre foi assim. Hoje parece bizarro crer que em 1928 cineastas como Eisenstein e V. I. Pudovkin assinaram um manifesto contra o som no cinema. { V. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 225-227, 2002} Ou seja, não há um vínculo direto entre som/movimento/imagem no mundo cotidiano e som/movimento/imagem em obras artísticas.

Em um primeiro instante, é bem importante perceber que as ações propostas e as ações realizadas em cena passam por fases, por momentos diversos. Há o comando da condução do ensaio, no caso o Flávio Café. Entre esse comando e a realização pelo grupo há intervalos e retomadas diversas. O grupo se apropria da informação verbal e entra em jogo de seguir a informação verbal e atualizá-la fisicamente. Ainda, entre o ouvir e o fazer há o intervalo de indecisões, revisões e mesmo negações. Durante esse intervalo ainda, cada um que faz observa os outros, tentando correlacionar a rubrica (comando verbal) com as ações que serão realizadas e sua comparação e contraste com os outros.

E é nesse jogo ainda que o som se impõe. A nota ou as notas som. Da mesma maneira que as respostas heterogêneas por meio de movimentos, os sons também passam por fases de hesitação e revisão.

Em outros instantes, quando o som se reafirma em si, em uma frase, ou um motivo, uma sucessão de escolhas audíveis, ele adquire um plano de atenção e realização, como que se descolando das ações físicas, ou estando simultâneas a elas. Assim temos a sobreposição de planos com perfis diferenciados, com tempos diversos de sua efetivação.

Vai haver convergência quando as frases ou movimentos das ações físicas encontrarem seus padrões próprios ao mesmo tempo que as frases ou motivos sonoros.

Então, nesse momento parece haver não uma sincronia entre som e movimento e sim uma convergência de planos performativos.

Hoje por exemplo, dia 6 de abril, tivemos a possibilidade de experimentar essas assimetrias e convergências. No vídeo, a partir do minuto 55 (55:00), todos estão deitados no chão e a instrução é: “Aí de onde você está, em câmera lenta, quero que vocês cheguem em pé. Vocês têm 25 minutos”.

Em seguida, há uma improvisação sonora com seus motivos enquanto cada intérprete vai por sua conta procurando reagir ao comando.

Ainda, Flávio anda pelo palco fazendo suas observações verbais, um contínuo sonoro, uma improvisação sobre a câmara lenta. Ele amplia e diversifica o comando. O comando não foi pontual. Assim como o som, o comando ressoa em suas ondas verbais. Entrelaçam-se assim as falas de Flávio, os sons da guitarra e os movimentos dos agentes.

A câmera lenta levou os intérpretes aos limites de suas ações. Com isso houve uma dessincronização forçada produzida em cena.

V. AS REPERCUSSÕES DA CHEGADA DO SOM NO CINEMA, de Maria Lídia de Maio BIGNOTTO

<https://cepein.femanet.com.br/BDigital/arqPics/1911340089P969.pdf>

Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion

De Luíza Beatriz Alvim

Link: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/download/24688/15209/>

7. Câmera lenta – 07/04/2023 – 00:48

Gente, hoje tivemos exercício de câmera lenta. Isso era uma marca do Hugo. Em um primeiro momento é preciso compreender como o termo é amplo e cheio de referências.

Em primeiro lugar, há a relação com o cinema. Em conversas com Hugo, ele me dizia que pensava toda a obra como um filme na cabeça dele. Ele ia montar uma peça e imaginava tudo dentro de um espaço específico. Sem esse espaço não havia o que fazer. Para mim ele exemplificava que sua relação com espaço era tanta que sua casa mesmo era revisada, como uma encenação. Hugo me dizia que com certa frequência mudava a disposição dos móveis de sua casa, para mudar o espaço. Logo quando comecei a trabalhar com ele, escrevi sobre a relação de Hugo com o espaço. O espaço cênico era seu universo, criar espaços no espaço era materializar o imaginário. {v. o texto “ A discussão da ideia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas”

Link: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textosespacoperformance/marcus.pdf> ou [https://www.academia.edu/43419274/A discussão o da ideia de espaço em Kant e seu contra-ponto na teatralidade a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas](https://www.academia.edu/43419274/A_discussao_da_ideia_de_espaço_em_Kant_e_seu_contra-ponto_na_teatralidade_a_partir_de_comentário_de_uma_montagem_de_Hugo_Rodas)}

Esse filme na cabeça e a ideia de espaço se encontra na cabeça de um diretor encenador que pensa como um diretor de cinema. Na prática cinematográfica clássica (não digital) “Câmera lenta” é um efeito, “slow motion” no qual se manipula o tempo de apresentação dos fotogramas. Ao se diminuir a velocidade de apresentação, altera-se uma expectativa de correlação entre as cenas em movimento filmadas e disponibilizadas na tela e as cenas em movimento no cotidiano. Mas, contraditoriamente, para se produzir esse efeito, é preciso filmar, registrar a cena com maior aceleração e depois projetar com menor taxa de aceleração. Por exemplo: ao se realizar o efeito de “slow motion”, filma-se no lugar dos normais 24 quadros por segundo em 48 quadros por segundo. Depois de filmado, projeta-se em 12 quadros por segundo. Assim, na tela vemos algo lento, devagar resultado de algo que foi espichado e encolhido. Com a digitalização, pode-se usar o material filmado e em pós-produção inserir mais quadros, multiplicar, esticar a duração do material. Assim, as imagens diversas são renderizadas – coladas, reunidas – formando um contínuo.

Em francês, o termo “slow motion” é traduzido como “Ralenti”, próximo ao italiano “rallentare”, e seu gerúndio “rallentando”, termo musical para desacelerar. Lembrar que em música há ainda “ritardando”. Ambos se ligam à manipulação mais com sutis diferenças. Enquanto “rallentando” se refere a redução do som até sua extinção, “ritardando” é uma deliberada ação em atrasar, retardar o som.

No caso nosso, em cena, embora em um primeiro plano esteja a manipulação da ação dentro de seu horizonte temporal, o foco não é o tempo em si, e justamente a própria ação, ou o nexos entre o intérprete com a ação, e disso, no caso de uma performance assistida, o simultâneo e diverso nexos do público com o intérprete em ação.

