

DRAMATURGIAS

No. 6, 2017

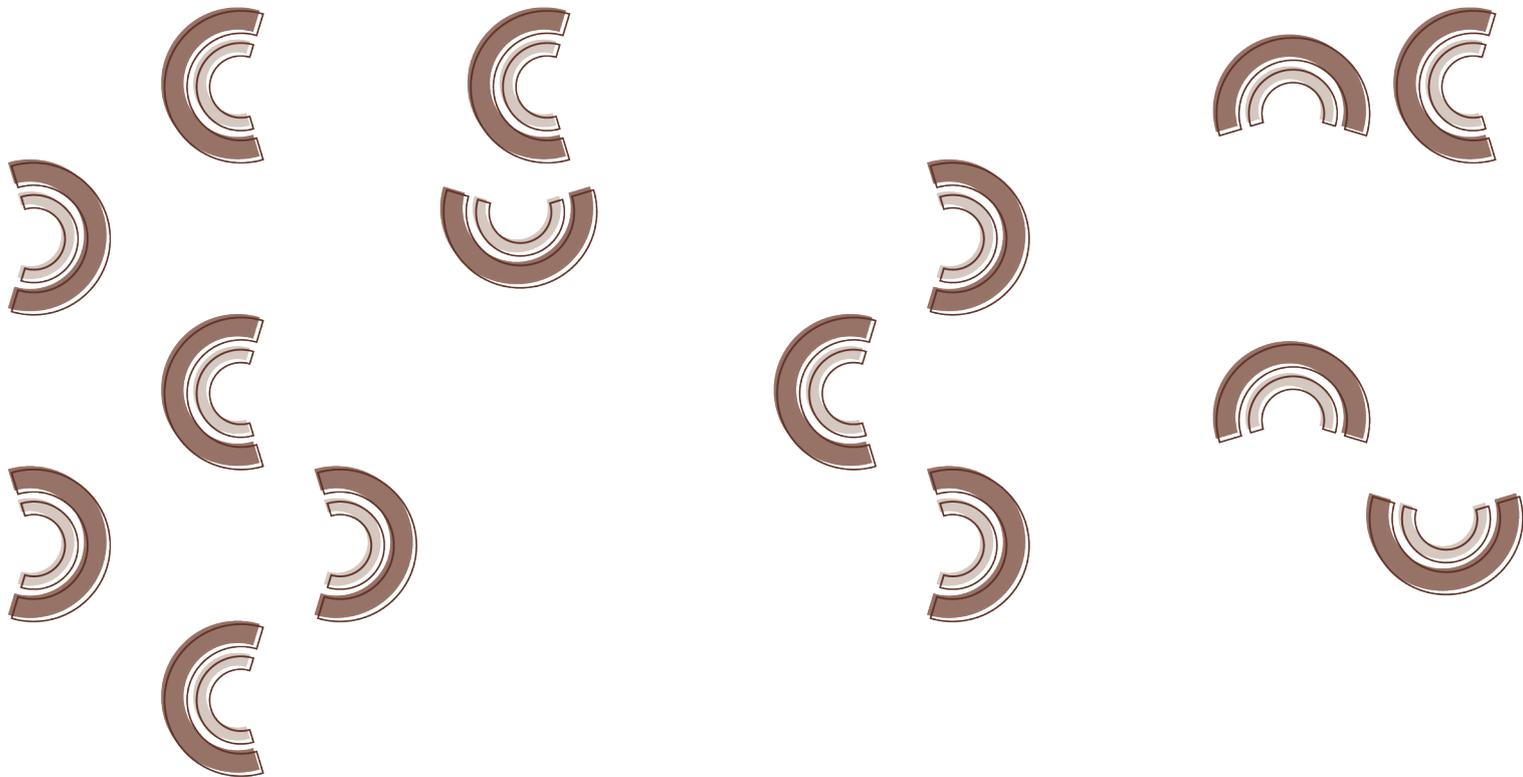


DOSSIÊ

*Heráclito em
Performance*

DRAMATURGIAS

No. 6, 2017



APRESENTAÇÃO



APRESENTAÇÃO

Com este número 06 da **Revista Dramaturgias**, encerramos o segundo ano de trabalhos. Tem sido uma imensa satisfação disponibilizar textos de artistas e pesquisadores de diversos locais do país e do exterior. A alta demanda por publicações de maior extensão, com ênfase nos diversos aspectos da dramaturgia tem impulsionado a continuidade desta publicação. Além disso, segue o empenho em documentar as atividades do Laboratório de Dramaturgia da UnB (LADI-UnB), que, no ano que vem, completa 20 anos de existência.

O núcleo temático da **Revista Dramaturgias n° 6** gira em torno de um seminário de pesquisa e criação que venho dirigindo desde 2010 na Universidade de Brasília. A ideia sempre foi a de aproximar artistas e pesquisadores a partir de limites a eles impostos: é um jogo com regras bem definidas, tais como partir de um texto prévio, constituir um *blog* de acompanhamento das atividades de composição e produção de seu projeto, e realizar todas as etapas deste processo criativo¹. Cada estudante matriculado propõe um projeto artístico e o gerencia até sua apresentação em uma mostra ao fim da disciplina. Sempre nos valemos de um texto ligado à Cultura Clássica como ponto de partida e provocação. Os proponentes dos projetos devem combinar mais de uma arte ou linguagem. Os primeiros encontros da disciplina funcionam como uma etapa de pré-produção, com debates e análises sobre o texto escolhido. Depois, segue-se uma etapa de elaboração e revisão de projetos. Aqui o curso se transforma em uma curadoria. Enfim, temos os ensaios e as apre-

¹ Discorri sobre tais seminários de criação nos textos **Performance e estudos clássicos: proposta de seminários interdisciplinares** (Cenas Poéticas Orgs. Agatha Bacelar e Loraine Oliveira. Annablume, 2017), e **Estudos Clássicos e Recepção**. Interfaces entre Estudos teatrais e antiguidade greco-latina. In: VII Congresso da ABRACE, 2012, PORTO ALEGRE. Memória Abrace Digital. PORTO ALEGRE: ABRACE/UFRGS, 2012. v.1. p.10 –14.

sentenças. Partes dos ensaios são filmadas, postadas no *blog*, e discutidas em sala de aula. Após, cada proponente e condutor do projeto elabora um texto dissertativo explorando aspectos de sua experiência durante o curso.



Contando todas as edições dos seminários já realizadas, temos a seguinte tabela:

DISCIPLINA	ANO	TEMA/ TEXTO/ AUTOR	PARCERIA	PRODUTOS
Criação e Produção artística – Pós.	2010 (2º)	Mito das danaiades, especialmente o texto de As Suplicantes , de Ésquilo.	LADI	12 eventos, entre performances, vídeo-dança, palhaçaria, improviso holofractal.
Teoria e processos criativos-Grad.	2011 (1º)	Pitágoras (principalmente Vida Pitagórica , de Jâmblico)	LADI, ARCHAI (Gabriele Cornelli), Samuel Cerkvénik	5 eventos, entre instalação, vídeos e performances.
Criação e Produção artística- Pós.	2011 (2º)	O Banquete , de Platão	LADI, ARCHAI (Gabriele Cornelli) e Hugo Rodas (Angélica Beatriz e Júlia Vale)	9 eventos, entre performances, vídeos, e telecenas.
Teoria e processos criativos-Grad.	2012 (1º)	O Banquete , de Platão	LADI, ARCHAI (Gabriele Cornelli), Samuel Cerkvénik	5 projetos

DISCIPLINA	ANO	TEMA/ TEXTO/ AUTOR	PARCERIA	PRODUTOS
Criação e Produção Artística. Pós.	2013 (1º)	Sete contra Tebas	LADI, Hugo Rodas (Angélica Beatriz, Júlia Vale)	Uma montagem
Criação e Produção Artística. Pós.	2014 (1º)	Ilíada , de Homero	LADI	23 eventos entre performances, vídeo-dança, palhaçaria, musicais
Criação e Produção Artística. Pós	2017 (1º)	Fragmentos de Heráclito	LADI	7 eventos, entre performances, experimentos multisensoriais e vídeo.

O ponto de partida ou provocação para o seminário de 2017 foi a fragmentada obra de Heráclito². Seus fragmentos são provocações não apenas para a filosofia: a forma dos fragmentos, a sua poética implícita, os temas, as imagens, a sua dimensão audiovisual, quase fílmica acabam por dinamizar as mais diversas sensibilidades. Venho há anos me debruçando em Heráclito, a partir dos escritos de Eudoro de Sousa³. Este biscoito fino venho guardando para mim faz tempo. Mas a qualidade dos artistas e pesquisadores envolvidos no seminário de 2017 me conduziu a partilhar tudo que eu tinha, e com eles mais aprender sobre as diversas formas de se apropriar e transformar obras seculares.

Os texto que se seguem documentam em parte os esforços comuns em torno dessa *arquivagem*, que contou com alunos/artistas/pesquisadores de mestrado e doutorado dos programas de pós graduação em Arte, Artes Cênicas e Metafísica da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os que participaram do seminário, suas vozes, seus movimentos, o tempo de suas vidas aplicado ao exame de si mesmo e do fazer pesquisa em arte⁴. Seus textos aqui publicados testemunham parte do amplo e intenso conjunto de reflexões e ações efetivadas durante o primeiro semestre de 2017.

A segunda seção da revista também é bem especial: trata-se de disponibilizar os materiais em torno da criação e montagem do espetáculo **Caliban**,

² Para o programa do seminário de 2017, v. <https://criacao2017.blogspot.com.br/>.

³ Como se pode observar nos textos que publiquei sobre o tema: **Fragments of an Archaic and Noisy City: The Soundscape of Ephesus According to Heraclitus** In: Moisa Epichorios: Regional Music and Musical Regions in Ancient Greece, 2009, Ravenna, Itália; **Competência Sonológica de Heráclito, a partir da Edição Mouraviev dos Fragmentos**. XVII Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 2009; **Eraclito e la città: la drammaturgia del quotidiano nei frammenti** “In: Pensare la città: categorie e rappresentazioni. Napoli: Lofredo Editore, 2010, p. 155-162. **Performative and antiperformative arguments in Heraclitus** In: Celtic Conference in Classics. International Association for Presocratic Studies, 2010, Edinburgh; **Heráclito e os eventos performativos** In: **Filosofia e Arte na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Nau / Hexis, 2011, p. 83-101; Heráclito e a música. Análise do Fragmento 51 In: **XXVI Congresso da Anppom**, 2016, Belo Horizonte; **Texto, escritura e Música: os fragmentos de Heráclito**. Contexto. **Revista do Programa de Pós Graduação em Letras**. 31(2017)271 - 306; “Heraclitus homericus: audioceenas a partir da Antiguidade I. **Prometeus. Filosofia em Revista**. , 9(2016), 89 - 111.

⁴ Agradeço à organização da mostra semestral Cometa Cenas pela reserva de um dia especial para apresentação dos trabalhos aqui elencados. V. <http://cometacenas.wixsite.com/cometacenas>.

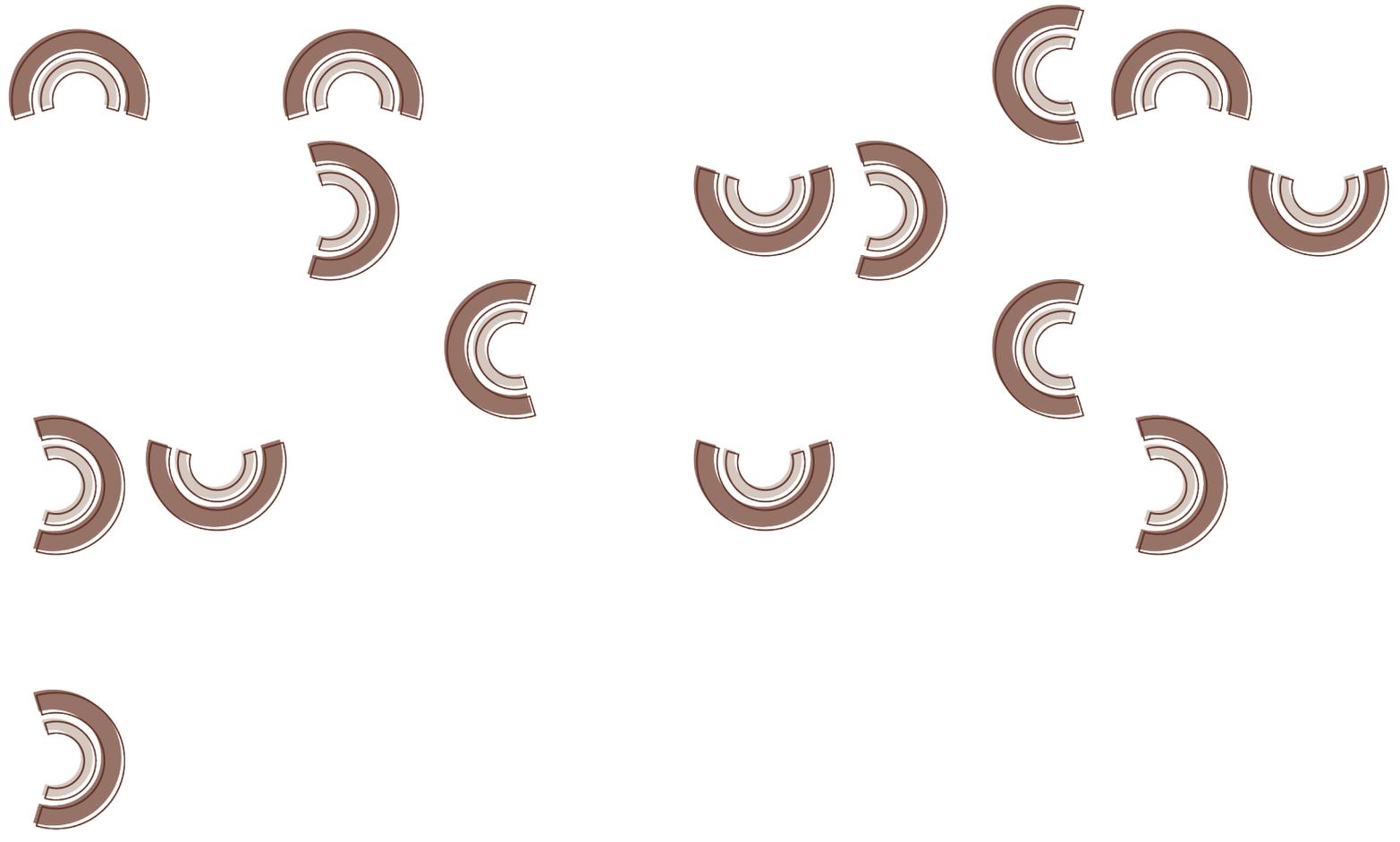
apresentado no Departamento de Artes Cênicas da UnB em 2007. Esta trágico-comédia contou uma parceria entre mim e o pianista e compositor Ricardo Nakamura. Agora se publicizam os roteiros, as partituras, fotos do espetáculo e outros materiais correlacionados.

Em seguida, temos nosso querido e inspirador Hugo Rodas falando de sua relação com o cinema, e a continuidade da tradução de **A música e a encenação**, de Adolphe Appia, por Flávio Café.

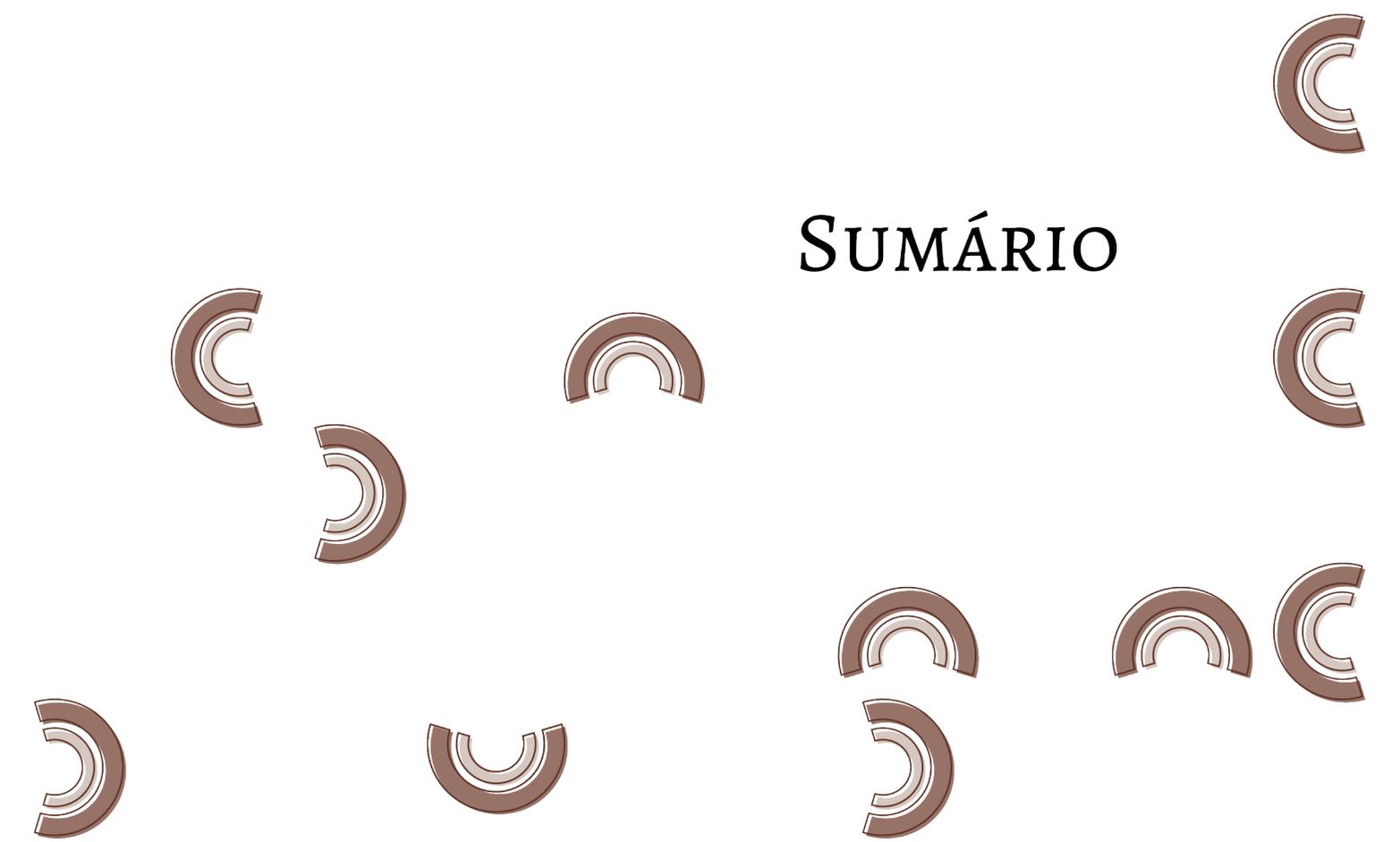
Finalmente, temos colaborações de pesquisadores da França, Estados Unidos e Brasil discutindo danças na Antiguidade, Beckett e Marguerite Duras. Agradeço aos colegas Marie Hélène Delavaud-Roux, Staley Gontarsky, e Graziela Daniel Laureano por suas contribuições ensaísticas.

Boas leituras!

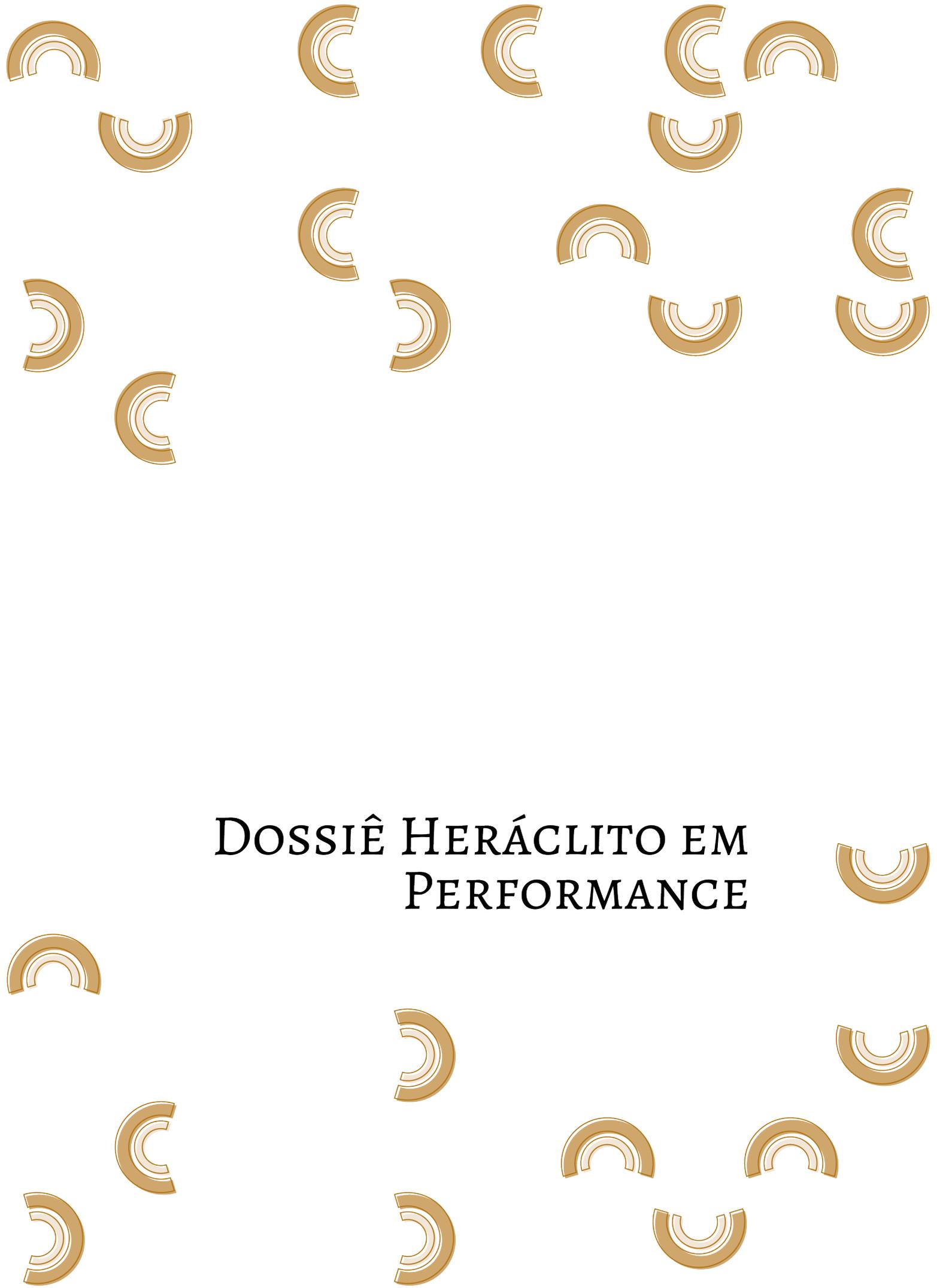
Marcus Mota
Editor-Chefe **Revista Dramaturgias**
Brasília, 6 de novembro de 2017



SUMÁRIO



DOSSIÊ HERÁCLITO EM
PERFORMANCE





**DOSSIÊ: HERÁCLITO EM
PERFORMANCE**

**A UMIDADE DAS ALMAS: ANATOMIA
DO PROCESSO CRIATIVO DE UMA
OBRA COREOGRÁFICO-MUSICAL**

**A UMIDADE DAS ALMAS: ANATOMY
OF THE CREATIVE PROCESS OF A
CHOREOGRAPHIC-MUSICAL WORK**

João Paulo Lucas¹
Universidade de Brasília – UnB

RESUMO

Com este artigo se pretende analisar a criação de uma pequena obra coreográfico-musical, considerando a sua provocação filosófica inicial (os fragmentos de Heráclito), e os seus momentos de pré-produção e de produção, objetivando o entendimento de uma operacionalidade compositiva que interroga a implicação entre as séries divergentes dos pensamentos musical e coreográfico. Esta obra surge, nesse sentido, como materialidade possível decorrente do diálogo entre o pensamento conceitual e o fazer artístico.

Palavras-chave: Composição, Coreografia, Música, Colaboração, Dramaturgia.

ABSTRACT

This paper intends to analyze the creation of a small choreographic-musical work, considering its initial philosophical provocation (the fragments of Heraclitus), and its moments of pre-production and production, aiming at the understanding of a compositional operability that questions the implication between the divergent series of musical and choreographic thoughts. In this sense, this work emerges as a possible materiality resulting from the dialogue between conceptual thinking and artistic making.

Keywords: Composition, Choreography, Music, Collaboration, Dramaturgy.

1 Pianista, compositor, doutorando no PPG-Arte UnB.

BREVE ESCLARECIMENTO INTRODUTÓRIO

O texto que se segue procura reconstituir o percurso de criação da peça **A Umidade das Almas**². Trata-se de uma obra que responde ao desafio lançado pelo pesquisador, professor, poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta e compositor Marcus Mota, no quadro da sua disciplina de Criação e Produção Artística. Tal desafio propôs enfrentar o livro de Heráclito, o obscuro, filósofo pré-socrático e autor de uma obra tão enigmática quanto referencial na história do pensamento. A proposta de leitura dos fragmentos de Heráclito como provocação de um processo criativo se insere numa metodologia pedagógica continuamente explorada por Mota desde 2010:

A 'ida ao passado' não produz uma atualidade do que já foi, e sim instala fendas na pretensa estabilidade de uma pressuposta geometria temporal. Nossa memória de uma presença fechada em si mesma colide com outros modos de produção de memória, entra em contato com coisas que em um primeiro tempo não são semelhantes com as que aparentemente achamos conhecer. A partir desse estranhamento as comparações e ilações projetam um jogo entre aquilo que identificamos como próprio e aquilo que imediatamente negamos como 'não nosso'. (MOTA, 2012, p. 2).

Essa metodologia se oferece em dois grandes eixos operativos, que se prendem com dois distintos momentos do processo criativo. O primeiro refere a pré-produção da obra, que enquadra a pesquisa da fonte proposta e uma aproximação a diferentes estudos sobre ela, de múltiplas proveniências e diferen-

² O registro vídeo da peça está disponível em: <<https://vimeo.com/225239822>>.

tes naturezas. A interação com estas as fontes se propõe projetar um discurso a partir da materialidade do objeto, objetivando não um movimento de deslocação literal para o território sua tradição histórica, mas antes o desdobramento de uma poética erguida a partir da sua apropriação. O estudo realizado, quer dos fragmentos quer da sua recepção por diferentes autores, fundamentará então uma determinação expressiva e dará lugar a um novo momento, o da produção artística. A redação destas linhas se organiza de igual modo, criando duas grandes áreas de reflexão sobre o processo criativo em análise.

PRÉ-PRODUÇÃO

OS ANJOS INVISÍVEIS: DESAFIO E PESQUISA

Uma das várias ferramentas propostas nesta oficina foi a criação de um blogue destinado ao registro de materiais heterogêneos — textos ou comentários, imagens ou vídeos de algum modo associados ao processo de investigação. Na primeira postagem do blogue criado para **A Umidade das Almas**³ publiquei estes **Anjos Invisíveis**:

A explicação desta publicação simbólica prende-se com a amplitude do desafio que a criação desta peça representou para mim enquanto autor. Como músico e compositor acumulei ao longo de muitos anos vasta experiência de criação em artes performativas na qualidade de colaborador. O estudo das relações dialógicas e empíricas entre criadores, constitui matéria nuclear da minha pesquisa acadêmica. O que me propus neste seminário, porém, foi assumir pela primeira vez o papel de coreógrafo, para além das funções de compositor musical que me são familiares. A meu ver, a exaltação trazida por tal determinação se espelha eloquentemente nesta imagem.

Não caberia neste texto uma apresentação minuciosa dessa pesquisa, mas é importante referir que ela se orienta para o aprofundamento de uma efetividade colaborativa entre coreógrafo e compositor que virtualize, ao longo do processo de colaboração, a unicidade da obra coreográfico-musical resultante. Considerando os atuais rumos destas investigações, tal efetividade se potencia nas instâncias dialógicas do “plano de colaboração”⁴ e na otimização das virtualidades empíricas de cada “experiência de colaboração”⁵. Trata-se de instaurar uma plataforma de colaboração em cujo horizonte se encontra a partilha de autoria em todas as fases da criação, de molde a pro-

3 Disponível em: <<https://aumidade-dasalmas.blogspot.pt/>>.

4 Por “Plano de Colaboração” entende-se a instância de circulação heterogênea de representações e conceitos que precede e alimenta os esforços de composição, bem como o fluxo de intensidades e sua conectividade inventiva, processadas no diálogo entre os criadores, na duração da experiência de colaboração.

5 Por “Experiência de colaboração” refere-se movimento tangencial que liga o ser e o estar numa temporalidade plural (na medida em que implica o passado com o presente e se potencializa num porvir virtual), abarcando esse movimento uma



Figura 1 Os anjos invisíveis. Ilustração do autor a partir de palavras de Clarice Lispector.

mover a mútua implicação dos colaboradores nas múltiplas relações interdisciplinares decorrentes da composição de cada obra. Apresento, neste contexto, uma imagem metafórica do que poderia ser a mais ambiciosa prerrogativa de uma colaboração: entender, como horizonte do seu exercício, uma utopia inspiradora – a diluição das disciplinas específicas da dança e da música numa comunhão autoral, alimentada pela partilha das habilidades específicas de cada criador e atualizada num único gesto composicional. Numa radicalização de tal paradigma, poderemos aceitar o coreógrafo como coautor da música e, de igual modo, o compositor como coautor da coreografia. A proposta de produção deste seminário foi recebida, assim, como oportunidade de materializar a radicalidade do meu utópico enunciado e experimentar o diálogo entre criação de movimento e criação de música no íntimo labirinto do meu esforço de composição.

HERÁCLITO E A DOCTRINA DA ALMA

Antes de uma ideia de obra, ou sequer de um pré-projeto, surgiu uma imagem, ligada ao desígnio de entender a produção de som e a produção de movimento num só expediente inventivo. Durante a minha formação como pianista, entrei em contato com uma técnica interpretativa que envolve a postura física do corpo. De uma forma sintética, podemos referir que o afastamento do corpo em relação ao teclado favorece o controlo do desempenho de material musical de intensidade diminuta, ao passo que o investimento físico do corpo sobre o teclado do piano auxilia a produção de seções musicais de forte intensidade. A memória deste ensinamento trouxe consigo a imagem de dois corpos dialogando musicalmente e movimentando-se numa relação coreografada a partir de relações de proximidade ou afastamento do teclado. Essa imagem permaneceu ativa durante o período de imersão na filosofia de Heráclito. A intuitiva seleção inicial de vinte e sete dos cento e vinte seis fragmentos a ele atribuídos espelha já o direcionamento para uma espécie de interrogação fenomenológica da alma, abrindo um campo de possibilidades que me sugeriam algo como um diálogo existencial enquanto fundamentação dramatúrgica. A subsequente redução para apenas oito fragmentos veio confirmar essa tendência. Sobre este pequeno grupo compilei alguns comentários de estudiosos de Heráclito, com ênfase na recepção de Charles Kahn. Essa fase de contato com a interpretação crítica dos fragmentos não só permitiu o recorte do universo heraclitiano em que me propunha movimentar como sinalizou, desde o primeiro momento, uma certa imponderabilidade significativa que me atraiu e que eu desejava perseguir na minha criação. A ausência, em Heráclito, do contraste platônico ou cartesiano entre mente e

multiplicidade complexa de derivações, mas preservando um núcleo fundador de presença, presença e co-presença no mundo, presença do mundo no espaço e no tempo, presença como produção e implicação de sentidos para o mundo, intensidade do mundo como efeito de presença.

matéria, alma e corpo, apontavam para a atenuação da distância entre os signos do movimento e a imaterialidade musical, propondo o desígnio de uma linguagem performativa híbrida, feita de música e de movimento. Os interpretes seriam o seu corpo, a música seria sua alma, sendo que a música irradiaria de uma fisicalidade intrínseca e o movimento nasceria de um animo musical. O sentido do logos, para o qual Heráclito reclama a unidade, a multiplicidade e a tensão entre elas, fazendo “concordar o que discorda”, forneceu o gatilho que sustentaria parte substancial da construção dramaturgica.

“...buscando o seu próprio eu, Heráclito pode achar a identidade do universo, porque o logos da alma vai tão fundo que coincide com o logos que estrutura todas as coisas do mundo. Daí o erro dos homens que tratam o pensamento como algo privado diante do fato de que o logos "é comum" — a eles e tudo o mais (III, D.2) (KHAN, 2009, pp. 171-172).

Foi esta coincidência entre alma e mundo que despertou a possibilidade de uma narrativa indefinida, compreensível enquanto desejo de profundidade, mas intangível como objetividade significativa. É assim que nasce a ideia de um casal que partilha uma história de amor, composta de boas e más memórias, em confronto com a sua solidão primordial e com o mundo enquanto adversário inominado. Frente a frente, dispõem cada qual de seu teclado (um piano digital tocado por mim e um controlador midi operado pela bailarina Érica Bianco⁶), que a um só tempo os reúne num idioma comum e os separa numa interface mecânica - o logos que une e separa os opostos: “unindo, opera a comunicação entre eles. Separando, salvaguarda as suas diferenças e respectivas identidades” (COSTA, 2002, p. 23). A compreensão da sua história e os eventuais desdobramentos são o conteúdo do seu diálogo errático e fragmentário, um diálogo mudo em que estão ausentes as palavras, mas ainda assim um diálogo prolixo assente na intensidade e na vocação sintática das frases ou dos objetos musicais. A continuidade desse encontro é associável à continuidade do tempo no seu fluxo de causalidades e de efeitos em permanente mudança (como o rio de Heráclito), assim como a presença do amor é uma rede inextricável de identificação e de discórdia, de desejo e de repulsa. Sobrevive a dúvida sobre a determinação em conquistar a compreensão do lugar do amor (inexplorável e inacessível) ou sucumbir ao preço da alma. O diálogo entre o casal reúne uma perplexidade comum com a existência em toda a sua multiplicidade e a tensão desta com o esforço expressivo individual da percepção subjetiva. Assim foi ganhando forma uma mecânica dramaturgica que aderiu generosamente ao aparato cênico imaginado. A

6 Érica Bianco Bearlz é bailarina, coreógrafa e pesquisadora em poéticas corporais. Em sua pesquisa explora o modo como a gravidade interfere na práxis e na poiésis das artes performativas. Desde 2010 tem, como principal tema de sua pesquisa artística, o Cerrado. Investiga também o corpo em paisagens urbanas. Graduada em Dança pela UNICAMP em 2002, estabeleceu-se em Goiânia em 2003 para fundar o grupo de dança contemporânea “Desvio”, em parceria com outros artistas da cidade, sob direção artística de Henrique Rodvalho. Entre 2004 e 2011 integra o elenco da “Quasar Cia de Dança” como bailarina e professora. Em 2007 assume também o papel de ensaiadora, assistente coreográfica e facilitadora de workshops. Entre 2011 e 2013 fez parte do corpo docente do CEP em Artes Basileu França, no curso técnico profissionalizante em dança contemporânea. Desde 2011 atua como diretora de ensaio da “Giro8 Cia de Dança”, Goiânia, sob direção de Joisy Amorim, onde permanece desde então. Em 2015 passa a integrar o corpo docente do Curso Superior de Licenciatura em Dança da UFG em Goiânia, como professora substituta. Em agosto de 2016 ingressa no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB. Em 2017 participa do Gaga Intensive Winter Course, em Tel Aviv, com Ohad Naharin.

aproximação e afastamento de cada um em relação ao respectivo teclado virtualizaria idêntico movimento em relação ao outro. Tal significa que cada teclado simbolizaria a possibilidade de expressão e sua qualidade e, simultaneamente, o avatar do outro. A aproximação de um poderia gerar a aproximação do outro (confronto, cumplicidade ou desejo) o afastamento do outro (repulsa, indiferença ou medo) ou a imobilidade do outro (neutralidade ou ausência). A troca de lugares e o abandono do banco (em simultâneo ou em diferido) poderiam sinalizar momentos cadenciais da estrutura dramaturgica.

Por fim, um dos fragmentos se foi afirmando como poderosa síntese de todos desdobramentos inventivos que se foram gerando nesta breve mas intensa aproximação ao universo de Heráclito. Trata-se do fragmento 45: “ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει” (Os confins da alma não acharias, nem que percorresses todos os caminhos; tão profundo logos ela tem)⁷.

A SOLIDÃO CRIATIVA E OS CRUZAMENTOS DA PESQUISA

Uma das convicções primordiais que resultam da pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos anos prende-se com o papel da manifestação de alteridade nos processos de colaboração entre compositores e coreógrafos. Esta experiência dual de colaboração desvela as suas virtualidades na medida em que a aproximação ao outro se constrói no próprio processo de edificação da obra, criando um plano de imanência em que a mútua implicação das series divergentes do pensamento musical e coreográfico se vão interpenetrando e gerando um território particular de invenção e operacionalidade. Como foi já referido, este caminho me sugeriu uma utopia tão fantástica como produtiva, a ideia de que o grau máximo de intensidade colaborativa se poderia atingir quando a experiencia de colaboração dotasse o coreógrafo da capacidade de compor a música e, do mesmo modo, dotasse o compositor da capacidade de produzir o movimento. A **Umidade das Almas** me desafiou a experimentar essa utopia, assumindo o duplo papel de compositor musical e de coreógrafo. Ela sucede a uma experiência recente⁸ de colaboração com a coreógrafa portuguesa Clara Andermatt⁹, no âmbito da qual foram explorados no terreno os principais eixos do quadro conceitual que a pesquisa foi delineando. Os resultados, superando as melhores expectativas, revelaram uma efetividade transformadora significativa, incidindo não só na qualidade performativa e musical da obra como, de modo muito vincado, na expansão operativa das minhas habilidades musicais, colocando-me de modo continuado na aferição da consequência coreográfica do meu engenho composicional. Com esta peça mergulhei profundamente na interroga-

7 Uma entoação harmonizada deste fragmento (criada a partir da gravação efetuada por Serge Mouraviev) viria a integrar a música de introdução e de conclusão da peça.

8 O espetáculo **A Banda**, encomendado para a abertura da oitava edição do Festival Internacional de Artes Performativas **Materiais Diversos** (PT, 2016), foi assinado em conjunto por Clara Andermatt e João Lucas.

9 Considerada uma das pioneiras do movimento da nova dança portuguesa, Clara Andermatt inicia os seus estudos de dança com Luna Andermatt. Estudou no London Studio Centre e na Royal Academy of Dancing, em Londres. Foi bolsista do **Jacob's Pillow** (Lee, Massachussets, 1988), do **American Dance Festival – I.C.R.** (Durham, 1994) e do **Bates Dance Festival** (Maine, 2002). Foi bailarina da Companhia de Dança de Lisboa, desde a sua formação até Junho de 1988, sob a direção de Rui Horta, e da Companhia **Metros** de Ramón Oller de 1989 a 1991, em Barcelona. Em 1991, cria a sua própria companhia coreografando um vasto número de obras regularmente apresentadas em Portugal e no estrangeiro. Depois de vários workshops orientados por Michael Margotta, professor de teatro e encenador, é convidada a tornar-se membro do *Actor's Centre ROMA*, em 2002. Ao longo de sua carreira, coreografou quatro peças para o Ballet Gulbenkian e é regularmente convidada a criar para outras companhias, a lecionar em diversas escolas e a participar como coreógrafa em peças de teatro e cinema. Clara Andermatt tem sido distinguida com diversos prémios dos quais destaca: 1982-83 Bolsa Bridget Espinosa – Londres; 1983 *The Best Student Award* do London Studio Centre e 2º Prémio de Coreografia do London Studio Centre com a peça **Cake Walk** – Londres; 1989 1º Prémio do III

ção da alteridade, descobrindo indícios de uma identidade criativa no território do movimento e perseguindo, a montante, sua consistência na reflexão sobre a minha operatividade compositiva e, a jusante, na minha experiência autobiográfica de colaboração. Para além das revelações conceituais e estéticas que o presente processo desvelou, uma consideração se destaca pela sua produtividade: existe, no processo de criação coreográfica, uma espécie de efeito *boomerang* que orienta o meu pensamento musical e que incide de forma assertiva em estratégias composicionais que me são íntimas, sendo a própria invenção de movimento resultante de uma lógica criativa diretamente tributária desse mesmo pensamento. As ponderações consequentes desta esquizofrenia empírica encontram muitos dos seus ecos e inspirações nas séries divergentes de Deleuze:

A identidade é conservada tanto em cada representação componente quanto no todo da representação infinita como tal. A representação infinita pode multiplicar os pontos de vista e organizá-los em séries; nem por isso estas séries são menos submetidas à condição de convergir sobre um mesmo objeto, sobre um mesmo mundo. A representação infinita pode multiplicar as figuras e os momentos, organizá-los em círculos dotados de um automovimento, mas nem por isso estes círculos deixam de ter um único centro, que é o do grande círculo da consciência (DELEUZE, 2006, p. 108).