Vejamos o intérprete. No lugar de uma realizar uma ação comum, que é performada com frequência, solicita-se que ele distenda a duração entre o início e a conclusão dessa ação. Assim, contra o simples e habitual ato de se levantar é imposto um antiovimento, uma contração. Há, pois, uma tensão entre cumprir o programa de uma ação e distender o intervalo entre início e fim de uma ação.

Zeami (1363-1443), dramaturgo japonês, propunha o princípio jo- ha - kyu, uma tricotomia presente desde a macroestrutura ou distribuição de peças em um programa até as ações de um ator. Assim, no lugar de uma visão unificada de um ato, temos a sua cíclica distribuição entre conjugadas forças de iniciação (jo), interrupção/quebra, ruptura(ha) e finalização (kyu). [v. GIROUX, Sakae M. Zeami: cena e pensamento nô, São Paulo, Perspectiva, 2012]

As forças para prover um movimento são sustentadas por um movimento contramovimento de interromper esse impulso inicial. Esticar o tempo de conclusão da ação é examinar as camadas das ações, sua heterogeneidade.

“Pensando cuidadosamente sobre o assunto, pode-se dizer que todas as coisas no universo, boas e más, grandes e pequenas, com vida e sem vida, todas participam do processo de jo, ha e kyu.” Zeami.

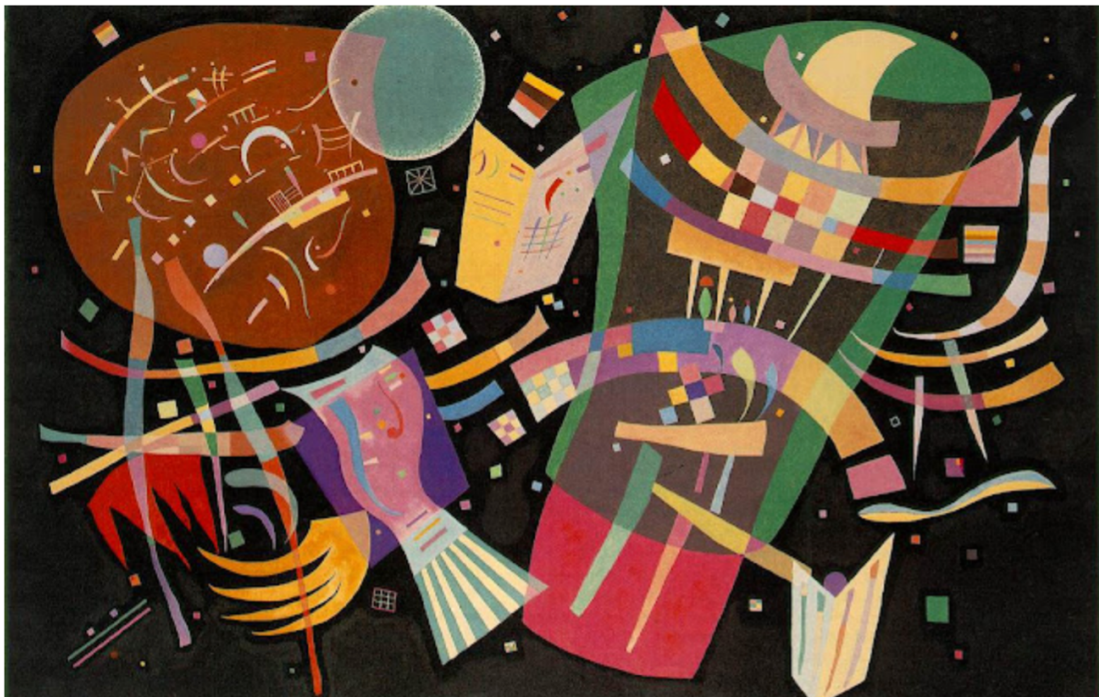
Segundo o grande ator Ioshi Oida:

“Embora o teatro japonês seja fortemente estilizado em termos de interpretação, muitas das convenções estão, na verdade, baseadas numa observação apurada dos padrões naturais. Zeami notou um desses padrões, uma estrutura rítmica chamada jo-ha-kyu. (A palavra jo significa literalmente “começo” ou “abertura”, ha significa “intervalo” ou “desenvolvimento”, e kyu guarda o sentido de “rápido” ou “clímax”) Nessa estrutura, começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro jo-ha-kyu. Este é um ritmo orgânico que pode ser facilmente observado nas mudanças do corpo ou no ato sexual, em busca do orgasmo. Quase todo ritmo das atividades físicas tenderá a seguir esse padrão se deixadas à sua sorte.

Este ritmo [jo-ha-kyu é completamente diferente da ideia ocidental de “começo, meio e fim”, já que este tende a produzir uma série de “degraus” em vez de uma sutil aceleração. Além do mais, a noção de “começo, meio e fim” normalmente se refere apenas à estrutura global da peça, enquanto que Jo-ha-kyu é utilizado como base não só para todos os momentos de uma apresentação, como também para sua estrutura como um todo. No teatro japonês, toda peça tem jo-ha-kyu, todo ato e toda cena tem jo-ha-kyu, e toda fala individual terá seu próprio jo-ha-kyu interno. Até o gesto mais simples como levantar um braço começará com uma certa velocidade e terminará num ritmo ligeiramente mais rápido. O grau de aceleração irá variar; algumas vezes fica muito claro para o espectador, outras, a mudança no tempo é praticamente imperceptível, mas está sempre lá. A noção de progressão nunca está ausente. Ocasionalmente a superfície da ação ralenta, ou pára completamente, de modo que não há um jo-ha-kyu visível; entretanto, o desenvolvimento do jo-ha-kyu está ainda acontecendo, dessa vez internamente.”

O ator invisível. tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001. p. 62-63

7. Composição 10, de Kandinsky – 09/04/2023 – 21:10



Wassily Kandinsky (1866-1939) se envolveu com as fronteiras entre pintura, teatro e música.

Essa pintura acima fecha um longo ciclo de 10 obras que exploram as múltiplas aplicações da palavra “composição”, que é comum à música, teatro, artes visuais e escrita.

Escrevi sobre o tema o seguinte livro:

“Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial”

Link para acesso gratuito do livro: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/93>

8. Escutando o vídeo de hoje – 11/04/2023 – 22:29

Na parte da música, especialmente no exercício coletivo entre os minutos e 47:22 a 1:05,21, quando entre 1:17,57 - me vali de uma técnica de composição que uso com frequência: com a guitarra uso uma das cordas soltas (E, A ou D) como um *drone*, uma referência, que repito, a qual retorno. Sobre ou contra essa nota de referência empilho ou faço suceder notas ou acordes. Notas ou são sustentadas e em vibrato, ou fragmentos de melodia.

Muitas vezes começo com algo simples, ou mais consonante, e depois foi inserindo tensões harmônicas e rítmicas.

Para mim, a escolha dessa notal pedal ou *drone* de referência tem razões acústicas iniciais. Como o som nos instrumentos de corda tem uma duração

não muito longa após sua ignição, para fazer o som perdurar é preciso repetí-lo, estender sua presença. Claro que há uma resposta a esse movimento centrípeto de uma nota fundamental dentro de uma concepção harmônica do centro. Mas para mim, mais que reforçar o mesmo, o movimento de retorno é de expansão, de espacialização, de um entorno audível.

Nisso, me lembro das palavras de Heidegger em seu ensaio Construir, Habitar, Pensar (Bauen, Wohnen, Denken):

“ O que diz então o construir: A palavra do antigo alto-alemão usada para dizer construir “buan”, significa habitar. Diz: permanecer, morar. O significado próprio do verbo bauen (construir), a saber, perdeu-se. Um vestígio encontra-se resguardado ainda na palavra “Nachbar”, vizinho. O Nachbar (vizinho) é o “Nachgebur”, o “Nachgebur”, aquele que habita a proximidade. Os verbos buri, büren, beuren, beuron significam todos eles o habitar, as estâncias e circunstâncias do habitar. Sem dúvida, a antiga palavra buan não diz apenas que construir é propriamente habitar, mas também nos acerca como devemos pensar o habitar que aí se nomeia. (HEIDEGGER, 2012, p. 126).

E mais: “ Construir significa originariamente habitar. Quando a palavra bauen, construir, ainda fala de maneira originária diz, ao mesmo tempo, que amplitude alcança o vigor essencial do habitar. Bauen, buan, bhu, beo é, na verdade, a mesma palavra alemã “bin”, eu sou nas conjugações ich bin, du bist, eu sou, tu és, nas formas imperativas bis, sei, sê, sede. O que diz então: eu sou? A antiga palavra bauen (construir) a que pertence “bin” “sou”, responde: “ich bin”, “du bist” (eu sou, tu és) significa: eu habito, tu habitas. A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre esta terra é o Buan, o habitar. Ser home diz: ser como um mortal sobre essa terra. Diz: habitar. (HEIDEGGER, 2012, p. 127).

{HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. Ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.}

No som e pelo som sobrepõe-se um outro espaço, um outro tempo sobre o tempo e os espaços de agora. Ao mesmo tempo e no mesmo lugar, multiplicam-se dinâmicas criativas de som e espaço. Os movimentos são modos de se pintar no tempo e no espaço. Os intérpretes em seus movimentos habitam um agora que se desdobra em mil lugares.

Outro aspecto dessa técnica é que ela se remete à minha prática como baixista. Muitas vezes nas sessões de improviso que toda semana eu realizo dentro do projeto “Metodologia de criação audiofocal em performance por meio de mediação tecnológica”, valho de uma corda solta (E, A, D) e contra uma delas oponho outros sons. Seja dedilhando, seja com a palheta, o que importa é o gesto. O toque suave ou o golpe contra as cordas é utilizado dentro de uma experiência maior que tocar o instrumento. De fato, mais que tocar o instrumento, eu e o baixo produzimos algo que é mais que sons. A boca pode ser calada, os dentes cerrados, mordendo os lábios. Mas há movimentos que buscam maior ou menor intensidade.

Tocando o baixo fui aprendendo a trabalhar com os limites, diversos limites: limites funcionais, sobre aquilo que se espera de um baixo; limites de extensão, pois toco em um baixo de 4 cordas; limites de definição sonora pois muitas vezes o som embola em frequências sonoras mais graves tocadas com maior velocidade em sucessão. A partir daí a pergunta não era o que eu não poderia fazer e sim como reunir essas prévias limitações a um empenho e produzir mais expressão.

Do baixo para a guitarra. Quando toco baixo ou a guitarra, tanto me valho daquilo que é próprio do instrumento, dentro de minhas possibilidades técnicas, quanto procuro fazer outra coisa que tocar uma música, aquela canção esperada. O uso da nota pedal nos bordões ou nas cordas mais graves me capacita para esse deslocamento para a ambivalência de se estar atuando como um instrumentista ao mesmo tempo que se age como outra coisa - um compositor, uma personagem, uma criatura num espaço que irrompe no contínuo momento de sua ocupação.

9. Decupagem do dia 20/04/2023 – 21/04/2023 – 22:18

A nova câmera adquirida (go pro 11) divide em grupos de 35 minutos os vídeos.

Então nesse dia tivemos 4 arquivos resultantes.

No início, no momento de recepção (00:00- 3:50), tivemos uma base contínua na guitarra que explorou sons mais eletrônicos, modificados, do novo pedal Boss Sy-1 Synthesizer. Eu escolhi o pedal para ter outros sons em cena, não ligados a uma função/expectativa da guitarra como instrumento de acompanhar canções. No caso desses primeiros momentos do ensaio, vali-me das sonoridades da biblioteca SEQ 1/2, que, na descrição do site da boss, apresenta “Sons pulsantes com pitch ritmados ou mudanças de filtro”. {<https://www.boss.info/br/products/sy-1/>}



Para mim, tenho a sensação de estar tocando em um teclado, produzindo sons que se repetem e embolam, gerando um espaço volumétrico, transbordante. Uso uma nota pedal para o fundo desse espaço e depois foi pressionando outras notas para abrir/expandir esse pântano aural. Assim, um som mais grave segue em idas e vindas constantes, como um eixo de referência, e sobre/contra ele são dispostos outros sons mais agudos, e fragmentos de melodia.