Para este novo momento se afirma o mesmo ponto de partida que orienta o pensamento sobre a colaboração: a unicidade expressiva da obra coreográfico-musical, com a sua interdependência heterogênea de afetos e perceptos musicais e coreográficos. O que até aqui era pensado no transito de representações entre criadores em colaboração, se transpõe agora para a economia individual de uma criação interdisciplinar. Já não se trata de responder criativamente a um imaginário alheio, nem tampouco de o dotar de novas implicações resultantes dessa interação; se sou o coreógrafo e o compositor, ocupo-me primeiro do movimento ou do som? Que consciência desponta sobre os aspetos dinâmicos e visuais do pensamento musical e que representações ou fantasmagorias musicais se aninham na minha invenção coreográfica? A estratégia adotada foi a de pensar em cada gesto criativo na sua potência de proatividade expressiva ou, por outras palavras, aceitar pontos de partida para a invenção musical que transportassem consigo consequências dinâmicas e espaciais para os corpos e, de igual modo, ideias de movimento que implicassem uma consequência sonora ou musical intrínseca.

Certamen Coreográfico de Madrid com a coreografia *En-Fim*; 1992 Menção Honrosa do Prémio Acarte/Madalena Perdigão da Fundação C. Gulbenkian com a coreografia *Mel*; 1994 Em conjunto com o coreógrafo Paulo Ribeiro, é distinguida com o Prémio Acarte/Madalena Azeredo Perdigão da Fundação C. Gulbenkian com a obra *Dançar Cabo Verde*; 1999 Prémio Almada, atribuído pelo Ministério da Cultura, pela obra *Uma História da Dúvida*, também eleita Espetáculo de Honra do Festival Internacional de Almada.

O DISPOSITIVO DRAMATÚRGICO E O ROTEIRO DIAGRAMÁTICO

O dispositivo dramatúrgico surge, no quadro conceitual desta pesquisa, no prolongamento genealógico da expansão conceitual de dramaturgia, do mesmo modo em que se abre à invenção de zonas de contato, sobreposição, torção ou desdobramento entre os objetos coreográficos e os objetos musicais, acionando os seus os conectores e virtualizando os seus nexos. Nesse aspecto, aproxima-se da máquina abstrata de Deleuze, uma máquina de mutação que opera por descodificação e desterritorialização. Não se confunde, porém, com dramaturgia, quer no seu sentido originário, quer nas suas derivações históricas. Ele não representa apenas a obra, mas o agenciamento da implicação e da temporalidade dos objetos que orientam o esforço composicional, configurando um instrumento que atualiza o acoplamento entre a inventividade cognitiva dos compositores e a substância inventada da composição. Interessamos tal dispositivo dramatúrgico como um devir, que se poderá atualizar num roteiro, numa simples ou complexa partitura, numa tabela que ordena ou num diagrama que orienta, num único conceito intensivo ou num plano conceitual extensivo, numa palavra, num poema enquanto gesto do mundo ou na prosa que o convoca, nas imanências de uma imagem ou nas imagens-movimento de um filme, na arquitetura inclusiva de tudo isto ou, até, na sua radical neutralização, que confina a divergência das series à sua aleatória convergência na duração:

Se as palavras (na sua ambivalência sintética e inventiva) agenciam sentidos envolvidos na irradiação dos conteúdos heterogêneos das representações a que se referem e se, por outro lado, a seriação destas representações vai desvelando o seu devir na ordenação temporal que emerge da irradiação dos seus conteúdos (as séries divergentes do compositor e do coreógrafo), a narrativa que se edifica com estas palavras (a ordenação das representações agenciadas) se constitui a partir das conexões produtivas da colaboração operada sobre tais representações, ordenáveis nas suas relações temporais e virtualizando no seu interior os afetos e perceptos imanentes ao plano de composição da obra, seriando o pulsar cronológico dos sentidos que os engendram. Há uma cartografia possível, para onde convergem as representações e em cuja implicação se estrutura, por um lado, uma narrativa aberta, em mutação constante - a ordenação cronológica de representações em permanente atualização do seu devir - e, por outro lado, de onde irradiam e para onde convergem as perspectivas do compositor e do coreógrafo, como

um espelho de dupla face no qual se miram as identidades e que refletem a própria imagem ou a imagem do outro (a sua representação, confusamente intuída na nossa própria consciência autobiográfica) (LUCAS & LIGNELLI, 2017, pp. 29-30).

Não cabe no contexto deste artigo um aprofundamento mais exaustivo deste dispositivo¹⁰, mas importa relevar a sua afinidade, em muitos aspetos, com uma ferramenta proposta pelo Prof. Marcus Mota para a materialização de uma antevisão da obra: trata-se do roteiro diagramático, uma tabela que confronta padrões de organização da cena, organizadas horizontalmente, e seqüências ou pequenas unidades de acontecimento, dispostas verticalmente, virtualizando uma linha de tempo para a duração performativa. Tal roteiro permite antecipar e organizar uma projeção de ações cênicas e de diversos parâmetros performativos que as complementam, “funcionando como um impulso de organizar possibilidades de realização” (MOTA, 2016). Foi este instrumento que originou a primeira projeção de uma possibilidade composicional dual, fixando num mesmo momento intencionalidades composicionais no plano musical e coreográfico, bem como proposições conceituais e filosóficas e representações poético-metafóricas que sugerem o movimento da sua mútua implicação, ordenando-se linearmente (organizadas em distintos momentos cênicos) numa estruturação temporal.

10 Um dispositivo, no conceito de Giorgio Agambém, é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40). Um dispositivo aciona as relações entre os viventes (ou as substâncias) no governo da sua ontologia, podendo despertar e produzir múltiplos processos de subjetivação. O dispositivo aciona todos os conectores que virtualizam a rede das representações e dos seus nexos, “o dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos” (2009, p. 29).

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	PARTITURA CÔSMICA	COEFICIENTE DE UMIDADE	CONCEITO	FRAGMENTOS	ÉPOCA
1-Início	Corpos afastados do teclado. Braços longos executam os pequenos gestos musicais. As faces nunca se encaram.	Pequenos gestos interpelam um silêncio fundamental. Ciclos repetitivos autônomos e espaçados nos dois teclados.	Calor/ aridez – pequenas crepitações esparsas	Seco	Isolamento dos personagens em relação ao outro. Autossuficiência e independência.	Sabedoria e excelência simplesmente são a condição seca da psique (Khan, 2009, pp. 382-396).	Sem tempo
2-Encontro	As faces encaram-se. Silêncio durante uns segundos. Corpos verticais.	Silêncio.	Bolhas alternando com as crepitações.		Surpresa pela presença do outro – súbita consciência do presente.		Hoje
3-Desafio	As cabeças inclinam-se ligeiramente para trás, com bocas de peixe, regressando depois à posição de encarar o outro.	Cada movimento aciona objetos musicais iterativos – trilos no piano, tremores reverberantes no sampler.	Bolhas em alvoroço contínuo.	Jactos de Vapores que alternam entre os personagens	Evocação dos desencontros históricos.	Heráclito sugere que a ilimitação da alma está intimamente relacionada tanto com o mistério da morte quanto com noções de ordem cósmica e castigo pessoal aplicado em retribuição a uma má ação.	Dantes

Figura 2.1 Primeira versão do roteiro diagramático – Parte 1.

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	PARTITURA CÔSMICA	COEFICIENTE DE UMIDADE	CONCEITO	FRAGMENTOS	ÉPOCA
4-Morte	Queda do corpo sobre o teclado. Repouso durante uns segundos	Cluster	Som subaquático-baleias.	Imersão oceânica.	Retorno ao abismo individual.	[...] que o poder da psique de aumentar a si mesma é parte do que se quer dizer com o "logos profundo" da alma em XXXV (D. 45), e	Agora
5-Vidas implicadas	Agitação lenta e divergente dos corpos	Clusters de corpo dele no piano. Elevação dela muito lenta. Objetos espiralados no sampler	Movimento de placas tectônicas	Evaporação e criação de grumos terrosos.	Argumentação divergente	2) que essa força de auto expansão é manifesta na exalação ou transformação da água aquecida em vapor [...] (Khan, 2009, p. 369).	Futuro
6-Atrito	Corpo dele na terra, corpo dela no ar	Insistência no mesmo objeto sônico no sampler, frases agudas na mão direita, resto do corpo na zona grave do piano. Grande intensidade.	Chuva de meteoritos	Processo de fusão da terra, risco de morte	Ciclo vicioso	[...] ainda que a vida-sopro possa ser seca e quente e cheia de luz, talvez ela não possa ser inflamada como fogo celestial sem "morrer", sem deixar de ser a psique propriamente dita.	Início dos tempos
7-Libertação	Movimento pendular em relação ao teclado	Arpejos etéreos no piano de frequência progressivamente mais esparsa. Arpejos sônicos em espelho no sampler	Textura repetitiva de sons metálicos que se vai fragmentando até a um som contínuo sinusoidal	Condensação, liquidez e fluxo	Harmonia possível	Para Heráclito, assim como para Espinosa, esta experiência da eternidade, longe de ser uma questão de sobrevivência pessoal, consiste exatamente na superação de tudo o que é pessoal, parcial e particular, no reconhecimento e plena aceitação do que é comum a todos (Khan, 2009, pp. 382-396).	Eternidade

Se na coluna das ações e da partitura dual são referidas determinações composicionais objetivas (nas ações e nas sonoridades), nas restantes cinco colunas são introduzidas representações abertas a diferentes amplitudes de significação e a irradiações semânticas que promovem uma intensidade imanente, de algum modo propícia à virtualização imagética de uma intensidade performativa. Criavam-se assim fatores de subjetividade que, entre a projeção de objetividades matéricas no movimento e no som, permitiam o trânsito de imagens abertas entre o pensamento musical e coreográfico. Lado a lado com anotações programáticas objetivas relativas à composição musical surgem, na coluna “partitura dual”, sugestões de uma “partitura cósmica”, nas quais se inferem o que Nattiez (2004) chamaria de remissões extrínsecas¹¹ da música: bolhas, placas tectônicas, canto de baleias e meteoritos trazem, para cada momento, a representação de mecanismos indutores de emoção que remetem “não a estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo” (NATTIEZ, 2004, p. 7). Esses mecanismos tornam-se ainda mais instáveis e heterogêneos nas colunas “coeficiente de umidade” e “época”. Procurando associar a alma a “uma espécie de vapor atmosférico que surge a partir da água” (KHAN, 2009, p. 373), tal como era entendida no modo grego tradicional, as transformações físicas do seu estado podem ser entendidas como geradores de diferentes

Figura 2.2 Primeira versão do roteiro diagramático – Parte 2.

11 O musicólogo Jean-Jacques Nattiez propõe uma semântica musical em que significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais ou ideológicas sejam consideradas como parâmetros imanentes à música e consubstanciais com ela.

enquadramentos psicológicos e de distintas transformações nos ambientes e nas energias. De modo talvez ainda mais radical, a colocação histórica que é proposta na coluna “época”, traz para a este movimento de representações uma estranheza que ronda a abstração, mas que, por isso mesmo, insufla em cada momento uma identidade cósmica particular. Já as colunas referentes ao conceito (com suas intencionalidades relativas à produção de sentido) e “fragmentos” (com extratos da sua recepção crítica), se destinam a organizar racionalmente e a contextualizar filosoficamente o pensamento composicional que ia germinando. O conjunto destes conteúdos, gerando implicações tão diversificadas, foi moldando o movimento das ideias na curvatura das suas orbitas intempestivas ou na contínua metamorfose da sua nuvem de formas incorpóreas. A partir desta promiscuidade semântica me dispus, enquanto compositor, a enfrentar a resistência das massas sonoras, seus volumes e sua continuidade e, enquanto coreógrafo, a desafiar o silêncio dos corpos, as forças que o rodeiam e as que o ocupam, no espaço e no tempo.

PRODUÇÃO

UMA UTOPIA PRODUTIVA I: DOIS BANCOS E UMA MESA

O processo criativo da **Umidade das Almas** prospera, assim, na interrogação da mecânica colaborativa entre um Eu compositor e um Eu coreógrafo. A reunião destas funções se apresentava como oportunidade de vivenciar uma peculiar humildade autoral, suspendendo cuidadosamente a minha intuição musical perante a respiração do movimento. Como me prevenia Dalcroze, a função da música “consiste em inspirar e animar o corpo — a fonte da sua animação e inspiração – atuando simultaneamente como seu mestre e seu servo, identificando-se com ele enquanto preserva a sua identidade” (DALCROZE, 2011). Dada a natural fragilidade das minhas determinações no concerne ao desenho do movimento (levando em conta o desequilíbrio existente em relação às minhas habilidades musicais), este plano foi a minha interrogação primordial. As possibilidades cênicas que foram surgindo (e que foram fixadas como cenas no roteiro diagramático), nasceram da qualidade virtual de algumas imagens visuais, sendo que essas imagens derivaram das suas potencialidades performativas no plano da produção de som. A primeira dessas imagens foi a oscilação pendular dos corpos, provocando uma alternância entre o soar de uma nota isolada no piano e um som isolado no *sampler* (a efetividade musical ficaria definida pela coincidência das alturas de ambas as notas e pelo contraste tímbrico entre o som do piano e a sonoridade eletrônica do som do *sampler*).

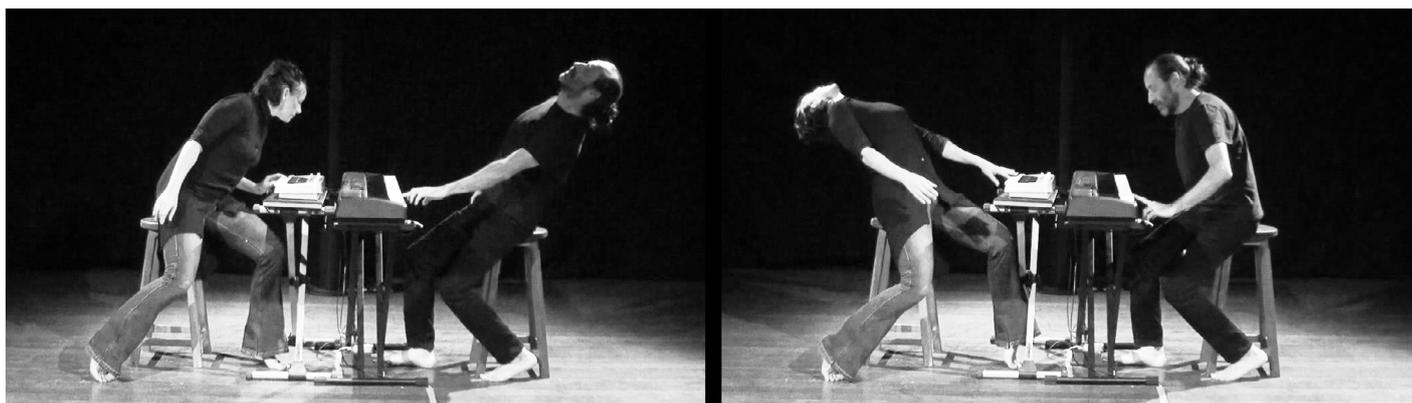


Figura 3 Movimento pendular inicial

A mesma lógica espacial será replicada numa seção final, agora invertendo o paralelismo do movimento dos corpos em convergência e afastamento, e substituindo as notas isoladas por arpejos languídos, inspirados na música de Morton Feldman, alternando com sons contínuos mais complexos no *sampler*. A construção destas imagens apresenta uma curiosa particularidade; se a sua visualidade expectável nascia de uma proposição elementar, reduzida à enunciação de uma ideia — uma simples oscilação dos corpos — o seu potencial expressivo aninhava-se na relação musical criada pelo diálogo tímbrico entre o piano e o *sampler*. Ou seja, o mérito performativo intuído para a cena nascia já de uma concepção híbrida de movimento e som, sendo, todavia, os gestos musicais que me garantiam a consistência virtual dessa ideia.



Figura 4 Movimento pendular final

Já o primeiro gesto propositivo foi a queda do corpo sobre o teclado do piano (com a respetiva emissão de um amplo *cluster* sonoro). Mais uma vez, um objeto musical e uma ação física germinam simultaneamente no meu espírito, reunindo uma intensidade sonora (dotada de funcionalidade sintática) e um movimento dramático, passível de pontuar assertivamente uma narrativa coreográfica. Seguiu-se a ideia a que chamei de “bocas de peixe”, ainda na lógica pendular fundadora (insistindo na alternância entre os discursos pianístico e eletrônico) e ensejando a criação de gestos musicais específicos de duração variável (*tremolos*¹² no piano e objetos trepidantes no

¹² No presente contexto, “tremolo” designa a rápida alternância entre diferentes notas musicais.

sampler). Estes gestos corresponderiam à emissão imaginária de um grito mudo, entoado para o ar com as bocas totalmente abertas.



São ideias muito simples cuja efetividade foi intuída a partir da funcionalidade potencial do som produzido, passível de um trato composicional que me era familiar no plano musical. Ao mesmo tempo, acreditava conseguir intensidade na relação visual dos corpos, e eventualmente criar a partir daí uma gramática para a elaboração narrativa.

A concatenação destas imagens obedeceu ainda a uma metodologia de composição eminentemente musical. As decisões relativas às articulações, repetições e duração destes materiais foram fixadas numa espécie de partitura gráfica, experimentada logo nos primeiros ensaios. A utilização da série de Fibonacci¹³, tão recorrente no meu procedimento composicional, serviu-me, pela primeira vez, para ordenar gestos de composição coreográfica.

Apareceram também ideias de transição para estes momentos de ancoragem: uma primeira zona de desenvolvimento melódico no piano (repartida em três fases que culminavam num gesto de sacudir as mãos, assumindo a bailarina uma atitude expectante e acabando por capturar um dos meus braços, interrompendo o meu protagonismo) e uma zona de produção de *clusters*, (retornando eu sempre a uma posição de submissão ao poder gravítico do

Figura 5 Queda do corpo sobre o teclado (*cluster*) e cena das "bocas de peixe"

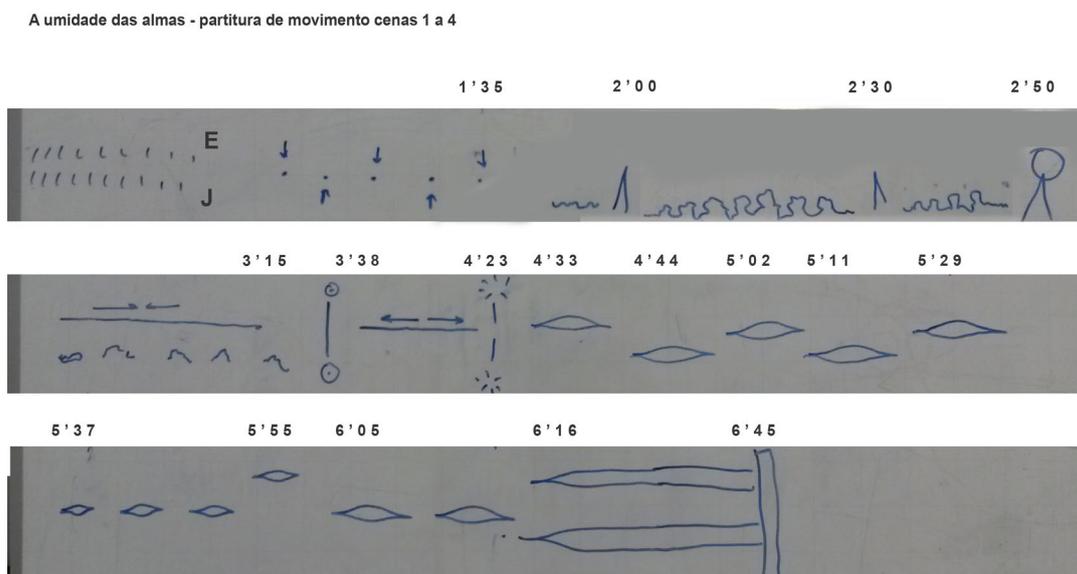


Figura 6 Partitura gráfica já com durações retiradas do registro de vídeo dos primeiros ensaios.

¹³ Descoberta em 1212 pelo matemático italiano Leonardo de Pisa, a sucessão que ganhou o nome de Fibonacci. É um padrão infinito que se verificou aparecer em diversos fenômenos da natureza. Começando com 0 e 1, os números seguintes serão sempre a soma dos dois números anteriores: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, ... (N.doA.)

teclado, mas em que cada *cluster* provocaria um ressalto na posição de Erica, como se ela estivesse sujeita a uma atração mais débil).

Esta partitura afirma já uma lógica composicional que tomou conta do processo inventivo. Os registros em vídeo permitiam trabalhar a composição musical separadamente, o que fui fazendo nos períodos entre cada ensaio, recorrendo ao meu estúdio doméstico e sincronizando as durações sonoras com os resultados visuais. O nexu musical (ainda que mantendo uma preponderância subterrânea), foi aos poucos dando espaço a uma convicção coreográfica, em grande parte sustentada pela crescente cumplicidade e envolvimento de Erica no processo. A minha experiência anterior de colaboração me deixava particularmente atento e receptivo às suas propostas e aos mais pequenos indícios de solução composicional, muitas vezes sugeridos de forma inconsciente. A sua disponibilidade física e as suas habilidades próprias vieram trazer combustível para o meu esforço composicional no plano performativo e, sem nunca abandonar a motricidade musical, o meu pensamento coreográfico foi reconhecendo uma desenvoltura insuspeitada. É importante frisar que ele não se confunde, todavia, com as questões do trabalho de composição musical. Este foi sendo desenvolvido na solidão do estúdio, embora a sua contextualização formal esteja totalmente territorializada nas estruturas performativas. Com efeito, os primeiros ensaios foram realizados sem os teclados. Uma mesa simulava a sua presença e, simultaneamente, sugeria o que os teclados representavam: um lugar de confronto e de fronteira, um aparato para o diálogo e, ao mesmo tempo, para a sua impossibilidade.



Fixada a forma projetada nas primeiras versões do roteiro diagramático seguiu-se uma fase muito importante: a abertura a feedbacks e comentários de outros criadores estranhos a este processo. Alguns com quem mantenho uma relação muito antiga de cumplicidade criativa (casos de Clara Andermatt, de Lúgia Soares¹⁴ e Andresa Soares¹⁵), e outros de convívio mais recente (César Lignelli¹⁶ e Giselle Rodrigues¹⁷). O retorno dessa abertura trouxe para o processo múltiplas e muito diversificadas perspectivas que determinaram o desenvolvimento da estrutura já delineada. Foi um momento de profunda pon-

14 Lúgia Soares é uma coreógrafa e dramaturga portuguesa. Começando o seu trabalho como atriz na companhia de Teatro Sensurround em 1997 criou desde 2001 mais de 20 peças da sua autoria a solo ou em colaboração. O seu trabalho tem sido apresentado nacional e internacionalmente estando presente em vários programas internacionais de dança contemporânea. Foi artista residente da *TanzFabrik-Berlin* de 2004 a 2006, em 2008 integra o programa internacional DanceWeb em Viena. Juntamente com a sua irmã Andresa Soares é diretora artística da Máquina Agradável (Lisboa) através da qual produz os seus trabalhos.

15 Andresa Soares é uma coreógrafa, bailarina e atriz portuguesa. A sua formação dividiu-se entre a dança o teatro e as artes visuais. Da sua formação em dança destaca o trabalho com Sofia Neuphart, Vera Mantero e Francisco Camacho (CEM e Fórum Dança). Desde 2001 que trabalha com intérprete ou criadora em numerosos projetos de dança ou teatro. O seu trabalho foi apresentado

Figura 7 Fotografia de um dos primeiros ensaios.

em Portugal, Alemanha, Espanha, França e Brasil. É diretora artística da associação Máquina Agradável.

16 César Lignelli é ator, diretor musical e professor de Voz e Performance do Departamento Artes

deração não apenas no que concerne às funcionalidades performativas e à fluência discursiva mas, sobretudo, à forma como se articulava no meu pensamento o diálogo entre as séries divergentes dos sentidos musicais e coreográficos, bem como entre nexos que iam sendo criados no âmbito de uma dramaturgia que teimava em se afastar qualquer linearidade narrativa. A intangibilidade da alma heraclitiana estava indissociavelmente ligada a uma certa instabilidade de significação tanto na música como no movimento, e esse era um ponto de partida comum para a generalidade dos comentários recebidos. A percepção de que os instrumentos musicais são voz em forma de música, de que o diálogo entre os personagens se dá num esforço ambíguo de aproximação ou desencontro e de que algo de intrinsecamente vital pulsa na intimidade desta relação proclamaram uma transparência vitoriosa das minhas intenções expressivas. Determinantes para a continuidade do processo foram as sinalizações recebidas em relação à exploração do espaço (nomeadamente do chão) e de possibilidades de contato entre os corpos.

UMA UTOPIA PRODUTIVA II: DIREÇÃO E COLABORAÇÃO.

Começou então uma segunda fase do processo criativo, uma fase menos restrita à minha elaboração individual e mais profundamente partilhada com a bailarina Erica Bianco. Estava já delineado um objeto com alguma consistência (tanto no respeitante ao idioma performativo proposto como à lógica esboçada da dramaturgia) e estavam levantadas uma série de questões que resultavam das recepções crítica recebidas. O esforço de composição deslocou-se assim, de uma esfera predominantemente reflexiva para o campo da experimentação em ambiente de ensaio. Assim foram construídas três cenas que, nascendo naturalmente de causalidades dramáticas já enunciadas, exploravam soluções cênicas que se afastavam do repertório das minhas imagens iniciais, precipitando-me no puro labor da coreografia sem o recurso ao auxílio das remissões sistemáticas a funcionalidades musicais. Três cenas que nasceram já do meu envolvimento progressivo numa lógica de experimentação física e que me projetavam uma intensidade imagética muito forte, sob a qual podia intuir uma vocação musical amplificadora. Foi um momento luminoso de invenção que me colocou em contato direto com algo que eu sempre atingira apenas através da música. A primeira dessas cenas aparece no momento em que termina a partitura elaborada, após a sucessão de *clusters*. Após quedas sucessivas sobre o teclado, o meu corpo despenha-se no chão, ficando apenas a minha mão direita em contato com as teclas. O corpo de Érica segue o mesmo rumo, deixando-nos imóveis por momentos. A bailarina inicia então um trajeto no chão, durante o qual se sobrepõem as nossas

Cênicas e dos Programas de Pós-Graduação em Artes e Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq). Bolsista da Universidade Aberta do Brasil (desde 2007).

17 Giselle Rodrigues é coreógrafa e bailarina, mestre em Artes pela Universidade de Brasília. Integrou o grupo Endança, entre 1980/1990, e fundou o Basirah, em 1997, que dirigiu por 15 anos. Atualmente é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

cabeças criando um ponto de encaixe que lhe permitirá elevar o meu corpo de novo para a posição inicial, sentado no banco. Com a minha mão direita vou desenhando vagarosamente uma linha melódica que responde à evolução do contato com o seu corpo e que progride em tessitura e densidade paralelamente à lenta ascensão do meu próprio corpo.



É interessante salientar que este gesto musical responde já a um estímulo estritamente coreográfico, sendo o primeiro cuja criação não precede a imaginação do movimento. Cabe igualmente referir o trabalho técnico investido nesta cena, com a identificação dos pontos de contato entre os corpos e os mecanismos de transferência de peso necessários à concretização do movimento, de forma a que desse a sensação de total ausência de esforço do meu corpo, aparentemente um peso morto. Foi determinante o profundo conhecimento técnico da bailarina neste domínio específico (que coincide com a sua especialização profissional e que é, igualmente, objeto da sua pesquisa acadêmica).

Figura 8 Sequência do chão.

A cena seguinte resultou igualmente da exploração em ensaio de um designio de unificação dos corpos numa massa só, determinação proposta por mim mas resolvida cenicamente pela bailarina. Trata-se de um momento que se prolonga num momento de manifesto lirismo, em contraste com a ambiguidade dramática das cenas anteriores. O fluxo melódico é então interrompido pelo contraste de acordes progressivamente mais agressivos, gerando o afastamento das mãos do teclado e, conseqüentemente, do gradual afastamento do corpo de Érica em relação ao meu. Segue-se explosão de gestos percussivos sobre o piano em simultâneo com uma movimentação espasmódica da bailarina, culminado com a precipitação desta sobre o piano, interrompendo abruptamente a minha deriva selvática.



Figura 9 Sequência de união e separação.

A terceira cena inverte o jogo de forças que até aí se afirmara como dominante entre as duas personagens. A minha cabeça, tombada inerte sobre as teclas, é manipulada pela mão direita de Érica, produzindo pequenos agregados de notas, enquanto a sua mão esquerda vai desenhando arpejos lentos entre as teclas mais graves e a região média do piano. O desígnio de inverter o protagonismo pianístico levou-me a criar um som sintético contínuo que eu próprio controlava (acionando o *sampler* com a minha mão direita), o qual estabelecia um campo harmônico propício a ser harmonizado com qualquer das notas pretas do piano. Não possuindo a bailarina qualquer familiaridade com o instrumento, foi possível adquirir, com este simples dispositivo, o controle sobre a estabilidade harmônica desejada para a cena.



Estas duas fases do processo criativo, que identifiquei com os títulos de “uma utopia criativa” I e II, representam uma transformação clara da operacionalidade composicional. No primeiro momento, o esforço de composição deriva claramente de um universo aural, no qual me movimento com destreza e na periferia do qual nasceram ideias performativas e funcionalidades visuais. A própria modelação destas ideias socorreu-se de uma lógica virtualmente musical, colmatando as minhas fragilidades específicas relativas ao labor coreográfico, regressando recorrentemente ao fazer musical para ultrapassar impasses estruturais, na senda de um idioma dual.

Na segunda fase ocorre uma imersão aventureira na composição de uma performatividade já emancipada dessa genética eminentemente musical. Como propõe Bergson (1990), composição é esforço. O esforço do trato com a matéria, com formas, estruturas, movimentos, vocabulários, com uma técnica que fende a sua resistência e submete a duração contínua da consciência e a implicação recíproca das suas imagens a uma materialidade expressiva, um passo depois do outro, criando um objeto que espelha o íntimo labirinto dos nossos padrões neurais e a qualidade das nossas habilidades composicionais. Ele se refere a esta matéria “como algo que distingue, separa, soluciona em individualidades e finalmente em personalidade as tendências que antes se confundiam no élan original da vida¹⁸⁷” (1990, p. 22). A confiança adquirida com os primeiros investimentos empíricos, a conquista precoce de uma pré-estrutura claramente funcional, a apreensão e processamento dos

Figura 10 Sequência da cabeça.

18 Tradução nossa.

subsídios críticos e a agilidade crescente na dialogia colaborativa com Érica Bianco, contribuíram para uma sutil transformação da minha disposição inventiva. Na fase final deste processo projeto a obra como objeto compósito e heterogêneo, mas desse “élan original” já não resulta um pensamento escorado exclusivamente pelas minhas habilidades musicais, antes uma inquietação expressiva transversal, que se movimenta rápida e indistintamente entre o que ressoa em música no movimento e o que se agita no espaço em simpatia com as vibrações sonoras.

A EVOLUÇÃO DO DISPOSITIVO DRAMATÚRGICO

A observação da transformação do “Guião Diagramático” ajuda a entender este movimento. Ele foi revisto quatro vezes ao longo dos meses que durou o processo, permitindo perceber uma tendência clara de deslocação dos estímulos poéticos e conceituais para dados de organização composicional mais objetivos.

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	CONCEITO	FRAGMENTOS
0 - Epígrafe	Posição estática a partir de iconografia arcaica	Fragmento 45		
1-Início	Corpos afastados do teclado. Braços longos executam, alternadamente, três notas isoladas. As faces nunca se encaram. Movimento pendular paralelo dos corpos	Pequenos gestos interpelam um silêncio fundamental. Ciclos repetitivos autônomos e espaçados nos dois teclados.	Isolamento dos personagens em relação ao outro. Autossuficiência e independência.	Sabedoria e excelência simplesmente são a condição seca da psique (Khan, 2009, pp. 382-396).
2-Distancia	No piano, as notas isoladas dão lugar a três ou quatro frases musicais de intensidade crescente, terminando com o gesto de sacudir as mãos. Erica reage às frases e aos gestos com o ânimo do corpo.	Silêncio.	Surpresa pela presença do outro – súbita consciência do presente.	[...]que o poder da psique de aumentar a si mesma é parte do que se quer dizer com o "logos profundo" da alma em XXXV (D. 45), e
3-Encontro	Ao terceiro (ou quarto) sacudir das mãos, ela captura o meu braço esquerdo. No piano continua o discurso, na região aguda, com o braço direito livre, enquanto Erica vai caminhando pelo outro braço até atingir o ombro. Quando os dois braços estão colados, as faces encaram-se. Silêncio durante uns segundos. Os corpos, verticais, vão-se então afastando lentamente, as mãos escorregando no braço do outro até ficarem ligados apenas pela ponta dos dedos. O momento de desligamento é assinalado pela repetição no piano da nota inicial.			2) que essa força de auto expansão é manifesta na exalação ou transformação da água aquecida em vapor [...] (Khan, 2009, p. 369).
4-Desafio boca de peixe	As cabeças inclinam-se ligeiramente para trás, com bocas de peixe, regressando depois à posição de encarar o outro.	Cada movimento aciona objetos musicais iterativos –tremolos no piano, tremores reverberantes no sampler.	Evocação dos desencontros históricos.	

Figura 11.1 Quarta versão do Guião Diagramático – Parte 1

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	CONCEITO	FRAGMENTOS
5-Morte e Vida implicadas	Queda do corpo sobre o teclado. O som do piano dá origem a uma lenta aproximação de Erica à posição de recolhimento, que será replicada nos clusters seguintes. Agitação lenta e divergente dos corpos: queda abrupta sobre o piano que origina movimento de ressalto rápido de Erica, seguido de regresso lento à posição de recolhimento. Isto acontece mais três vezes.	Cluster 1 Clusters 2, 3 e 4 de corpo dele no piano.	Argumentação divergente	Heráclito sugere que a ilimitação da alma está intimamente relacionada tanto com o mistério da morte quanto com noções de ordem cósmica e castigo pessoal aplicado em retribuição a uma má ação.
6-Atrito	Ao quinto Cluster - Corpo dele na terra, corpo dela no ar, em tensão trepidante ou espasmódica na direção do céu. Movimento ondulatório no piano com a elevação desfasada dos ombros, gerando 3 sucessões alternadas de clusters graves e agudos. Na quarta, um dos braços cai, deixando sobre o teclado a cabeça e o braço direito. Um último movimento dos ombros lança o corpo para o chão, ao mesmo tempo que a mão direita cria um novo cluster. Já no chão, um segundo cluster suga a energia de Erica, que se por sua vez também cai no chão. Os dois jazem imóveis, por momentos.	Cluster 5. Insistência no mesmo objeto sônico no sampler, Sucessões alternadas de clusters graves e agudos. Grande intensidade. Ressonancia do último cluster.	Ciclo vicioso Derrota	[...] ainda que a vida-sopro possa ser seca e quente e cheia de luz, talvez ela não possa ser inflamada como fogo celestial sem "morrer", sem deixar de ser a psique propriamente dita.
7 - Aproximação	Arrastando-se pelo chão, Erica dá início a uma aproximação lenta. Com o seu corpo começa a elevar-me lentamente até me deixar novamente sentado.	A mão que ficou sobre o teclado inicia uma melodia que acompanha a aproximação de Erica.	Determinação	
8 – Corpos colados	Erica posiciona-se sobre as minhas costas colocando seus braços sobre os meus. A minha interpretação de uma música bela é visualmente atribuída à comunhão dos corpos. Ao fim de algum tempo, um impulso dos meus braços desfaz essa unidade. A cena continua, e a cada novo impulso dos meus braços Erica vai-se separando dessa posição. À medida que o fraseado se vai transformando numa vertigem percussiva, o seu movimento vai ficando frenético. Finalmente ela joga as duas mãos na zona mais grave do piano, interrompendo subitamente o desvario.	Fraseado com momentos cadenciais de acordes que provocam a elevação dos dois braços. Esse fraseado vai ficando progressivamente mais frenético e percussivo.	O momento de paz total. Total harmonia.	Para Heráclito, assim como para Espinosa, esta experiência da eternidade, longe de ser uma questão de sobrevivência pessoal, consiste exatamente na superação de tudo o que é pessoal, parcial e particular, no reconhecimento e plena aceitação do que é comum a todos (Khan, 2009, pp. 382-396).
9 - Renuncia	Acompanhando o desvanecer da ressonância do cluster produzido por Erica, a minha cabeça cai suavemente em relação ao teclado, produzindo um som. A mão direita irá segurar a minha cabeça pelos cabelos e usá-la para produzir pontuações cadenciais na zona mais aguda do teclado, como conclusão das frases languidas lançadas pela sua mão esquerda. A minha mão direita, atravessando os teclados, toca no sampler um som contínuo, criando um ambiente etéreo como contraponto à agitação provocada pelo momento anterior.	Música tocada por Erica nas notas pretas do piano.	Sujeição e dominação	

Figura 11.2 Quarta versão do Guião Diagramático – Parte 2

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	CONCEITO	FRAGMENTOS
10-Libertação	No final da cena, Erica sacode as mãos replicado os meus gestos iniciais da cena 2. Desloca-se então de novo para o pequeno teclado e estacamos os dois num momento silencioso. Iniciamos então novo movimento pendular inverso em relação ao teclado. As cabeças, a cada arpejo, vão-se aproximando. No quarto arpejo juntam-se as testas.	Arpejos etéreos no piano de frequência progressivamente mais esparsa. Arpejos sónicos em espelho no sampler	Harmonia negociável	
11 - Epilogo	Regresso a posição estática a partir de iconografia arcaica	Fragmento 45		

Essa deslocação sinaliza por um lado a interiorização e estabilização do universo dramaturgico capturado e, por outro, a transformação na qualidade das representações convocadas para a estruturação da fase conclusiva do processo. Enquanto da primeira para a segunda versão, as alterações do guião se limitaram à introdução do novo material que ia surgindo, a terceira e quarta versões revelam a eliminação das colunas “partitura cósmica”, num primeiro momento, seguindo-se a supressão, num segundo momento, das colunas “coeficiente de umidade” e “época”. Comum a estas três colunas é a ambiguidade das conexões remissivas que as caracterizam, e que se prende com a sua funcionalidade enquanto estímulo poético.

Tal reformulação é acompanhada por um detalhamento mais fino quer das ações projetadas, quer dos gestos musicais, quer ainda da sua organização temporal e rítmica, ou seja, por uma diagramação mais próxima de uma partitura operacional do que de uma planilha conectora de subjetividades. A manutenção dos fragmentos na última coluna conserva a filiação conceitual nos fragmentos fundadores, embora não tenha sido objeto de atualização desde as primeiras versões — uma evolução do processo que se emancipa do seu impulso inicial e se desenvolve na gestação das suas próprias imagens e virtualidades, como um organismo multicelular em expansão que se afasta progressivamente dos seus traços embrionários.