Após essa curta primeira fase do encontro com uma densidade sonora alta, Flávio demanda de que está em cena a consciência do eixo do corpo e a produção de linhas. Cada um desenha linhas com seu corpo. Após todos em cena realizam na roda em que estão seus movimentos sem som da guitarra (há o som vocal vindo de outra sala), mudo a sonoridade para algo para consonante, a partir de acorde de G (sol), como uma dança que se inicia, mas sempre retorna. Para tanto, uso strings {• STR—Clássico som de Strings analógico, incluindo camadas de vozes e texturas sweeping.}. Dos movimentos no lugar para os movimentos no palco, uso dessa sonoridade, que começa em 11:11 e vai até 14:07. O que aqui aprecio é uma sensação perceptibilidade tanto do jogo da recorrência do som que parte de uma nota fundamental e para ela retorna, e o *looping* dos movimentos em cena.

Flávio interrompe para enfatizar algumas ações e corto o som. Observei hoje o desenvolvimento do corte do som junto com a interação de Flávio com os atores. Hoje foi feito com a redução sonora (*fade out*) na mão mesmo, uma mixagem ao vivo. É ouvido, olhos e mãos.

Durante estes exercícios iniciais, há a adição de uma outra fonte sonora: um microfone para improvisos vocais e outros instrumentos de percussão.

De 15:28 a 18:23 retorno com a base em G, consonante, com mais presença de sequências previsíveis. Como estou testando os pedais, vou alterando enquanto toco alguns parâmetros, deixando o som mais claro. Ao mesmo tempo estou conversando, orientando a chegada de novas fontes sonoras. Até que deixo isso de lado, para ver e ouvir o que está em cena.

Flávio interrompe novamente para enfatizar o exercício - alternância entre círculo e linha. Voltamos em 19:14 e sigo a mesma sonoridade.

Nova interrupção em 21:36, para novas comentários sobre as ações.

Voltamos em 24:18. mesma sonoridade

Nova interrupção em 25:47.

Voltamos em 27:22. Aqui eu me valho de outro padrão rítmico na mesma base harmônica: curtos slides entre F - G, e mais percussivo, usando a palheta.

Interrupção em 29:15. Intervalo para água. Desligo o pedal e passo a tocar um groove de funk suingado. Muitas vezes faço isso para me desligar da repetição de alguns padrões sonoros no exercício. E para mudar o ânimo geral. Nos momentos de muita concentração e conexão entre Flávio, os intérpretes e eu, torna-se necessário esse desligamento, algo mais solto e fluído, que muitas vezes engata no exercício de diagonais.

Retorno da água ao 30:04. corte sonoro. Flávio fala sobre estar em cena durante os exercícios. Tempo para falar com as outras fontes sonoras. Passagem para a diagonal em 32:28. Aqui continuo apenas com o som cru da guitarra, utilizando mais ritmicamente do groove funk do intervalo. Em Dm. Desde os tempos como o Hugo eu me valia desses grooves, sem inseri-los em uma progressão harmônica convencional. Na verdade, o jogo era com as extensões. Ou seja, há o estabelecimento de um centro de referência, no caso o Dm/ D, e depois disso há, sobre esse centro, a produção de um pulso com movimentos verticais no braço da guitarra, palhetadas, alterações de volume/intensidade. Tudo de olho no que está sendo apresentado pelos intérpretes. Como estava sem os efeitos dos pedais, o volume estava mais alto. Com o volume mais alto, houve uma redução da produção vocal dos intérpretes. Em 34:50 Flávio interrompe a primeira rodada e solicita que haja mais produção vocal junto com os movimentos. Eu passo a abaixar o volume.

Esse foi o primeiro arquivo do encontro do dia 20/04/2023

10. CORO e obstáculos para o coro – 12/05/2023 – 11:00

Na primeira parte do encontro de ontem, após uma improvisação coletiva, ritualísticas, com palavras, movimentos e sons, tivemos um primeiro exercício para se tentar explorar não apenas a ideia, mas a performance de um coro. link: <https://youtu.be/xvUoibt5H4>

Em um círculo os intérpretes tentaram atualizar esse coro. Os impulsos para as ações vieram de gritos de animais -gatos e cachorros. A partir da desorganização inicial, Flávio interrompeu a cena, e trouxe um praticável, para inserir uma disposição espacial para os intérpretes. Novamente, dentro desse espaço, houve novo foco na produção de sons, como um coral estático, cada qual fazendo sua improvisação vocal. Diante de nova desorganização, Flávio interrompeu o exercício e demandou dos intérpretes a atenção ao parâmetro do tempo, na forma da duração. O exercício virou um baile funk, com ações típicas - sons vocais, movimentos coreografados como os que se vêem nesses eventos. A partir desses coletivos, contramovimentos depois inseridos: mudou-se do baile funk para uma cena com andamento mais lento para depois uma gritaria.

O que houve aqui é que, sem um som externo, os intérpretes ficaram responsáveis pela sonoridade, pelo movimento e pelas demais ações. Isso dentro de uma troca e tentativa de convergência entre eles. Na maioria das vezes optou-se por extremos: muitos sons, muitos movimentos. Uma tentativa de traduzir linearmente a ideia e forma de grupo por atos de muita intensidade.

Depois fizemos o seguinte: no lugar de os intérpretes ficarem responsáveis pela produção sonora, deslocou-se isso para os músicos-compositores em cena. Com isso, o grupo de intérpretes pode se concentrar melhor no que tinha de fazer. Com essa eliminação, com essa restrição veio uma melhor troca entre todos.

Como um coro precisa trabalhar com diversos canais de comunicação, diversas mídias, começar uma improvisação com performances livres, que se valem desses vários canais, traz pra nós a dificuldade e o desafios mesmo de se trabalhar ao mesmo tempo em conjunto e ao mesmo tempo com diversas temporalidades.

Assim, é preciso montar uma narrativa, ou uma sucessão de ações, e ainda tornar essas ações visíveis e audíveis. Como há intervalos entre pensar e fazer, gerenciar todas essas ações e ainda mais em grupo gera uma série de defasagens temporais. Frente à demanda do múltiplo, há múltiplos e distintos momentos em que em sequência tempos a sucessão não de sincronias e sim de descontinuidades.

O tempo do pensamento, do gesto, do movimento, do canto, do som, da visualidade - tudo isso são diversos tempos, dimensões diferentes. O coro enfim é enfrentar essa articulação do heterogêneo.