Ora se o guião diagramático funcionou, nos momentos iniciais, como estruturação temporal de pontos de conexão entre as séries divergentes do pensamento musical e coreográfico através da proposição dos restantes elementos poéticos, conceituais e filosóficos e propiciando uma leitura de cada cena no território expandido das suas possibilidades de significação, a objetividade que se observa nos conteúdos da versão final denuncia uma agilidade criativa que lida já intimamente com o objeto artístico, atenuando a relevância da circulação de representações metafóricas entre as linguagens da dança performativa e da música. Essa ocorrência parece sinalizar um estreitamento tardio da interação entre os pensamentos musical e coreográfico, ou mes-

Figura 11.3 Quarta versão do Guião Diagramático – Parte 3

mo uma diluição das suas fronteiras e o desvelamento de uma espécie androgenia composicional que se expressa no idioma compósito da obra.

Um aspecto enriquecedor deste processo criativo foi o subsídio de alguns contributos clarificadores para a corrente pesquisa, sendo um dos mais relevantes a reflexão sobre o conceito em desenvolvimento de “Dispositivo Dramatúrgico”, já afluído anteriormente. Dispositivo dramatúrgico, mais que um instrumento, se desenha como agenciamento indiscernível da dramaturgia (enquanto dispositivo ela própria); todavia, não se aloja no objeto, antes adere a ele, ou gravita em seu redor no movimento criativo da sua proposição. Enquanto de versão para versão, o “Guião Diagramático” vai espeelhando as diferentes etapas de uma engenharia composicional em progresso, o conceito de “Dispositivo Dramatúrgico” virtualiza o próprio percurso dos personagens conceituais do compositor e do coreógrafo na direção da obra, o que inclui não apenas a atualização e expansão dos materiais da sua construção, mas absorve também a imponderável curvatura da sua transformação ao longo do processo criativo. Existindo neste caso a sobreposição de um Eu compositor e um Eu coreógrafo, o “Dispositivo Dramatúrgico” reflete, a montante, a evolução das estratégias de representação de duas linguagens resistentes à sua mútua tradução e, a jusante, a convergência expressiva de uma intencionalidade composicional unificada.

O PIANO E SUAS TRANSGIFURAÇÕES

Olhando retrospectivamente para o protagonismo da composição musical no presente processo, sobrevém ainda algumas particularidades dignas de nota. Vale a pena reiterar que todo o imaginário performativo se sustentou, desde o início, numa espécie de almofada metodológica fornecida pela minha experiência enquanto compositor musical. Mas, curiosamente, toda a concretização compositiva se suspendeu, nesse mesmo campo musical, perante a premência de resultados performativos, como se a questão musical fosse adquirida de antemão e a sua efetivação relegada para um momento posterior à idealização cênica. De certa forma foi isso o que aconteceu na maior parte das cenas. Excetuando o momento das “Bocas de Peixe”, cujo metabolismo musical foi sustentado por campos harmônicos pré-estabelecidos, todas as restantes cenas foram construídas a partir de parâmetros expressivos explorados de forma improvisatória.

Esses parâmetros iam sendo estabelecidos na medida em que as cenas iam clarificando os seus contornos performativos. Sendo eu o compositor, o coreógrafo, o ator e o pianista, a linguagem musical foi evoluindo de forma quase subterrânea em comparação com outros aspetos composicionais en-

A UMIDADE DAS ALMAS Acordes em Boca de Peixe

João Lucas

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'A Longos' and 'B Curtos', consists of five measures. The first measure (A) has a treble clef with a chord of G4, B4, D5 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The second measure (B) has a treble clef with a chord of Bb4, G4, Bb4 and a bass clef with a chord of G3, Bb3, G2. The third measure has a treble clef with a chord of Bb4, G4, Bb4 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The fourth measure has a treble clef with a chord of Bb4, G4, Bb4 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The fifth measure has a treble clef with a chord of Bb4, G4, Bb4 and a bass clef with a chord of G3, Bb3, G2. The second system, labeled 'C Médios' and 'D Muito longo', consists of three measures. The first measure (C) has a treble clef with a chord of Bb4, G4, Bb4 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The second measure has a treble clef with a chord of Bb4, G4, Bb4 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The third measure (D) has a treble clef with a chord of Bb4, G4, Bb4 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2.

volvidos e nos quais se centravam as minhas preocupações formais e operativas. Nesse aspecto, a elaboração musical foi um recurso de consolidação funcional e de garantia de consistência estética, mais do que, (como costuma ser para mim), o desafio central.

Claro que o diálogo constante entre uma fraseologia pianística e o repertório de eventos eletrônicos disparados no *sampler* obrigou a uma planificação prévia de grandes linhas estruturantes e à sua progressiva atualização sônica, mas mesmo no que respeita à estabilização desses objetos, foi relegada para uma fase mais tardia a sua configuração definitiva. Cada ideia musical que foi aparecendo se apresentava como um comportamento anímico sustentado em parâmetros privilegiados (melódicos, rítmicos, harmônicos ou texturais), sendo que a criação dos objetos sintéticos destinados ao *sampler* respondiam já a essas premissas. Contudo, mesmo esta produção de objetos sonoros teve um caráter provisório, vindo a totalidade dos samples a ser substituída já na fase final da criação.

Tal substituição só aconteceu após a consolidação da estrutura performativa global e respondeu a uma necessidade de coerência tímbrica que então se fez sentir — e que se revelou decisiva para a imagem sonora da proposta global. O conjunto de fraseados e objetos sintéticos, cuja morfologia era, na sua origem, extremamente variada e de naturezas heterogêneas, sofreu uma tradução em objetos congêneres a partir de uma única fonte sonora. Trata-se de "The Giant", um instrumento virtual eletrônico produzido pela **Native Instruments** (a partir de um protótipo de piano vertical dotado de uma harpa gigantesca, desenvolvido por Uli Baronowsky), que permite a criação de sons a partir da gravação das cordas do piano acústico excitadas de múltiplas

Figura 12 Sequência harmônica para os "trêmolos em boca de peixe".

formas (percutidas, tangidas, pinçadas, etc.), mas em que a manipulação de diversos parâmetros (como os harmônicos, a ressonância, os ruídos transitórios ou a sustentação) transfigura radicalmente a morfologia tímbrica sem esconder alguns indícios sua genética organológica.



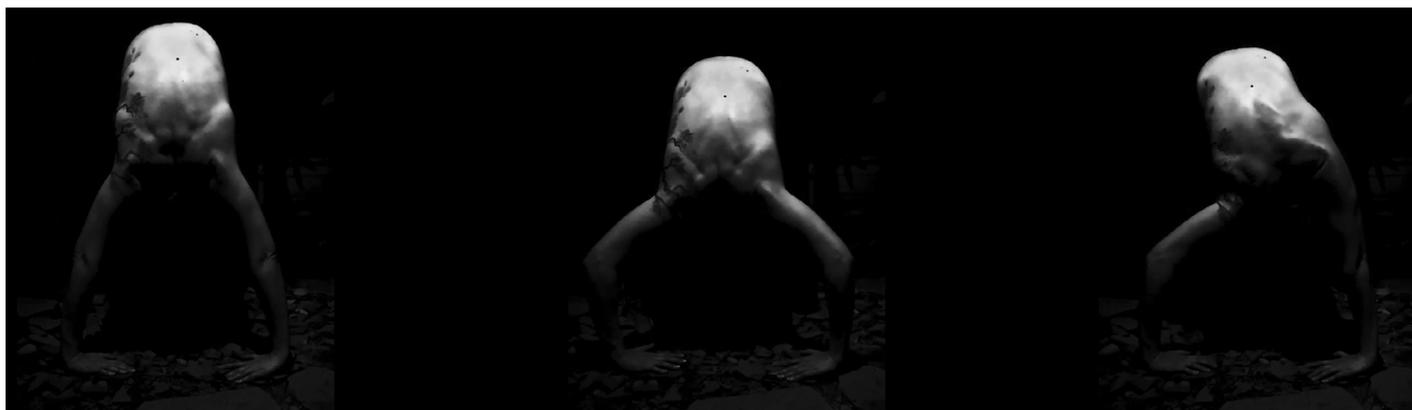
Como resultado final pude assistir à transformação de uma sequência de eventos eletrônicos cuja relação formal se estabelecia cena a cena num conjunto de objetos sonoros, provenientes da sonoridade das cordas do piano manipulada de diferentes formas em função dos contextos dramáticos em que evoluíam. A relação cênica entre mim e Érica ganhava assim uma nova superfície palindrômica, proporcionando uma nova linha de fuga na produção dos seus sentidos – à sonoridade acústica que o meu piano digital virtualizava respondia a bailarina com objetos sintetizados a partir da modulação dos seus parâmetros.

A MONTANHA DE ERICA

Gostaria, por fim, de referir um outro aspecto que se revelou determinante na qualidade e na produtividade deste meu processo de esquizofrenia composicional. Reporto-me à minha colaboração, enquanto compositor musical, na criação de “Montanha — cerrado, densidade, ressonância”, de Erica Bianco Bearlz.

Nessa produção me movimenteiei na minha zona de conforto, descobrindo no trabalho da bailarina uma poética de movimento e lentamente urdindo o seu casulo musical. A sincronicidade entre os nossos dois processos criativos propiciou uma cumplicidade que se foi estreitando a cada nova etapa. A criação musical apresenta características completamente diversas nas duas peças: na **Umidade das Almas** movimento-me num diálogo pianístico com matéria musical de altura definida, sem esconder uma vocação pós-romântica

Figura 13 "The Giant" – O instrumento e o software.



que me é cara, aliada a uma selvajaria energética e improvisatória na qual tenho perseguido alguns traços do meu idioma. Já na **Montanha** de Erica explorei dispositivos composicionais numa lógica de música concreta, vagamente tributária da eletroacústica clássica de Pierre Schaeffer. Essa distância tipológica permitiu diferenciar radicalmente os processos de invenção musical sendo estes, simultaneamente, objeto de uma clara e mútua porosidade, de uma afeição comum que provém da identidade cronológica em que ocorrem, sofrendo ambos o benefício produtivo da crescente intimidade artística e afetiva entre nós dois.

Aqui entramos no campo da experiência de colaboração e no aprimoramento do nosso estado de colaboração, outro dos eixos da minha pesquisa. Nesse plano não vivemos dois processos em simultâneo, mas uma única experiência que nos coloca num território empírico e temporal absoluto, pleno de vasos comunicantes, de fissuras por onde se desenham implicações inesperadas, de gatilhos pluridirecionais. Um território com uma geopoética eminentemente afetiva, instável e transformadora, pleno de veredas, escarpas e planícies, cursos de água e desertos de horizonte reverberante, uma geopoética fundada no diálogo atual com o mundo e na permeabilidade virtual das experiências autobiográficas individuais, no encontro das pulsões criativas e no reconhecimento dos desempenhos e idiosincrasias emocionais. Assim, embora a **Umidade das Almas** seja uma obra dirigida por mim nos do ponto de vista composicional, o seu processo criativo é atravessado por uma experiência de colaboração que acaba por redundar num movimento de alteridade (e dele beneficiar em larga escala), procedente em grande medida da minha atuação enquanto colaborador de **A Montanha**, mas estendendo sua ressonância sobre a produção da minha própria obra. A imersão conjunta nesse atravessamento levou-nos mais longe que o mero esculpir dialógico do nosso plano de colaboração. Minha exposição à presença de Érica criou o seu próprio plano de imanência, em que comunicações verbais, pré-verbais, pré-representacionais, corporais ou pulsionais — que geraram em mim percep-

Figura 14 Momentos da performance de Érica Bianco Bearlz, em **Montanha**.

ções conscientes, pré-conscientes ou até inconscientes — se harmonizaram com as imanências do mundo no plano de imanência de um processo criativo dual. Já não estava inteiramente na presença de um outro em relação a mim, mas um outro que estaria mais comigo à medida que fosse cada vez mais em relação a si mesmo. Lévinas chama a esta presença a “presença do rosto”:

“O rosto é a própria identidade de um ser. Ele se manifesta aí a partir dele mesmo, sem conceito. A presença sensível deste casto pedaço de pele, com testa, nariz, olhos, boca, não é signo que permita remontar ao significado, nem máscara que o dissimula. A presença sensível, aqui, se dessensibiliza para deixar surgir diretamente aquele que não se refere senão a si, o idêntico” (LÉVINAS, 2004, p. 59).

A minha abertura ao rosto do outro é a alteridade irreduzível que se oferece ao caminho da experiência, que transforma os dois colaboradores através da sua dinâmica desveladora de um mundo intersubjetivo, apropriado pela experiência de colaboração — para lá de uma razão dialógica, na substancialidade do espaço e na construção do tempo, na totalidade da experiência; dinâmica que nasce do movimento do tempo que define a própria exposição empírica de uma entidade plural (intersubjetiva) a uma vivência sensível comum e, naturalmente, à possibilidade de uma afirmação comum — “O rosto que me olha me afirma” (LÉVINAS, 2004, p. 61).

A experiência a que nos demos ergueu um território múltiplo e heterogêneo de onde divergiram dois vetores produtivos distintos, que originaram duas obras distintas. Porém, nas duas obras está contida uma energia criadora comum (fenomenologicamente falando), e isto envolve algo muito bonito de pensar. Foi essa a beleza que me trouxe o poema:

O olho
há-de trespassar o processo,
sangrá-lo
e todo o corpo deve segui-lo
investido de toda a volúpia,
exauri-lo,
cindi-lo com a fúria do vulcão.

Porque a obra permanece branca,
estática e distante
quase fria
no platônico altar do seu desejo

quando, num arroubo de generosidade,
cintila
e, com infinita paciência,
nos aguarda
nos traços gasosos do seu devir.

Por isso o olho inteiro no processo
e o olho do outro no coração.
Em tal preparo se anima
a máquina desejante que é a obra
e a veia onde em nós pulsa
a criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agambem, G. (2009). **O que e o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos.
- Bergson, H. (1990). **L'énergie spirituelle**. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France.
- Costa, A. (2002). **Heráclito: Fragmentos Contextualizados**. Rio de Janeiro: Difel.
- Dalcroze, Ê. J. (2011). How to Revive Dancing; Music and the Dancer. Em K. Teck, **Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a new American Art** (pp. 6-10). New York: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (2006). **Diferença e Repetição**. S. Paulo: Edições Graal.
- Khan, C. H. (2009). **A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário**. Paulus: S. Paulo.
- Lévinas, E. (2004). **Entre nós**. Petrópolis: Vozes.
- Lucas, J. P., & Lignelli, C. (Abril de 2017). Dança, Música e Dramaturgia: plano de colaboração e dispositivo dramático. **Revista Brasileira de Estudos de Presença**, vol. 7, nº1, pp. 19-44.
- Mota, M. (2012). **Performances Instruídas: Metodologia de processo criativo a partir de temas ou obras clássicas**. (UnB, Ed.) Acesso em 13 de julho de 2017, disponível em #Art: Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/marcusM.pdf>
- Mota, M. (2016). **Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no laboratório de dramaturgia da Universidade de Brasília**. Fonte: CENA Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas IA/UFRGS nº19: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/viewFile/60710/37722>
- Nattiez, J.-J. (2004). Etnomusicologia e significações musicais. **Per Musi, Belo Horizonte**, 5-30.



DOSSIÊ: HERÁCLITO EM
PERFORMANCE

DOCUMENTAÇÃO DE PROCESSO
CRIATIVO EM DANÇA
CONTEMPORÂNEA A PARTIR DO
PROCESSO CRIATIVO **CERRADO**
DENSIDADE RESSONÂNCIA

Erica Bianco Bearlz'
E-mail: ericabbearlz@gmail.com

RESUMO

A partir da documentação do processo criativo de **Cerrado Densidade Ressonância**, este artigo pretende discutir o percurso corporal do artista cênico a partir das demandas criativas da criação em dança contemporânea, refletindo sobre a relação do corpo em movimento com a gravidade, apontando caminhos para uma reinvenção individual do movimento, ressaltando a possibilidade da documentação em si tornar-se também matéria prima criativa na composição da obra. No processo criativo de **Cerrado Densidade Ressonância** foram utilizados como gatilhos poéticos reflexões a partir da leitura da filosofia fragmentária de Heráclito, da leitura fragmentada de alguns estudos da imaginação de Bachelard e o bioma do Cerrado. Tais gatilhos conduziram toda a documentação.

Palavras-chave: Processo criativo, Documentação artística, Dança contemporânea, Gravidade.

ABSTRACT

*From the creative process documentation **Cerrado Density Resonance**, this article aims to discuss the body path of the artist scenic from the creative demands of creation in contemporary dance, reflecting on the body relationship moving with gravity, pointing ways to an individual reinvention of the movement, emphasizing the possibility of the documentation itself also become creative raw material in the composition of the work. In the creative process **Cerrado Density Resonance**, poetic reflections were used as triggers from reading fragmentary philosophy of Heraclitus, some studies of the imagination by Bachelard and the Cerrado biome, such triggers led all documentation.*

Keywords: Creative process, Artistic documentation, Contemporary dance, Gravity.

1 Erica Bianco Bearlz é mestranda em Artes Cênicas pela UnB, foi professora substituta no Curso de Licenciatura em Dança na UFG entre 2015 e 2017. É bailarina, coreógrafa e diretora de ensaio da Giro 8 Cia de Dança em Goiânia.

ORIGEM DO PROCESSO CRIATIVO CERRADO DENSIDADE RESSONÂNCIA

A pesquisa artística em dança contemporânea que chamo de **Cerrado Densidade Ressonância (CeDensiRe)** aflora a partir de uma paixão recente: o Cerrado.

Deste meu feliz encontro com o Cerrado, destaco dois momentos de produção artística que tiveram um impacto importante em meu pensamento artístico em dança e que influenciaram de forma determinante o processo criativo de **CeDensiRe**. O momento inaugural foi em 2010, quando realizei minha primeira pesquisa artística voltada para este bioma, que resultou no espetáculo **Caçada – como raízes em busca d’água**². Este encontro amadureceu-se num segundo momento, em 2016, quando tive a oportunidade de aprofundar minhas pesquisas corporais inspiradas no Cerrado a partir da participação no espetáculo **Deitar O Sal**³, dirigido por Sônia Mota.⁴

O processo criativo de **CeDensiRe** se desencadeou a partir da disciplina Laboratório de Criação em Artes Cênicas, oferecida aos alunos do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UnB no primeiro semestre de 2017 pelo professor Marcus Mota. A proposta do professor Mota foi que cada um desencadeasse seu processo criativo tendo como gatilho poético inicial a leitura dos fragmentos de Heráclito, filósofo pré socrático do séc. V a.C.⁵

O primeiro gatilho criativo, disparado com leituras de fragmentos da filosofia de Heráclito, teve um efeito dominó no processo, desencadeando múltiplos desdobramentos artísticos e fazendo aflorar o gatilho poético principal, o bioma do Cerrado, que já estava presente em minhas pesquisas artísticas como fundo poético desde 2010. No primeiro mês do processo, então, o Cerrado

2 O espetáculo **Caçada – como raízes em busca d’água** surgiu a partir de uma pesquisa de campo no Cerrado goiano, pelas cidades de Colinas do Sul e Cavalcanti, na comunidade Kalunga do engenho II. Nesta pesquisa, viabilizada pelo Prêmio Funarte Procultura de estímulo ao Circo, Teatro e Dança de 2010, realizada por uma equipe de oito artistas, entre músicos, performers, fotógrafos e bailarinos, o foco eram as manifestações populares locais, assim como a relação da comunidade local com o Cerrado, passando pelo impacto do Cerrado na própria equipe de pesquisa. No decorrer da pesquisa foram lançadas as percepções e sensações peculiares de cada artista, alcançando coletivamente um entendimento sobre uma jornada interior, individual, de nossas origens culturais, e um profundo contato com a terra.

Caçada, como raízes em busca d’água realizou dez apresentações públicas pelo Prêmio Funarte Procultura de Incentivo ao Circo, Teatro e Dança/2010, dez apresentações públicas pelo Prêmio Klaus Vianna de Dança/2013, seis apresentações públicas pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Goiânia/2013, uma apresentação no festival teNpo/2013 em Porangatu e uma apresentação no Teatro SESC Centro de Goiânia em 2015.

passou a ser a tônica principal do universo poético que estava surgindo.

Para o desenvolvimento da disciplina Laboratório de Criação em Artes Cênicas, Marcus Mota sugeriu que selecionássemos alguns dos fragmentos do pensamento de Heráclito que nos fossem mais significativo para desencadear nossos processos criativos individuais, tendo a premissa de que os trabalhos deveriam conjugar ao menos duas linguagens artísticas distintas. A partir da proposta de Mota, três gatilhos poéticos se configuraram como essenciais no desdobramento do processo criativo de **CeDensiRe**: a leitura dos fragmentos de Heráclito, a leitura de alguns fragmentos de Bachelard e o reencontro com o bioma do Cerrado. Tais gatilhos foram potencializados pelo compartilhamento dos processos com os outros colegas da disciplina. Durante estes compartilhamentos, muitas parcerias produtivas surgiram, e no caso de **CeDensiRe** tais encontros foram fundamentais, e serão relatados posteriormente como **Encontros Poéticos Produtivos**. O Gatilho poético do Cerrado será mencionado ao longo de todo o trabalho, fazendo a ligação entre os outros dois gatilhos.

GATILHOS POÉTICOS

Em **CeDensiRe**, os gatilhos poéticos escolhidos tiveram papel fundamental no direcionamento das demandas criativas e das formas de registro e documentação do processo. Cada gatilho poético foi escolhido por seu potencial em trazer novos insights e novas demandas de documentação do processo, fomentando novas experimentações, que traziam novas possibilidades de registro, num efeito bumerangue.

Antes de chegar em Goiás, como uma boa paulista, eu não sabia de Cerrado. Tinha uma vaga ideia de vegetação rasteira, com baixa diversidade. Cheguei em Goiás sem saber diferenciar uma árvore comum de um pé de manga. Com o tempo, aqui, nesse Cerrado azul e laranja, aprendi a ver. A ver e a sentir meu entorno. Minha pele sente o seco e o molhado, meus olhos acompanham os ciclos dos "pé-de-tudo-quanto-é-coisa", minh'alma se encharca nessas águas.



Figura 1 Espetáculo **Caçada**, como raízes em busca d'água, 2013/ fonte Layza Vasconcelos



Figura 2 Espetáculo **Deitar o Sal**, Cena Contemporânea 2016, Brasília, DF / fonte: Nityama Macrini

E os Ipês, no auge da agonia da seca, choram flores. Aprendi a apreciar a revoada das aleluias⁶, a sentir a presença divina em sua busca pela ascensão, a ter comoção com o canto da cigarra que prenuncia, em seu último fôlego, que as águas estão chegando, e para isso precisamos abandonar nossas cascas e velhas estruturas, para ficarmos aptos a voar.

Suspensão Cerrada

Busco.
minhas raízes
desbravam a terra
pressentem a água
perfuram solos.
Entro.
Meu corpo adentra sertões
transloca poesias
trançam seivas
permitem o fluxo.
Caço.
Como raízes em busca d'água.

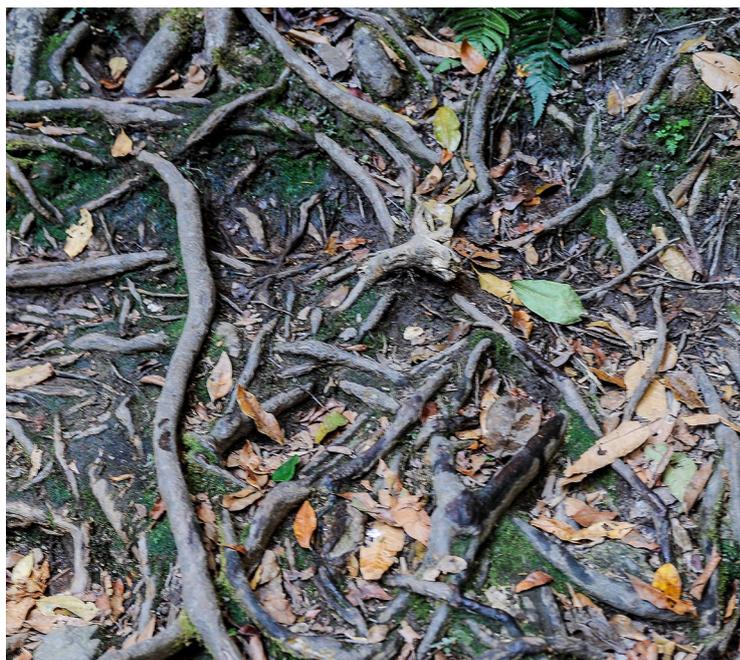


Figura 3 Raízes, cachoeira Santa Bárbara, Cavalcante/GO – fonte: acervo pessoal da autora

Assim, tendo o Cerrado como poética de fundo, outros gatilhos poéticos passaram a ter importância no processo, todos eles ligados à materialidade de elementos naturais presentes no Cerrado, como o fogo, a terra, a água e o ar. O interesse pela materialidade do Cerrado passou a apontar quais fragmentos de Heráclito seriam selecionados para este processo criativo, assim como quais outros gatilhos seriam necessários para a continuidade dos disparos criativos. Estes gatilhos, no decorrer do processo, operaram de forma intersitica não hierárquica, fomentando densidades e ressonâncias mútuas, que acabaram dando o nome do trabalho: **Cerrado Densidade Ressonância**. Embora no texto a seguir os gatilhos estejam nomeados de forma separada, todos estão sendo vivenciados ao mesmo tempo.

PRIMEIRO GATILHO POÉTICO: FRAGMENTOS DE HERÁCLITO⁷

Conhecido como o *obscuro* pelo caráter complexo e enigmático de seus escritos, Heráclito é considerado o pai da dialética. Da obra original de Heráclito restaram apenas alguns fragmentos, encontrados em forma de citação em obras de filósofos posteriores.

3 Em 2016 tive meu segundo mergulho criativo no Cerrado por meio do espetáculo *Deitar o Sal*, promovido pelo Conexão Samambaia, que é um programa de residências trans-estéticas oferecido pela EMAC / UFG que visa promover encontros e estreitar o diálogo entre artistas pesquisadores de diferentes áreas para organizar espaços colaborativos de criação, abrigando e viabilizando a produção de ações culturais e intervenções urbanas. Fui convidada para a realização de uma turnê nacional com este espetáculo por dez cidades entre o Norte e o Centro-Oeste brasileiros. O motivo do convite se deu devido à minha experiência anterior com o espetáculo **Caçada**.

4 Nascida em 1948, São Paulo/Brasil, exerceu um papel decisivo na dança contemporânea brasileira nas décadas de 70 e 80, como bailarina, professora e coreógrafa. Mudou-se em 1989 para a cidade de Colônia, na Alemanha, e até 2004 trabalhou quase que

Para Heráclito, só há existência no devir (MARTINS, 2007), no fluxo, no movimento. Heráclito trouxe à discussão a ideia da unidade dos opostos, do real visto ao mesmo tempo como uno e plural. A partir destes argumentos, minhas leituras iniciais dos fragmentos de Heráclito estavam voltadas para fisgar possíveis relações com minha pesquisa em dança contemporânea, que passava pelo estudo do equilíbrio de forças opostas que atuam no corpo a partir da atuação da força da gravidade no corpo em movimento e pelo universo poético trazido pelo bioma do Cerrado.

Do primeiro contato com o universo heraclitiano, algumas ponderações começaram a ser mais recorrentes. Chamou-me muita atenção que Heráclito, em seus fragmentos, trazia a ideia da harmonia por meio de correntes antagônicas, partir das quais todas as energias fluiriam formando um todo em constante mutação e transformação. A ideia da mutação constante se assemelha à ideia de que um rio nunca é o mesmo, pois suas águas correntes são sempre novas e, portanto, também o rio será sempre novo a cada segundo. Assim também percebo o corpo na criação em dança contemporânea, que é diferente a cada dia, tem experiências diferentes a cada momento, e está constantemente negociando com a força gravitacional, acionando musculaturas contrárias à ação da gravidade, num jogo constante de reequilíbrio.

Também em Heráclito há uma maneira peculiar de pensar a *Physis*⁸, que seria a fonte originária de todos os entes do Universo, o *vir-a-ser* da natureza. E dos elementos da natureza, o fogo seria o elemento primeiro e todos os demais elementos surgiriam a partir do fogo em uma dinâmica harmônica, que Heráclito explicava ilustrando como condensação ou sublimação da matéria a partir da ação do fogo, sugerindo movimento e transformação.

Como desde 2010 minha pesquisa artística tem se apoiado poeticamente no bioma do Cerrado, que também tem o fogo como um dos principais gatilhos de transformação, alguns insights começaram a ganhar corpo.

Em alguns fragmentos, Heráclito propõe caminhos ascendentes e descendentes para a matéria, propondo ciclos de condensação e de sublimação da matéria. Estas noções podem ser percebidas como relações corporais espaciais, tanto internamente (tensões dentro do próprio corpo, condensamentos, intensificação do esforço) quanto externamente (a relação do corpo com o espaço, sublimação como oposto da condensação, em sentido oposto à condensação). O caminho ascendente e descendente pode ser relacionado à atuação da força da gravidade no corpo, uma vez que a gravidade atua no sentido de trazer o corpo à terra (ação descendente) e o corpo reage a esta força, mantendo-se em pé sobre a terra (ação ascendente). No corpo, estas duas

exclusivamente como professora de dança, aplicando seu método Arte da Presença em diversas escolas e companhias profissionais da Europa. Retornou ao Brasil diversas vezes para a realização de trabalhos relacionados à dança, entre eles, a residência artística de 2014 que resultou no espetáculo interartístico **Deitar O Sal**.

5 Os filósofos pré-socráticos tinham o pensamento fundado no devir, ou seja, percebiam a vida com um constante processo de mudança e transformação, a arte e o corpo apareciam como um dos principais mediadores do pensamento. Esta atitude muda consideravelmente após o séc V, com o nascimento 'oficial' da filosofia a partir de Sócrates e Platão, trazendo a ideia de verdade, criando uma grande cisão com o devir, com o desconhecido da vida, colocando o pensamento como superior ao corpo. A partir de Sócrates e Platão, por trás de um acontecimento qualquer haveria um princípio originário, cujo caminho para encontrá-lo seria a razão.

6 A aleluia, também conhecida como "siriri" é uma casta de cupim reprodutora, na forma alada. As revoadas são formadas por aleluias reprodutoras, machos e fêmeas, uma efêmera nuvem de insetos que acontece geralmente ao entardecer. Depois da revoada, as aleluias perdem suas asas, já longe do cupinzeiro que nasceram para, com seu parceiro, iniciarem um novo ninho.

7 A fonte mais consultada sobre a vida de Heráclito é Diógenes Laércio, apesar de suas referências à Heráclito carregarem um tom caricatural.

8 A natureza em seu sentido mais amplo e profundo, de onde tudo brota e para onde tudo retorna.

ações opostas ocorrem ao mesmo tempo, e a qualidade do movimento está relacionada à relação mais ou menos harmoniosa entre estas forças.

Condensação da matéria – Heráclito

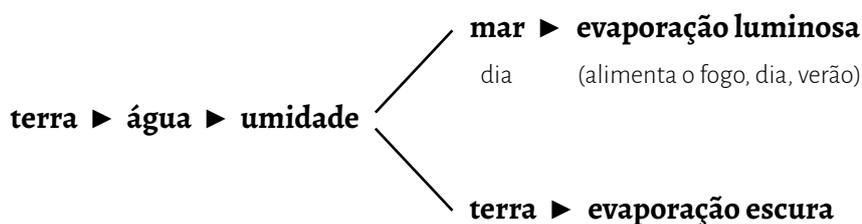
fogo ► umidade ► água ► terra

Condensação da matéria – Cerrado

fogo ► galhos retorcidos ► cinzas ► (chuva) ► terra

Para a condensação da matéria, do céu (sol, fogo) à terra, Heráclito propõe um caminho descendente: o fogo, contraindo, transforma-se em umidade; a umidade condensa-se e transforma-se em água; a água consolida-se e transforma-se em terra. Relacionando este percurso da matéria com o que observamos no Cerrado, podemos ler um ciclo de condensação da matéria do Cerrado a partir do fogo: o fogo faz com que os galhos das árvores se contraíam, fiquem retorcidos, virem carvão e cinzas, aguardando a próxima chuva para penetrar na terra.

Sublimação da matéria – Heráclito



Sublimação noturna do Cerrado

raízes ► água ► umidade — terra ► evaporação
noite (copa das árvores)

Para a sublimação da matéria, Heráclito propõe o caminho contrário: a terra se fluidifica em água, que se transforma em umidade. A umidade evapora-se, em sublimação. Para Heráclito, a umidade poderia vir da terra ou do mar. Se a umidade viesse do mar (água), teríamos uma evaporação luminosa, que alimentaria o fogo, produzindo o dia e alimentaria o verão, fechando o ciclo de ascensão luminosa. Se a umidade viesse da terra, a evaporação seria escura e, quando reunida, produziria a noite e alimentaria o inverno. No Cerrado, posso pensar que as raízes das árvores sugam a água da terra, transformando-as em umidade pelas copas. Seguindo o pensamento de Heráclito, o Cerrado traria uma sublimação vinda da terra e, portanto, noturna.

Essa imagem poética de um Cerrado noturno começou a permear o universo criativo que se tornaria **Cerrado Densidade Ressonância**. A partir de então, o ciclo natural do Cerrado, seu aspecto retorcido, suas raízes profundas, suas nascentes ocultas e a importância do fogo ao bioma começaram a dar cor, forma e texturas às minhas leituras dos fragmentos de Heráclito.

Pensar o Cerrado como um bioma cuja harmonia acontece a partir de forças antagônicas, num devir perene entre pólos opostos, permitiu-me alguns *insights* iniciais e levou meu olhar para o que estaria oculto no Cerrado, percebendo seu potencial invisível inexplorado como matriz para a criação de um trabalho performático interartístico.

Observar o Cerrado com um olhar heraclitiano traz uma reflexão sobre a vida que surge a partir da morte, num ciclo eterno. Ideias de ciclos, oposições, condensamentos e sublimações corporais passaram a fazer parte do universo poético do trabalho. Esta poética também tornou-se presente no trabalho de treinamento corporal voltado para a dança que foi realizado concomitantemente à composição da obra, num complexo de relações e situações entre planos espaciais, eixos corporais, conscientização da mobilidade dos membros superiores e inferiores do corpo, do lado direito e lado esquerdo do corpo, situações que exigiam movimentações rápidas, outras lentas, suaves e intensas, etc., além de situações de movimentos cíclicos, que pudessem ser repetidos inúmeras vezes, como se o final de um movimento já desencadeasse o início do outro. A ideia de ciclo passou a ressoar em toda a poética do trabalho, levando-me a uma espiral interna, a um reconhecimento de um microcosmo interno por meio do qual eu poderia me reconectar ao macrocosmo. No trabalho corporal diário, o corpo adquiria densidades a partir desta ressonância e, ao mesmo tempo, as ressonâncias eram percebidas nas densidades corpóreas construídas, que ecoavam de uma cena para a outra. O Cerrado tornou-se metáfora de um princípio unificador no qual energias opostas, incluindo a mortalidade e a imortalidade, poderiam ser reconciliadas.

O cerrado move, deseja, aparece, torce.
O cerrado é subterrâneo.

Partindo destas impressões, selecionei os fragmentos de Heráclito que serviam especificamente para este gatilho com o Cerrado, fragmentos que tra-



Figura 4 Cerrado evaporado, Cerrado condensado: estudos / fonte: acervo pessoal da autora

tassem de elementos da natureza, de ciclos, de vida e morte, do devir, do oculto, para que pudessem servir de gatilho no aprofundamento poético da pesquisa que surgia. Os fragmentos de Heráclito selecionados foram: frag. 54: *A harmonia invisível supera a visível*, frag. 123: *A natureza (phýsis) quer (philei) ocultar-se*; frag. 60: *O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo*; frag. 103: *Pois comum é o início e o término na circunferência de um círculo*, frag. 36: *Morte das almas; tornarem-se água; morte da água: volver-se em terra. Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma.*⁹ Alguns outros fragmentos serão mencionados ao longo deste trabalho, pois apesar de não terem sido necessariamente utilizados como gatilhos poéticos, ajudaram a criar ressonâncias em todo o processo criativo.

FRAGMENTOS DE HERÁCLITO SELECIONADOS

Falo a seguir sobre como os fragmentos selecionados para gatilho poético têm desencadeado os processos criativos do trabalho **CeDensiRe**.

a) Frag . 54. : *A harmonia invisível supera a visível*

Frag. 123. : *A natureza (phýsis) quer (philei) ocultar-se*

No cerrado, o volume das raízes, invisíveis, superam o volume das copas das árvores, visíveis. O universo subterrâneo das raízes, que dão sustentação ao Cerrado, passou a fazer parte do processo criativo. A poética corporal inicial se inspirou a partir do estudo de um possível “esforço” das raízes da vegetação do Cerrado, de sua relação com o solo, das tensões e dificuldades oferecidas pela terra e outros elementos naturais, em busca de água para sua sobrevivência. Estas tensões invisíveis geradas e sofridas pelas raízes no subsolo, fora do plano visível, seriam a base de sustentação do Cerrado e determinariam sua morfologia. Corporalmente, esta imagem subterrânea das raízes foi trabalhada como sensações musculares, mudanças de tensões internas que poderiam alterar o desenho corporal de acordo com sua intensidade. Estas tensões e micro tensões musculares internas, aos poucos, tornar-se-iam visíveis ao espectador, a partir da modificação da textura corporal.

A metáfora das raízes também sugere um mergulho para dentro de si, para nossas bases de sustentação, de onde retiramos todo o substrato necessário à nossa realização. Mergulhando para dentro de nós mesmos, podemos perceber que o movimento se inicia a partir de uma intenção, de um desejo primordial de contato com o mundo. Este desejo aciona dinâmicas corporais internas, ainda invisíveis aos olhos, mas que afetam e determinam nosso estado de ação. Assim, todo movimento se realiza a partir de uma intenção anterior, uma intenção raiz, que aciona uma teia imensa de sistemas neuro-

⁹ KAHN, Charles H. **A arte e o pensamento de Heráclito**: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário. São Paulo: Paulus, 2009.

musculares em nosso corpo, invisíveis aos olhos, tal como as raízes mergulhadas na terra do Cerrado.

No estudo de movimento a partir dos fragmentos 54 e 123, um verdadeiro mergulho do corpo em direção à terra passou a fazer parte das ações corporais. Primeiramente em pé, um mergulho se iniciava pela cabeça em direção ao chão, com joelhos estendidos, até que o topo da cabeça chegasse ao oposto de sua posição original: ficasse paralelo ao chão. Neste mergulho em direção à terra, condensam-se sensações em forma de tensões musculares. Este mergulho tenta dobrar o eixo axial em torno de si, aproximando o tronco o máximo possível das pernas, como se quisesse sobrepô-los. O jogo de tensões resultante desta ação se dá num esforço contínuo e quase infinito, pela própria impossibilidade fisiológica da união entre o tronco e as pernas. Ao inverter a cabeça, posicionando-a para baixo, inverte-se também todo o jogo de tensões musculares internas que normalmente ocorrem no corpo, pois sua relação com a gravidade passa a ser invertida, gerando jogos de oposições contínuos. O movimento é percebido desde as nuances de tensões que surgem por debaixo da pele, invisíveis, que acabam por modificar a morfologia do corpo no decorrer do tempo até tornarem-se visíveis. A construção destas nuances de tensões internas foram associadas ao movimento das raízes das árvores no Cerrado, por debaixo da terra, dando estrutura para a árvore, numa peregrinação constante em busca d'água.

Pela raiz percebo,
transcendo,
construo espaços.
Pela raiz
sou cavidade,
relevo,
distância,
resíduo.
Pela raiz existo.

A partir desta referência espacial, há um grande esforço em equilibrar simetricamente as tensões entre os lados direito e esquerdo do corpo. As tensões e o incômodo que surgem desta ação desencadeiam diversas nuances de tensões internas, que passam a ser cada vez mais visíveis, cada vez mais intensas, e cada vez mais difíceis de manter a simetria do gesto. A partir desta situação, houve um estudo das tensões que ocorriam do lado direito do corpo e do lado esquerdo. Para esta análise, foi utilizado o recurso videográfico.



Figura 5 Montanha, estudos /
fonte: acervo pessoal da autora

Primeiramente foi realizada uma filmagem do momento do mergulho e, a partir desta filmagem, diversos estudos videográficos foram feitos, cada um visando um aspecto específico do processo. Para estudar a harmonia dos opostos, ideia que permeia constantemente o pensamento de Heráclito, foram feitas edições no material videográfico de forma que se evidenciasse as diferenças entre as ações musculares do lado direito e do lado esquerdo das costas durante o movimento do mergulho. Na figura 07 podemos observar um frame deste material videográfico.

Depois de algumas experimentações a partir dos estudos corporais já levantados, criei um roteiro diagramático (MOTA, 2016) para entender melhor a estrutura dramática da construção poética que estava surgindo, que passei a denominar montanha (ou terra da montanha). A ideia era utilizar o roteiro diagramático para evidenciar momentos de potência poética e, assim, estabelecer, ao longo do processo criativo, um certo ritmo que con-

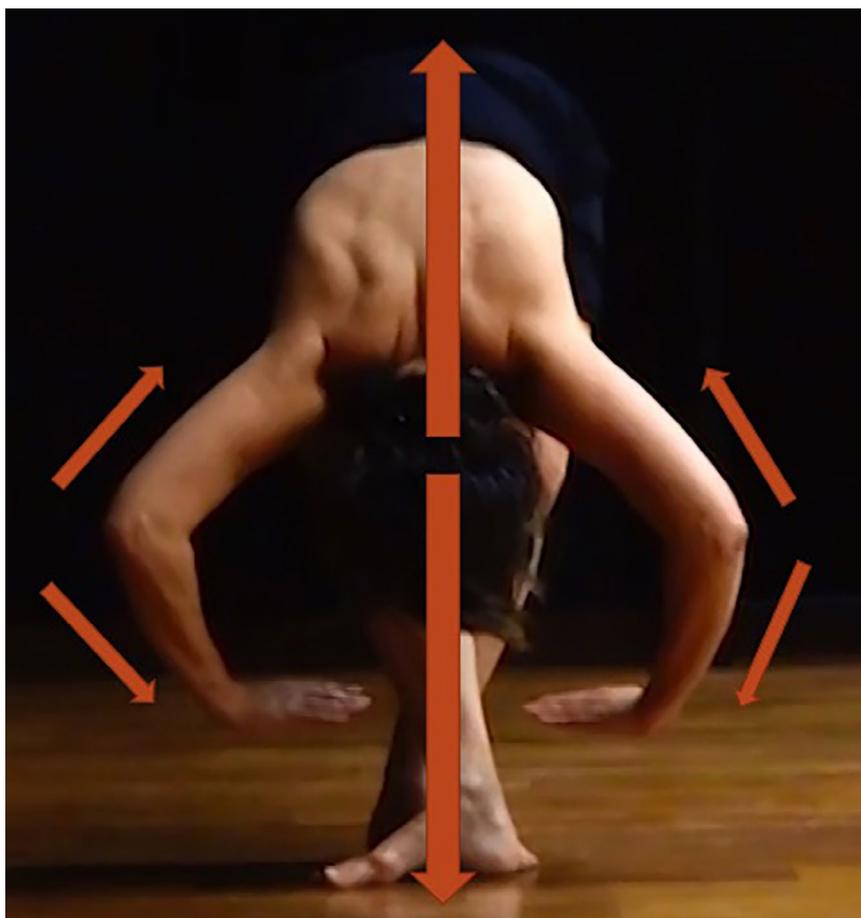


Figura 6 Mergulho no eixo axial, oposições / Fonte: acervo pessoal da autora



Figura 7 Harmonia dos opostos, estudos de lateralidade / Fonte: acervo pessoal da autora

ferisse à obra a dramaturgia desejada. Este roteiro também seria peça importante para a colaboração musical de João Lucas¹⁰, parceiro colaborador na composição musical destes estudos, servindo como uma espécie de partitura dramática. O roteiro, em sua fase atual, está exposto nas figuras 08, 09 e 10.

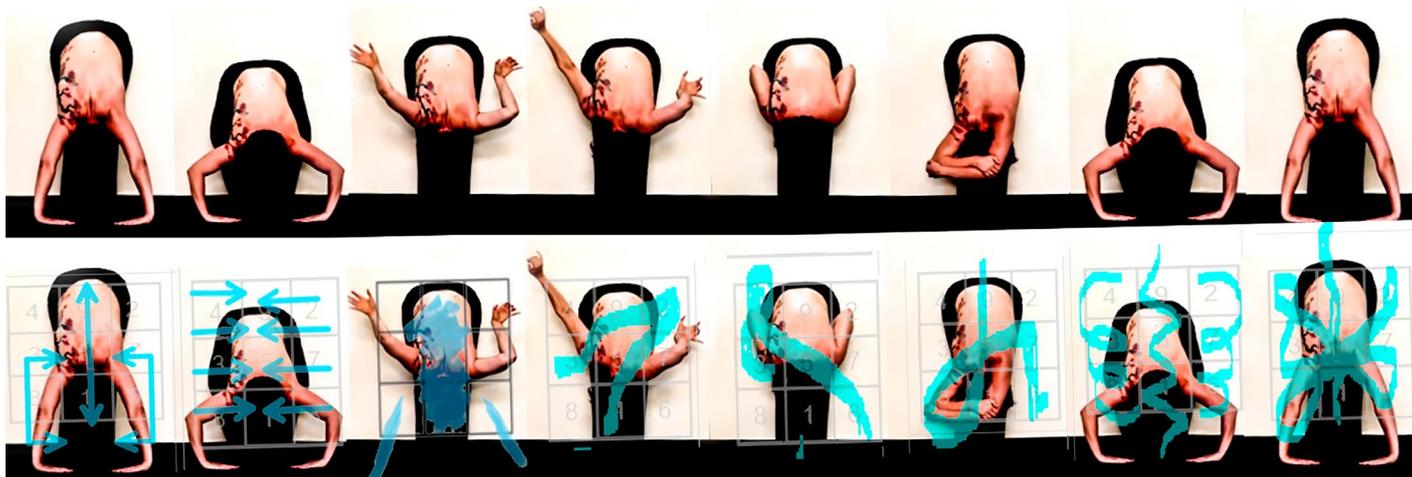


Figura 8 Montanha- estudos de tensões / fonte: acervo pessoal da autora

Cena/ iluminação	Tensão corporal visível	tensão corporal invisível	diagrama corporal	diagrama sonoro	fragmento	imagem	som
- entrada - Escuro, apenas visibilidade necessária para plateia posicionar-se	Plateia posicionando-se	Na plateia			123. A natureza quer ocultar-se (X)	fogo	
- Início - Totalmente escuro		Na plateia			123. A natureza quer ocultar-se (X)	semente úmida	
- Aurora - Luz incide lentamente, vinda de cima.	Aparente repouso	Cabeça em oposição ao quadril, mãos empurram o chão, escápulas distanciam-se, pés afundam no chão.			54. A harmonia invisível supera a visível. (LXXX)	Raízes brotam das mãos e aprofundam na terra. A coluna é uma queda d'água.	
- dia - Luz em sua intensidade máxima	Simetria harmônica	Contrações isométricas da musculatura das costas, isolando ao máximo cada ação muscular, chegando no máximo da tensão suportável.			54. A harmonia invisível supera a visível. (LXXX)	A cachoeira das costas seca.	
- dia - Luz em sua intensidade máxima	Simetria harmônica	Continua com as contrações isométricas da musculatura das costas, inserindo algumas quebras de cotovelo, ainda simétricos			54. A harmonia invisível supera a visível. (LXXX)	a terra, seca, racha. Nas fendas surgem vagalumes e aleluias.	

Figura 9 Montanha – roteiro diagramático, parte I / fonte: acervo pessoal da autora

Cena/ iluminação	Tensão corporal visível	tensão corporal invisível	diagrama corporal	diagrama sonoro	fragmento	imagem
- dia -Luz em sua intensidade máxima	Início de assimetria, mas ainda em composições harmônicas	As contrações do lado esquerdo começam a diferir das do lado direito, gerando divergências, mas que ainda tendem a voltar ao equilíbrio.			60. O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo. (CIII)	A cigarra quer sair de sua casca
-Início da tarde -Luz em sua intensidade máxima	Os braços saem do chão. Maiores possibilidades simétricas e assimétricas.	Cresce a tensão entre cabeça e bacia. Cotovelos e punhos estão sempre exercendo forças em direções opostas As escápulas querem maior liberdade, mas são impedidas pelos braços, que desejam ainda manter uma certa simetria.			36, Morte das almas; tornam-se água, morte da água: volver-se em terra. Mas a terra (re)nasce da água; e da água, alma. (CII)	A cigarra prepara suas asas
- tarde -Luz em sua intensidade máxima	Os braços ganham liberdade e buscam a ascensão	Os braços desprendem-se de qualquer simetria, buscam a ascensão enquanto a cabeça, às vezes, insiste em dirigir- se para o chão, gerando tensão em alguns momentos. A cabeça, aos poucos, sede aos impulsos vindos da coluna e a cervical ganha maior movimentação			36, Morte das almas; tornam-se água, morte da água: volver-se em terra. Mas a terra (re)nasce da água; e da água, alma. (CII)	Voo onírico, maracujá enrolando-se em busca de sol
-Início crepúsculo -Luz em sua intensidade máxima	Início do caminho inverso da performance, até anoitecer.	60. O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo. (CIII)

O estudo da **montanha** partia da ideia de uma sublimação noturna no Cerrado, então questões de luz e sombra começaram a ter importância na construção das cenas, trazendo a ideia de uma forma que se revela a partir da sombra, do oculto, sugerindo tensões invisíveis. O diagrama, então, foi uma forma de pensar como seriam trabalhadas tais questões no aspecto visual, coreográfico e sonoro.

Para este fim, o diagrama do estudo da **montanha** foi no primeiro momento dividido em sete colunas, sendo: cena/ iluminação, tensão corporal visível, tensão corporal invisível, diagrama corporal, diagrama sonoro, fragmento, imagem. As colunas traziam para um plano visível e sistematizado os gatilhos poéticos que estavam sendo trabalhados neste momento do processo e que precisavam de uma maior clareza. A primeira coluna, cena/ iluminação, trazia os momentos poéticos escolhidos, que estavam intimamente ligados com a iluminação ou a sensação de iluminação desejada. A segunda

Figura 10 Montanha – roteiro diagramático, parte I / fonte: acervo pessoal da autora

10 João Lucas é colega da disciplina Laboratório de Criação em Artes Cênicas, oferecida no primeiro semestre de 2017 pelo PPG-AC da UnB, da qual surgiu CDR. João Lucas paritipa de CDR como compositor da trilha sonora.

coluna, tensão corporal visível, trazia a tentativa de evidenciar o ponto de vista do observador, no caso da plateia. Na terceira coluna, tensão corporal invisível, apareciam possíveis estados psicológicos ou tensões musculares que poderiam ocorrer na cena, tanto na plateia quanto em meu corpo. Na quarta coluna, diagrama corporal, os gráficos tentam ilustrar o percurso e as direções das tensões musculares que ocorrem dentro do corpo. Na quinta coluna, diagrama sonoro, os gráficos foram sugestões abstratas de como eu imaginava a tensão espacial na sala de apresentação que seria gerada a partir ambientação sonora. A sexta coluna, fragmento, destacava qual fragmento estava sendo trabalhado com maior ênfase em cada cena descrita pelo diagrama. A última coluna, imagem, descreve a cena poética concebida a partir da junção dos três gatilhos poéticos: fragmentos de Heráclito, fragmentos de Bachelard, bioma do Cerrado.

Numa segunda etapa do processo, no que se refere ao uso do roteiro diagramático como uma das ferramentas de composição cênica, os diagramas corporais que surgiram no roteiro diagramático e mantiveram consistência ao longo do processo de experimentação corporal, foram transformados em cartografias tensionais e possibilitaram o surgimento do escopo do material coreográfico para a performance **montanha**.

Ao realizar o roteiro diagramático, o primeiro obstáculo foi roteirizar o estado cinestésico que o corpo percorria durante a **montanha**, fragmento poético performático, pois a roteirização passava por uma análise racional que divergia da lógica corporal durante a experiência da performance. A medida que eu tentava trazer a tona com maior clareza os possíveis percursos cinestésicos, muitas imagens da memória corporal surgiam, e estas imagens tornavam-se mais presentes que o próprio roteiro. A solução foi usar diário de bordo para um registro das impressões sensitivas e também o recurso do vídeo para registro da visualidade da performance. Posteriormente, estes registros serviriam de guia para uma tentativa de roteirização dos estados de tensão percorridos pelo corpo durante a **montanha**.

À medida que eu assistia aos vídeos do registro do processo, meu corpo ressoava os percursos de tensão que estavam sendo mostrados na imagem, e fui anotando estes percursos, esta cartografia tensional (fig. 11) que depois foi organizada em forma de roteiro diagramático. Primeiramente a cartografia tensional foi registrada no próprio corpo e, aos

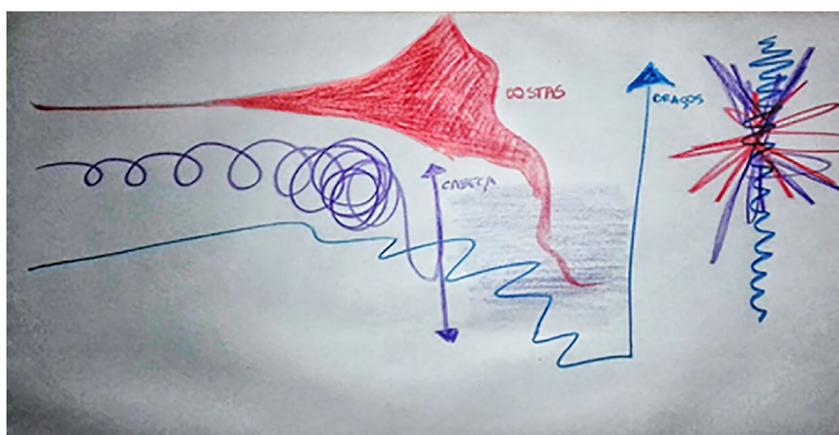


Figura 11 Cartografia tensional (desenho da autora) – montanha / fonte: acervo pessoal da autora

poucos tornavam-se rabiscos no papel. Os registros cartográficos traziam a ideia de ciclo, que já estava presente na tônica do trabalho devido à pesquisa e seleção inicial dos fragmentos de Heráclito.

Assim, o formato do roteiro diagramático apresentado nas figuras 9 e 10 surgiu a partir de cinco pontos-chaves: o imaginário construído a partir das leituras de Heráclito, a memória cinestésica da performance, o diário de bordo, a observação dos vídeos de estudos corporais da **montanha** e os desenhos da cartografia tensional. Estes pontos-chaves abriam portas de percepção específicas.

A partir destas informações, comecei a construir a cartografia das tensões musculares internas que a posição em pé, com a cabeça para baixo, causavam na montanha, pois pensei que esta cartografia poderia ser utilizada, futuramente, como um dos critérios de elaboração do roteiro coreográfico de movimento. Neste ponto do processo comecei a considerar a possibilidade de realizar um roteiro de tensões musculares a serem vivenciados, deixando espaço para possíveis transformações corporais que surgissem desta experiência.¹¹

De fato, à medida que estas sugestões tensionais surgiam e ganhavam forma no corpo durante a performance, eram logo abandonadas. Neste abandono, novas cartografias tensionais começavam a ganhar relevo corporal, num contínuo desejo de manter o fluxo de tensões surgirem e desaparecerem.

O registro cartográfico tensional das etapas do processo possibilitou observar que, depois de um certo momento, quando os gatilhos poéticos estavam operando entre si de forma fluida e sem muita sistematização, algumas idéias e sensações, a princípio díspares, encontravam confluências e se harmonizavam ao 'acaso'. Este 'acaso' criativo, esta inspiração ou *insight* criativo, só tornou-se possível devido à imersão vivenciada desde o início do processo de **CeDensiRe**. Assim como sugere o fragmento 124 de Heráclito, *a mais bela ordem do mundo (o mais belo kosmos) é um amontoado de sujeira varrida ao acaso*.

b) *Frag. 36. Morte das almas; tornarem-se água; morte da água: volver-se em terra. Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma.*

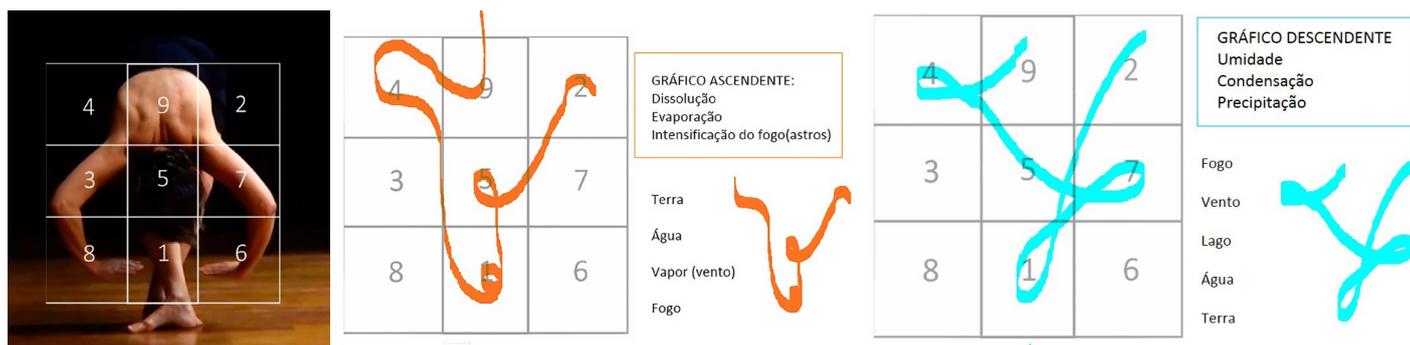
Este fragmento aponta que o caminho em direção à água, descendente, estaria em direção à morte das almas. Corporalmente, posso pensar este caminho descendente como nosso corpo caminha para entregar-se à força da gravidade, para baixo, e integrar-se à terra. Ao mesmo tempo, deste húmus da terra, nasce a vida, em forma de Cerrado, desde a raiz que se nutre deste húmus, numa trajetória ascendente dos elementos.

Como gatilho inicial para este fragmento, relacionei os ciclos dos elementos propostos por Heráclito à alguns simbolismos sobre ciclos dos elementos naturais, como o quadrado mágico, mas sem me aprofundar no simbolismo

11 Em Heráclito, a mudança e a transformação física dá-se por meio de ciclos, onde o novo nasce a partir do velho, obedecendo a uma certa ordem temporal. Este pensamento cósmico de Heráclito é permeado por oposições que obedecem a uma certa ordem periódica, estabelecendo uma certa simetria pela oposição. Esta simetria pela oposição passou a fazer parte do trabalho corporal de montanha.

em si. Escolhi trabalhar com um gráfico do quadrado mágico¹², como um galtilho poético extra, aproveitando apenas a sua disposição numérica como ponto de partida para criar tensões internas que seriam melhor elaboradas posteriormente, no decorrer do processo. Pelo quadrado mágico, estabeleci uma relação numérica entre os elementos da natureza e a disposição numérica do quadrado mágico, traçando percursos ascendentes e descendentes entre os elementos, inspirando-me no ciclo sugerido pelo frag. 36 de Heráclito.

No exercício criativo de **CeDensiRe**, as cartografias tensionais apresentadas anteriormente nas figuras 08, 09 e 10 foram feitas inspiradas na disposição numérica dos elementos apresentados na figura 12, numa tentativa de criar rotas musculares a partir dos ciclos dos elementos propostos por Heráclito no frag. 36. Para isso, visualizei a disposição numérica do quadrado de forma perpendicular ao chão, para minhas costas ficarem ‘apoiadas’ nos números do quadrado mágico. O recurso do vídeo foi importante neste momento para dar mais precisão espacial às rotas musculares. A imagem captada foi editada de forma que eu pudesse visualizar o quadrado numérico em minhas costas, como mostra a figura 12 abaixo.



Na figura 12, o desenho do gráfico foi experimentado a partir de contrações musculares nas costas, como se a musculatura seguisse rotas descendentes e ascendentes como um GPS de micro-tensões. O quadriculado foi feito para ajudar a localizar o percurso das contrações com maior precisão. Tomarei de exemplo a cartografia tensional da Figura 13 que chamei de *ascendente* para apresentar sua construção.

No quadrado mágico, cada número corresponde a um elemento¹³, então, a partir da disposição numérica do quadrado mágico, tracei num papel um possível percurso do ciclo ascendente dos elementos trazido por Heráclito no frag. 36: "... da terra (re)nasce água; e da água, alma.", do elemento mais sólido, a terra, ao mais etéreo, o fogo.

A rota de tensões internas nas costas a serem percorridas, a partir da disposição sugerida pelo quadrado mágico, seria 2 e 5 (terra), 1 (água), 4 (vento) e 9 (fogo):

12 O Quadrado Mágico é uma superfície subdividida em casas quadradas, como um tabuleiro de xadrez. Os quadrados são ocupados com números de 1 a 9 de modo que a soma dos números das linhas horizontal, vertical ou diagonal, resulta sempre a mesma, no caso, 15. Possuíam antigamente um significado mágico. No I Ching, cada número representa um elemento da natureza.

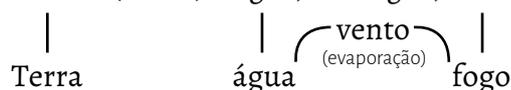
13 1 – água, 2 – terra, 3 – trovão, 4 – vento, 5 – terra, 6 – céu, 7 – lago, 8 – montanha, 9 – fogo.

Figura 12 Cartografia tensional, estudos / fonte: acervo pessoal da autora



Figura 13 Cartografia tensional, desenho da autora

da terra re(nasce) a água; e da água, alma.



A partir da tentativa de percorrer a rota sugerida pelos números do quadrado mágico, diversas tensões musculares eram criadas, e uma cartografia muscular começava a tomar relevo. Inspirada pela ideia de sublimação, a sensação imaginada durante este percurso de tensões musculares era de uma espécie de desmaterialização, uma perda de gravidade corporal gradativa, uma diminuição constante do tônus empregado em sua realização. Então, trabalhei esta cartografia de duas formas. Na primeira, apenas procurei percorrer corporal-mente o percurso traçado no papel. Para isso, imaginei o plano do quadrado perpendicular ao solo, e com minhas costas, fui percorrendo o percurso por meio de tensões musculares. A segunda, além de percorrer este suposto trajeto, trabalhei a gradação da intensidade das tensões que eu empreendia, iniciando com muita intensidade, no elemento terra, representada espacialmente pelos números 2 e 5. Gradativamente, à medida que eu me aproximava do elemento fogo, representado espacialmente pelo número 9, diminuía a intensidade das tensões e, algumas vezes, aumentava a velocidade do percurso.

Diversas cartografias tensionais como esta foram feitas e, aos poucos, fui selecionando as que possuíam maior reverberação poética para mim. As seleções eram feitas a partir de três pontos principais: memórias corporais sensíveis vivenciadas na experiência em si do movimento, memórias do roteiro diagramático previamente estudadas e a análise dos vídeos que eram gravados durante o processo, que ajudavam a entender os desenhos corporais que surgiam durante o estudo da **montanha**. Com o tempo, o desenho inicial do quadrado mágico foi sendo abandonado e, no roteiro diagramático, permaneceram registradas as rotas tensionais mais significativas, que foram por fim incorporadas e elaboradas na performance.

Além do movimento corporal, esta cartografia tensional (fig. 12) foi utilizada, num primeiro momento, para criar a ambientação sonora da performance. Esta ambientação teria o objetivo de desenhar trajetos sonoros na sala de apresentação semelhantes aos trajetos das tensões musculares que percorriam meu corpo durante a performance. O percurso sonoro seguiria o mapa das tensões corporais de ascensão e evaporação em direção ao céu, com frequências agudas, ou a umidificação e condensação, em direção à terra, com frequências graves.

João Lucas, pianista e compositor, é parceiro neste processo criativo e está contribuindo em como pensar a ambientação sonora da performance

a partir do material advindo desses estudos. Das primeiras conversas com João surgiu a ideia de ambientar a sala da performance com quatro caixas de som que, de alguma forma, pudessem criar percursos sonoros ao longo da performance. A partir desta ideia original foi-se aprofundando as relações entre a movimentação e a ambiência sonora, aproximando-se de uma cartografia sonora, que evolui e se modifica à medida em que na pesquisa corporal também ocorrem mudanças.



As ideias sonoras iniciais surgiram como um contraponto às tensões corporais criadas, como forma de permear o ambiente performativo com as tensões construídas no interior do corpo da performer. O ambiente sonoro proposto por João Lucas ajudou a construir o imaginário da performance. Neste processo, diversos registros audiovisuais foram realizados para melhor visualização dos roteiros de tensões que estavam sendo construídos corporalmente. A importância deste encontro com João Lucas será retomada no item deste artigo sobre as demandas do processo criativo, no tópico sobre a composição musical para o trabalho.

Durante a realização do roteiro diagramático para João poder atuar em sua colaboração musical, pude perceber com maior clareza que eu precisava roteirizar as cartografias das tensões percorridas pelo corpo para entender os relevos que se formavam, uma vez que a construção da tensão muscular seguida de seu destensionamento geravam inúmeras nuances que poderiam ser aproveitadas como construções formais e sonoras. Algumas formas começavam a ‘merecer’ maior dilatamento no tempo devido à sua força poética, sugerindo um tempo específico na trilha sonora. Um relevo de tensões, já apresentado nas figuras 08, 09 e 10, então, passou a ser construído ao longo da performance, em forma de roteiro diagramático, no intuito de criar uma certa dramaturgia das tensões que pudesse ser lida por João e transformada em paisagem sonora. Neste momento, o registro em vídeo com iluminação adequada foi fundamental para a escolha dos relevos corporais que fariam parte da composição coreográfica. Foi neste momento, também, que no roteiro diagramático das figuras 09 e 10, a primeira coluna, cena/iluminação, ganhou clareza em sua construção.

Figura 14 Sons das raízes do Cerrado nas costas de Erica / fonte: João Lucas

c) *Frag. 60. O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo.*

Neste fragmento, tomando a ascensão como resultante da relação com o fogo (fogo elemento e fogo no sentido espiritual), o caminho inverso seria voltar à terra, ou seja, ceder à força da gravidade (gravidade como força oculta que age em nós e como condição humana que nos traz à terra, à nossa finitude biológica).

Para experimentar este fragmento, foi feito um vídeo onde aparece, ao mesmo tempo, a performance acontecendo da forma real e sua imagem invertida (do final para o começo, em tempo reverso). Assim, na esquerda a performance se desenvolve numa ascensão do corpo e, na direita, o corpo segue em caminho descendente. Por ser a mesma imagem, podemos apreciar o corpo realizando exatamente o mesmo caminho para cima e para baixo.

A partir deste experimento, foram observadas algumas tensões que na musculatura, geravam linhas de tensões ora convergentes ora divergentes, servindo de estímulo criativo para a continuação do processo em questão e de parâmetro para desenvolver estudos para o trabalho prático de preparação corporal para dança.

A gravidade, a sensação do peso, aparece aqui com grande potência poética para a elaboração do trabalho artístico. No fragmento 60 de Heráclito, a gravidade pode ser percebida como uma força oculta que age em nós, como condição humana que nos traz à terra, à nossa finitude biológica. Controlar ou ceder à ação da gravidade estaria no cerne do desenho da poética ponderal da montanha. Uma morte vertical, que também deriva desta modulação tensional, continuamente ajustada pela musculatura antigravitacional. Uma queda vertical no sentido de uma rendição do corpo à sua própria inclinação. Nesta modulação da queda, o corpo transitaria entre dois polos: entre o céu e a terra, não permitindo que a queda de fato aconteça, mantendo o constante jogo de tensões musculares.

Nas figuras 15 e 16, retiradas do vídeo de estudos da montanha, as linhas, representadas por ————, pretendem mostrar a oposição e a harmonia geométrica

das formas, os vetores, representados por ————>, pretendem evidenciar as nuances de tensão que atuam no corpo durante o estudo.

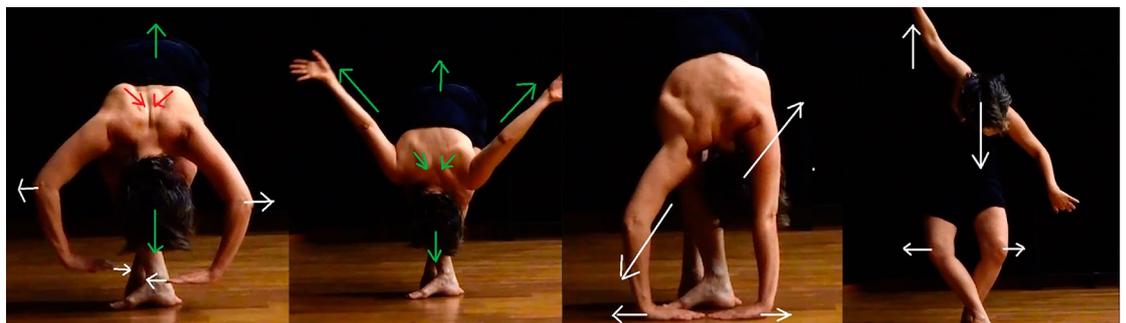


Figura 15 Estudos montanha, vetores / fonte: acervo pessoal da autora

d) *Frag. 36. Morte das almas; tornarem-se água; morte da água: volver-se em terra. Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma.*



O caminho descendente seria, neste fragmento, o caminho em direção à morte, assim como nosso corpo caminha para entregar-se à força da gravidade, para baixo, e integrar-se à terra. Ao mesmo tempo, da terra nasce a vida. As raízes do Cerrado, ao seguirem em busca d'água nas profundezas do subsolo, encontram a fonte da vida. Quanto mais profunda a raiz, quanto mais para baixo, mais vida, maior o vir-a-ser. Percebendo a alma como vaporização da água, posso perceber o processo de transpiração realizado pelas folhas das árvores do Cerrado como um caminho ascendente da alma. Do encontro das raízes do cerrado com a água nas profundezas do subsolo, ocorre um percurso ascendente da água, desde as raízes das plantas, que umidifica a atmosfera no entorno da planta. Esta atmosfera úmida pode continuar seu percurso ascendente. Pode formar nuvens densas e chover, tornar-se água e volver-se em terra.

Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma. Fragmento do fragmento, estou utilizando esta passagem para estudos de imagens poéticas, talvez para a produção de um vídeo. Abaixo, descrevo como foram trabalhados a imaginação poética de cada fragmento deste fragmento nos itens e nas imagens a,b,c,d.

a) *da terra nasce água.*

Uma linha horizontal imaginária representa a superfície plana de um lago profundo (água). No vídeo, a imagem foi cortada horizontalmente, ocultando a parte do corpo que estaria submersa. partir de impulsos gerados pelos pés, a performance corporal se desenvolve. Os pés representam a terra, pois estariam apoiados no fundo do lago, onde repousam os sedimentos. A movimentação desencadeia reverberações no corpo. O impulso do movimento está oculto nas profundezas do lago, mas podem ser vistas suas ressonâncias na caixa torácica, membros superiores e cabeça .



Figura 16 Estudos montanha, linhas / fonte: acervo pessoal da autora

Figura 17 Estudos para Lago, a / fonte: acervo pessoal da autora

b) *...da água, alma.*

Na caixa torácica ocorrem as trocas gasosas do corpo, a oxigenação do sangue. Fluido e ar, água e vapor. Alma



úmida. O corpo vaporiza seus contornos e emerge na superfície do lago. A partir de impulsos profundos, membros superiores dão forma aos percursos ascendentes dos vapores da alma. Com o tempo, a alma umidifica-se. Condensa-se. Mergulha no lago de si e desaparece em sua própria profundidade.

Figura 18 Estudos para Lago, b / fonte: acervo pessoal da autora

c) *fragmento, superfície, profundidade.*

Com recurso de edição de vídeo (Adobe Premiere Pro 9), foi feito uma fragmentação do corpo em feixes de imagens.



Cada fragmento de imagem está em um tempo diferente, ora antecipando ora ecoando o movimento. O tempo que foi, o que está sendo o por vir fundem-se na mesma imagem. Esta fragmentação também remete à superfície de um lago que, quando agitado, fragmenta a imagem refletida em sua superfície.

Figura 19 Estudos para Lago, c / fonte: acervo pessoal da autora

d) *fragmento, oposição, harmonia.*

Num segundo estudo, também utilizando edição de vídeo a fragmentação da imagem foi feita para acen-



tuar as diferenças entre as tensões do lado direito e esquerdo do corpo. Uma pequena diferença de tempo entre a imagem da direita e da esquerda acentua o conflito dos dois lados do corpo, ao mesmo tempo que sugere a harmonia a partir deste conflito.

Figura 20 Estudos para Lago, d / fonte: acervo pessoal da autora

SEGUNDO GATILHO POÉTICO: BACHELARD

Este segundo gatilho foi disparado pela imaginação poética de Bachelard. O processo de leitura de quatro obras específicas de Bachelard foi impregnado

da leitura fragmentária de Heráclito e passou a fazer parte do processo criativo, contagiando-o mutuamente. As leituras de Bachelard foram, assim, feitas na mesma medida das leituras de heráclito, de forma fragmentária, criando associações poéticas ao longo do processo criativo.

Bachelard (2001), em seu conceito de imaginação dinâmica a partir da relação do homem com sua verticalidade, traz para a pesquisa criativa de movimentos um rico imaginário para as construções subjetivas de oposição que estou me aprofundando em **CeDensiRe**. O estar vertical do homem no mundo dinamizaria sua relação entre o céu e a terra, tornando-o leve à medida que aproxima do céu e pesado ao aproximar-se da terra. Para Bachelard, nesse dilema algumas imaginações impregnadas desta dinâmica poderiam resumir todos os dramas do destino humano.

Em Bachelard, no livro **O ar e os sonhos**, a queda, sua profundidade, aparece a partir do esforço de tornar a subir, à medida que se toma consciência da vertigem da queda. Uma dialética entre vida e morte, entre a luz e a escuridão, o visível e o obscuro. “A imaginação dinâmica une pólos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva enquanto alguma ação se aprofunda - e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva.” (BACHELARD, 2001, pg. 109). Aqui, o sentido vertical da influência da gravidade em nosso corpo é percebido de forma muito potente. Juntamente com a verticalidade e a gravidade, está o sentido do peso, um dos fatores do movimento estabelecidos por Laban no início do séc. XX.

The four factors: weight, flow (i.e. the degree of intensity muscle tone), space and time are the 'able-to-be-sensed' vectors of this elaboration. Amongst the four factors, the most important — weight — has a special place. It is at once the agent of movement and what is acted upon. All movement is defined by a transfer of weight. Laban's cinetography of the '20s makes weight transfer the open unit founding any motor act. weight is not only displaced: it displaces, constructs, symbolises from out of its own sensation. The other factors serve to define the sensation of weight qualitatively, and to distribute it according to different corporeal 'colours'. In fact, the four factors do not exist in themselves: they are not apprehended from the perspective of their own substance but only in the relationship that we maintain with them. This tenet of Laban's thought was to be affirmed more explicitly with the elaboration of his 'effort' theory. Space, time and even weight do not exist if I fail to weave into them my own intentionalities. These are life itself: they are the vectors both of energy and of the aesthesias or drives. (LOUPPE, 2010)¹⁴

14 Os quatro fatores: peso, fluxo (isto é, o grau de intensidade do tônus muscular), espaço e tempo são os vetores “capazes de ser detectados” dessa elaboração. Entre os quatro fatores, o mais importante - peso - tem um lugar especial. É ao mesmo tempo o agente do movimento e sobre o qual se atua. Todo o movimento é definido por uma transferência de peso. A cinetografia de Laban dos anos 20 faz com que o peso transfira a unidade aberta fundando qualquer ato motor. O peso não é apenas deslocado: desloca, constrói, simboliza a partir de sua própria sensação. Os outros fatores servem para definir qualitativamente a sensação de peso e distribuí-la de acordo com diferentes “cores” corporais. Na verdade, os quatro fatores não existem em si mesmos: eles não são apreendidos na perspectiva de sua própria substância, mas apenas no relacionamento que mantemos com eles. Este princípio do pensamento de Laban deveria ser afirmado de forma mais explícita com a elaboração de sua teoria do “esforço”. O espaço, o tempo e o peso uniforme não existem se eu deixar de tecer neles minhas próprias intenções. Esta é a própria vida: são os vetores tanto da energia como das ausências ou unidades. Tradução minha.

Segundo Loupe (2010), reconhecer a importância do peso como uma possibilidade poética em potencial foi uma das grandes descobertas da dança contemporânea. Ir ao encontro da gravidade, para baixo, inverter as relações usuais do corpo com a gravidade tem permeado as construções poéticas de **CeDensiRe**.

No contexto de **CeDensiRe**, as leituras de Bachelard carregaram uma profunda ligação entre a queda e a escuridão, ao que não está visível. Perceber o movimento pelo que não está visível tem sido minha prática corporal em dança. A partir desta ideia da invisibilidade e da escuridão levantadas com esta pesquisa, um universo poético muito rico está sendo criado em **CeDensiRe**, num processo criativo permeado pelo entendimento da construção de sua poética. Com um treinamento poético a partir das questões levantadas, a forma no corpo revela-se pouco a pouco, num devir da imaginação ao mesmo tempo que as formas e desenhos corporais ganham significados mais profundos.

DOCUMENTAÇÃO E OUTRAS DEMANDAS CRIATIVAS DE CERRADO DENSIDADE RESSONÂNCIA

Em **CeDensiRe**, processo criativo ainda em andamento, parto da construção de um estado de percepção corporal ampliada, uma espécie de silêncio atento. Na tentativa de acompanhar o florescimento do ente poético que surge, no momento em que surge, passei a registrar de diversas formas tais estados corporais. Para isso, precisei desenvolver uma prática corporal que me fornecesse ferramentas para permanecer atenta a esse mover poético. Para perceber os detalhes da origem do movimento em meu corpo, precisei vivenciar minuciosamente a lentidão de seu nascimento. Cada movimento deveria corresponder ao justo gesto de sua ação, eliminando qualquer excesso, estilo, ou músculos desnecessários. Aqui apareceu a primeira demanda criativa: eu precisava de algum trabalho corporal que me conduzisse a um profundo estado de concentração e percepção interna.

DEMANDA 1 – TRABALHO CORPORAL EM CeDensiRe

Em **CeDensiRe**, as pesquisas de movimento partem de um estado de profunda atenção em relação à atuação da força da gravidade no corpo, que passei a chamar de *atitude ponderal*, permitindo a construção de um estado de percepção ampliada, como se fosse possível apreender o momento em que a criação poética se dá no corpo. Como se na lentidão do nascimento do movimento, eu pudesse perceber os detalhes de sua origem. Quando entro neste estado de atenção, o ato criativo da construção do movimento surpreende de tal forma que se multiplica e cria seu próprio universo, sua própria poesia, muito além do que supostamente eu achava que criaria.

No processo de **CeDensiRe**, a prática e a poética se imbricam de tal forma a construir um único pensamento-corpo a partir de sua experiência. O aspecto mais interessante deste processo é a percepção da atenuação de fronteiras entre a criação poética em dança e a prática corporal. Esta percepção, à medida que o processo poético se aprofunda, ganha um relevo próprio e uma intensidade desafiadora. A poética do movimento demanda uma certa prática que, por sua vez, modifica a poesia da obra.