11. Textos pra exercícios – 18/05/2023 – 00:05

PAISAGEM I

Um dia de sol , um dia de chuva com noite longas cheias de vozes e luzes piscando no teto do quarto, luzes vindo da rua, de um poste quebrado, de carros passando, de gente em um bar. Zumba zoa um mosquito infeliz foge dos tapas de mãos que se quebram, as pernas coçam, os braços ardem uma vermelhidão no escuro uma escuridão que se arrasta até o amanhã. Meus amigos me

chamam, dizem que está tudo bem, que a coisa vai melhor, que o pior já passou, que é difícil esquecer, mas ainda é possível, ainda estamos aqui, meus amigos, é o que importa. Eu tenho todos os dedos da mão direita, perdi tanta coisa, deixei de fazer outras mais, saí de casa muito cedo, nem lembrei onde andei, havia um senhor muito velho, perto de uma praça ali mesmo, quando foi mesmo, um negócio que sumiu. Agora é sair da cama, agora é pisar firme esse chão, agora é quando tudo acontece, agora é o fim da estação, agora minha boca secou e o vento me joga na cara o vento, e eu vejo as pessoas com pressa saindo dos carros, entrando nos carros, os carros correndo nas ruas, parando nos sinais, e os cartazes com pedidos de ajuda, e os céus cheios de nuvens, e noutro dia azuis, frios, distantes, um céu pesado, um céu como nunca se viu, um céu imenso, em fuga, em um dia de noite, um dia de chuva.

PAISAGEM 2

Não foi pra isso que te chamei aqui, seu merda! Tu não entende nada do que eu digo, otário! O que tu quer – que te explique, que eu mostre o que é fácil? Tu quer que eu faça aquilo que você é quem tem de fazer? É por isso que não dá mais pra montar esse negócio. Vai fechar tudo, de uma vez. Todo mundo na rua, sem nada. Nem uma placa. Vamos fazer o funeral desse comércio. Vamos chamar um padre e uma banda e montar um coquetel bonito: aqui morreu mesmo, não vinga. Taca fogo, joga a chave fora. E dessa terra, nem verme nem pedra. Se eu tiver que te ensinar o que tu já devia saber vai ser assim – um deserto, uma cova, um mar sem fim.

PAISAGEM 3

Meu time do coração joga e não ganha de ninguém. Todo brincam comigo e falam pra eu trocar de time. Mas é o meu time, desde criança, o meu primeiro amor. Por que mudar se eu já mudei tanto? Eles falam: pra que sofrer, passar vergonha, ser ridículo? Troca de time, muda de vida, vai ser feliz. Mas é o meu time, desde criança, eu não sou mais criança, mas amo aquela criança, eu lembro dela e de meu time, e então fico feliz, feliz como a criança com seu time, com o hino do clube, com a camisa e a bandeira, e símbolo do clube, aquelas letras-desenhos, o decifrável enigma, a marca do mistério revelado, você e aquelas letras, a primeira escrita, o nome, o teu nome, você, o time do coração. E as cores, vermelho e branco, as cores pra você usar suas roupas, o calção, as meias, a camiseta, tudo certo, tudo resolvido, você vestido com o uniforme do seu time do coração, uma roupa pra sempre, a mesma na rua, em casa, na escola, todos vendo de longe as letras, as cores, o andar do menino em seu uniforme, a única certeza da vida, a roupa que não muda, eternamente você e o clube, eternamente um menino feliz. Nada mais é importante. Uma vez na vida você se achou de um jeito que não há mais o que fazer. É simples. É um figurino. É ser alguém. Seu time vai perder, outros vão ganhar. Seu time vai ter fracassos atrás de fracassos, péssimas contratações, derrotas vexatórias, anos na

fila, anos sem títulos. Mas então toca o hino, o povo canta, a bandeira tremula, você veste a camisa, e sente algo que te amplia, um despertar, você não é você, é você e mais gente, a bandeira, a camisa, as letras em tudo. É o time, é você, é a multidão. Por alguns instantes você é mais. E isso dura uma infância inteira. Por isso, quando depois de tantos fiscos aos 45 minutos do segundo tempo, jogo contra um adversário fraco, jogo arrastado e sofrível nesse jogo o juiz marcar um pênalti e o time fraco cobrar e fazer o gol não se preocupe com o amanhã com as notícias pavorosas com os comentários unânimes e sarcásticos. Apenas foi teu time do coração que perdeu mais uma. Inacreditável! Conseguir perder pra essa argila! O time joga errado, joga mal. Tem gol anulado, expulso seu principal jogador. Por favor, sem acréscimos, acaba logo esse jogo! É muito sofrimento, jogo que não termina... Somos muitos, uns trezentos. Ninguém mais canta, na espera do apito final. Meu time outra vez na boca do povo, o meu time do coração.

12. Exercícios com texto hoje – 19/05/2023 – 00:12

Primeiro, conversamos sobre a questão do uso de textos. Até agora trabalhamos mais com ações físicas. Quando havia a palavra, em raras ocasiões, era dentro dos exercícios, usando ou textos pré-existentes ou expressões a partir do que ia sendo criado no momento.

Pode-se notar uma diferença entre composição em performance nas ações físicas e composição em performance de textos verbais. Há mais disponibilidade, flexibilidade, imediaticidade para comprovações sem o recurso da palavra falada.

Entre as dificuldades para comprovações de palavra falada está o fato de muitas vezes atos verbais em cena estarem relacionados a eventos previamente estruturados, editados, organizados. Na maioria das vezes o uso da palavra hesita entre tentar pensar e falar, como se atos verbalizados fossem a realidade exclusiva de expressões faladas em cena.

Uma coisa que é preciso ter em mente: as tensões entre escrita e oralidade nas performances teatrais. A fala em cena é oral, mas foi escrita. É escrita, mas é oralizada. Então é essa tensão entre oralidade e escritura que melhor torna compreensível o uso de atos verbais.

Para o exercício de hoje, trouxe um texto que escrevi em versos, em grupo de versos (estrofes). Para tanto, mudei o design (mise en page) do texto que fora escrito. Para os intérpretes foi distribuído uma folha com três colunas. A primeira coluna apresenta o texto denominado “Paisagem 1” em um bloco único, contínuo, sem divisões. A segunda coluna apresenta o mesmo texto dividido em blocos, em “parágrafos”, cada bloco uma continuidade escritural. Já na terceira coluna o mesmo texto foi mais dividido: além da divisão em blocos, temos subdivisões em versos. Do design em prosa total da primeira coluna

passamos para um design em versos na terceira coluna. É o mesmo texto modificado, transformado. A primeira indicação para a leitura é o design da página, a distribuição do texto na página. Texto e espaço, a encenação do texto no papel. A página como uma coreografia textual. Haveria, pois, em grandes escrituras, uma homologia, uma relação entre a mise en page e a mise en scène. Ler teatralmente um texto cênico, ler um texto para teatro para fazer teatro é explorar essas correlações entre o espaço da página e o espaço de encenação.

Eis o texto:

EXERCÍCIO COM TEXTO. TEAC. 18/05/2023. MARCUS MOTA

PAISAGEM I

Um dia de sol, um dia de chuva com noite longas cheias de vozes e luzes piscando no teto do quarto, luzes vindo da rua, de um poste quebrado, de carros passando, de gente em um bar. Zumba, zoa um mosquito infeliz, fugindo dos tapas de mãos que se quebram. As pernas coçam, os braços ardem - um vermelhidão no escuro, uma escuridão que se arrasta até o amanhã. Meus amigos me chamam, dizem que está tudo bem, que a coisa vai melhorar, que o pior já passou, que é difícil esquecer, mas ainda é possível - ainda estamos aqui, meus amigos, é o que importa. Eu tenho todos os dedos da mão direita. Perdi tanta coisa, deixei de fazer outras mais. Sai de casa muito cedo, nem lembro por onde andei: havia um senhor muito velho, perto de uma praça, ali mesmo - quando foi mesmo? - um negócio que sumiu. Agora é sair da cama, agora é pisar firme esse chão, agora é quando tudo acontece, agora é o fim da estação. Agora minha boca secou e o vento me joga na cara o vento e eu vejo as pessoas com pressa saindo dos carros, entrando nos carros, os carros correndo nas ruas, parando nos sinais, e os cartazes com pedidos de ajuda, e os céus cheios de nuvens e noutro dia mais azuis, frios, distantes, um céu pesado, um céu como nunca se viu, um céu imenso, em fuga, em um dia de noite, um dia de chuva.

PAISAGEM I

Um dia de sol, um dia de chuva com noite longas cheias de vozes e luzes piscando no teto do quarto, luzes vindo da rua, de um poste quebrado, de carros passando, de gente em um bar.

Zumba, zoa um mosquito infeliz, fugindo dos tapas de mãos que se quebram. As pernas coçam, os braços ardem - um vermelhidão no escuro, uma escuridão que se arrasta até o amanhã.

Meus amigos me chamam, dizem que está tudo bem, que a coisa vai melhorar, que o pior já passou, que é difícil esquecer, mas ainda é possível - ainda estamos aqui, meus amigos, é o que importa.

Eu tenho todos os dedos da mão direita. Perdi tanta coisa, deixei de fazer outras mais. Sai de casa muito cedo, nem lembro por onde andei: havia um senhor muito velho, perto de uma praça, ali mesmo - quando foi mesmo? - um negócio que sumiu.

Agora é sair da cama, agora é pisar firme esse chão, agora é quando tudo acontece, agora é o fim da estação. Agora minha boca secou e o vento me joga na cara o vento e eu vejo as pessoas com pressa saindo dos carros, entrando nos carros, os carros correndo nas ruas, parando nos sinais, e os cartazes com pedidos de ajuda, e os céus cheios de nuvens e noutro dia mais azuis, frios, distantes, um céu pesado, um céu como nunca se viu, um céu imenso, em fuga, em um dia de noite, um dia de chuva.

PAISAGEM I

Um dia de sol, um dia de chuva com noite longas cheias de vozes e luzes piscando no teto do quarto, luzes vindo da rua, de um poste quebrado, de carros passando, de gente em um bar.

Zumba, zoa um mosquito infeliz, fugindo dos tapas de mãos que se quebram.

As pernas coçam, os braços ardem - um vermelhidão no escuro, uma escuridão que se arrasta até o amanhã.

Meus amigos me chamam, dizem que está tudo bem, que a coisa vai melhorar, que o pior já passou, que é difícil esquecer, mas ainda é possível - ainda estamos aqui, meus amigos, é o que importa.

Eu tenho todos os dedos da mão direita. Perdi tanta coisa, deixei de fazer outras mais.

Sai de casa muito cedo, nem lembro por onde andei: havia um senhor muito velho, perto de uma praça, ali mesmo - quando foi mesmo? - um negócio que sumiu.

Agora é sair da cama, agora é pisar firme esse chão, agora é quando tudo acontece, agora é o fim da estação.

Agora minha boca secou e o vento me joga na cara o vento e eu vejo as pessoas com pressa saindo dos carros, entrando nos carros, os carros correndo nas ruas, parando nos sinais, e os cartazes com pedidos de ajuda, e os céus cheios de nuvens e noutro dia mais azuis, frios, distantes, um céu pesado, um céu como nunca se viu, um céu imenso, em fuga, em um dia de noite, um dia de chuva.

13. Roteiro TEAC 1/2023. Flávio – 15/06/2023 – 19:00

ROTEIRO TEAC 1/2023

Cena 1 – Entrada do público

1. Joana está deitada em cima do praticável com um vestido maravilhoso vermelho cantando enquanto alguém faz uma coreografia com o fazedor de bolhas de sabão em cima dela.
2. No meio do palco todos estão posicionados e congelados.
3. Terminou de entrar o público joana para de cantar com um final glorioso e muda a musicalidade.

Cena 2 – Quadros

1. Começa uma música cômica na guitarra, entra a geral frontal e os que estavam congelados começam uma coreografia de fazer quadros diferentes usando os objetos. Fazem o quadro, congelam no quadro e desfazem o quadro pra fazer outro. A sequencia completa é:
 1. 8 tempos para fazer o primeiro quadro virado para o público
 2. 8 tempos parado
 3. 8 tempos para o segundo quadro
 4. 8 tempos parado
 5. 8 tempos para o terceiro quadro
 6. 8 tempos parado
 7. 8 tempos para o quarto quadro
 8. 8 tempos parado
 9. 8 tempos para o quinto quadro
 10. 8 tempos parado
 11. no primeiro tempo da próxima sequencia sorri para o público
 12. 8 tempos parado sorrindo
 13. 8 tempos mexendo a cabeça
 14. para a cabeça e mais 8 tempos mexendo os objetos
 15. 5 tempos de “uh” “uh” “uh” “uh” “uuuuuuuuuuuhhhh”
 16. faz a volta hugo rodas e monta duas filas, uma sentada e outra em pé para a coreografia co can can.
 17. 8 tempos de coreografia do can can enquanto 4 pessoas fazem estrelinhas na parte da frente.
 18. 5 tempos de “uh” “uh” “uh” “uh” “uuuuuuuuuuuhhhh”
 19. volta Hugo Rodas e saem de cena.
 - 20.
2. Terminam a cena todos saindo para trás das arquibancadas.