O trabalho corporal bem direcionado nas artes cênicas favorece novas experiências e possibilidades afetivas, sensibilizando o ser para uma compreensão cada vez mais apurada de suas organizações pessoais preestabelecidas, permitindo constantes atualizações em seu fazer artístico. Leva o artista a pensar sua própria produção, especular sobre sua prática artística, revelando sua singularidade e, talvez, indagando seu pertencimento ou não a um fluxo de reflexões teóricas. A documentação do processo criativo pode ajudar o artista a perceber os caminhos do seu próprio esforço, a entender suas escolhas estéticas, a decidir sobre o trabalho corporal pertinente a cada momento do processo criativo. Neste contexto, documentar o processo criativo evidenciando as nuances das demandas corporais e estéticas ainda em processo pode contribuir na construção do *ente poético*¹⁵ da obra artística e no estofamento do pensamento em dança criado na obra. O que chamo aqui de ‘pensamento em dança’ se assemelha ao que Dubatti nomeia de pensamento teatral:

O artista, na práxis, para a práxis e sobre a práxis, produz pensamento continuamente, de várias maneiras, segundo as poéticas, isto é, segundo a forma de trabalho, os procedimentos estruturais e a concepção de teatro, e é quem mais sabe, ou um dos que mais sabe, de teatro. Chamo de pensamento teatral a produção de conhecimento que o artista e o técnico-artista geram na práxis, para a práxis e sobre a práxis teatral. (DUBATTI, 2016, p. 94)

Perceber as nuances de tensões que percorrem o corpo durante o movimento podem nos abrir algumas janelas perceptivas, resultando num ganho qualitativo em relação à sensibilidade do corpo cênico e à conduta pedagógica. Assim, a prática corporal da dança onde normalmente dedica-se um tempo maior a tais percepções, conhecido por treinamento ou preparação, deixa de ser uma etapa anterior à criação e passa a fazer parte do processo como um todo, influenciando e direcionando o fazer artístico.

15 Dubatti (2016) chama de *poiesis* o ente poético que se produz e está no acontecimento a partir da ação corporal. “O ente poético constitui aquela zona possível de teatralidade presente não apenas nela, que define o teatro como tal (e o diferencia de outras teatralidades não *poéticas*), na medida em que marca um salto ontológico: configura tanto um acontecimento como um ente outros em relação à vida cotidiana, um *corpo poético* com característica singulares”. (DUBATTI, 2016, p. 33-34)

UMA PRÁTICA GRAVITACIONAL

No exercício da *atitude ponderal*, gradativamente, eu passo a ficar mais sensível à relação ponderal entre as partes do corpo, começo a perceber como estas se combinam e se articulam no movimento, fico atenta em como as articulações corporais podem agir como pontes de conexão entre devires criativos, abrindo um leque de possibilidades para eu decidir, escolher ou permitir por meio de qual caminho interno o movimento acontecerá em meu corpo. Indo um pouco mais fundo, permanecer atento à *atitude ponderal* pode permitir, de forma mais eficiente, a inibição da ação de uma musculatura desnecessária em alguma articulação e, assim, possibilitar a realização do movimento em sua máxima amplitude, em sua máxima expressão poética, eliminando possíveis bloqueios expressivos ou lesões por esforços desnecessários.

A partir desta profunda consciência das nuances de tensões corporais no mover que exige a *atitude ponderal*, a qualidade do contato com o chão se mostra fundamental, pois é o que fornecerá a relação de oposição com a força da gravidade desencadeando toda a gama de tensões possíveis. A partir da qualidade desta relação primária do corpo com a gravidade se estabelecerá todas as outras relações: consigo mesmo, com as partes de seu corpo, com o espaço ao redor, com outros corpos, com o espaço cênico, com o público e assim sucessivamente, numa espiral de percepções de afetos.

Para Hubert Godard (2001), a maneira como cada indivíduo se organiza em relação à gravidade tem um impacto direto sobre a qualidade de sua expressão. Entender como essa organização se dá pode ser de fundamental importância àqueles que tem o movimento como forma de expressão, como bailarinos, atores, performers e circenses. Segundo Godard, o simples fato de estarmos em pé diz muito sobre nós. Nossa gestão do peso demonstra nosso projeto de vida. A partir da relação com a gravidade somos capazes de interpretar as várias nuances de um gesto. Godard chama de pré-movimento a atitude que temos em relação à gravidade antes mesmo de iniciar um movimento qualquer, à nossa gestão de peso. Godard afirma ainda que é o pré-movimento que define a carga expressiva do gesto, uma vez que define o estado de tensão inicial do corpo.

O pré-movimento age, pois, diretamente sobre nossa musculatura anti-gravitacional, encarregada de manter nosso corpo equilibrado e em pé, cujo controle, em grande parte, escapa à nossa consciência e vontade. Assim, a musculatura antigravitacional também seria uma espécie de tecido expressivo corporal. Desta forma, mudanças em nossa musculatura antigravitacional poderiam acarretar mudanças em nossa expressividade e vice-versa, uma vez que a musculatura antigravitacional antecipar-se-ia a cada gesto, conferindo

expressividades diversas em cada corpo. Comecei a pensar que um trabalho corporal que atuasse diretamente neste tecido expressivo poderia contribuir significativamente na qualidade de minha presença cênica em **CeDensiRe**. Na tensão entre o que seria uma gestão de peso ideal e como realmente meu corpo reagia aos estímulos em **CeDensiRe** poderia estar o nascimento do ente poético da montanha. Entender os mecanismos gerados por esta tensão gravitacional, pelo pré-movimento, passou a ser uma demanda importante no processo criativo de **CeDensiRe**, uma vez que, variações mínimas de tensões corporais poderiam modificar por completo o significado do gesto cênico. Pensar em trabalhar nuances de tensões internas mostrava-se um caminho pedagógico mais produtivo para o desenvolvimento da **montanha** que treinamentos repetitivos a partir de formas preestabelecidas. Este trabalho corporal foi fundamental para a criação das cartografias tensionais que surgiram e, aos poucos, foram sendo incorporadas na performance da **montanha**.

Quando me permito experienciar e perceber minha *atitude ponderal*, automaticamente realizo uma certa cartografia corporal dos processos internos e das intensidades que percebo surgir no corpo, enquanto surge no corpo. Vejo neste pensamento um convite para o pesquisador em dança, o bailarino, a ser cartógrafo de si, mergulhar na geografia de seus afetos, permitindo-se experienciar novas situações corporais, deixando o corpo vivenciar as intensidades que surgem em forma de movimento, de dança. Esta postura ajuda o bailarino a não ficar preso em alguns padrões corporais preestabelecidos, para não deixar de vivenciar intensidades ainda por virem.

Cada vez mais minhas buscas apontam para situações nas quais eu possa exercitar este *tecido expressivo*, ou seja, que possa experimentar constantes mudanças de atitude em relação à força da gravidade, em relação ao meu eixo vertical, situações em que eu aprimore minha *atitude ponderal*. Sendo que a musculatura antigravitacional exerce constantemente uma força de oposição à atuação da gravidade no corpo, o princípio de um *movimento dinâmico* pautado em equilíbrio de forças opostas sempre esteve muito presente em minhas experiências corporais mais significativas. O *movimento dinâmico* refere-se, então, a uma qualidade de movimento que carrega uma profunda percepção de pelo menos dois vetores de direção do movimento, em sentidos opostos. Em pé, por exemplo, ao mesmo tempo que percebo meu peso entregar-se para o chão, sinto um vetor de força subindo, pela musculatura profunda de meu tronco, em direção ao céu.

No que se refere ao trabalho corporal realizado a partir dos gatilhos poéticos trazidos pelos fragmentos de Heráclito, para dilatar o *movimento dinâmico* de cada estudo corporal eu devo aprofundar a sensação de afundar meus

pés no chão ao mesmo tempo que sinto minha musculatura profunda subir, ou seja, eu dilato sensação vetorial ao mesmo tempo nas duas direções, mantendo a oposição no movimento. Ao identificar a relação desses dois vetores opostos estabelecidos com o eixo vertical, eu consigo estabelecer uma relação muito clara com a gravidade e, assim, perceber de forma mais eficiente minha *atitude ponderal*.

DEMANDA 2 – DOCUMENTAÇÃO DO PROCESSO

Pensar o corpo a partir do Cerrado e de uma atitude ponderal tem marcado profundamente minha percepção de movimento e minha forma de apreender o mundo.. Em meus diários de bordo de **CeDensiRe** sempre apareciam anotações com uma forte relação com a terra e uma busca do céu, como se em busca de uma sublimação. Meu olhar atentava-se aos ipês que contavam da importância dos tempos áridos, às cigarras e aleluias que cantavam os segredos da esperança e da fé. A observação do Cerrado fornecia as metáforas da peregrinação humana, em busca do essencial, em busca do sagrado, que conectavam com a sensação de condensamentos e evaporações da matéria presentes nos fragmentos de Heráclito. Tal olhar cerratense permeou toda a documentação do processo criativo até então, e também ajudou na seleção dos fragmentos de Bachelard que serviriam como gatilhos poéticos no processo.

a) documentação por diário de bordo

Mariana Marconden Machado (2010) acredita que o trabalho de registro do processo de criação precede a reflexão, e que o diário de bordo pode ser um recurso filosófico e metalingüístico para o pesquisador-criador. Aponta o diário de bordo como uma ferramenta fenomenológica para o trabalho criativo, justamente porque o Diário traduz a experiência pré-reflexiva da pesquisa. Tenho, pois, em meu diário de bordo informações muito preciosas sobre o processo criativo, sobre as decisões e mudanças importantes, assim como toda a trajetória do pensamento criador desenvolvidos nos trabalhos artísticos que realizo. Em CeDensiRe realizei meu diário on-line, por meio do blog ericabiancobearylz.blogspot.com.br. A seguir, trago dois relatos retirado deste blog, como exemplificação da masterização das experiências que ocorrem neste processo de escrita.

a.1) *Relatos de montanha 01 – 11/05/2017*

Olhos bem abertos. Silenciosos. Estou no avesso da pele, aproximando do que me separa do mundo. Percebo minhas distâncias pelas oposições internas que consigo estabelecer. Nuances de tensão. Minha medida oscila. Pulsa. Silêncio os ruídos desnecessários. Sou ar e fluxo sanguíneo. Minha boca se entreabre e estabelece in-

tersecção com o ambiente. Pensamento neblina suspende os hiatos lentamente. O corpo detalhado na ação justa desvela-se pela sombra. Usufri de sua própria medida de tempo. Tempo suspenso, escuta delicada. A imanência pousa na pele como borboleta. Ouço o movimento. Lembro o movimento. Meu corpo oscila entre micro tensões. Permito. Saboreio o corpo edificar-se. Pura bio. Corpo visco, cintilando existência. Silêncio. Segredo. Corpo hábil para sombras revela em seus rastros pisadas na medida exata do olhar que espreita com olhos bem abertos. Silenciosos. Penetram até o avesso da pele. Onde a montanha decanta pouco a pouco. Mergulha em côncavos sombreados emerge em convexos esfumados. Relevos. Dentro e fora. Para cima e para baixo. Entre a terra e o céu. Novo silêncio fecundo. Ébano e luz, dedilhados em harmonias polifônicas.

a.2) Sobre encontros poéticos colaborativos com João Lucas – 10/06/2017

Contrário à paralisação e ao tédio, há nestes encontros com João uma grande estimulação emocional e intelectual, intensificando percepções múltiplas, felicidade, vertigem, numa verdadeira subjetivação transformadora, que fortalece as decisões poéticas que estão sendo tomadas. Estes encontros estabelecem um tempo próprio, cada encontro possui sua duração subjetiva, podendo ser minutos ou horas. A cada encontro ocorre um sentimento de oportunidade existencial, uma gratidão de se viver o que está vivendo. Um contágio produtivo, uma vontade de produzir, um marco em nossa construção autobiográfica. Um sentimento de ter sido eleito para testemunho deste encontro, uma gratidão por vivenciar todos os itens apontados acima, uma admiração pelos artistas envolvidos.

b) documentação videográfica

Com recursos simples de edição dos vídeos, pude ampliar, acelerar, ralentar, duplicar, inverter o trabalho corporal. Pude perceber nuances de tensões corporais que eu não estava muito atenta, ampliar as sensações que faziam mais sentido para mim. O registro em vídeo, no processo criativo de **CeDensiRe**, foi uma ferramenta fundamental para a poética do trabalho. Eu poderia registrar o momento da transformação corporal, o que para este processo criativo tem a mesma potência e o mesmo deslumbre que tem, para um poeta, a possibilidade de registrar o momento em que o crepúsculo se torna noite.

A partir da documentação videográfica do processo criativo de **CeDensiRe**, um imaginário sonoro começou a ser construído e, com este imaginário, a terceira demanda criativa: a elaboração de uma ambientação sonora específica que ajudasse a criar a atmosfera poética do trabalho.

Nesta etapa do processo, o encontro com João Lucas teve grande impacto no andamento da criação da **montanha** e na forma de sua documentação, pois meus registros precisavam ser legíveis por João, mesmo que de forma

metafórica. Passei a chamar tais encontros de **Encontros Poéticos Colaborativos (EPC)**¹⁶, que tornaram-se amplamente produtivos e passaram a fazer parte da pesquisa artística de **CeDensiRe**, ampliando a colaboração de João Lucas para além da composição musical.

c) documentação por notações e diagramas

A notação por diagramas foi adotada a partir da leitura do artigo sugerido pelo professor Marcus Mota¹⁷, orientador da disciplina que permitiu o desenhar de **CeDensiRe**. Os diagramas estão ajudando na compreensão da estrutura dramática do trabalho, trazendo à tona momentos de potência poética. Os diagramas estão em constante reelaboração, foram descritos ao longo deste artigo e exemplificados por meio das figuras 09 e 10.

DEMANDA 3 – A COMPOSIÇÃO MUSICAL E OS EPCs

O processo criativo de **CeDensiRe** vem modificando-se e enriquecendo-se a partir da convivência com o pensamento composicional e musical de João Lucas. A discussão da composição musical para **CeDensiRe** com João perpassou, de modo significativo, todo o pensamento poético do trabalho. A partir dos EPCs, minha forma usual de composição foi ampliada para além das discussões usuais em dança e, como diz João, potencializou o surgimento de novos entes poéticos no trabalho, ampliou as oportunidades de aprofundamento e aprimoramento para além da composição musical, motivo inicial do encontro.

A verticalização das afecções entre os envolvidos na experiência do encontro criativo em EPC proporcionou uma nova densidade em **CeDensiRe**. A excepcionalidade e potência destes EPCs ocorre tanto no momento exato do encontro quanto a posteriori, quando a memória do encontro catalisa afectos, decantando algumas das poéticas surgidas no EPC. O pensamento criativo se construía a medida que eu tomava consciência de sua construção. O corpo tornava-se cada vez mais sensível ao momento em que os saberes e as experiências individuais anteriores estabeleciam os diálogos poéticos¹⁸, e esta sensibilidade reverberou também nas ações corporais.

Ao contrário de um encontro contingente, na experiência de **CeDensiRe**, o EPC tem proporcionado uma experiência inexorável e exclusiva: as dimensões poéticas atingidas não poderiam ser construídas se não pelo EPC. Além disso, há uma certa organicidade que se constrói, uma certa novidade ontológica que se evidencia a cada encontro, uma certa minúcia metafísica, dando a impressão de que alguns aspectos simbólicos universais (cosmológicos) se desdobram em reconhecimentos e afectos mútuos, revelando em uma conexão profunda a partir da poética que se cria.

16 A característica imprescindível do EPC é o encontro pessoal presencial, o convívio mútuo, uma verticalização das afecções entre os envolvidos que perpassa a horizontalidade hierárquicas das funções que uma criação artística demanda.

17 MOTA, M. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no laboratório de dramaturgia da universidade de Brasília. **Cena**, n. 19, 2016.

18 Esta experiência poética parte do e acontece no EPC, mas sabemos que não é em todo encontro que esta alquimia ocorre. Como diz João Lucas, certamente a abertura para a criação de afectos está intimamente ligada a isso, assim como toda a complexidade e os mistérios dos encontros.

OBSERVAÇÕES SOBRE O TRABALHO CORPORAL E AS DEMANDAS CRIATIVAS EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Em dança contemporânea, o termo *trabalho corporal* traz a ideia tem um trabalho sobre si mesmo que, por muito tempo, foi entendido como uma etapa anterior à criação. Com o crescimento do interesse e da pesquisa em dança a partir do final do século XIX, o treinamento saiu deste lugar, e adquiriu um valor em si mesmo.

Olhando para a trajetória da dança ocidental, desde então, as diferenças individuais entre os bailarinos começam a ser valorizadas como importante ponto de partida para investigações de novas possibilidades expressivas. O bailarino passou a criar alguns recursos técnicos próprios para contemplar tanto suas necessidades físicas quanto suas aspirações artísticas, além de realizar releituras das técnicas existentes que pudessem suprir suas novas demandas criativas. Neste novo contexto, as individualidades passam a ser cada vez mais valorizadas e a própria materialidade do corpo passou a ser fonte de pesquisas artísticas, reflexões e criações de diferentes corporeidades. Estas novas experimentações e concepções de corpo tiveram impacto determinante para a dança, tanto em suas práticas pedagógicas quanto em sua estética. Entender como o movimento acontece no corpo e como torná-lo cada vez mais expressivo, tornaram-se pautas de grande importância nas investigações em dança. Como se cada bailarino, ao masterizar todo esse conhecimento a partir de sua história pessoal, descobrisse sua própria técnica, reinventasse sua dança (SILVEIRA; VITIELLO, 2016).

Acredito que aprofundar a observação e o entendimento do percurso corporal do artista cênico a partir das demandas criativas da criação em dança contemporânea pode apontar caminhos para uma reinvenção individual do movimento, estabelecendo uma estreita conexão entre a prática corporal e o desejo artístico do profissional de dança. Além da documentação do processo criativo para observações e estudos posteriores, a forma com que esta documentação é feita passa a ser fundamental neste contexto, pois ela pode passar a atuar como matéria prima criativa no processo artístico como um todo. Da mesma forma, a escolha do trabalho corporal terá impacto direto no direcionamento da criação artística, uma vez que toda a poética do trabalho em dança contemporânea surge no e a partir do corpo do artista cênico.

Neste artigo tive a intenção de apresentar algumas ideias que possam contribuir nesta discussão, fomentando a promoção da autonomia na construção de um saber a partir da experiência corporal que possa ser compartilhado com outros profissionais que atuam na dança, seja no campo da criação e atuação artística seja no ensino do movimento.

Estou no avesso da pele, próxima ao que me separa do mundo.
Percebo minhas distâncias pelas oposições internas que consigo estabelecer.
Nuances de tensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAVERS, W. **Re-locating technique**. Em *The body eclectic: involving practices in dance training*, 2008, p.126-133.
- BONFITTO, M. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. Perspectiva, 2009.
- BRETAS, I. F. **A festa caçada da rainha no estado de Goiás: um diálogo entre lugar e identidade**. 2015. 166 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- DUBATTI, J. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- KAHN, C. H. **A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário**. São Paulo: Paulus, 2009.
- MACHADO, M. M. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, v. 2, p. 260-263, 2002. Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010
- MARTINS, M. V. S. O pensamento de Heráclito: uma aproximação com o pensamento de Parmênides. 2007.
- MOTA, M. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no laboratório de dramaturgia da universidade de Brasília. **Cena**, n. 19, 2016.
- ROCHA, Zeferino. Heráclito de Éfeso, filósofo do Lógos. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 7, n. 4, p. 7-31, 2004.
- SILVEIRA, J. C. F., e J. Z. VITIELLO. Repensando a dança contemporânea: aproximações com a dança moderna e a educação somática. **O Percevejo Online** 7, nº 1 (2016): 28-39.

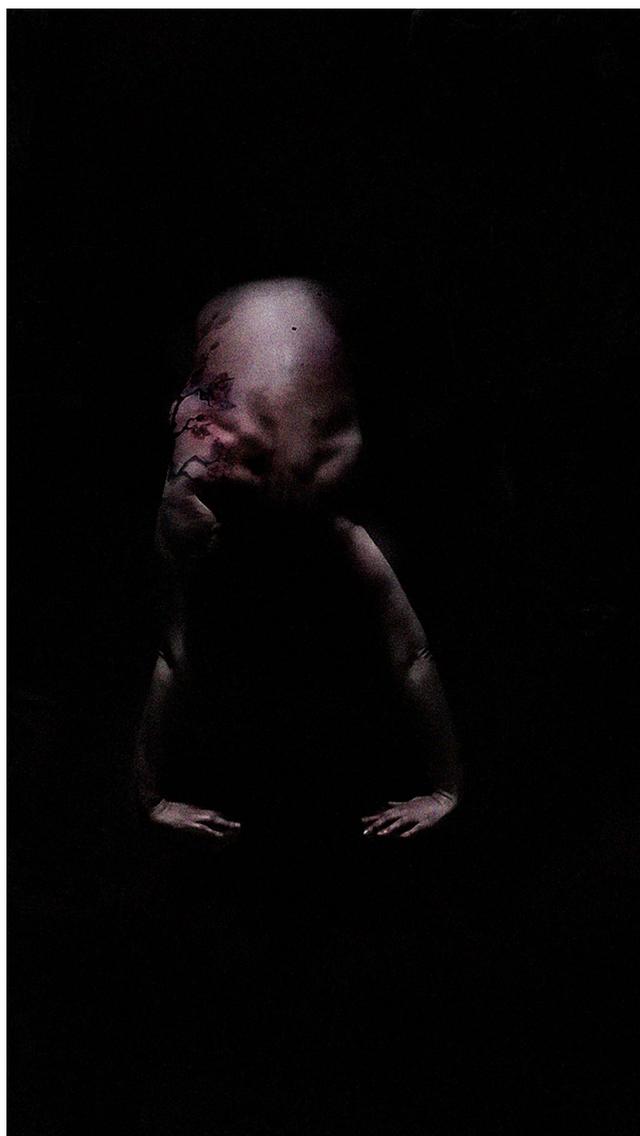


Figura 21 Montanha, acervo pessoal da autora.



**DOSSIÊ: HERÁCLITO EM
PERFORMANCE**

**OTOPOSOPOSTO: A
GESAMTKUNSTWERK DE HERÁCLITO**

Airan Santos Barbosa de Sousa
Universidade de Brasília, Brasil
airanregente@unb.br

Colaboradores:
Igor Passos e Monike Cardoso

RESUMO

O objetivo desse artigo é analisar a proposta de um processo de criação no conceito filosófico da *Gesamtkunstwerk* a partir de outra obra de arte-total composta por Heráclito. Neste texto aborda-se a totalidade da arte e a sua materialização nas suas formas. Espera-se com esse experimento, baseado em fragmentos de Heráclito, a demonstração de novos processos para a fusão das formas da Arte.

Palavras-chave: Heráclito, Criação e performance, *Gesamtkunstwerk*, Obra de arte total.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the proposal of a process of creation in the philosophical concept of the Gesamtkunstwerk from another work of art-total composed by Heraclitus. In this text the totality of the art and its materialization in its forms is approached. It is hoped by this experiment, based on fragments of Heraclitus, the demonstration of new processes for the fusion of the forms of the Art.

Keywords: Heraclitus, Creation and performance, *Gesamtkunstwerk*, Total work of art.

1) INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo é adentrar na compreensão desse processo do fazer artístico pela proposta da *Gesamtkunstwerk*. Escolheu-se Heráclito como ponto imaterial para a elaboração da arte-total. É mistér perceber que o conceito desenvolvido por Wagner não é algo estático e linear e por este motivo não se pode limitar a um único caminho de concretização. O desafio reside na compreensão de um caminho que possibilite a materialização da arte-total com autores que dominam diferentes formas da Arte. Esse processo polimático coletivo pode se perder em repetições descritivas de uma forma sobre o material gerado por outra. Tratando-se de um grego da envergadura de Heráclito, com um imponente poder de síntese reflexiva, tomei como matéria de base virtual alguns fragmentos que se interpolam no mesmo tema. Para checar os dados obtidos exponho em primeiro plano o que compreendo por *Gesamtkunstwerk*, e na sequência o processo desenvolvido para realizar a proposta desta ação artística. Nesta pesquisa propomos a fusão entre formas da Arte, numa obra de arte-total que consiste em uma experiência de contrastes entre sons e sabores. O objetivo é a materialização da *Gesamkusnt* à partir de textos de Heráclito tendo como propósito a conexão de extremos (frio x quente, ácido x suave) para a formação de ciclos criativos.

2) A GÊNESIS DA GESAMTKUNSTWERK

O caminho desse processo criativo iniciou-se com o ideal de uma proposta de fusão das formas da Arte já desenvolvido por uma infinidade de iniciativas artísticas. A esse ideal temos um conceito romântico defendido por Richard Wagner conhecido como *Gesamtkunstwerk*. Todavia, Wagner não foi *sui gene-*

ris ao nominar o seu movimento de fusão da Arte, o termo, bem como o seu conceito, nasce no primeiro quarto do Século XIX, publicado pela primeira vez em 1827 pelo filósofo **Karl Friedrich Eusebius Trahdorff**, na sua obra *Estética ou Doutrina de Fé e Arte*:

“Toda a arte se esforça para formar uma **GESAMT-KUNSTWERK (OBRA DE ARTE – TOTAL)** por parte de todas as formas de arte. É uma busca que existe originalmente em todo o campo artístico.” (TRAHDORFF, 1827, p.312)

De acordo com a análise histórico-conceitual da Dra Hilda Meldrum Brown, tivemos diversas tentativas de síntese e fusão entre as artes, em especial no campo do paisagismo e jardinagem, antes que a ideia viesse a ser propagandeada por Wagner. Sabemos que o espaço da arte não está reduzido apenas ao ambiente do palco e outros espaços físicos e virtuais contemplan também a possibilidade de criação e *performance*. Um desses locais possíveis à criação e apresentação da Arte é o jardim. A jardinagem desenvolve desde os idos do Século XVIII princípios de síntese e fusão com a poesia que mereceriam, com certo cuidado, um reconhecimento de aproximação ao conceito da *Gesamtkunstwerk*.

Sobre este assunto Hilda Brown destaca:

“O conceito da *Gesamtkunstwerk* era, naturalmente, neste momento ainda desconhecido. O termo foi rastreado até o teórico Eusébio Trahdorff (1782-1863) e publicado em 1827, mas não se generalizou até os dias de Wagner. Muitos estudos da jardinagem de paisagem como um gênero têm ocorrido desde então. Não só a sua credibilidade como forma de arte foi confirmada, mas, mais importante, alguns exemplos excepcionais, devido à sua escala e seu grau de arte, retrospectivamente foram considerados dignos do título de *Gesamtkunstwerk*. No entanto, é preciso ter cautela ao comparar exemplos do século XVIII com tentativas recentes de injetar ‘significado’ ou ‘arte’ na horticultura a um nível mais superficial – por exemplo, ‘parques temáticos’ ou ‘jardins conceituais’.” (BROWN, 2016, p.17)

Olhando para este cenário vê-se uma união entre texto e imagem, na conexão entre paisagismo, pintura e poesia. O universo do desenho, realizado pelas técnicas da pintura e da jardinagem, se junta ao texto, expresso em prosa ou poema, em uma obra conjunta empenhada por um paisagista/pintor e um poeta ou até mesmo um polímata que possua todas essas competências. Em muitos casos temos jardins como verdadeiros poemas vivos

numa fusão magnífica entre literatura e desenho em um ambiente diferente dos palcos tradicionais.

Por esta razão, Hilda Brown não teme em atribuir um status *Geramstkunstsmerk* ao conceito de fusão já desenvolvido pelos paisagistas e poetas do Século XVIII. Nesse campo os poetas paisagistas como William Kent e Horace Walpole utilizam a narrativa alegórica como elemento de construção de seus quadros-paisagem. Eles representam o jardim emblemático do 'noble-savage' na exteriorização da paisagem pastoril ao propósito da bela natureza controlada. Também é importante pensar no contraste entre o alegórico e o simbólico, um debate é crucial para se entender a dimensão do poema-paisagem que adentra no simbólico por meio do alegórico trazendo a materialização de um conceito virtual em uma arte concreta e palpável, e além disso, multiforme. Sobre esse aspecto Hilda Brown escreve:

"O emblemático e o expressivo são princípios estéticos que podem ser aplicados a outras formas de arte "híbridas", além da paisagem, que procurem intensificar e melhorar a experiência do espectador. A distinção desenhada por Whately entre as técnicas descritivas e simbólicas, por exemplo, é sugestiva desses mesmos dois níveis em que as estruturas 'leitmotivicas' se baseiam no musical e a *Gesamtkunstwerk* é aplicável também às artes visuais, onde aparece como um contraste entre o decorativo e o simbólico." (BROWN, 2016, p.22) – *tradução própria*.

Deste modo, é necessário que a obra atenda uma demanda superior à decoração e em um aspecto ainda mais significativo do que um jardim conceitual. É possível que uma obra seja emblemática e ao mesmo tempo expressiva, mas para isso ela deve ir muito além da narrativa e transcender em símbolos o tema que deseja tratar. O expressivo é pensado fora do campo material, como veremos ao final deste artigo, enquanto o alegórico é trabalhado no campo físico.

O alegórico não é inimigo do simbólico, ele na realidade permite a realização da arte multiforme, ou seja a arte que se permite materializar em qualquer sentido como visão, olfato, audição, paladar e tato. O mais admirável nesse movimento arcadiano inglês é que um dos seus criadores, William Kent, além de um poema-jardim, acabou compondo um jardim-teatral. A narrativa alegórica de suas peças permite o vislumbre de cenas à medida que passeamos em Stowe, o local viabilizado para algumas de suas obras. Mesmo que não tivessem formulado um postulado teórico, tal qual o de Trahandorff, os artistas do poema-paisagem da Inglaterra do Séc.XVIII conseguiram demonstrar como as formas da arte possuem um magnetismo natural que as põe em trabalho

conjunto. Esse magnetismo se processa em um comando congênito existente em todas as partes da Arte. Walpole dispõe na poesia, na pintura e paisagem, uma possibilidade instintiva para a realização da paisagem arcadiana. Nesse processo a arte se torna uma experiência imersiva e não apenas observatória.

Andando pelo jardim de Kent temos a sensação expandida de uma exposição de pinturas e esculturas, isso pelo simples fato de que o próprio ato de caminhar entre os edifícios já traz a dinâmica de observação participativa.

O espectador se torna um ator e a obra deixa de ser uma peça estática se tornando cenário da interação da história do observador com os símbolos das obras observadas. São histórias de personagens da antiguidade tratadas em espaços próprios para se especificar os caracteres mais importantes de cada personalidade. Vemos esse exemplo nas seguintes obras de Kent, materializadas nas jardins das paisagens de Stowe:

O TEMPLO DE VÊNUS



Como primeiro exemplo, tomamos acima ‘O Templo de Venus’ que é um dos emblemas alegórico-expressivos deixados por Kent nos jardins de Stowe. Mais precisamente, essa obra e as demais que se seguirão se localizam na propriedade da Stowe House que é um palácio localizado em Stowe, condado de Buckinghamshire na Inglaterra. ‘O Templo de Venus’, datado de 1731, foi o primeiro edifício nos jardins de Stowe desenhado por William Kent.

Localizado no canto sudoeste dos jardins do outro lado do lago de onze hectares o edifício de pedra assume a forma de uma das moradias de Palladio, a sala central retangular ligada por duas arcadas quadrantes aos pavilhões. Há dois nichos contendo bustos de cada lado da porta de Cleópatra e Faustina, a êxedra é flanqueada por dois nichos contendo bustos de Nero e Vespasiano,

Figura 1.1 (à esquerda) The Temple of Venus at Stowe – ©Natural Trust Images

Figura 1.2 (à direita) Temple of Venus – Main Entrance – ©N.T. Images

todas as pessoas conhecidas por seus grandes apetites sexuais. Os pavilhões finais têm cúpulas e acima da porta está esculpido VENERI HORTENSI "para Venus do jardim".

O Templo de Vênus é um poema-paisagem que retrata parte das tragédias romanas com histórias de grandes escândalos refletindo assim sobre as paixões humanas e suas consequências. Enquanto nesta obra William Kent busca refletir sobre os excessos da natureza humana em seu aspecto mais perverso, narrando as histórias de Cleópatra, Faustina, Nero e Vespasiano, ele constrói um outro lugar que narra exatamente o oposto, as virtudes da nossa espécie. Nesta outra obra, em contraste simbólico ao Templo de Vênus, Kent conta sobre as virtudes humanas expressada nas histórias de vida de quatro personalidades em simetria à quantidade de celebridades perversas destacadas no Templo de Vênus. Enquanto o primeiro templo descrito retrata a perversidade humana, este outro homenageia algumas virtudes de nossa espécie. Vejamos a obra da Arte-Total no *Templo da Antiga Virtude*:



Figura 1.3 Bust of Cleopatra – ©Natural Trust Images.

O TEMPLO DA ANTIGA VIRTUDE



As figuras escolhidas foram Epaminondas (general), Lycurgus (legislador), Homero (poeta) e Sócrates (filósofo). Destaca-se a virtude do altruísmo heroico, da justiça praticada com equidade e isonomia, da habilidade do ser humano em falar com arte e enfim da capacidade suprema de raciocínio que temos em nossa espécie.

Figura 1.4 (à esquerda) Temple of Ancient Virtue – ©Natural Trust Images

Figura 1.5 (à direita) The Temple of Ancient Virtue – Inside – ©N.T.Images

Não por simples coincidência Kent coloca as virtudes do lado Grego e as vilupências advindas de personalidades romanas. Pode-se ler uma crítica ao sistema romano de arte, talvez advindo da Igreja, e um louvor à arte Grega e seu ideal. Vemos a harmonia entre o emblemático e o expressivo, onde a alegoria expressada pela arquitetura e escultura, não se remetem apenas às histórias das personalidades destacadas, mas também aos valores que elas representam.

Esse processo criativo é transportado para Wörlitz, na Saxônia. Wörlitz estabelece uma ponte que importará de Stowe o conceito do poema-paisagem e será parte do ambiente onde foi desenvolvida a filosofia de Trandorff e a *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner. “Tais dispositivos são remanescentes das características de transição ligando cenas em, digamos, um drama ou ópera.” (BROWN, 2016).

“Dois outros objetos simbólicos significativos aparecem no primeiro plano. De um lado do canal, uma urna funerária, que sonetiza a morte prematura do filho de Fürst, lembra a percepção da fragilidade da vida humana, enquanto, por outro lado, o “Altar de Alerta”, com sua mensagem “verde”, insiste na nossa caminhada passageira que se propõe pelo respeito e pelo cuidado com o mundo natural pelo qual os seres humanos estão cercados. Cada um desses preceitos humanos centrais é tematizado e enquadrado pelas perspectivas mais distantes do outro mundo, sob a forma de dois edifícios contrastantes, uma igreja e uma sinagoga, que incorporam religiões que frequentemente estavam em conflito: o cristianismo e o judaísmo.” (BROWN, 2016, pp. 28-29)
– tradução própria.



Figura 2 Wörlitz Toleranzblick - © Kulturstiftung DessauWörlitz . Photo Heinz Fräsdorf.

Em Wörlitz uma paisagem poética transporta para a atual Alemanha a proposta dos jardins-poemas dos arcadianos ingleses. Aqui nos arriscamos a dizer que a *summa arte, gesamtkunst* ou arte total, é um sentimento universal que faz o ser humano conceber uma obra no campo da arte. Este conceito é imaterial e pode ser aplicado em qualquer materialização da arte possibilitando uma junção natural, consequencial e orgânica de qualquer mídia.

A *Gesamtkunst* nasce em um espaço eterno e virtual como um espírito que aguarda um corpo, uma obra (*werk*) que materializará sua essência em uma ou mais formas da Arte. Por esta razão a filosofia de Heráclito será nossa base imaterial, um espírito rico que encarnará em nosso processo. A *Gesamtkunstwerk* é um movimento que busca o resgate da Tragédia Grega na sua base de multiformidade. No primeiro ensaio *Die Kunst und die Revolution* Wagner diz:

“Não podemos dar um passo na nossa arte, sem encontrar a relação das mesmas com a arte dos gregos. Na verdade, nossa arte moderna é apenas um elo na cadeia do desenvolvimento artístico de toda a Europa, e isso tem sua origem a partir dos gregos.” (WAGNER, 1849)

Richard Wagner caminha em um processo similar à inspiração dos poetas-paisagistas ingleses percebendo que os Gregos antigos tinham uma abordagem peculiar em relação à arte onde esta funcionava em totalidade.

Por isso enxergamos uma conexão conceitual entre o pensamento dos poetas-paisagistas ingleses do Séc. XVIII e o conceito da arte-total wagneriana. Sobre isso Wagner destaca:

“De mãos dadas com a dissolução do Estado Ateniense tivemos a queda da Tragédia. À medida que o espírito da comunidade se separou ao longo de mil linhas de clivagem egoísta, **a GESAMTKUNSTWERK da Tragédia se desintegrou em seus fatores individuais**. Acima das ruínas da Arte Trágica foi ouvido o grito do riso louco de Aristófanes, o criador das comédias; E, no final amargo, todo impulso de arte permanecia parado diante da Filosofia, que lê com tristeza suas homilias sobre a fugaz permanência da força humana e da beleza.” (WAGNER, 1849)

O processo criativo da *Gesamtkunstwerk* consiste em algo criado no TODO, na ARTE, em um sítio virtual e sensível. É virtual, pois não é material, é sensível, pois é tangível e não abstrato. A nossa solução substancial, mesmo que no campo imaterial e filosófico, é concreta embora não seja material. Dessa mesma forma, os fragmentos de Heráclito se mostram sonoros, saborosos e visíveis mesmo sendo todos descritos na forma virtual do discurso.

Criar uma *Gesamtkunstwerk* é primeiro pensar na Arte em seu estado TOTAL para então materializá-la em uma forma viável. Essa forma pode ser a música, a dança, o desenho, o teatro, a culinária ou qualquer mistura que seja plausível pelos meios ou instrumentos disponíveis. *Der Ring des Nibelungen* (Wagner)

ou *Faust* (Goethe) são exemplos de obras totais pensadas no TODO e que podem se configurar em qualquer mídia.

3) OTOPOSOPOSTO: A TECNOLOGIA DO PROCESSO CRIATIVO

“A grande *Gesamtkunstwerk*, tem que abranger todos os gêneros da arte, a fim de conscienciosamente consumir e destruir cada um desses gêneros como um meio para alcançar o propósito total de todos, a saber, a representação direta e incondicionada da natureza humana acabada – esta grande *Gesamtkunstwerk* [isto é, nosso espírito], não é como a ação voluntária possível do indivíduo, mas como o trabalho comum necessário dos homens do futuro.” (WAGNER, 1850)

Sempre poderemos utilizar o processo da *Gesamtkunstwerk* para repensar a matéria a partir daquilo que é imaterial. Os artistas são agentes necessários ao aperfeiçoamento de nossa espécie, pois são seres que realizam o irrealizável, imaginam o inimaginável, concretizam as substâncias tidas como abstratas, expressam os significados inexplicáveis, e repensam a própria compreensão de realidade. O artista do futuro é um **GESAMTKÜNSTLER**, um artista universal, um ser ‘polimático’ multiforme que espelha o presente com o olhar do futuro.

Compreendendo isso, o Professor Marcus Mota criou um laboratório por meio da sua disciplina de pós-graduação “Processos Criativos”. Tivemos a oportunidade de testar tecnologias e novas propostas com bases nas multiformidade de experiências dos docentes matriculados. Tomamos como base imaterial três fragmentos de Heráclito que centralizaram os debates de três artistas no processo criativo, um músico, um ator e uma desenhista:

126. O (que é) frio aquece, o quente arrefece, o úmido seca, o seco umedece.

36. Morte das almas; tornarem-se água; morte da água: volver-se em terra. Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma.

62. Imortais mortais, mortais imortais; vivendo a morte daqueles, daqueles a vida morrendo.

Nosso primeiro passo foi a síntese das sensações retratadas por Heráclito, a saber, os tópicos opostos de cada fragmento. Um frio que aquece, um calor que refrigera, algo que é úmido e o árido umedecedor. Centralizamos nossa arte-total na ideia virtual de trabalhar os opostos no mesmo ciclo com a relação entre aquilo que parece ser o fim e o elemento que se pressupõe como o início.

Cada ciclo precisava representar claramente a sua constituição própria na relação daquilo que temos como oposto: frio x quente, seco x úmido, mor-

tal x imortal. Para não desenvolvermos uma tradução intradisciplinar onde uma forma domina as demais no caminho criativo, estipulamos como regra a não exposição de nossas obras materializadas até o momento em que estivessem plenamente concluídas.

Dentro desse processo convidei os artistas Igor Passos e Monike Cardoso, para compor o time de criação. Solicitei que relatassem suas experiências em uma nova tecnologia criativa. Todos estavam acostumados ao processo de criação referenciada em uma obra concreta, quando a música guia a fotografia, ou o filme a música ou a cena se torna o fio condutor da composição sonora. Foram muitos debates acerca de Heráclito orientados pelo Professor Marcus Motta em sua disciplina de pós-graduação “Processos Criativos”. Como Igor e Monike não estavam inclusos na disciplina repassei a eles todos os debates e bibliografia para orientar nosso processo criativo. Tive o cuidado de não expor minhas próprias conclusões sobre os fragmentos e tão pouco coloquei as obras musicais que iam sendo compostas à medida que debatíamos a nossa *Gesamtkunst*.

Deste modo, fizemos a fusão de três formas da Arte sem que estas se intersectassem em processo de transcrição. O propósito desta metodologia era que não houvesse uma mídia guia para a materialização da Arte de cada agente atuante no processo. Todo procedimento pode ser checado no relatório de ambos os artistas anexado ao final deste artigo. Destaco a fala inicial de Igor Passos que se indaga: “Quando me foi feita a proposta, de imediato uma questão emergiu: como pensar em uma direção cênica de um todo sem saber ao certo como serão compostas as demais partes?” (relatório anexo – PASSOS, Igor 2017). Este era o incomodo desejado dentro do processo para provocar uma maior conexão com a arte imaterial antes de conjuga-la com suas possíveis formas físicas. Fugíamos da tradução ‘interforme’ que limita a criação dos agentes ao material elaborado por outro.

Considera-se todo esse experimento como um processo ousado de criação, fato sentido por seus agentes de criação polimática, e por ser o primeiro teste para essa proposta criativa. Fizemos um planejamento criativo com 6 reuniões de debate. Elaboramos um plano de execução fazendo um cronograma para o dia da sincronização das formas.

No primeiro passo debatemos Heráclito até entendermos unanimemente sua proposta de contraste. Fiz a guia do assunto para não deixar as interpretações soltas e vagas. Quando concordamos que nosso objeto era um contraste sensorial partimos para a ideia do restaurante multissensorial onde serviríamos um cardápio de formas nos sabores escolhidos para cada elemento. Neste ponto Monike materializava sua forma com a ideia de contrastes com

artigos típicos da estação, inverno. Foi escolhida por ela a laranja, fruta típica do inverno que harmonizaria com os desenhos escolhidos para cada prato. Por sua vez, sem comunicar aos demais, Igor criava uma movimentação cega para os participantes ativos permitindo a visualidade apenas aos observadores ou participantes passivos. Enquanto isso pensava nos contrastes sonoros entre o movimento acelerado e desacelerado, entre sons quentes e frios sem saber o que os demais agentes materializavam em suas obras.

No penúltimo encontro saímos para comprar o material de elaboração das peças com o desafio de não compartilharmos nossas obras. Apenas solicitava uma lista completa do que cada um precisaria para materializar suas artes para um público estimado em 20 ativos e 40 passivos. Escolhemos realizar a reunião de sincronização das obras geradas no próprio dia da performance.

A intenção era evitar qualquer ajuste contaminado pelo processo de tradução interformal que evitávamos a todo custo. Com a audição das peças, exposição da cena e as amostras dos pratos percebemos que nosso encaixe foi perfeito, embora tenhamos tido problemas de ordem logística.

O maior problema, não percebido na composição da obra, foi a quantidade de mesas. Tínhamos apenas uma mesa para servir todo o público, a escolha de servir quatro participantes ativos por vez nos fez prolongar o experimento para além do horário permitido que era de 1 hora no total entre montagem, execução e desmontagem.

Para aprimorar as percepções dos resultados, entregamos aos participantes um questionário com três perguntas simples a serem respondidas na medida máxima de um parágrafo de quatro linhas. Cada pergunta era um instrumento de análise perceptiva, elaborada com o cuidado de não provocar plena indução e ao mesmo tempo não deixar o espectador perdido ao responder.

A primeira questão, “O que você entendeu do conceito?”, direciona que há um conceito em ação, mas afere qual é o conceito percebido. Neste primeiro instrumento desejávamos entender se o nosso conceito de *Gesamtkunstwerk* (fusão) foi receitado da maneira como planejamos.

Na segunda questão, “Quais as formas da Arte aplicadas? (Ex.: Dança Escultura, Etc.)”, desejávamos conhecer se houve clareza ou não no uso da cena, desenho, música nos pratos servidos aos participantes ativos e passivos.

A última questão, “Qual foi a mensagem comunicada?”, foi pensada como instrumento de reforço da primeira questão para checar se o participante distinguiria conceito de mensagem. O conceito era de fusão, mas a mensagem era sobre contraste.

Com estas três perguntas tentamos registrar aquilo que foi captado pelo público. O importante era perceber como os relatos se aproximavam ou se

afastavam do propósito central do experimento que era comunicar o contraste sensorial na fusão total de três formas da Arte. Sobre este tópico temos a tabela com a análise dos formulários preenchidos que se segue abaixo.

4) RESULTADOS

Para averiguar o resultado segue uma tabela baseada nas respostas dos questionários. Todos os questionários respondidos foram numerados e somam o total de 19 formulários preenchidos.

QUESTÃO	COMPREENDIDA	PARCIALMENTE COMPREENDIDA	NÃO COMPREENDIDA
1 – O que você entendeu do conceito?	17 (89,5%)	0 (0%)	2 (10,5%)
2 – Quais as formas da Arte aplicadas? (Ex.: Dança Escultura, Etc.)	4 (21%)	8 (42,1%)	7 (36,9%)
3 – Qual foi a mensagem comunicada?	1 (5,3%)	0 (0%)	18 (94,7%)
TOTAL	38,6% (22 de 57*)	14% (8 de 57*)	47,4% (27 de 57*)

Somando-se o número de questões ao total de formulários respondidos temos um total de 57* (cinquenta e sete) respostas. Baseado nesse total e na análise de cada conteúdo percebeu-se que a maioria dos participantes não compreendeu a mensagem da proposta. Observando as respostas há uma confusão entre o termo *conceito e mensagem*. Nas respostas sobre a mensagem comunicada 47,4% dos participantes responderam sobre o conceito do experimento, a saber, a fusão das formas da Arte. Esse é o ponto mais crítico que nos faz meditar se a falha esteve no questionário ou na performance. A mensagem sobre contraste foi percebida apenas em 5,3% das respostas. Acreditamos que a mensagem sobre os contrastes foi comunicada, o termo utilizado foi escolhido equivocadamente, mas tanto nas falas da terceira, quanto da primeira questão, existe uma clara compreensão sobre o contraste entre formas da arte e sabores de Heráclito. Apesar de não utilizarem o nome do Heráclito em suas respostas, o preceito comunicado foi absorvido pela maioria dos par-

ticipantes. Interpretando que o grupo da terceira questão compreendeu ambas as coisas, conceito em mensagem, em uma só linha de raciocínio teríamos o resultado de **70,2%** de plena compreensão da performance. Tomamos como compreensão o fato do público relatar o mesmo conteúdo estipulado por nós num processo consciente e controlado.

Por fim, concluímos que estamos no caminho correto, mas nos falta ajustar os instrumentos de relatório e o planejamento logístico adequado que permita a liberdade de criação em cada forma sem atropelar os mecanismos reais para a boa integração da obra de arte-total.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- TRAHNDORFF, Karl Friedrich Eusebius. *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*. Berlin: Maurer, 1827.
- BROWN, Hilda Meldrum. *The quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- WAGNER, Richard. *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig: Otto Wigand Verlag, 1849.
- CARTER, Elliott. *Collected Essays - 1937-1995 Eastman Studies in Music*. Rochester: University of Rochester, 1998.
- WAGNER, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand Verlag, 1850.
- HEIDEGGER, Martin. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1998.
- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a Formação do Homem Grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. 12. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.



oTOPOSOposto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

As sensações se ampliam
com os sabores e a música
em diferentes diapasões

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Gastronomia, música, a
própria performance no gesto
cuerpo.

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Os sentidos todos eles
ampliados

Um sucesso de
fatsalho!

oTOPOso posto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Um contraponto entre música, paladar e performance. O cérebro parece estimular tudo de mesma forma

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

música, performance, paladar

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Que a arte é total, ela não se compartimenta com achemos que é

3

oTOPOsopto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Experimentar sabores e sons em
oposições.
Sabores em oposição junto de sabores em
oposição de sons

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

MÚSICA, Culinária

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Para mim, tudo é combinação de coisas
umas com as outras
E provar com a boca e sentir
e pensar ao mesmo tempo

oTOPOSOpsto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Seu de trabalho de que sinto. Sinto de
tamanho que preciso. Observei o ambiente,
pelo ouvido, pelo boca, pelo pele. Observei pessoas
realizando ações que mudam. Um sentimento
com o corpo. É com o
tempo.

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Musical, performance, culinária.

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Não dá para mensagem, pois a experiência
não carece de comunicar algo para além
de si mesmo.

Observar gestos demasiadamente
humanos, como comer/biber, foi
uma experiência muito rica.

Fiquei com vontade de utilizar
as mãos pra comer. É gostaria de
te ver alguém fazê-lo.

O ato ~~de~~ tomar-se. ia mais potente
É um momento muito íntimo,
o comer. Na intersecção de eu com
o mundo, ~~de~~ como sentir.

oTOPOso posto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Potencializar a sensorial a partir da consciência de uma forma sensorial

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Artes cênicas, plásticas e dança

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Falta de potencializar as percepções sensoriais no dia-a-dia, poucas práticas, por utilizá-las apenas com complementação uma das outras, sem levar em consideração a individualidade de cada sentido.

oTOPOso - RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 - O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Pod-se aplicar uma crítica a alienação das pessoas atualmente distraídas // Pod-se injetar também a crítica ao mau tratar dos animais pelo desconhecimento de fundo sobre o presente e futuro.

2 - QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Esculturas vivas.

3 - QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Crítica a ~~o~~ mau alienação em nossos próprios mundos sem se preocupar com o lado do outro.

7

oTOPOsopto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Um jantar diferente para sentir
os sabores e não ~~olhar~~ olhá-los.

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Degustação.

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Que precisamos aprender a sentir
mesmo sendo coisas do cotidiano.

8

oTOPOsoposto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Impatência em relação ao questionamento da
prevalência.

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Performance, música, culinária.

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Não nos deixamos ao consumo apenas aquilo
que é superficial, sem outras opções.

oTOPOsopto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

*Ideia - Sensor - sensibilidade - tato - olfato
medo - tranquilidade x intranquilidade
confiança - gestos*

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Teatro, culinária, performance

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

*Acho que vai desde uma comunica
ção estética até uma política
de arte
de sociedade x preconceito (diferença visual)*

oTOPOOpsto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Aprimoramento do paladar. Aprimoramento da audição. Os sons das panelas e a dificuldade de comer sem a visão te colocam em outra experiência para comer.

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Música, Gastronomia

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Aproveitar os sabores e ser capaz de sentir melhor os conteúdos de cada alimento.

13

oTOPOsopto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Entendi o sentido geral de sentir as coisas com o corpo, independente do que for apresentado. Sentir as coisas do mundo a nossa volta e ver os movimentos humanos.

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Expressão corporal,

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Que tudo a nossa volta tem uma vida e um sentido. Tudo deve ser sentido e tocado, mesmo sem ser visto.

(32)

oTOPOSOposto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Que na mesa a gente tem disciplina e a forma que pensa. -
na minha vida e eu preciso
de calma e sem ansiedades.

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

me trouxe belas recordações da
minha família e principalmente
da infância.

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Que tudo se resolve numa bela
refeição - e traz recordações maravilhosas.

53

oTOPOso posto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Pode-se entender uma crítica a falta de profundidade / "vazio" do homem que não se "impeta" com as coisas e pessoas ao seu redor, visto que ele não se comunica e prossegue no alimentante do frango, e mesmo as sensações de futura e conto de passarinhos

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

~~expressão~~ expressão corporal.

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

A mensagem comunicada se refere a "bolha" em que o homem vive.

34

oTOPOSOposto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Gruição de conexões sensoriais entre
paladar e estímulo sonoro e musical

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Música, cinema, Performance

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Celebração gastronômica/musical
ritualística

159

oTOPOso posto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

A boa relação entre ato de alimentor
e a memória sonora.

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Ouvir que pela música tem-se
a sensação da dança

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Talvez que o ato de comer está ligado
ou remete a outras memórias.

oTOPOsopto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Houve uma harmonização de sentidos, incluindo o paladar, mostrando que tudo é unidade, só-
mos umos num boamos.

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

expressão corporal, música, escultura (alimento)

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

A Unidade do Ser no boamos e suas percep-
ções.

oTOPOSOposto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

*Dar o tempo das sensações acontecerem. O tempo e a ação
pequena de comer, texturas diferentes, pesos diferentes
Quem come está em cena e performa.*

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

gastronomia, sonoplastia, artes visuais, performance

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

*Que o tempo é importante para sentir e se
transformar.*

18

oTOPOsopto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Gostaria de ter entendido, mas não entendi

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Dança, escultura, música, performance...

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Acho que vai muito da compreensão de cada pessoa (cada um se sente diferente).

HA

oTOPOSOposto – RESTAURANTE MULTISSENSORIAL

1 – O QUE VOCÊ ENTENDEU DO CONCEITO?

Não acho que tenha entendido. Foi particularmente que descrevi: o trabalho propõe duas experiências muito diferentes. O primeiro de quem mergulha em suas próprias sensações a partir do exclusão do olhar e

2 – QUAIS FORAM AS FORMAS DA ARTE APLICADAS?

Ex.: DANÇA ESCULTURA, ETC.

Performance? Arte relacional?

3 – QUAL FOI A MENSAGEM COMUNICADA?

Não consigo me relacionar com a proposta em termos de "mensagem comunicada". Há um tipo de experiência que abre relacionamentos, associações.

o de quem observa o corpo na experiência,
Tomar pelas duas modificações a respeito que
a estabilidade com a experiência. Como se pretendia
observado, e observar tendo a dimensão do
mergulho interno que a trocadas proporcionam.

~~Observado~~

Paralelamente, do a instância. O tempo
de quem não vê e outro. E quatro grupos
então, compartilharam uma mesa mas
os mergulhos, observados pela própria
experiência.

ANEXO 2 – RELATÓRIO DE COLABORADORES

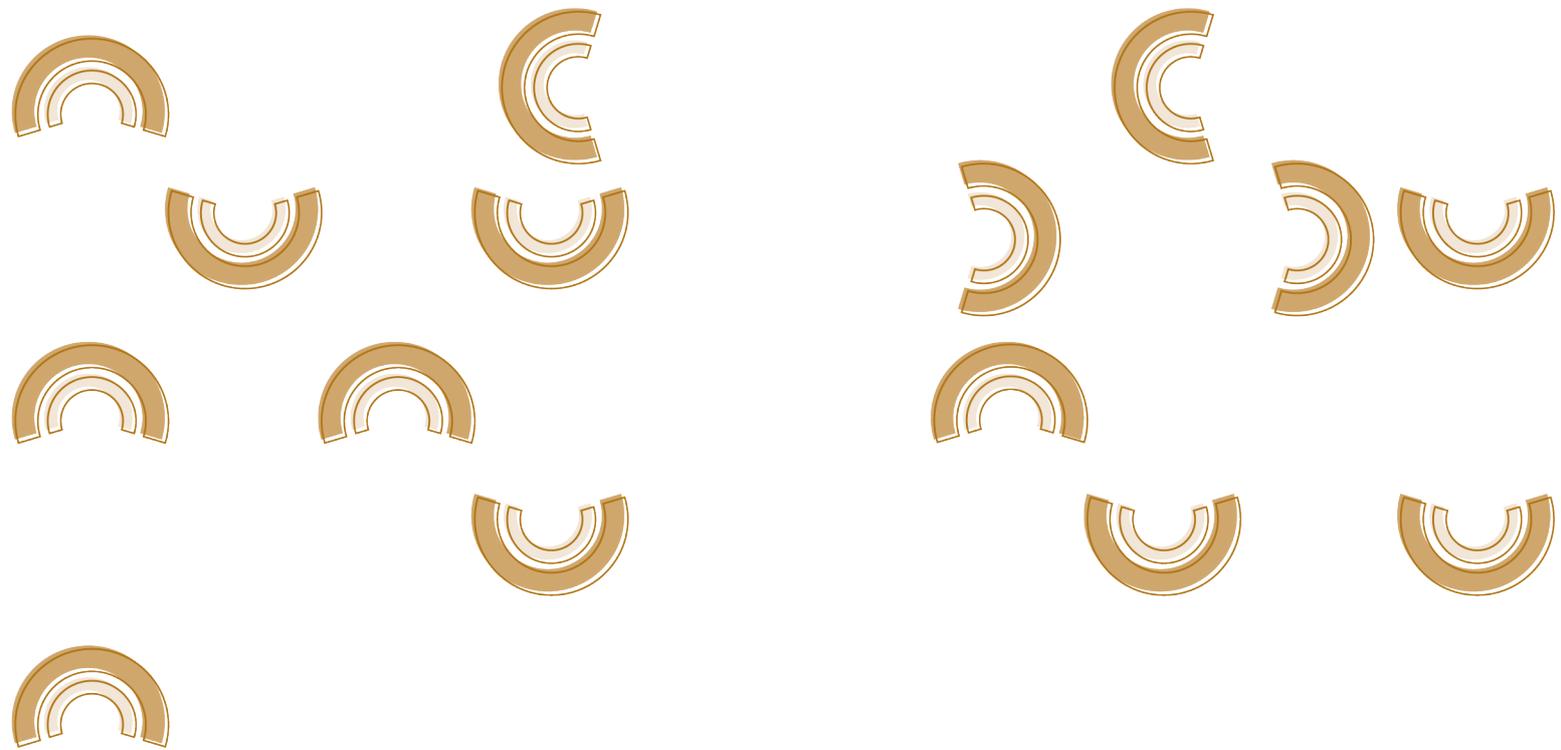
RELATÓRIO DE COLABORAÇÃO MONIKE CARDOSO - DESENHISTA Graduando em Artes Visuais na UnB

Diante da proposta feita a mim, uma jovem estudante de Artes Plásticas, me surgiu, como é de se esperar, muitos questionamentos e dúvidas, já que há um multiuniverso de possibilidades criativas. Tive certo tempo para me deleitar nos princípios de Heráclito, e seu conceito de ciclos, totalidade e composição.

Como conseguir criar uma arte completa por si (conceito, conteúdo, sentimento) sem basear-se em nenhuma outra obra pensando apenas em sua composição? Há quem diga que nós não criamos mais nada novo e completamente original, e sim, apenas reproduzimos pensamentos mais organizados (talvez) de algo já pensado. Refletindo nesse conceito de unidade e totalidade que meu trabalho se organizou. Minha criação se deu como uma célula, um órgão vital, essencial para o funcionamento do todo. Cada prato deveria, como elemento único, trazer a interpretação dos versos poéticos de Heráclito, os aproximando de uma arte total, a arte pura e inteira. Interpretação. Pensei e repensei várias vezes como que em um prato gastronômico os participantes conseguiriam sentir e compreender os ciclos e significados que havia ali. O primeiro passo foi pensar nos ingredientes da refeição. Ciclos, fluidez, e principalmente, a conexão entre eles. As estações do ano foram minha base etérea, pois são o exemplo perfeito de ciclos perfeitos, completos e conexos entre si. É inverno, pensei, usaremos as frutas da estação.

Laranja, uvas, goiaba, Saladas leves (ervilha, alface, cenoura) queijos e carne branca.

O segundo passo foi a composição dos pratos, a visual, mais precisamente. Senti-me mais confortável nessa etapa confesso, pois agora sim estaria realmente no meu próprio ambiente. Os sabores se complementariam de forma leve e tênue, e teria de pensar em como as pessoas comeriam instintivamente para que sentissem exatamente o sabor que eu queria que elas experimentassem, além de conversar visualmente com toda a experiência multissensorial na qual elas estavam sendo submetidas. Mais uma vez, os ciclos e padrões infinitos de repetição me pareceram uma boa alternativa, apesar de um pouco clichê. Vale ressaltar que, até então, eu não tive nenhum acesso a nenhuma outra obra, seja do Airan, ou do Igor. Tudo foi pensado e criado a partir das minhas próprias experiências e interpretação dos referenciais teóricos. Diante disso, creio que o experimento deu certo. Cada um, de forma particular, compreendeu seu papel na parte do todo. É Limitante de certa forma, pois a experiência é algo extremamente particular, de visões de mundo e processos. Sobre a questão *Gesamtkunstwerk*, talvez foi a que mais deu certo na minha opinião, pois cada um de nós (Airan, Igor e Eu) criamos nossas obras sem influências externas além do nosso referencial e proposta. Cada obra estava completa por si, tanto em conceitos como composição, formando assim unidades independentes que funcionalizaram o processo. Tangente a isso, a experiência pessoal foi muito boa pra mim, o exercício da criação, da coletividade e o sentimento de pertencimento.



DOSSIÊ: HERÁCLITO EM
PERFORMANCE

INCOMFORMICIDADE: DOS
FRAGMENTOS DE HERÁCLITO À
PERFORMANCE COMO EXPERIÊNCIA
SUBVERSIVA DA CIDADE

Raoni Carricondo Leite
PPG-CEN UnB

RESUMO

Esse texto propõe uma reflexão sobre as relações entre os “Fragmentos” de Heráclito e o desenvolvimento da performance urbana **Incomformicidade**, partindo da análise do processo de criação, que teve como estímulo três dos fragmentos, utilizados como mote para experimentações performáticas do corpo na cidade. Esse processo criativo integrou as artes do teatro, da dança e as artes visuais, e se desdobrou na criação de uma caminhada-performance que se deu pelo campus da Universidade de Brasília. Dentre os temas encontrados nos fragmentos, um tema que perpassa a obra de Heráclito é o do pensador caminhando pela cidade, narrando os eventos performativos e os padrões de comportamento que observa. Por isso, selecionei três fragmentos relativos aos temas dos caminhos e das caminhadas, visando a criação de uma performance que aborda a percepção e a subversão dos padrões de ação dos corpos e de relação com os espaços urbanos da cidade contemporânea.

Palavras-chave: Heráclito, Caminhada-performance, Corpo, Cidade, Experimentação urbana.

ABSTRACT

*This text proposes a reflection on the relations between the “Fragments” of Heraclitus and the development of the urban performance **Incomformicidade**, starting from the analysis of the creation process, which had as stimulus three of the fragments, used as motto for performative experiments of the body in the city. This creative process integrated the arts of theater, dance and the visual arts, and unfolded in the creation of a walk-performance held on the campus of the University of Brasilia. Among the themes found in the fragments, a theme that runs through the work of Heraclitus is that of the thinker walking through the city, narrating the performative events and patterns of behavior that he observes. Therefore, I selected three fragments related to the themes of the paths and the walks, aiming the creation of a performance that approaches the perception and the subversion of the patterns of action of the bodies and of relation with the urban spaces of the contemporary city.*

Keywords: Heraclitus, Walk-performance, Body, City, Urban experimentation.

A CAMINHADA COMO EXPERIÊNCIA, MODO DE PESQUISA E DE CRIAÇÃO CÊNICA

A criação da caminhada-performance **Incomformicidade** surgiu a partir da disciplina “Laboratório de processos de criação”, ministrada pelo professor Dr. Marcus Mota, no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, no primeiro semestre de 2017.

Segundo a proposta dessa disciplina, cada estudante/pesquisador deveria conduzir um processo criativo, indo da produção até a realização de uma obra performática, levando em consideração algumas condições: partir de um tema comum para todos da turma, envolver mais de uma linguagem na criação (em uma perspectiva interartística), explicitar e debater suas escolhas artísticas durante a criação junto aos outros pesquisadores, criar um blog para acompanhamento do processo criativo e apresentar uma obra performática de aproximadamente cinco minutos.

Durante o curso, as experiências e questões de cada processo criativo foram compartilhadas com o grupo, por meio de relatos e da exibição de vídeos contendo trechos dos ensaios. Esse movimento de compartilhamento funcionou como um exercício de auto-observação e de observação coletiva, e me trouxe uma necessidade de melhor compreender os desejos, as escolhas e as estratégias envolvidas no processo de criação, na busca por afinar a relação entre os conceitos e a materialidade da obra.

Como tema comum para desenvolver as criações performáticas escolhemos os **Fragmentos** do pensador grego pré-socrático Heráclito. Essa obra é constituída por um conjunto de textos curtos que possuem uma alta densi-

dade poética na escrita e nos quais se revela que a ótica deste pensador está intrinsecamente ligada à sua relação com o cotidiano de sua cidade.

Os textos de Heráclito funcionaram como um ponto de partida e forneceram estímulos diversos para o desenvolvimento dos processos criativos, tais como imagens, sons, contextos, conceitos, procedimentos, técnicas e temáticas, já que muitas são as possibilidades e muitos são os temas contidos em sua obra: o pensador observando os eventos performativos de sua cidade, os ciclos dos elementos da natureza, a noção de fluxo, a relação entre vida e morte, a percepção dos padrões, os jogos e os enigmas formais e conceituais de sua escrita, entre outros.

Logo percebi uma identificação entre a obra de Heráclito e minha pesquisa de mestrado¹, na qual investigo as relações entre corpo e cidade a partir da desorganização dos padrões de ação do corpo e de relação com o espaço em experimentações urbanas. Dos temas abordados nos **Fragments**, o que mais me chamou atenção foi a relação conflituosa do pensador com sua cidade. A partir desse mote selecionei três fragmentos que abordam as ideias de caminho e caminhada (os 116, 103 e 106), selecionados a partir do livro de Charles Kanh **A Arte e o pensamento de Heráclito** (2009).

Durante minha pesquisa de mestrado experimento meu corpo estética e cenicamente na cidade, buscando desorganizar os padrões de ação do corpo e de relação com o espaço. Faço assim: escolho um lugar da cidade e descubro esse lugar improvisando a relação do meu corpo com a materialidade desse espaço, me deslocando e percorrendo esse e outros espaços durante a experimentação. Por isso, em **Incomformidade** a performance acontece a partir de uma caminhada coletiva que passa, em um trajeto pré-estabelecido, por entre alguns espaços dentro da Universidade de Brasília².

Para a primeira versão deste trabalho escolhi o ICC (Instituto Central de Ciências da UnB) e, como trajeto, um caminho que partiu do Prédio do Departamento de Artes Cênicas e passou por espaços abertos (como gramados) e fechados (como prédios e salas de aula). Como parte do processo de criação da performance fiz este trajeto algumas vezes, ampliando minha atenção para as características dos lugares por onde passava e programando ações possíveis para realizar em cada um deles.

Minha estratégia para a criação da performance consistiu nessas idas aos espaços, nesses percursos de ampliação da percepção em que me dava mais tempo para percebê-los melhor, para analisar os elementos materiais/sensoriais que os compõem (cores, cheiros, texturas, sons, imagens, movimentos, texturas), para sentir como estes me afetam e que ações essas materialidades me geram desejo de realizar (quando me percebo em uma relação corporal

1 Pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da UnB, intitulada **Um corpo à flor da cidade: performances e outras heterotopias**, sob orientação do professor Dr. Paulo Petronílio.

2 Eu já havia realizado uma primeira versão dessa performance antes, durante a apresentação da Ação poética desenvolvida na disciplina "Seminário Avançado". A proposta nesta disciplina era que cada pesquisador organizasse e apresentasse cenicamente sua pesquisa de mestrado para a turma, explicitando seus pressupostos artísticos.

multissensorial com estes espaços). Outra estratégia foi fotografar esses espaços em um momento em que estavam vazios, para melhor compreender suas formas e programar as composições entre meu corpo e esses espaços.

Já nessa primeira versão, percebi a caminhada como um dispositivo para a investigação do corpo e do espaço e, também, como mote para a criação de material cênico para a performance. A caminhada, quando realizada de maneira atenta, repetidas vezes e alternada com paradas (para experimentação mais duradoura em cada espaço), gerava em mim outras percepções do próprio corpo e do espaço, provocava imagens e sensações imprevistas e me despertava o desejo por outras formas de me mover. A caminhada funcionou, assim, como um dispositivo para provocar experiências entre o corpo e o espaço.

Em seu artigo **Notas sobre a experiência e o saber da experiência** o professor Jorge Larossa Bondía (2002) alerta para o fato de que a experiência está se tornando cada vez mais rara no mundo contemporâneo, devido a fatores que fazem parte do modo de vida de nossa sociedade atual. Entre os fatores, apontados pelo autor, que provocam o desaparecimento da experiência, estão a falta de tempo e o excesso de informações a que estamos submetidos, especialmente nas grandes cidades contemporâneas. O excesso de informações se deve à profusão de estímulos que inundam a vida atual, já a falta de tempo está ligada a extrema velocidade de produção e circulação dessas informações, o que torna difícil que as assimilamos criticamente.

Para Bondía, a experiência é algo que nos passa, que nos acontece e que nos afeta, e, por isso, nos modifica. Por isso, a perda da experiência na pós-modernidade estaria ligada, também, a uma perda da capacidade de escuta do próprio corpo e do mundo que nos cerca. Em muitos fragmentos, Heráclito alerta que os habitantes da cidade perderam a capacidade de escutar a natureza e o *lógos*.

“Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio” é um conhecido fragmento heraclitiano referente aos ciclos e as transformações que a experiência implica naquele que a vive. Está ligado, também, ao tempo do acontecimento das coisas, em que o presente é, a cada instante, sempre outro. Heráclito é considerado o filósofo dos fluxos e das contradições. Este fragmento expressa o momento no qual eu me encontrava no início do processo de criação da performance.

Trago, assim, um trecho de algumas anotações que fiz nesse momento inicial do processo criativo:

“Dia 14/03/2017

Dar o tempo de escutar as coisas é um primeiro movimento para percebê-las, para perceber o tempo, para apreender as mudanças nas coisas e em si.

Que ações podem revelar esse efeito do tempo no corpo?

Me parece que uma possibilidade seja trazer os elementos do espaço para o corpo³ no momento mesmo em que esses acontecem, para que as pessoas, ao verem meu corpo movendo, escutem os sons do espaço, vejam suas formas, sintam suas texturas e seus cheiros. De modo que meu corpo se torne espaço. Para isso, é preciso gerar um estado de escuta ampliada — abertura do corpo as micropercepções e as interações entre meu corpo e o espaço”.

3 Esta ideia de trazer os elementos do espaço para o corpo foi proposta pela coreógrafa e pesquisadora da dança Luciana Lara (diretora artística da Anti Status Quo Companhia de Dança, da qual fiz parte entre 2014 e 2016) como um dispositivo para a pesquisa de movimentos durante experimentações da Cia. no espaço urbano.

O processo criativo de **Incomformicidade** se desenvolveu em três momentos: a seleção e o estudo dos fragmentos sobre caminhos e caminhadas; o encontro entre as imagens e os conceitos suscitados pela análise dos fragmentos; e as experimentações performáticas do corpo nos espaços arquitetônicos da UnB. Apesar de aparecerem sequencialmente neste texto, tão logo iniciei o processo de criação, esses momentos se conectaram e se implicaram mutuamente. Ainda assim, seguirei aqui esse roteiro das atividades como um modo de apresentar e refletir sobre o desenrolar do processo criativo.

Nos **Fragmentos** me chamou atenção a relação de inadequação, de contestação e, até, de misantropia de Heráclito com sua cidade. Por isso, me interessava trazer à cena uma certa inadequação do corpo ao espaço urbano, que sinto diariamente no cotidiano. Nas cidades contemporâneas vivemos cada vez mais intensamente processos de gentrificação e higienização social, junto à uma exploração comercial do corpo jamais vista na história. Esses processos marcam a experiência dos corpos e, ao mesmo tempo, produzem corpos que não se adequam ou não querem se adequar às normas vigentes.

Os estudos do filósofo Michel Foucault (1989) nos mostram como, a partir do século XVIII na sociedade ocidental, o corpo e seus modos de utilização passaram a ser regulados por um sistema econômico-político que visava um corpo dócil e produtivo. Nesse processo, a arquitetura funcionou, e ainda funciona, como um importante dispositivo de ordenação e controle do comportamento dos corpos.

Esses processos levaram a construção de uma concepção específica de corpo, moldada pelo processo civilizatório, que permeia o imaginário cultural ocidental na atualidade. Identifico essa concepção ao ideal de um corpo urbano: um corpo ereto, distante do chão, isolado do ambiente e controlado (física, emocional e socialmente).

A partir deste ideal de corpo urbano, as ações no cotidiano estão cada vez mais comprometidas com a padronização das relações entre os corpos e os espaços arquitetônicos. No mundo contemporâneo, as relações que traçamos

com o espaço urbano são cada vez mais objetivadas, voltadas para uma finalidade comercial. Até mesmo as ações mais banais do cotidiano estão impregnadas pela busca de uma vida produtiva, voltada para as relações industriais de produção e consumo.

ANÁLISE DOS FRAGMENTOS²: ENCONTRO COM OS CONCEITOS E AS IMAGENS

O primeiro fragmento que trouxe ao processo criativo foi o 103: “O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo” (p. 98). Este fragmento está conectado com a temática dos ciclos e das transformações e a ideia de percurso, presente em muitos dos fragmentos.

Celso Vieira (2010), no artigo “Um modelo para a mudança em Heráclito”, analisa esse fragmento sob duas perspectivas, a humana e a cosmológica.

Assim:

A humana restringe o fragmento a um exemplo relativista cuja interpretação independe de qualquer determinação. Quem sai de cima e chega embaixo percorre o mesmo caminho, mas chega num ponto contrário de quem sai de baixo e chega em cima. Onde quem pode ser qualquer coisa e cima e baixo podem indicar qualquer lugar desde que sejam distintos. Por outro lado, a interpretação cosmológica se embasa em testemunhos antigos para determinar o contexto do fragmento. Segundo esta leitura B60 trataria da descrição das mudanças dos componentes do cosmos. Por exemplo, a água subindo e descendo pelo mesmo caminho viraria terra e voltaria a ser água (p. 119)

No processo criativo de **Incomformicidade** este fragmento me levou a pensar em dois caminhos percorridos corporalmente e que são opostos em nossa sociedade. Um caminho vai do nível baixo do espaço (horizontalidade) para o nível alto (verticalidade) e o outro, ao contrário, vai do nível alto para o baixo (da vertical para a horizontal). O primeiro caminho é o do corpo urbano civilizado, que se constitui como um corpo ereto, em uma atitude de oposição e distanciamento do chão. Em oposição a esse caminho do corpo urbano, o segundo caminho é o do que tenho chamado de *corpo desviante*⁵, percurso de um corpo que se aproxima do chão e que se relaciona com o espaço da cidade de um modo multissensorial e não objetivado.

O segundo fragmento trazido ao processo de criação foi o 116: “Dionísio pelo qual marcham em procissão e cantam o hino ao falo, suas ações poderiam ser vergonhosas. Mas Hades e Dionísio são o mesmo, por quem deliram e ce-

⁴ Sigo a numeração utilizada por Charles Kahn (2009).

⁵ Desenvolvo essa noção na dissertação de mestrado referida anteriormente.

lebram a Lenaia.” (p. 103). Segundo Kahn (2009, p. 103) Hades é o deus dos mortos e a Lenaia é um festival dedicado a Dionísio, provavelmente caracterizado por danças frenéticas e loucura ritual. Já o hino e a procissão ao falo se referem a um outro festival em honra do deus do vinho Dionísio, cultuado na Grécia Antiga como deus da fertilidade, do vinho, da festa e da desordem.

Esse fragmento se refere a uma observação de Heráclito de um evento performativo que acontecia na cidade, as procissões em honra a Dionísio. Heráclito, que é da cidade de Éfeso, presencia e relata os cultos rituais de sua época, que marcaram as origens gregas do teatro.

No artigo “Heráclito e os eventos performativos” Marcus Mota (2010) analisa três fragmentos de Heráclito que fazem referência a eventos que se organizam performativamente na cidade, dentre esses o 116 (que para Mota é o B-60, seguindo a numeração da edição Diehls-Kraz). Mota considera três elementos em comum que aparecem nesses fragmentos e que possibilitam a definição destes como eventos performativamente orientados: o ajuntamento de pessoas, a reunião dessas pessoas em função de algo e a realização de atos que se efetivam nesse encontro.

Analisando esse fragmento, Mota considera que se trata de um grupo de cultuantes que se engaja nos atos de uma celebração religiosa, caracterizando um sujeito coletivo dos atos e que, em primeiro plano, estão as funções exercidas por este grupamento em função do ritual. Mota trata, também, do deslocamento físico que inscreve os corpos dos cultuantes na participação ritual durante a procissão.

Segundo Mota (2010):

O deslocamento físico inscreve os corpos dos cultuantes na participação ritual. Ainda, seus corpos atravessam espaços públicos e abertos em direção ao lugar dos sacrifícios. Trata-se pois de um evento coletivo de grande magnitude, que sobrepõe aos caminhos da cidade uma outra trilha, revisando a geografia da cidade” (p. 98)

Outro aspecto abordado por Mota são os atos de exceção que o ritual mobiliza: “essa passagem do habitual para o extraordinário movimentando atos de exceção: o espaço é tomado por pessoas que se integram em função do que o ritual demanda” (p. 98). A procissão ritual provoca uma mudança nos modos de agir, uma transformação que se dá no vestir, no andar e no uso da voz.

A caminhada, entendida como produção/prática estética, está ligada a outras dimensões do ritual (música, canto e som) e, também, à dimensão multissensorial, a estimulação e a ampliação de outros sentidos do corpo.

Para o processo de criação de *Incomformicidade* experimentei como a caminhada poderia contribuir para o desenvolvimento de outros modos de relação com o próprio corpo e com os espaços da cidade. Deleuze fala de um espaço háptico, que estaria ligado à dimensão tátil do corpo. Penso em como provocar as pessoas a perceberem os lugares de outras maneiras e, também, como despertar nelas a atenção aos outros sentidos do corpo, nas interações com o ambiente.

Ainda sobre o fragmento 15 Mota considera a modificação dos corpos dos cultuantes durante as caminhadas rituais em procissão.

De acordo com Mota (2010):

Para tanto, elas modificam seus modos de agir, e passam a se vestir, andar e usar a voz de outra maneira. A procissão não é apenas uma caminhada. Ela está indissoluvelmente conectada, a outras dimensões do ritual: à música, ao canto, aos sons, que, emitidos pelos celebrantes e pelos musicistas que acompanham o evento, multiplicam a presença física desse agrupamento na cidade e orientam ritmicamente as interações dos partícipes. A dimensão sonora, que complementa e esclarece o deslocamento da multidão, é bem marcada no texto (...) (p. 98)

Os eventos performativos, como são as procissões para Dionísio, provocam uma ruptura no fluxo cotidiano e instauram no espaço um contexto artístico, a partir do qual certas ações, até então tida como vergonhosas, passam a ser permitidas. Por isso, esse fragmento me levou a pensar em ações que sejam consideradas vergonhosas no cotidiano da cidade, ações inesperadas para o contexto dos espaços públicos. Na realidade, o modo como classificamos as ações na vida está ligado diretamente à função de cada espaço. Foucault comenta como a sociedade ocidental constitui diferentes espaços: “há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; á regiões de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e moradia” (2013, p. 19). Assim, durante o processo de criação da performance *Incomformicidade*, o fragmento 15 funcionou como um estímulo para perceber os padrões que compõe os espaços urbanos (padrões formais, sonoros, rítmicos, entre outros) assim como, as funções e os modos de utilização de cada espaço.