Cena 3 – Diagonal

1. Começa uma série de diagonais em todas as direções com os objetos.
2. Termina com as diagonais se inter cruzando e todos saem, fica somente a Lis.

Cena 4 – A moldura sedutora

1. Cena da Lis com a moldura.
2. Final da cena todo mundo passando e cobrindo ela.

Cena 5 – Papelada

1. Cena do papel da Marcella.

Cena 6 – Improviso cômico

Cena 7 – Improviso trágico

Cena 8 – Improviso de coro final na arquibancada

14. Aula sonoridades – 20/06/2023 – 20:45

A aula de hoje pode ser chamada de “abertura da caixa preta”. No lugar de ficar compondo junto com os movimentos, resolvi demonstrar como é parte de meu método de trabalho. Comecei falando de onde veio essa possibilidade do “Compositor na sala de ensaios”. Em grande parte das aulas o uso de sons é realizado a partir de arquivos fechados de sons pré-gravados: coloca-se em um aparelho reproduzidor uma canção ou uma música instrumental que foi produzida e registrada em outro momento que o da aula/ensaio. Isso reforça o hábito que temos de consumir música com o uso do celular, televisão e outros aparelhos. Com isso, com esse distanciamento, o uso do som é o de um “fundinho”, de algo para acompanhar o que será realizado. Mas como esse arquivo já está fechado, com suas decisões criativas quanto pulso, duração, timbre, forma, etc, o que se pode fazer é tentar mimetizar o que está ali ou ignorar.

Com o trabalho do Hugo, de comecei a estar presente nos ensaios. todos os ensaios. E como fizemos musicais ou obras com música eu era a fonte sonora, realizando inicialmente o acompanhamento das canções, e depois intervenções outras nos momentos não cantados.

A partir dos Teacs a proposta foi diferente: elaborar sonoridades dentro das improvisações coletivas.

Minha coisa que penso: um tema, uma sucessão de notas, uma pequena frase. Ou seja, como qualquer criador em performance, estabeleço uma referência.

Nosso primeiro exercício de hoje foi explorar essa ideia. Produzi uma ideia simples que se encaixou em um pulso quaternário. As notas que eu tocava acentuavam os tempos 1 e 3. O primeiro exercício dos intérpretes foi explorar esse pulso. Diminui as luzes do teatro e cada um respondeu com pequenas frases de movimentos ao pulso. O pulso era lento, 50 bpm. Havia possibilidades de se estabelecer um arco temporal de 4 ou outros tempos para mudança da ação.

No segundo exercício incorporamos o trabalho com o pulso lento ao de alturas: comecei a trabalhar com uma escala de sons mais graves relacionados a movimentos da cintura pra baixo, de sons mais agudos da cintura para cima.

No terceiro exercício, ainda com pulso lento, trabalhamos com uma marcação emocional e dividimos todos em dois grupos - 6 contra 6. Um grupo com a vontade de atacar e outro o instinto de se proteger. Ainda me vali da escala de sons graves até os sons mais agudos e depois voltando para os graves. Essa escala foi respondida pelos movimentos de se levantar, ir em direção ao outro grupo, parar em um linha medial imaginária, e retornar para a posição inicial. Aqui treinamos também a percepção de cadências: perceber movimentos de clímax e de fim de sequência.

Nesse exercício saímos de improvisações individuais para improvisações coletivas. O fator de aproximação não estava apenas em olhares laterais e sim na conservação e partilha do pulso.

Próxima etapa: diagonais. O exercício agora é o de interagir com uma frase que circundava uma nota, uma frase musical em looping, em torno de um centro tonal. Isso lembra a imagem de um eixo de referência, no caso, a coluna. Do mesmo modo que eu me desloco para frente e para trás em torno desse centro tonal, no exercício, brincando com os planos, que foram tão estudados nos encontros anteriores, os intérpretes brincavam com o desequilíbrio, com as possibilidades de movimento a partir do eixo deslocado.

Começamos com diagonais individuais, depois em duplas, e depois em trios. Nas duplas duplicamos os exercícios: primeiro cada dupla fazia suas improvisações de imediato. Depois, eram dados cinco minutos para combinar movimentos e depois fazer as ações. Com os trios também tivemos essa duplicação, mas houve a preocupação com girar os três elementos do trio, para que alguém não ficasse sempre no centro.

Finalizando, fizemos improvisações com discussão prévia das ações em dois grupos de 6, brincando com paralelismos a partir dos materiais produzidos nos trios.

Algo que chamou a atenção foi pensar a composição sonora, a estética da criação aural como um movimento ondulatório recorrente, como algo que gira em seu próprio eixo, mas avança em novos giros, formando uma circunferência até voltar para seu momento inicial. Nessa arquivagem, o princípio cosmobiológico da energia e do movimento é explorado e expresso.

15. Aula criação musical – 27/06/2023 – 20:07

Primeiro iniciamos com um aquecimento. Trouxe o baixo hoje. Joana em improvisos vocais.

Depois, começamos improvisos individuais e duplas para temas:

1. escuridão
2. perseguição
3. queda
4. mundo infantil

Para cada tema, um material musical.

Depois dessa exploração física da palavra-chave, a turma foi dividida em grupos, cada grupo de 5 integrantes. Cada grupo, a partir da palavra-chave, teria 20 minutos para elaborar uma cena musical.

Para a música, foram explicados os seguintes parâmetros do exercício:

1. forma musical: sucessão de partes (A, B);
2. partir não da ideia de uma canção e sim do movimento que explora as possibilidades de uma situação dada;
3. usar um padrão rítmico disponível (forró, rock, rap, samba, etc). Isso se chama estilo, compor com estilos musicais, com estilemas rítmicos.