A partir de algumas experimentações do corpo em diferentes lugares da UnB, percorrendo caminhos variados e improvisando em diferentes espaços, defini o trajeto e os lugares de realização da performance. O percurso definido teve como ponto de partida o Prédio do Departamento de Artes Cênicas da UnB, seguindo em direção à Faculdade de Educação.

O terceiro fragmento utilizado no processo criativo foi o 106: “Um homem quando bêbado é conduzido por um rapaz imberbe, cambaleando, sem perceber para onde vai, tendo a alma úmida” (p. 99).

Em seus comentários sobre esse fragmento, Kahn (2010) considera que Heráclito faz “(...) referência à dissolução psíquica ou “morte” parcial no elemento líquido” (p. 380).

Kahn (2000) analisa também a expressão “sem perceber por onde vai”:

Assim, de modo semelhante, o verbo *epaion* “(sem) perceber (por onde vai)”, ecoa por inversão a definição de temperança como “pensar bem”, *sophronein* em XXXII: “agir e falar... percebendo (*epaiontes*) as coisas de acordo com sua natureza” (p. 380).

E continua:

Como assinala Bollack-Wismann, as construções em participípio desenvolvem uma espécie de análise causal em três estágios: o homem perdeu o controle de seu corpo, porque perdeu a sua percepção e porque a lucidez da sua psique foi enfraquecida pelos fluidos que ele ingeriu (p. 380).

Esse fragmento serviu como estímulo ao processo criativo em diferentes sentidos. A corporeidade de um bêbado sugere um estado corporal que se contrapõe a estabilidade e ao controle do ideal de corpo urbano. Além disso, o bêbado é um contraponto ao corpo produtivo, corpo do trabalho, corpo-burocrático. Está mais próximo do corpo-festa, corpo-êxtase, ligando-se à dimensão extracotidiana do corpo e, também, a dimensão marginal deste corpo dentro do contexto social cotidiano.

Em contraponto ao pensamento de Heráclito do bêbado como “o homem que perdeu o controle do seu corpo, porque perdeu a sua percepção (...)”, a perda do controle funcionou, no processo criativo, como motivação para a investigação de um modo multissensorial de mover meu corpo na relação com o espaço, gerando uma percepção e uma lucidez construídas a partir dessa experiência de subversão dos padrões de organização ação do corpo e de relação com o espaço.

EXPERIMENTAÇÕES URBANAS: A EXPERIÊNCIA SUBVERSIVA DO CORPO NO ESPAÇO

Ainda na análise do fragmento 15 feita por Mota (2010), outro aspecto apontado é uma dupla exposição praticada pelos cultuantes durante a procissão: exposição de si mesmas e dos atributos do deus que celebram.

Assim:

Cantando em movimento, os cultuantes se vêm impelidos a participar totalmente daquilo que celebram, com todas as possibilidades de seus corpos. Essa multidão de pessoas cantando e dançando é o suporte de uma ampla exposição de si mesmas e dos atributos do deus que festejam (MOTA, 2010, p. 98/99).

Esse entendimento me levou a pensar: que deuses celebramos ou podemos celebrar hoje? A cidade, o corpo, o espaço, a natureza, as relações, os sentidos do corpo? Ou as fissuras das normatividades, das percepções hegemônicas, das ordens físicas, sociais, morais, urbanas, espaciais e arquitetônicas que orientam a vida nas cidades atuais?

No processo de criação de **Incomformidade**, a ação ritual de caminhar como experiência e a experimentação de movimentos a partir de uma relação multissensorial entre corpo/espaço funcionaram como suportes para a exposição do próprio corpo e para a criação de ações que subvertessem as expectativas estabelecidas pelo contexto de cada espaço.

Partimos⁶, assim, para a realização de experimentações performáticas do corpo nos espaços arquitetônicos da UnB, percorrendo um caminho definido, indo do Departamento de Artes Cênicas até à Faculdade de Educação, passando por quatro espaços específicos ao longo desse trajeto. Desenvolvemos investigações corporais e pesquisas de movimento nesse espaço visando gerar o material corporal-cênico para a performance. Nessas experimentações investigamos os padrões de composição dos espaços (formais, visuais, sonoros, olfativos táteis e rítmicos), assim como, os modos como esses espaços são utilizados pelas pessoas no cotidiano.

Nessas experimentações urbanas, de improvisação e criação cênica, visávamos incorporar e subverter os padrões percebidos em cada espaço arquitetônico. Os elementos materiais dos espaços na cidade funcionaram, assim, como estímulos para a investigação estética da presença cênica, do movimento e da imagem plástica do corpo dos performers, na busca pela instauração de uma experiência subversiva, criativa e performática entre corpo e espaço.

1º ESPAÇO: O VAZIO DA TRILHA DE TERRA, SÓ NOS RESTA CAMINHAR

Espaço: Caminho entre o ponto de partida da caminhada (o Prédio do Departamento de Artes Cênicas (CEN/UnB)) e a Faculdade de Educação.

O primeiro espaço é o lugar do encontro entre o grupo e o performer para o início da caminhada. Recebo o grupo, enquanto o outro performer aguarda no 2º espaço. Passo as instruções, digo que a performance se desenvolve como

⁶ Para a criação desta performance convidei o ator Luis Guilherme Carricondo de Oliveira, estudante na Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília.

uma caminhada coletiva, peço a todos que ampliem sua atenção para os cinco sentidos durante o trajeto e saímos para caminhar. A distância entre esses dois pontos iniciais (Prédio de Artes Cênicas e Faculdade de Educação) é relativamente curta.

Esse primeiro momento da performance é marcado por um tempo de suspensão da lógica objetiva e mercantil que tende a orientar nossa relação com a cidade. O que importa aqui é a própria experiência de caminhar, sem nenhum outro objetivo exterior à própria experiência. A caminhada funciona como um dispositivo utilizado para provocar outra forma de percepção do corpo no espaço e do espaço no corpo.

2º ESPAÇO: O CORREDOR QUE CORRE TORTO E OS DUPLOS QUE SE OLHAM

Espaço: Corredor lateral da Faculdade de Educação (coberto por uma marquise).

Chegamos ao corredor da Faculdade de Educação.

Padrões do espaço:

Corredor comprido, uma das laterais é formada pelas janelas das salas de aula, enquanto a outra lateral é formada por pilastras brancas de concreto e persianas de ferro. O chão é coberto por inúmeros pisos retangulares de mármore branco polido.

Modos de uso:

O corredor é um espaço de passagem, e, por isso, destina-se ao fluxo de pessoas. Entretanto, existem momentos do dia de maior ou menor movimento nesse corredor, a depender do horário das aulas. No horário próximo ao meio dia, por exemplo, esse corredor é utilizado, também, como local de descanso, leitura e namoro. Geralmente, as pessoas que percorrem esse espaço cruzam o corredor inteiro de um lado ao outro, em um ritmo constante.

Subversões/ações cênicas criadas no espaço:

A primeira ação realizada neste espaço é uma pausa, que interrompe o fluxo da caminhada inicial do grupo. Nesse momento, me posiciono em uma das extremidades do corredor e me conecto com o outro performer que está na outra extremidade. De longe, e devido ao horário do fim da tarde (por volta de 19h), cada um só vê a silhueta do outro.

A segunda ação consiste em ampliar essa figura-silhueta do corpo no espaço (a partir da projeção das articulações), deformar essa figura (a partir de oposições entre as partes do corpo) e exagerar essa forma tridimensional do corpo no espaço (a partir da intensificação da forma e da dinâmica de movimento presentes em cada figura corporal)⁷. Ao longo dessa ação os performers buscam conectar suas figuras corporais enquanto as deformam e ampliam,

7 Esses três princípios de investigação estética da figura corporal (ampliar/prolongar, deformar e exagerar) constituem procedimentos cênicos propostos pelo performer e professor Aguinaldo de Souza, docente no curso de Artes Cênicas do Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina. Tive contato com esses procedimentos na Oficina Ilhas de Desordem, realizada na primeira semana de julho de 2017 em Palmas/TO. Souza chama esses princípios, respectivamente, de: extensionalidade, tridimensionalidade e hipérbole.

gerando e se alimentando de uma tensão entre os corpos. Essa tensão corporal culmina com uma soltura repentina, desmontando as imagens formadas.

Na terceira ação, a partir dessa soltura repentina, passamos a cruzar o corredor em ziguezague, traçando diagonais no espaço, desaparecendo e reaparecendo por detrás das pilastras brancas de concreto (localizadas em sequência, em uma das laterais do corredor).

Na quarta ação, os corpos se encontram no meio do corredor. O ziguezague se torna, então, um zanzar mais frenético, agora apenas pelo meio do espaço e de modo mais descontrolado, com os corpos mais próximos. A ação culmina com os performers desaparecendo por detrás de uma pilastra.

Na quinta ação, após uma pausa, saímos detrás da pilastra e caminhamos em quatro apoios, quase como um gato, mas encaixando as partes do corpo (mãos, pés e antebraços) nos retângulos dos pisos do chão. Vamos nos deslocando dessa forma ao longo do corredor, próximos um do outro, até chegarmos ao próximo espaço.

3º ESPAÇO: A PILASTRA E AS PEDRAS

Espaço: Pilastra e Conjunto de pedras (localizados em uma das extremidades do Corredor da Faculdade de Educação).

Padrões do espaço:

Pilastra (uma das muitas pilastras que sustenta a marquise do corredor): alta (mais alta do que meu corpo), de concreto, dura, pintada com tinta branca, um tanto áspera, mais larga em um dos lados, formato retangular.

Pedras: ásperas, grandes, largas (cabem o corpo deitado sobre elas), duras, pesadas, manchadas, empoeiradas, umas mais achatadas e outras mais alongadas.

Modos de uso:

As pilastras neste lugar geralmente são utilizadas pelas pessoas que por ali passam como apoio para o corpo, seja em pé ou sentado. As pedras são pouco usadas, mas, enquanto improvisávamos ali, vimos um grupo que se sentou para conversar e ficar sob o sol, já que era um período de frio na cidade.

Subversões/ações cênicas criadas no espaço:

Me coloco em frente a uma das pilastras brancas, o rosto bem próximo ao concreto, e me amarro junto à pilastra com um pano branco. O outro performer se coloca diante de um conjunto de cerca de seis pedras grandes e se deita sobre uma fileira formada por três delas. Ele se deita de bruços, e, depois, se cobre com e se amarra dentro de um tecido elástico de cor bege (próximo a cor das pedras).

As estruturas que desenvolvemos nesse trecho da performance, são como dois caminhos inversos e espelhados: enquanto eu vou do nível alto do espa-

ço (em pé em frente à pilastra) ao nível baixo (o chão), o outro performer vai do nível baixo (deitado nas pedras) ao nível alto (em pé sobre a última pedra). Um corpo, que parte da posição ereta e em pé e termina se arrastando no chão e outro, que começa deitado e amalgamado as pedras, se apoia e se deforma aos poucos, até subir e ficar em pé.

A relação entre os corpos e os espaços (da pilastra e das pedras) é fundamentada na ideia de um corpo que quer uma relação outra com sua cidade, com os espaços arquitetônicos, em busca de uma experiência urbana multisensorial. Mas, ao mesmo tempo, revela corpos que não se adequam à cidade, que não se conformam às normas urbanas. A relação dos corpos dos performers com esses espaços é, ao mesmo tempo, de atração e de repulsa, de coadunação e de embate, numa situação de inadequação entre o corpo e o social, o que denuncia, de certo modo, a expulsão de certos corpos da cidade, corpos que não se adequam ao ritmo da produtividade e utilidade da nossa sociedade.

Essa inadequação entre corpo e espaço revela uma busca pessoal pela restauração de uma cidade subjetiva, como propôs Guattari (2012), a partir da experiência estética do corpo. Esse desejo de invenção de outras cidades, cidades subjetivas, se alinha com os anseios de Heráclito e faz pensar nos fragmentos como sendo as cidades de Heráclito⁸, criações que se dão a partir de sua experiência com o cotidiano de sua cidade.

4º ESPAÇO: O JARDIM

Espaço: Gramado com árvores (localizado na parte de trás do prédio da Faculdade de Educação).

Padrões do espaço:

Gramado: amplo, macio, aberto, preenchido por algumas árvores.

Árvores: compridas, fortes, grossas, ásperas, secas e altas. Todas as árvores eram bem verticalizadas, mas havia uma bastante entortada, crescida em diagonal.

Modos de uso:

Esse gramado geralmente é utilizado como espaço de passagem, de trânsito entre um lugar e outro. Algumas vezes é utilizado, também, como lugar de festas promovidas na universidade. Já as árvores, que em outros lugares são usadas para se subir ou descansar à sombra, nesse lugar, geralmente, não são utilizadas.

Subversões/ações cênicas criadas no espaço:

Imediatamente após ficar em pé sobre a pedra, o performer cai no gramado, localizado logo atrás do corredor. Eu, já no chão, engatinho até encontrar

⁸ Essa ideia dos fragmentos como sendo as cidades de Heráclito foi exposta pelo professor Dr. Marcus Mota em uma aula sobre a vida, o pensamento e a obra de Heráclito, durante a disciplina "Laboratório de Criação em Artes Cênicas", referida anteriormente.

no chão do gramado as raízes das árvores que habitam ali. As raízes dessas árvores formam caminhos no chão, que percorro correndo e me equilibrando. Enquanto isso, o outro performer corre pela grama, numa caminhada cambaleante, caindo e levantando, com uma qualidade de movimentação flexível.

Corro, então, em direção a uma pequena árvore no canto do gramado, que contém dois troncos principais verticais e paralelos, formando uma espécie de canaleta entre eles. Dou um pequeno salto e encaixo o quadril no meio dos troncos e lentamente faço uma cambalhota sobre a árvore, saindo do chão, passando sobre a árvore e retornando ao chão do outro lado do tronco. Enquanto isso, nesse mesmo tempo lento, o outro performer caminha sobre uma das raízes em linha reta com os braços abertos. Ao terminarmos essa ação saímos correndo em disparada em direção a outras árvores.

Corremos de um lado para o outro chutando as árvores e reverberando a força que nos era devolvida no corpo. Caímos e corremos novamente, incessantemente, até que, num instante, o outro performer abraça uma das árvores e eu subo correndo o tronco de outra (um tronco crescido na diagonal, quase na horizontal). Vou até o meio do tronco, desamarro o pano do meu corpo, o penduro na árvore e me deito, abraçando a árvore. Nesta posição, giro o corpo no tronco da árvore, solto os braços e meu tronco se solta do tronco da árvore. Fico pendurado apenas pelas pernas, de cabeça para baixo, com o tronco e os braços pendurados balançando, assim como o pano que balança esticado árvore abaixo.

Por fim, ainda de ponta cabeça, desço o tronco aos poucos, me aproximo do chão, apoio as mãos no gramado e desço da árvore, ficando encolhido no chão. O outro performer se aproxima, me pega junto a seu corpo, me pendura em seu ombro e suas costas e me carrega em meio ao gramado, em direção ao ponto inicial da caminhada (o Prédio do Departamento de Artes Cênicas). Enquanto nos afastamos dessa última árvore agarro o pano branco com a mão e o puxo para junto de nós, enquanto nos deslocamos. O pano se estica pelo gramado, e, como o rastro de uma lesma, vai se arrastando lentamente, marcando o espaço através do caminhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.**

In: Revista Brasileira de Educação. Jan./fev./mar./abr., nº 19, 2002;

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979;

_____. **Power.** Edited by James D. Faubion. The New Press: New York, 2000;

_____. **O corpo utópico. As heterotopias.** Posfácio de Daniel Defert; Trad. Salma

Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013;

KAHN, Charles. **A Arte e o pensamento de Heráclito**. São Paulo: Paulus, 2009;

LARA, Luciana. **Anti Status Quo e Cidade em Plano: arqueologia de um processo criativo e criação de sentidos em dança**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2014;

MOTA, Marcus. **Heráclito e os eventos performativos**, 2010;

_____. **Heráclito e a cidade: a dramaturgia do cotidiano nos Fragmentos**, 2008;

VIEIRA, Celso. **Um modelo para a mudança em Heráclito**. Codex: Revista de Estudos Clássicos, v.2, n.2, p.118-136, 2010;

SANT´ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. – São Paulo: Estação Liberdade, 2001;

SOUZA, Aguinaldo Moreira. **O corpo ator**. Londrina, PR: EDUEL, 2013.



DOSSIÊ: HERÁCLITO EM
PERFORMANCE
DIÁRIO DA MISANTROPIA

Iano Fazio
Músico, compositor
E-mail: ianofazio@gmail.com

RESUMO

Este artigo pretende analisar a produção de um Vídeo-Arte explicando todas as etapas do processo, desde a pré-produção, dificuldades técnicas e análise dos resultados finais. O material apresentado teve como estímulo inicial o pensamento filosófico de Heráclito e o objetivo era a criação uma obra que pudesse ser enquadrada em mais de uma linguagem artística. A obra **Diário da Misanthropia** surge dessa provocação e utiliza referências que vão além dos fragmentos de Heráclito e dialoga com linguagens artísticas do cinema, fotografia, teatro e da música.

Palavras-chave: Vídeo-Arte, Cinema, Música, Fotografia, Teatro, Heráclito, Tarkovsky, Munch, Nietzsche, Misanthropia, Redes Sociais.

ABSTRACT

*This paper intends to analyze the production of a Video-Art explaining all the stages of the process, from the pre-production, technical difficulties and analysis of the final results. The presented material had as initial stimulus the philosophical thought of Heráclito and the objective was the creation a work that could be framed in more of an artistic language. The Video-Art **Diary of Misanthropy** comes from this provocation and uses references that go beyond the fragments of Heraclitus and dialogues with artistic languages of cinema, photography, theater and music.*

Keywords: Video-Art, Cinema, Music, Photograohy, Theater, Heracles, Tarkovsky, Munch, Nietzsche, Misanthropy, Social Midia.

ESCLARECIMENTO INICIAL DA PROPOSTA

O projeto **Diário da Misanthropia** consiste em uma série de três vídeos que retratam a relação entre um personagem fictício e a cidade em que ele vive. Cada vídeo é um capítulo e pode ser interpretado como um fragmento dessa relação Cidade X Personagem¹. A divisão em capítulos faz uma referência aos fragmentos de Heráclito e a história contada no Vídeo-Arte dialoga com a vida pessoal do autor, muitas vezes definido como uma espécie de andarilho observador de Éfeso. Cada capítulo possui uma coloração e uma atmosfera musical diferente.



Figura 1 Trecho do Vídeo-Arte Diário da Misanthropia



No capítulo 1, “A Cidade”, a paleta de cores é mais fosca, com tons de cinza se mesclando a tonalidades sóbrias do pôr do Sol. A música dessa primeira

Figura 2 Trechos do Vídeo-Arte Diário da Misanthropia

parte é um tema que utiliza tanto harmônicos como acordes no Baixo elétrico. No capítulo 2, “As Pessoas”. a palheta de cores é bem ampla com muita claridade e cores quentes que contrastam com a roupa totalmente preta do personagem. A música nessa segunda parte é um encadeamento melódico de um Baixo sendo tocado com um arco de violino. Notas longas e muitas tensões são exploradas para retratar o estado de aflição em que o personagem se encontra em meio à multidão. No capítulo 3, “O Despertar”, a palheta de cores é clara e com tonalidades vivas do nascer do Sol. A trilha sonora desta última parte é feita com uma sobreposição de vozes, como um tipo de mantra vocal. A música e as cores do último capítulo passam uma idéia de reflexão e redenção do personagem.



1 NE. Vídeos disponíveis no link: <https://youtu.be/jA8o6iSg-Yc>

Figura 3 Trecho do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**

METODOLOGIA DO DIÁRIO DA MISANTROPIA

Fazer um vídeo como o resultado de um laboratório de criação e pesquisa foi uma escolha arriscada tendo em vista que o cinema é uma arte que exige muitos recursos e que geralmente envolve uma equipe de trabalho grande. Gerar um filme, longa ou curta metragem, costuma ser um processo muito demorado e fazer isso com equipe reduzida te obriga a se adaptar à realidade que se possui. Essa foi a constatação que me fez optar por fazer filmagens utilizando apenas os recursos do meu telefone celular, um Iphone 6s. Dessa forma pude ter mais agilidade na captação, no tratamento e na edição das imagens. Eu não consegui gerar arquivos de alta definição e nem utilizar recursos avançados para editar o material produzido, porém tive uma facilidade para elaborar e alterar o conteúdo conforme as minhas necessidades.

A minha idéia inicial era utilizar uma câmera GoPro 4Hero para captar as imagens, porém nos testes que fiz percebi que a câmera GoPro não captava a variação de cores no céu, algo essencial para a fotografia do meu projeto. A câmera do celular se mostrou mais adaptável às variações de luz e cor. O Iphone 6s também me oferece recursos estéticos interessantes que comecei a utilizar nos meus estudos, como a Câmera Lenta e o Time Lapse. Dessa forma consigo construir mais tensões e harmonias apenas com imagens.

Além dessa limitação técnica descrita, eu me deparei com a minha própria imagem filmando e editando os filmes no meu celular. Uma ação solitária que metaforicamente simboliza o “homem moderno” aprisionado em um

mundo virtual coletivo e vivendo o mundo físico na solidão. No caso do personagem, uma solidão provocada pela misantropia.

CAPTAÇÃO DE SOM E FILMAGENS

Recursos utilizados:

◉ **Câmera do Celular:** captação de imagens e de som ambiente

◉ **Aplicativo e Rede Social “Instagram”:**

A rede social oferece um banco de

filtros fotográficos para o usuário obter uma coloração diferenciada tanto para vídeos como para fotos. Utilizei esse recurso oferecido pela rede social para tratar as imagens e a partir disso consegui uma mesma estética visual para os vários vídeos gravados.

◉ **Aplicativo “Splice”:** Este aplicativo permite que eu edite os vídeos que faço no celular e me oferece recursos simples como transições entre imagens. O aplicativo também possui um banco de dados de sons ambientes para fazer o Sound Design do material. O ponto fraco desta ferramenta é que eu não consegui inserir uma trilha sonora gravada em outra plataforma e, por isso, tive que adaptar as minhas gravações. A solução foi fazer uma sobreposição de áudios salvando um mesmo vídeo mais de uma vez e com isso pude ter algumas camadas de som.

Em relação à estética do filme, a decisão de utilizar as redes sociais como ferramenta simplificou a minha execução e sugeriu uma linguagem cinematográfica rústica e interativa para o meu projeto. O visual dos vídeos pode ser definido como “Fotos do Instagram em Movimento”. Essa rede social tem como conteúdo comum fotos e vídeos de paisagens, imagens contemplativas, selfies e, de forma espontânea, acabei me aproximando desse tipo de comunicação virtual.

Para o filme, mantive a repetição de alguns padrões na captação de imagens. Muitos me agradaram desde os estudos iniciais. Filmei paisagens com câmera quase parada. Fiz closes em objetos para descaracterizar o próprio objeto. Fiz também panorâmicas com a câmera em movimento, além de utilizar o recurso de “Câmera Lenta” para dramatizar uma ação

ou, para captar lentamente a alteração de foco e luz em uma imagem estática.



Figura 4 Trecho do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**



Figura 5 Heráclito. Fonte: Wikipédia.

HERÁCLITO COMO INSPIRAÇÃO

O ponto de partida do projeto **Diário da Misanthropia** é o pensamento de Heráclito. O autor foi escolhido como tema principal do semestre nos primeiros debates do Laboratório de Criação em Artes Cênicas. Ao escolhermos Heráclito como impulso criativo, o grupo que fez parte da disciplina teve que lidar com diversas peculiaridades a respeito do autor. Existem dificuldades em se obter registros e a própria forma em que as idéias do autor são apresentadas muitas vezes são confusas e difíceis de serem comprovadas. O pensamento de Heráclito é intrigante e questionador. Sem dúvidas foi um ótimo estímulo para pesquisar e criar.

A tradição filosófica consagrou o pensador de Éfeso como obscuro, porém o que se conhece sobre Heráclito é apenas através de citações de outros autores e que, por tanto, possuem um contexto e uma ideologia por trás de cada registro. Há também limitações para se conseguir dados concretos por se tratar de uma época em que as pessoas eram mais informadas pela mitologia que pela averiguação dos fatos. Estudar Heráclito é lidar constantemente com biografias informais sobre o autor. Em termos gerais ele é definido como misantropo, excêntrico, eremita, recluso e austero.

Uma suposição aceita no mundo acadêmico é a de que ele escreveu um livro contínuo em seções sobre: o Universo, a Política e a Teologia. Outra linha teórica interpreta Heráclito como um poeta e que seu livro teria sido escrito em forma de versos. O que possui indícios mais concretos hoje em dia são os fragmentos filosóficos atribuídos ao autor, que são trechos isolados desse suposto livro que ele escreveu.

Algumas referências de outros autores permitem que possamos deduzir aproximadamente o local e a época em que Heráclito viveu. Isso nos oferece informações importantes para lidar com a própria ideologia do autor. Heráclito teria vivido em um período de muitos conflitos entre Oriente e Ocidente, onde várias cidades-estado gregas se filiaram ao Império Persa. Uma época de transformações profundas na sociedade.

O pensamento de Heráclito propriamente dito é, antes de tudo, vigoroso, orgânico e conciso. Cada palavra tem um peso e propriedades importantes para a construção de significados. Muitos de seus provérbios destacam a importância da qualidade de como se deve ouvir. Essa lógica de pensamento coloca a audição como o princípio da sabedoria, pois, segundo Heráclito, a escuta determina a fala. A suposta escrita de Heráclito é construída um formato oracular, ou seja, não revela tudo e ainda deixa questões no ar a serem refletidas e resolvidas por quem lê o seu texto. Muitas vezes a escrita de suas palavras dialoga com formas poéticas e com algumas figuras geométricas

como círculos e espirais. É como se o autor exigisse do leitor uma leitura alegórica e uma demonstração de conhecimento ao lidar com suas palavras.

Além da força filosófica que cada fragmento escrito possui individualmente, existe uma ressonância entre os trechos. Um único tema, ou imagem verbal, ecoa de um texto para outro de modo que o significado de cada um dos fragmentos é enriquecido quando consideramos o conjunto. Alguns recursos como as repetições de palavras chave para apresentar suas teorias dão fortes indícios dessa idéia

de ressonância. Numa era em que predominava a tradição oral, Heráclito pode ter sido um dos poucos que espalhou suas teorias e seu conhecimento quase que exclusivamente pela escrita, o que torna o autor ainda mais intrigante e inspirador.



Figura 6 Trecho do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**

CONCEPÇÃO DO PERSONAGEM

O personagem que conduz a história de **Diário da Misanthropia** não possui nome e é inspirado no pensamento e na própria figura de Heráclito. O pensador supostamente tinha hábitos de andar pela cidade e de ser um observador misterioso pelas ruas onde passava. Algumas citações dizem que ele costumava frequentar locais isolados para sua reflexão e para escrever sua obra. Minha proposta, enquanto ator foi a de viver situações que Heráclito possa ter vivido em Éfeso, tanto em locais isolados como em locais públicos onde pessoas circulam. Na performance para os vídeos eu me isolei para escrever pensamentos, circulei por uma feira observando o comportamento das pessoas e, me desfiz de minhas anotações, como um gesto de desapego e de apreço pelo caos.

Para a caracterização do meu personagem optei por não mostrar o meu rosto e utilizei um figurino escuro para gerar um contraste com a coloração das paisagens das locações onde seriam gravadas as imagens. Utilizei as seguintes peças de roupa: um paletó, um chapéu, luvas, calça preta, um tênis e um lenço tampando nariz e boca. Referências que misturam no mesmo personagem as figuras de Mafioso, Black Block, Bandido e, porque não, a de um Padre também.

Minha idéia foi dar um ar soturno para o protagonista da história sem revelar exatamente o que ele está pensando ou sentindo. A música, as imagens e os movimentos da câmera são os responsáveis para sugerir os estados de

espírito da figura humana em foco. Ao aprofundar minhas pesquisas para conceber o protagonista eu percebi uma semelhança muito interessante entre o meu personagem e o personagem “Zaratustra” de Nietzsche. Ambos se isolam da sociedade e parecem questionar a todo o momento a própria existência da sociedade. Além disso, alguns trechos do livro **Assim falou Zaratustra** me remeteram diretamente ao pensamento e à personalidade de Heráclito.

Algumas escolhas de cenas e locações que utilizei para a minha criação são muito semelhantes com as situações e locais que o personagem de Nietzsche vive em sua trajetória. Lugares altos e isolados, feiras movimentadas para observar os hábitos das pessoas entre outros exemplos de lugares que coincidem. Zaratustra é também um misantropo de certa forma. Talvez sua imagem seja mais

de um profeta eremita e menos obscura que a minha criação, porém em ambos os casos a ignorância das pessoas é julgada de forma fervorosa e ambos alimentam um repúdio em relação aos hábitos da cidade, como sugerem os seguintes trechos do livro de Nietzsche:

“Vós sois impulsionados na direção do seu vizinho e tendes sempre palavras bonitas para lhes dizer. Mas eu vos digo: vosso amor ao próximo é o vosso mau amor por vós mesmos. Eu vos aconselho a amar o próximo? Em vez disso, posso aconselhar-vos a fugir do próximo e a amar o mais distante. Mais elevado que o amor ao próximo é o amor aos mais distantes e aos que estão por vir, ainda mais elevado que o amor aos homens é o amor às coisas e aos fantasmas.”

“Vejo e vi coisas piores, e coisas tão abomináveis que não gostaria de falar sobre nenhuma delas, embora sobre algumas eu não consiga silenciar, pois falo de homens que carecem de tudo, exceto de uma coisa, a qual possui muito. Homens que não são mais que um grande olho ou uma grande boca ou uma grande barriga, ou qualquer coisa grande. Chamo esses homens de aleijado às avessas, que tem pouquíssimo de tudo e bastante de uma coisa só.”



Figura 7 Trecho do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**

“Aqui todo o sangue que corre através de todas as veias é putrefato, tépido e espumoso, cospe nesta grande cidade que é a grande lixeira onde toda a canalha espuma junta. Cospe na cidade das almas destroçadas e dos peitos esqueléticos, dos olhos vãos e dos dedos pegajosos. A cidade dos inoportunos, dos descarados, dos fanfarrões da palavra falada e escrita, dos ambiciosos ferventes. A cidade onde tudo é carcomido, desacreditado, indecente, sombrio, podre, ulceroso, conjurado e corrompido. Cospe nesta grande cidade e volta atrás. Ofereço a ti este preceito como uma despedida. Ó louco onde não se pode mais amar deve-se servir somente de passagem.”

Nesses fragmentos fica explícito a forma severa com que Zarathustra julga a sociedade em que está inserido e revela seus anseios de se isolar dela e de se libertar dessas questões menores. Em outro momento do livro de Nietzsche percebi uma identificação imediata com o segundo capítulo do meu vídeo, em que o meu personagem anda por uma feira e observa criticamente todos os que estão ao seu redor.



“Na praça do mercado ninguém acredita em homens superiores. E se quiserdes falar lá, muito bem, fazei-o. A plebe, entretanto, pisca e diz: somos todos iguais. Perante deus, mas agora esse Deus morreu. Não deixe que sejamos iguais perante a plebe. Vós, homens superiores, deixem a praça do mercado.”

Figura 8 Trecho do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**

As motivações reflexivas dos personagens são muito parecidas e também muito próximas ao pensamento de Heráclito. Em todos os casos citados a sociedade é interpretada como algo decadente e sem propósitos nobres para a própria existência. Nesse tipo de conduta existe um ar de arrogância ao se julgar superior ou mais iluminado que a maioria das pessoas, contudo é fato que existem pessoas no mundo com mais capacidade e sensibilidade para refletir sobre o que é o mundo de fato.

A Misanthropia nos casos de Heráclito, Zarathustra e do meu protagonista provavelmente é causada por um excesso de conhecimento. O que ironicamente justifica a falta de paciência com a ignorância e que os leva ao isola-

mento. O fragmento abaixo do livro de Nietzsche demonstra bem essa sensação e, inclusive, faz da mesma forma que Heráclito ao criar metáforas animais para certos tipos de pessoas:

“Para os puros todas as coisas são puras. Assim fala o povo. Mas eu vos digo: para os porcos, tudo se torna porco. Por isso pregam os fanáticos e os hipócritas, com as cabeças curvadas e cujos corações também estão pendidos para baixo. O próprio mundo é um monstro imundo. Qual é a espécie mais elevada de todas e qual é a mais baixa? O parasita é a espécie mais baixa, mas aquele que pertence a mais alta alimenta a maioria dos parasitas. A alma que tem a maior escada é a que pode descer às maiores profundezas. Como os parasitas não haveriam de se colocar nela?”



Figura 9 Trecho do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**

O meu personagem sem nome, portanto, pode ser interpretado como uma mistura entre Heráclito e Zaratustra.

FOTOGRAFIA E EDIÇÃO DAS IMAGENS

Para a fotografia e edição das imagens do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**, me inspirei no princípio de contrastes e de oposições reflexivas que Heráclito aborda em seus fragmentos.

Dessa forma procurei explorar bastante o diálogo entre luz e sombra e, entre cores quentes e cores frias. Partindo da ideia de que as imagens do meu vídeo seriam fotografias em movimento e busquei locais que pudessem me ajudar a ter boas fotos e também que me possibilitassem a construção de texturas com as imagens.

Uma das referências que utilizei para coordenar a movimentação de câmera foi a do cineasta russo Tarkovsky. Eu tive o auxílio de Betina Alves para



Figura 10 Trecho do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**

operar a câmera e pesquisamos juntos alguns filmes do autor russo. O cineasta desenvolveu a teoria de cinema chamada “Esculpir no Tempo”. Para ele a verdadeira função do cinema é a de transmitir poeticamente a nossa experiência com o tempo e alterá-lo. O uso dos planos longos e com poucos cortes nos filmes faz os espectadores terem diferentes sensações do passar do tempo. Isso é exatamente o conceito que eu busquei para meu projeto. Criar tensões com planos longos e causar reações diferentes com relação ao tempo real e ao tempo cênico.

Outro ponto característico de Tarkovsky que usei como referência é justamente a construção de texturas nas imagens. Tarkovsky trabalha bastante com os quatro elementos — terra, ar (na forma de vento), fogo e água. Elementos que somados ao controle de luz da câmera dão vida para a fotografia dos filmes e muitas vezes essas texturas acabam se tornando o foco principal da cena. Em muitos casos o ator ou a atriz apenas complementam a cena, que já está dramaticamente estabelecida com a simples presença dos elementos selecionados.

Em relação às cores e enquadramentos do meu Vídeo-Arte, eu percebi semelhanças na forma com que o pintor norueguês Edvard Munch aborda suas imagens. Para Munch a paisagem precisa transmitir uma mensagem de significação humana. Sua linguagem visual quer transformar a simples reprodução de cenas paisagísticas em paisagens da alma. É como se os elementos e cores que estão na paisagem pudessem transmitir sentimentos.

Eu tentei realizar a mesma indagação nos meus vídeos. Em muitas cenas coloquei o meu personagem como elemento central, porém o seu estado de espírito e humor estavam sendo representados pelo que estava ao seu redor. Algo que me aproxima da intenção do pintor norueguês, que via o cenário não apenas como coadjuvante da ação na imagem, mas sim como parte de um todo que revela as emoções das ações contidas na tela.

O plano de ação de Munch, no sentido de abandonar as cores localizadas e usar cores primárias, de maior poder expressivo, é claramente visível em várias de suas obras. Todavia, o que é mais significativo e é uma espécie de renúncia radical, é a recusa em representar um plano de fundo realista. Este contraste entre a extrema precisão da figura humana sendo retratada, e



Figura 11 Trecho do filme **Stalker**, de Andrei Tarkovsky.



Figura 12 Trecho do filme **Stalker**, de Andrei Tarkovsky.

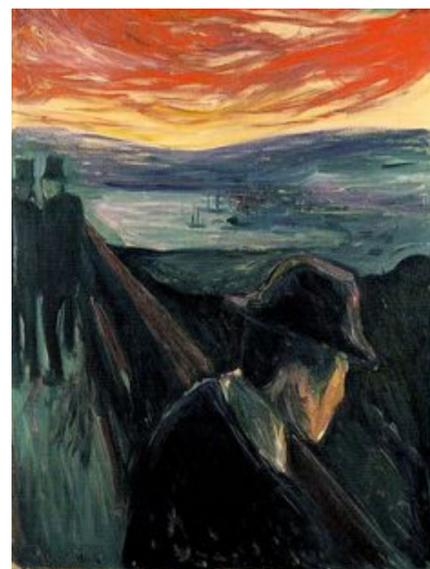


Figura 13 **Desespero**, por Edvard Munch. 1882.

a qualidade praticamente abstrata do cenário que a envolve, dá ao quadro uma proximidade intensa e abre o leque de interpretações.

Essa textura de plano de fundo abstrato eu consegui obter em várias cenas devido às características do céu de Brasília. Usei o céu brasileiro como plano de fundo em várias filmagens do meu trabalho. Isso me proporcionou colorações diversas e com os enquadramentos que fiz, a paisagem chega ser quase que abstrata com cores indefinidas. Dessa forma me assemelhei com as texturas criadas nas obras de Munch.

O pintor também aborda em seus quadros o contraste de solidão e multidão. Muitas de suas pinturas retratam cenários de ruas movimentadas com algum personagem mais isolado. Isso também está presente tanto no pensamento de Heráclito quanto nos meus vídeos.

Munch, assim como Heráclito, usava os contrastes e contradições como impulso criativo. Munch sugeriu em suas telas outros significados para cenários, objetos e paisagens; Ele foi capaz de construir uma atmosfera psicológica em seus quadros usando apenas a forma de distribuir as cores e alternando precisão nas pinceladas. Em alguns espaços da tela a pincelada é precisa e definida e, em outros espaços, as pinceladas parecem traços inacabados. Os procedimentos utilizados por Tarkovsky e Munch nas cores, a busca por texturas e a vontade de poetizar com as imagens, me ajudaram a materializar em vídeo o que Heráclito propõe enquanto procedimento filosófico: A busca pelo antagonismo coexistente em um mesmo espaço.

TRILHA SONORA

Para a trilha sonora do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**, optei em compor tudo na escala do modo Lídio. Esse modo musical me chamou atenção, pois faz referência à região em que Heráclito supostamente viveu e é uma escala que apresenta muitas possibilidades para explorar tensões e resoluções harmônicas. A escala possui intervalos consoantes como a 3ª Maior, 6ª Maior e a



Figura 14 **Noite em Karl Johan**, por Edvard Munch. 1882.



Figura 15 Trecho do Vídeo-Arte **Diário da Misanthropia**

5ª Justa, porém possui também as dissonâncias fortes de intervalos como a 4ª aumentada e a 7ª Maior. Dessa forma eu pude aplicar na música o mesmo princípio filosófico de Heráclito de oposições e contradições.

No início dos testes para o projeto eu já estava disposto a evoluir nas minhas pesquisas para criar arranjos de Baixo utilizando técnicas de cordas soltas, acordes e harmônicos. Em um dos primeiros testes que eu fiz descobri uma interessante forma de afinação alternativa para o instrumento. Na trilha sonora do vídeo estou afinando o baixo em “Ré Maior aberto”. Essa afinação altera duas cordas da afinação padrão que é EADG, na afinação que estou utilizando no projeto o instrumento fica afinado da seguinte forma: DADF#. A afinação em Ré Maior Aberto me permite uma ampliação de possibilidades para explorar o modo Lídio utilizando mais cordas soltas. Além de poder fazer mais acordes e utilizar mais os harmônicos simples do instrumento, podendo até fazer acordes de harmônicos.