Depois do tempo de construção, cada grupo fez a apresentação dos seus materiais:

Escuridão: <https://youtu.be/CJjDjw5EV8>

Perseguição: <https://youtu.be/4C2jrsbmsGw>

Queda: <https://youtu.be/Dm-fSxrr5Qs>

Mundo infantil: <https://youtu.be/30L-jAyDIE4>

Depois das apresentações, indiquei que tivemos vários modos de se fazer canção cênica. Algumas cenas estavam mais ocupadas pela própria canção em si. Outras, havia mais ênfase no movimento. Uns trabalharam mais no canto coletivo, outros individualizaram a fonte sonora (alguém que toca instrumento).

De todo modo, isso entra no modo como escutamos, como desenvolvemos a escuta. A ampliação do repertório do que ouvimos amplia o repertório de como trabalhamos nosso corpo, de como nos movemos. Música e teatro.

Vimos como é possível compor música para a cena. Estamos em cena, e temos de ficar preparados para várias ações simultâneas: interagir de algum modo com a plateia, com os colegas em cena, construir movimentos e sonoridades.

Quando partimos das improvisações que são sonoramente orientadas para elaborar cenas musicais há uma maior integração entre o trabalho com as ações físicas e os atos aurais, pois desde antes já estávamos explorando as ligações entre diversas percepções e imaginações.

A cena já é multissensorial: todos nossos canais de percepção estão abertos. Usando uma fala entoada ou cantando ou ainda nos movendo ritmicamente de um jeito ou outro ativamos em nós a atenção para esses padrões audiofocais.

16. Exercícios com espelhos, duplos – 04/07/2023 – 19:46

Hoje trabalhamos com duplas e coletivos a partir do conceito de espelhamento.

Primeiro exercício:

Todos no palco, distribuídos em duplas.

Um agente é o centro de referência, o outro segue os atos do primeiro.

Depois muda-se o centro de referência.

Segundo exercício:

ainda em duplas, um agente é o centro de referência, o segundo agente inverte as ações físicas do primeiro.

Depois muda-se o centro de referência para o segundo agente.

Terceiro exercício:

Em grupos de 4, duas duplas. Os quatro em oposição frontal e extrema aos outro quatro. Cada um de olho no seu antípoda. Os dois grupos de quatro vão se movendo um em direção ao outro. O grupo da esquerda é o da referência. O grupo da direita vai imitar os atos do grupo da esquerda, cada um imitar o que está respectivamente em sua frente. Quando chegar ao meio altera-se o grupo de referência e o grupo da direita é que provê os atos que serão imitados pelo outro grupo.

Quarto exercício:

Duas arquibancadas frente a frente. Uma arquibancada, da esquerda com 8 integrantes. É a ilha da guerra, da provocação. A outra ilha é da paz, da alegria. Um tenta atingir o outro. Depois invertem-se as ilhas.

Varição: agora a ilha da esquerda é a ilha da tristeza, do lamento, dos gestos de lamento e tristeza. A outra é da gozação, do burlesco. Uma tenta fazer a outra se constranger, a outra rir. Depois invertem-se as ilhas.

Links vídeos:

<https://youtu.be/apYaxAZD3xs>

<https://youtu.be/g3Yi9xB2F94>

Para os sons, usei *delays*, atraso no som para correlacionar o mesmo som e sua réplica sobreposta.

17. Exercícios com limites – 07/07/2023 – 19:50

Hoje trabalhamos individualmente. Primeiro cada exercício era proposto. Depois de cada exercício, cada um falava sobre sua experiência.

Primeiro, cada um dentro de uma circunferência, sem podem ir além dela.

Segundo, com máscara neutra, o rosto sem emoções, sem formar uma personagem.

Terceiro, de olhos fechados.

Quarto, imobilidade da cintura para baixo.

Quinto, limitação de alguma parte do corpo, escolha individual.

Sexto, câncer - uma célula que se multiplica sem controle. Algo que no seu corpo você perde controle, escolha individual.

Sétimo, desequilíbrio, brincar o eixo.

Depois, terminamos com um sambinha, pra relaxar.

Link: <https://youtu.be/40Fnk4gm91g>

18. Último encontro. Exercício com frases – 13/07/2023 – 10:43

Encerrando as atividades do semestre, foi proposto um jogo:

uma lista de 12 frases aleatórias para um grupo de cinco intérpretes sentados em suas cadeiras. Eu indico um número da lista. O intérprete tem de usar essa frase em *looping* e se relacionar com os outros de seu grupo, e estar ligado à cadeira em que está sentado.

Depois de três rodadas, três grupos, fizemos uma variação do jogo:

os três grupos vão construir uma cena. Cada integrante usa uma das frases da lista.

Brincar com densidade: uma voz, duas vozes, mais vozes.

Hoje vimos como a flexibilidade das ações físicas se desdobra na flexibilidade do texto.

Hoje vimos que podemos construir cenas a partir de frases sem sentido e aleatórias. A coerência está na cena e não no conteúdo verbal.

Hoje vimos que uma frase pode ser uma cena condensada, inversões do grande e do pequeno.

Frases usadas:

1. Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa
2. incolores ideias verdes dormem furiosamente
3. dia de chuva, dia de sol , amanhã alguém vem me visitar.
4. um cão me sorriu seus dentes. um cão brilhante e peludo.
5. você sabe que eu não gosto disso, que não volto mais aqui, que nunca mais vou te ver.
6. um prato vazio, uma panela cheia e três árvores.
7. jogaram uma pedra na louca, uma pedra do céus, ai que vontade que meu deu!
8. foi agora ali, hoje mesmo, me contaram, tô sabendo.
9. um carro zumbe na madrugada, foge, roda, capota, cospe fogo, miau, miau.
10. faz frio, camarada, vai ficar feio, jacaré. upa, upa.
11. ah, .meu filho: eu te falei, tu não me ouve, tu me fode dessa jeito.
12. então é assim : tu sabe de tudo, tu dá as ordens, tu me agita e acabou?

A primeira frase vem da cultura oral.

A segunda vem do linguísta Noam Chomsky.

As demais foram criadas para esse exercício por mim.

Link: https://www.youtube.com/watch?v=MeW01SU4q_Q