As composições apresentadas partiram de improvisos e que posteriormente houve uma seleção de frases melódicas que se encaixavam melhor com as imagens filmadas. Por uma questão de recursos limitados a música precisou se adaptar à imagem. O processo contrário seria mais complexo de se realizar tendo em vista que para as gravações de áudio não tive tantos recursos em mãos.

Cada um dos três capítulos possui sua própria textura musical. No primeiro capítulo utilizo o Baixo elétrico e toco melodias com harmônicos e acordes. A primeira música tem um caráter de abertura e as tensões são rapidamente resolvidas. No segundo capítulo eu optei por tocar o Baixo com um arco de violino. Neste segundo fragmento eu explorei bastante as tensões e as notas longas para dar mais força e significado nas cenas do personagem andando em público. O som do Baixo sendo tocado com um arco cria um timbre muito interessante e sugere maior dramaticidade para as cenas.

No terceiro capítulo optei por abandonar o meu instrumento e decidi criar um coro de vozes como uma espécie de mantra. O último capítulo é uma reflexão redentora do personagem e a textura musical que um coro vocal produz me pareceu mais adequada para a sensação que eu quis produzir no espectador.

Além das composições, também utilizei como trilha sonora os sons ambientes das próprias locações e recorri ao banco de dados do aplicativo “Splice” para conseguir sons mais intensos de trânsito, sirenes entre outros. Desta forma, reproduzi os sons da cidade como música, algo também abordado nos fragmentos de Heráclito. A mistura dos ruídos urbanos com a música propriamente dita criou atmosferas que ambientam bem as cenas do vídeo e deixam abertas as interpretações.



Figura 16 Trechos do Vídeo-Arte
Diário da Misanthropia

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ter o pensamento filosófico de Heráclito como impulso inicial para uma criação me colocou numa empreitada artística intensa e me aproximou de vários outros gênios da arte. Os fragmentos de Heráclito ecoam e continuarão ecoando nas mentes de quem busca inspirações contraditórias para pensar e criar.

FICHA TÉCNICA DO VÍDEO-ARTE

Concepção, Direção e Finalização: Iano Fazio

Operação de Câmera: Betina Alves

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Alexandre (2000), **Heráclito: Fragmentos contextualizados** ed. DIFEL LAËRTIOS, Diôgenes; tradução: KURY, Mário da Gama, (1987) **Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres** ed. UnB

SOLOMOS, Makis (2013), **Da música ao Som, a emergência do som na música nos séculos XX e XXI, uma pequena introdução** ed. Universidade Vincennes Saint-Dennis

KAHN, Charles H. (2009) **A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário** ed. Cambridge University Press

GADAMER, Hans-Georg (1999) **Verdade e Método, traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica** ed. Vozes

MOTA, Marcus (2015) **Teatro Musicado, Roteiro Diagramático e Seminários Interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no laboratório de dramaturgia da Universidade de Brasília** ed. UnB

MOTA, Marcus (2016) **Texto, Escritura e Música: os fragmentos de Heráclito** ed. UnB

NIETZSCHE, Friedrich (1883) **Assim falou Zaratustra** ed. Martin Claret

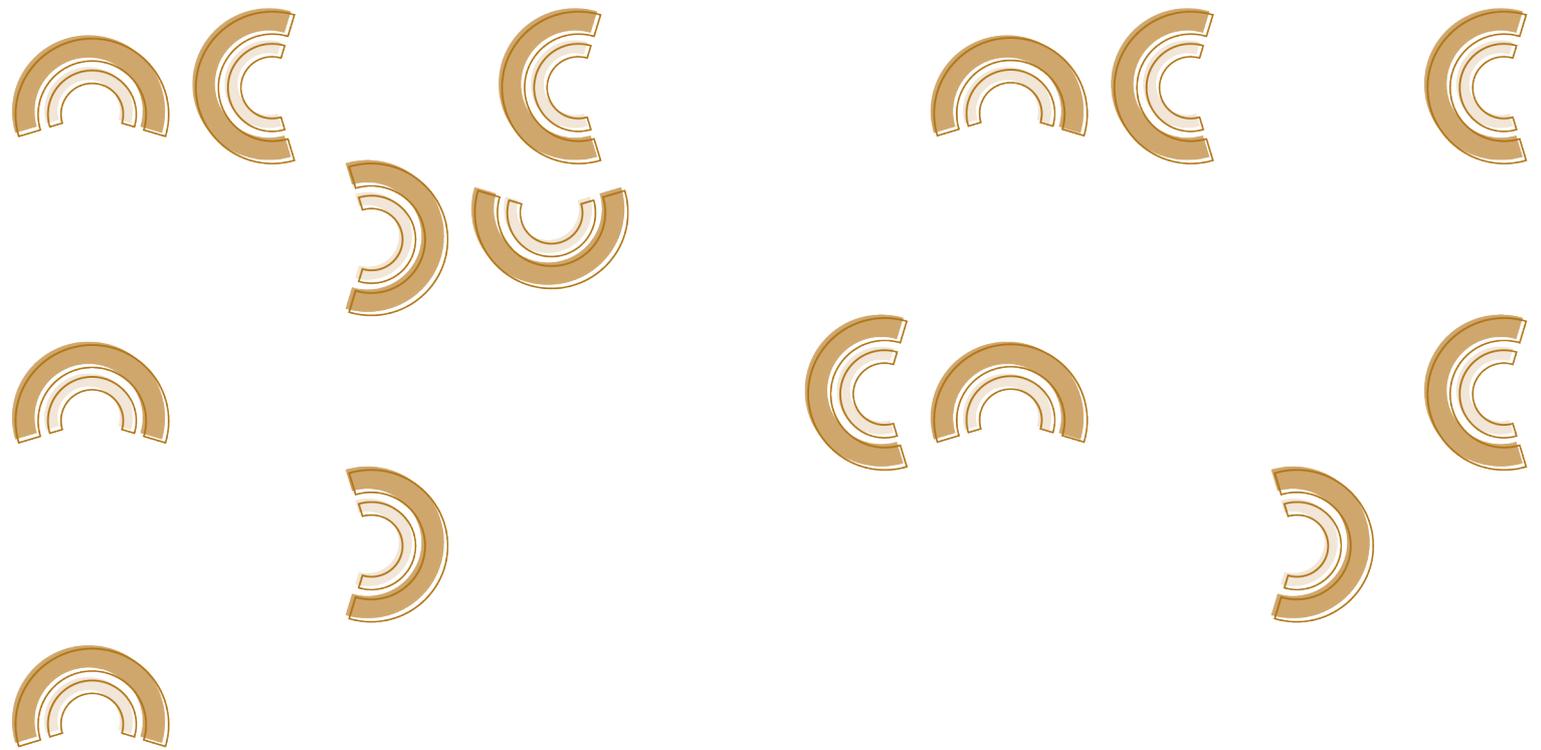
BISCHOFF, Ulrich (1997) **Edvard Munch: imagens de vida e morte** ed. Benedikt Tashen Verlag GmbH

GUERRA, Tonino (1983) **Tarkovsky Voyage in Time**, consultado em 18 de abril de 2017

<http://iconostasis.com.br/a-linhagem-sagrada-de-andrei-tarkovsky/>

<http://www.comunidadeculturaearte.com/como-andrei-tarkovsky-influenciou-o-cinema-de-lars-von-trier/>

<http://cinetoscopio.com.br/2015/06/11/o-cinema-poetico-de-andrei-tarkovsky/>



**DOSSIÊ: HERÁCLITO EM
PERFORMANCE**

**O OPOSTO LUNAR COMPLEMENTAR.
FOTO-ENSAIO.**

Roberto Medina¹
E-mail: prof.medina@gmail.com

RESUMO

Fotos da instalação fotográfica **o oposto lunar complementar**.

Palavras-chave: Heráclito, Fotografia, Poesia.

ABSTRACT

*Pictures from **o oposto lunar complementar**, an installation art event based on the fragments of Heraclitus.*

Keywords: Heraclitus, Photography, Poetry.

1 Doutorando do Pós-graduação em Letras da UnB, escritor, crítico literário e crítico de imagem visual e pesquisador de processos criativos e autorais.

A instalação fotográfica **o oposto lunar complementar** compôs a mostra **Vidamorte: artes em contato**, promovida pelo Departamento de Artes Cênicas – UnB, a partir do Laboratório de Dramaturgia (Ladi-UnB), tendo como ponto de partida a disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Marcus Mota, em 2017/1. A produção artística foi a conjunção entre a filosofia de Heráclito de Éfeso, a poesia de García Lorca, a dança e a fotografia. O motivo para as criações artísticas tem a lua como referencial; além disso, há as fotografias em preto e branco e a presença, em movimento e gestos, de modelo humano.

Compuseram a equipe para a captura de imagens os fotógrafos-pesquisadores Regina Correa, Antonio Nepomuceno, Barbara Correa, Tainá Xavier e Daniel Bruno. Foi convidada a professora de dança na UFG, performer e modelo Erica Bianco Bearlz. Para o aspecto de criação lunar, a modelo foi unvida por argila branca, a qual era umedecida aos poucos, conjugando os complementares seco e úmido, sub-repticiamente, presentificavam-se o ar, a terra e água, pois o fogo era “manifestado” a partir do oposto solar: a lua no corpo feminino, que, por sua vez, opõe-se ao masculino. Esse processo de captura pode ser observado na fotografia ao lado.



Após a captura e seleção de imagens, surgiu o objeto-imagem: a foto. Pois isso se processa com o tratamento das imagens para depois a impressão, sen-

Figura 1 Foto de autoria de Roberto Medina.

do que a instalação fotográfica influencia na estética da leitura, por ter o espaço um peso nos sentidos ledores dos espectadores. Ao mesmo tempo, eu, como escritor e poeta, me pus no esforço criativo de um poema sobre o sentido geral da filosofia heraclitiana e do projeto estético-ideológico de García Lorca:

oposto lunar complementar

"detrás del nombre hay lo que no se nombra", J. L. Borges

se amas oculto
te amo surgindo
lobos relva mariposas
vaga-lumes vaga-mundos
olhos traduzem instintos
ciclo cósmico e desejo desejan-te
corpos serpentes corpos
labaredas e enlaces
fluido crepitar de águas
secos úmidos pés alados paralisados
quero-quero corujas tronco
estrela sibilina no céu da boca
seres diurnos espreguiçam patas e raízes
violento impulso violento 'logos'
ventre da terra semente canto ao vento
touros febris trovejam palavras
liberto mãos asas teu nome

A composição poética dialogou com os conceitos e noções que se complementavam a partir das pesquisas realizadas na perspectiva simbólica e arquetípica de Carl Gustav Jung, bem como nos ditames da ancestralidade das cartas do Tarot. Por isso, os 18 versos, os quais correspondem ao número do arcano lunar. Entram nessa criação imagética o logos, os opostos: o humano e o animal, a luz e o escuro, o forte e o fraco, a vida e a morte, o seco e o úmido, o desejo e a apatia, etc. Para tanto, o argumento artístico foi a lua no corpo e suas alquimias traçam os precípuos dos quatro elementais: fogo, água, terra e ar. Em conjunto, deixam o fogo como essência do ato e da potência na destruição e na criação, pois os movimentos não se repetem no fluxo inconstante da vida e da existência. Para Heráclito, nada é permanente, exceto a mudança.

A instalação **o oposto lunar complementar** constitui-se nas seguintes fotografias, dos respectivos autores-fotógrafos:



Figura 2 Foto de autoria de Dan Bruno.



Figura 3 Foto de autoria de Dan Bruno.



Figura 4 Foto de autoria de Dan Bruno.



Figura 5 Foto de autoria de Dan Bruno.



Figura 6 Foto de autoria de Barbara Correa.



Figura 7 Foto de autoria de Barbara Correa.



Figura 8 Foto de autoria de Barbara Correa.



Figura 9 Foto de autoria de Barbara Correa.



Figura 10 Foto de autoria de Antonio Nepomuceno.



Figura 11 Foto de autoria de Antonio Nepomuceno.



Figura 12 Foto de autoria de Antonio Nepomuceno.

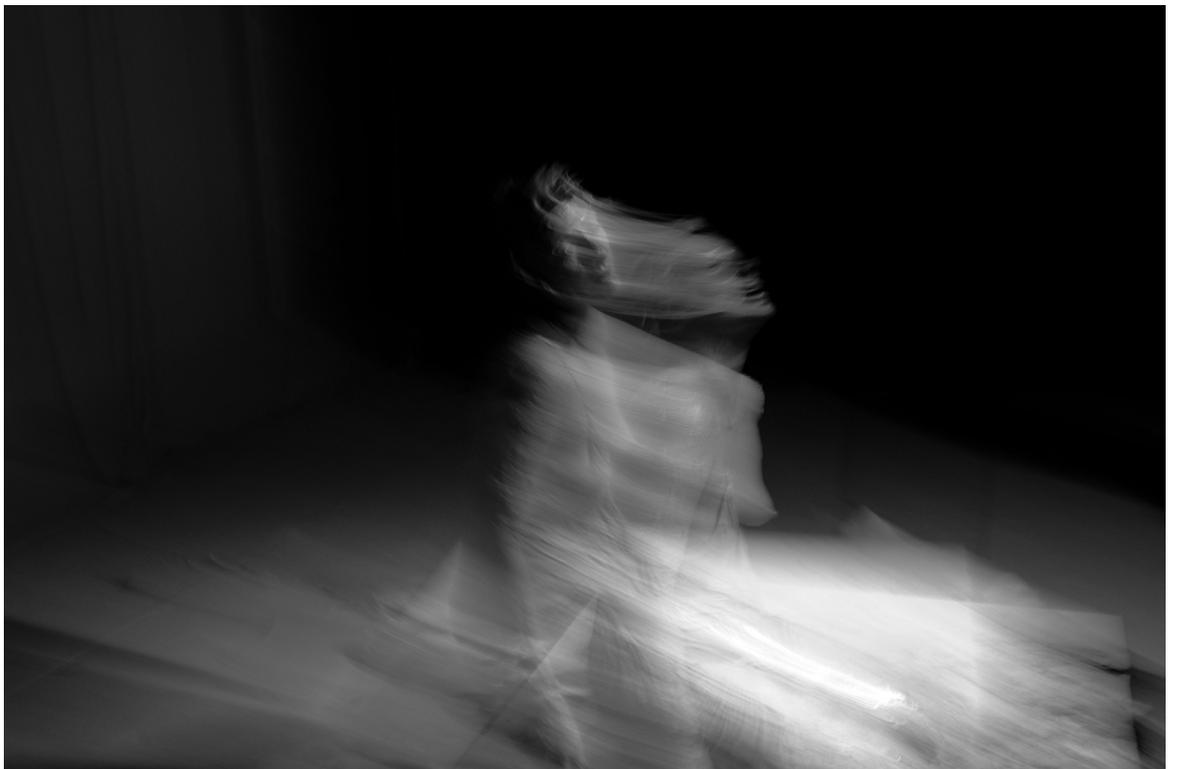


Figura 13 Foto de autoria de Antonio Nepomuceno.



Figura 14 Foto de autoria de Regina Correa.

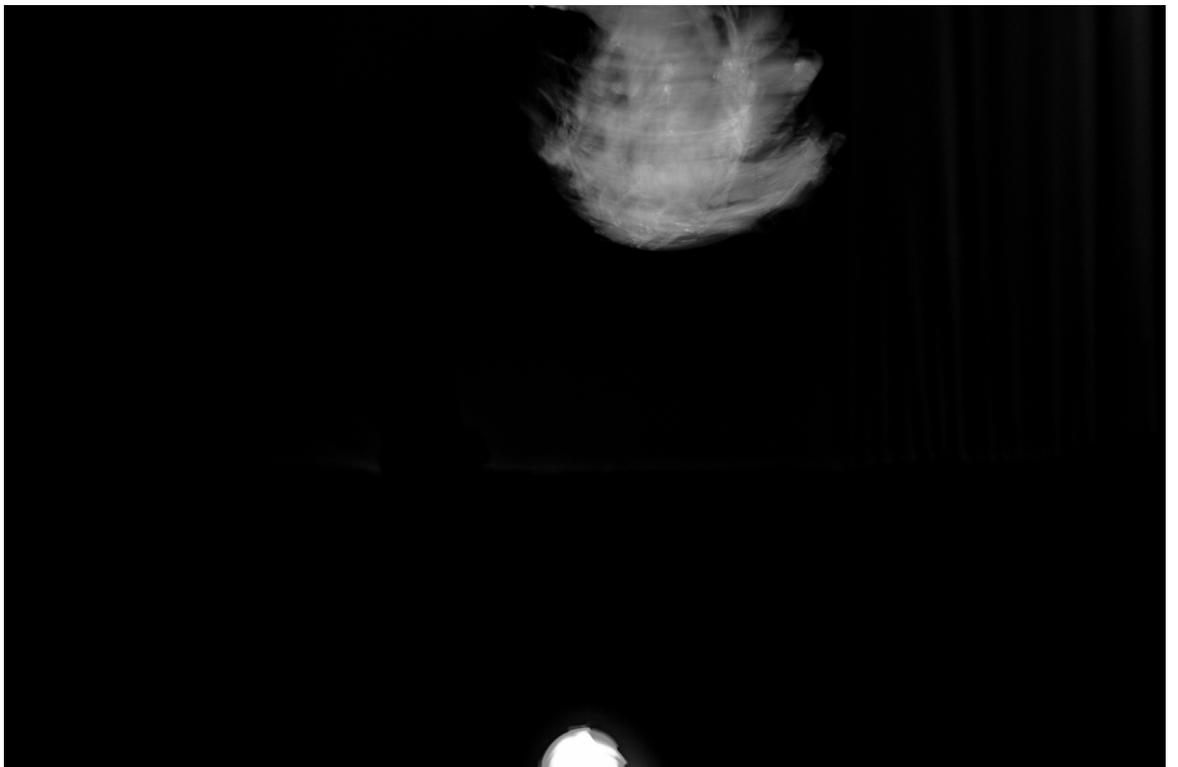


Figura 15 Foto de autoria de Regina Correa.



Figura 16 Foto de autoria de Regina Correa.



Figura 17 Foto de autoria de Regina Correa.

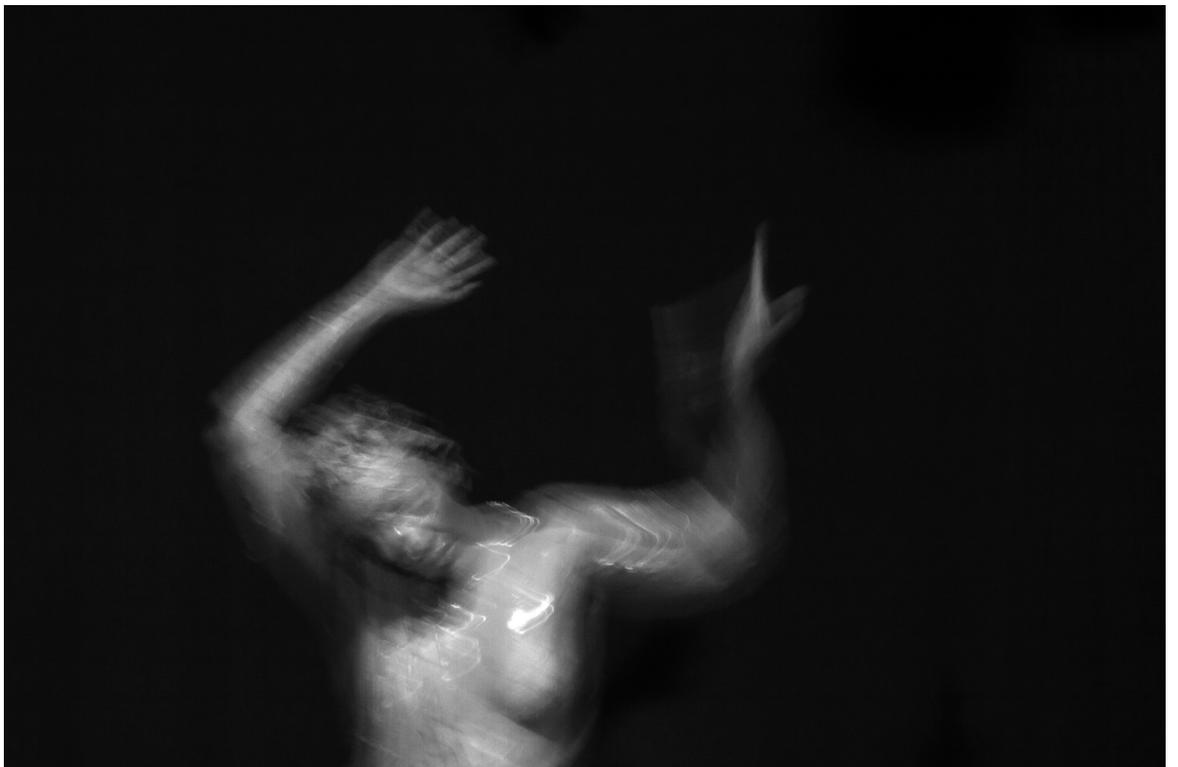


Figura 18 Foto de autoria de Tainá Xavier.

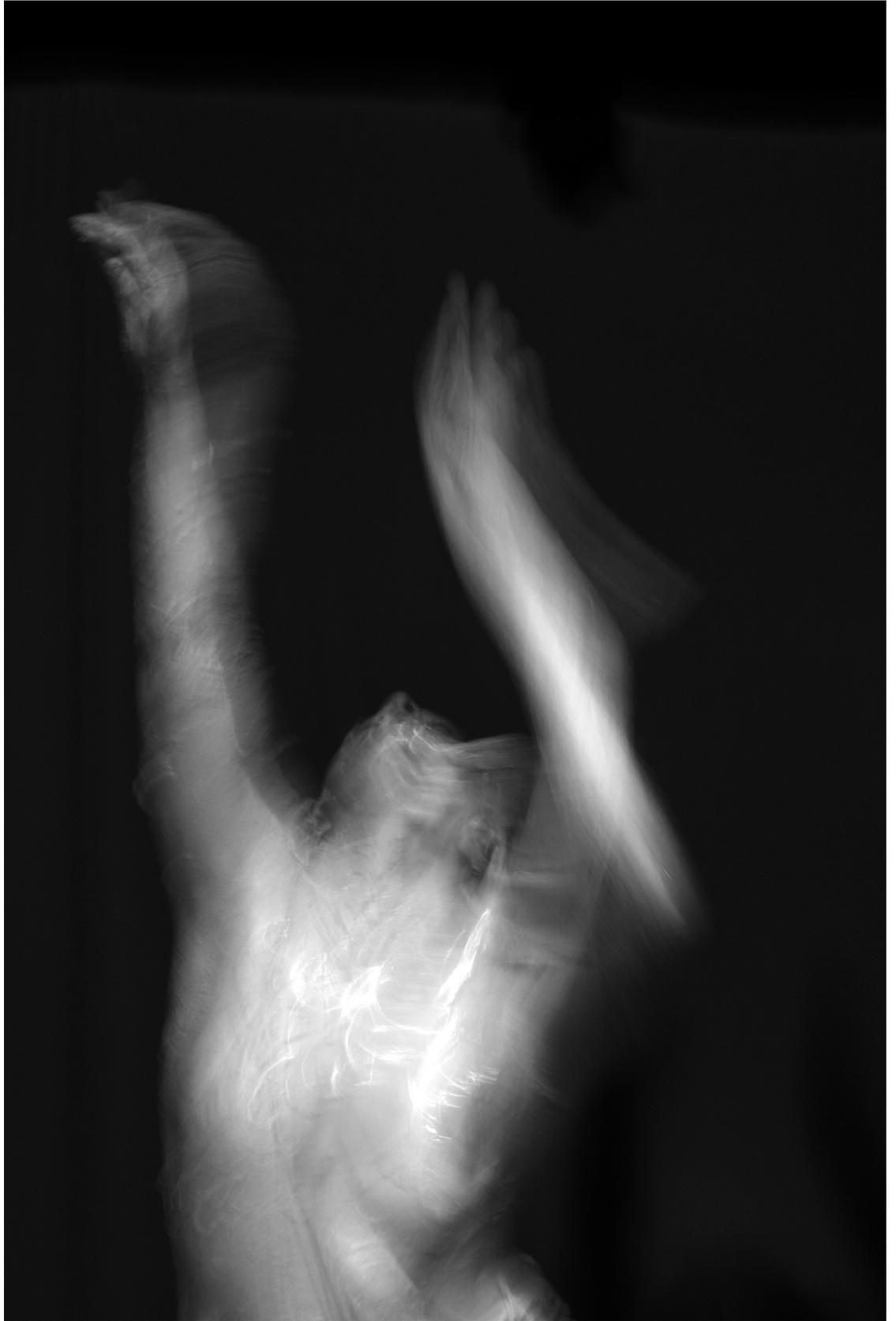


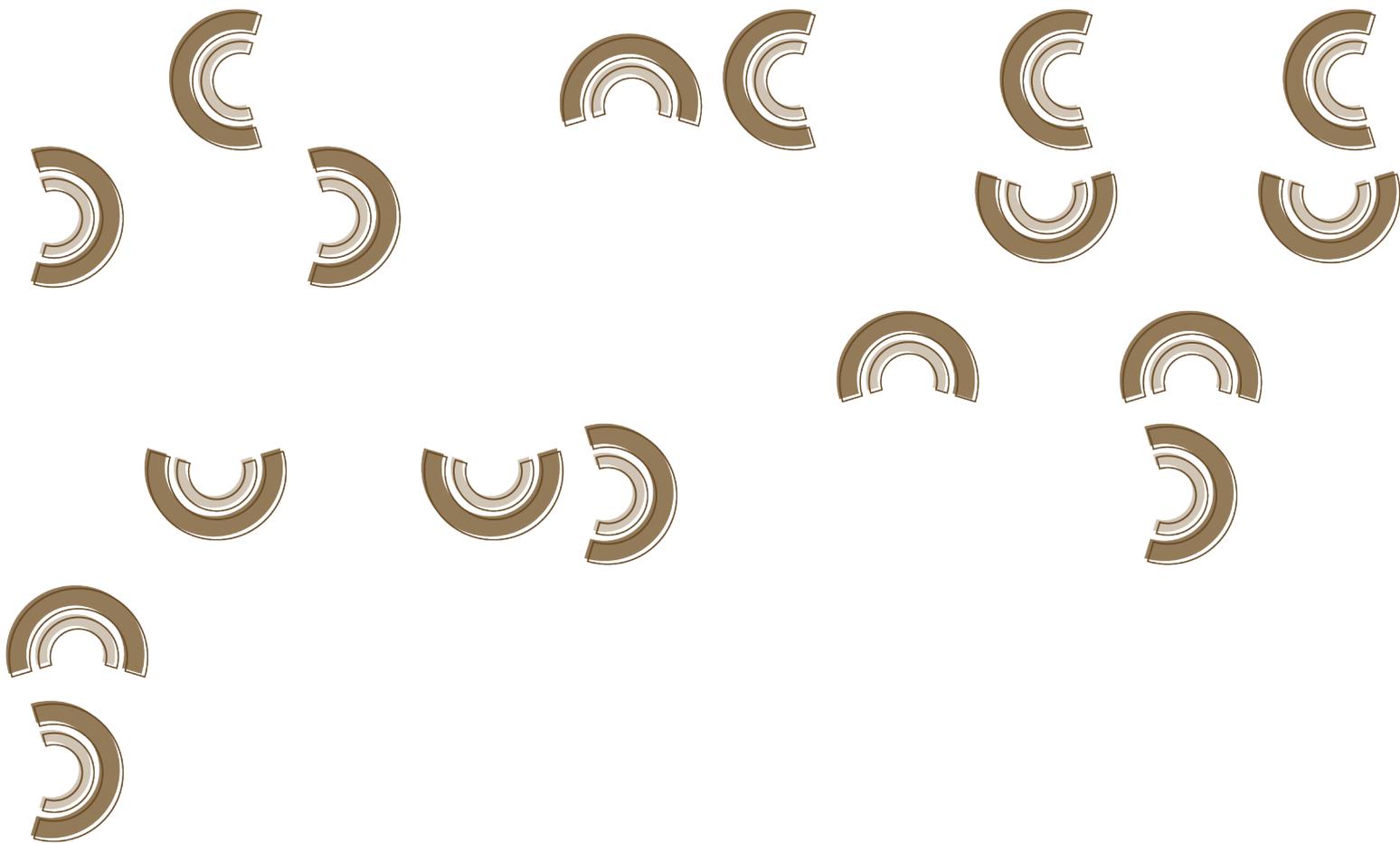
Figura 19 Foto de autoria de Tainá Xavier.



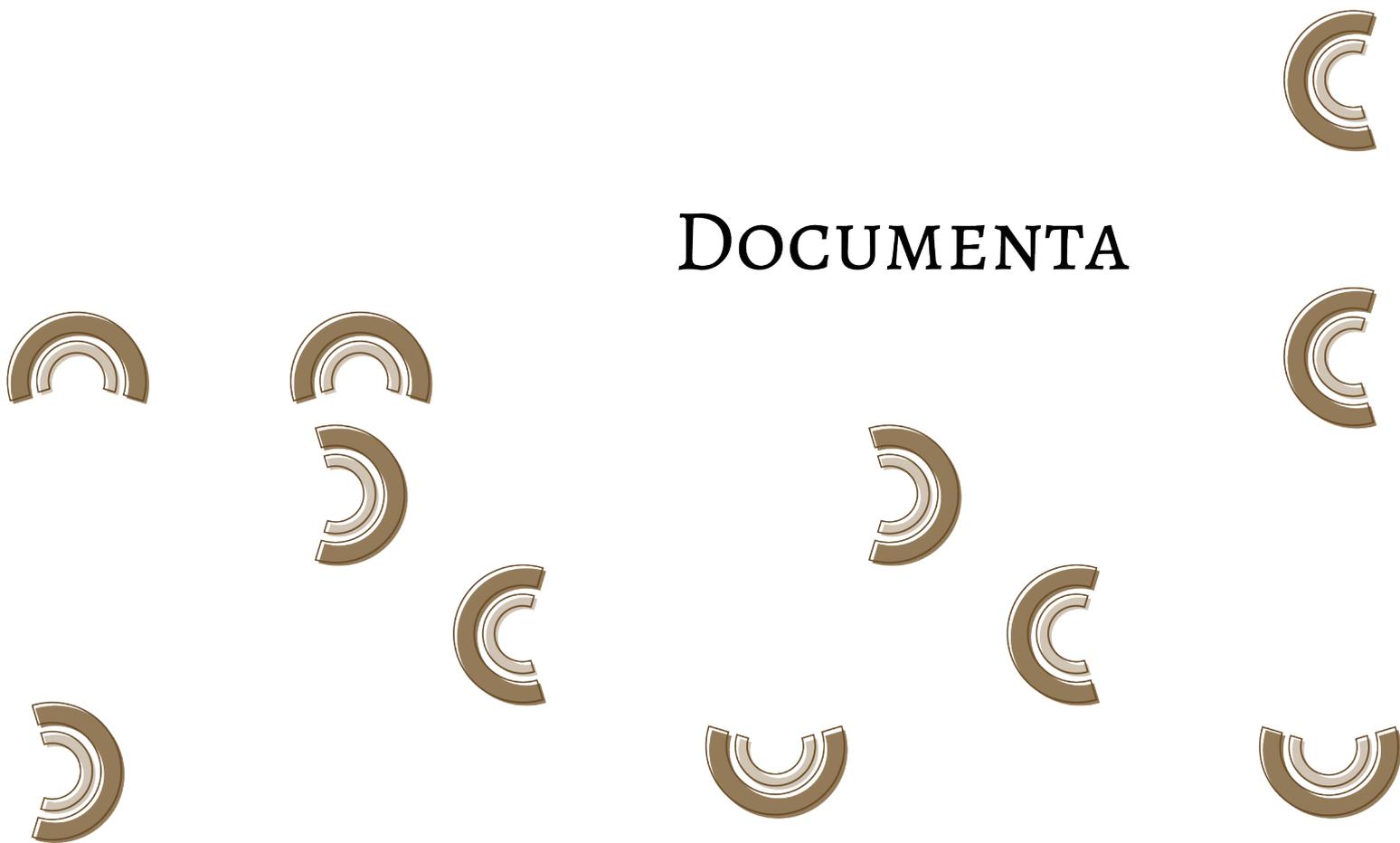
Figura 20 Foto de autoria de Tainá Xavier.



Figura 21 Foto de autoria de Tainá Xavier.



DOCUMENTA





DOCUMENTA

POR EMAILS: DIÁLOGOS ENTRE
DRAMATURGO E ARRANJADOR/
ORQUESTRADOR NO PROCESSO
CRIATIVO DE CALIBAN.

Marcus Mota

Universidade de Brasília.

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Ricardo Nakamura

Pianista, Compositor

E-mail: boypiano@gmail.com

RESUMO

Antologia de *emails* trocados entre a dupla responsável pela dramaturgia musical de **Caliban** (2006). Os *emails* selecionados são comentados, com o intuito de se apresentar parte do processo criativo.

Palavras-chave: Shakespeare, Dramaturgia, The Tempest, Música, Colaboração.

ABSTRACT

*This paper deals with emails that were exchanged by Marcus Mota and Ricardo Nakamura, who were the creators of the musical drama **Caliban** (2006). The selected emails are commented to present how the creative process between them was developed.*

Keywords: Shakespeare, Dramaturgy, The Tempest, Music, Collaboration.

Como foi apresentado no seção Documenta da primeira revista **Dramaturgias**, meu trabalho com as peças de Shakespeare era diário, a partir das disciplinas ministradas na graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília¹. A partir do que chamava “Seminário Shakespeare”, cada semestre sete textos do bardo inglês eram analisadas e discutidas em sala de aula — isso a partir de 1995.

Este envolvimento com Shakespeare gerou duas obras, duas montagens: o metadrama **Iago** (2005), a partir de **Otello**, e a tragicomédia musical **Caliban** (2007), elaborado tomando como ponto de partida **A tempestade**².

Fundamental para compreender **Caliban** é a convergência de ações ou redirecionamentos das atividades do Laboratório de Dramaturgia (LADI). De **Iago** tomei para **Caliban** o revisionismo histórico, a possibilidade de se apropriar e transformar o texto de Shakespeare, alterando tramas, figuras, espaços e tempos³. Além disso por essa época comecei a trabalhar mais intensamente com teatro musicado. Assim, temos duas questões básicas que impulsionavam a dramaturgia de **Caliban**: como estabelecer uma leitura criativa com o repertório, e quais as estratégias para se elaborar um musical nas fronteiras do erudito e do popular.

Usando o *know-how* desenvolvido na elaboração de **Saul** (2006), quando fiz a dramaturgia em colaboração com o arranjador e maestro Guilherme Giroto, em **Caliban** trabalhei junto com o talentoso pianista e arranjador Ricardo Nakamura (boy)⁴. Como havia ido em licença de pesquisa morar nos Estados Unidos, mais precisamente em Tallahassee, a troca de *emails* entre mim e o Ricardo foi o canal de comunicação utilizado para orientar a parceria⁵.

1 V. especialmente “Shakespeare no LADI”, **Revista Dramaturgias 1** (2016): 137-143).

2 O material de Iago foi disponibilizado na **Revista Dramaturgias 1** (2016): 144-212, com a dramaturgia e tradução da peça para o inglês e ensaio apresentado no International Shakespeare Association World Congress. Brisbane, 2006.

3 Marcante para mim foi a experiência no *World Shakespeare Congress*, em Brisbane, entre 14 e 30 de julho de 2006, quando tive o contato com recepções de diversos países do mundo, especialmente montagens asiáticas. A multiplicidade de culturas e as discussões lá efetivadas apontavam para o aspecto transnacional e transacional da dramaturgia shakesperiana. Apresentei trabalho sobre Iago, dramaturgia elaborada a partir de Otello, na seção curiosamente intitulada **Replaying Shakespeare: Reperformance in Non-Western Theater Forms**. Meu sentimento, compartilhado por alguns colegas, foi o de que nos amontoaram em uma mesa, nós os não ocidentais... Sobre o evento, v. os

Os *emails* aqui selecionados e reunidos dizem respeito ao fluxo de decisões criativas e materiais que depois redundariam na montagem da obra, que se iniciou em março de 2007, e em suas apresentações em julho de 2007⁶. Ou seja, todo o processo, de estudo do texto, proposição do roteiro, composição das músicas e arranjos se efetivou em 11 meses:



Para contextualizar a troca de mensagens, informo que já havia entrado em contato com o Ricardo, convidando-o para dividir a autoria da obra, mesmo que as funções estivessem claras: eu, por não ter naquele tempo fundamentos musicais mais amplos, compunha as canções e o roteiro; Ricardo, hábil pianista e arranjador, enfrentaria o desafio de orquestrar pela primeira vez uma obra dessa magnitude. Mesmo com a divisão de funções, havia o acordo tácito de tudo ser discutido por ambos⁷.

Assim, meu trabalho era de dramaturgista, no estudo do textos e de suas interpretações; de dramaturgo, ao elaborar um texto básico, um roteiro para servir de guia para as atividades de composição; e de cancionista, provendo as melodias e as letras para as músicas cantadas, as quais seriam retrabalhadas e rearranjadas por Ricardo.

Além disso, registro que nenhum de nós havia participado de algo assim tão intensamente juntos. Logo, era algo inédito para nós, uma situação de mútua aprendizagem. Eu possuía experiência com dramaturgia escrita, com direção de óperas, e com parceria entre dramaturgo/ cancionista e orquestrador/arranjador em *Saul* (2006). Mas cada novo processo era um desafio, uma provocação, ao nos colocarmos diante da tarefa de algo que, no momento de sua proposta, não era factível de ser realizado. Então o processo criativo de *Caliban* em muito foi a própria aventura de nos habilitarmos a realizar o que antes não éramos capazes de.

Indo para Tallahassee para um períodos de estudos (antiga licença sabática), dividi-me entre o English Department, por convite do amigo e pesquisador Stanley Gontarsky, e o *College of Music*, especialmente o programa de ópera universitária, acompanhando as aulas do diretor Matthew Lata⁸.

Com tempo, disposição, bons contatos e excelentes condições, pude me aplicar ao meu trabalho e à parceria à distância. Isso, é claro, com as dificuldades, idas e vindas que todo processo criativo demanda.

anais editados por R. Fotheringham, C. Jansohn, e R.S. White *Shakespeare's Word/World Shakespeare. The Selected Proceeding of the International Shakespeare Association World Congress. Brisbane 2006*. University of Delaware Press, 2008.

4 Lembrar da intensidade dos processos criativos quase sobrepostos: cheguei de Brisbane em 23 de julho, apresentei *Saul* entre 25 a 27 de julho, e, em início de agosto, estava em Tallahassee, começando a preparação de *Caliban*.

5 Fiquei vinculado ao English Department, Florida State University, por indicação do professor Stanley Gontarsky. Lá, depois em 2008 e 2009, ministrei cursos de dramaturgia, cujo material agora integra o livro **Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises** (Editora UnB, 2017).

6 Para o programa do espetáculo, com as informações de elenco, equipe, etc, v. https://www.academia.edu/7036372/Caliban._Tragicomédia_musical._Guia._Opera_Guide. Por razões óbvias não inseri emails mais pessoais, ou que não se referissem ao processo criativo de *Caliban*. Disso se infere que durante este tempo não ficamos só falando de *Caliban* por emails e que nossa camaradagem não se reduzia ao trabalho.

7 Havíamos trabalhado juntos, com funções bem definidas, no espetáculo *Olhos de touro* (2002), da Companhia Márcia Duarte de dança: eu escrevi textos para a intérprete Márcia Lusvalva, e Ricardo Nakamura elaborou materiais para a trilha sonora. V. a

Seguem aqui os *emails*, a documentação que procura reconstruir parte do empenho em produzir **Caliban**. Os *emails* estão em ordem cronológica, seguidos de notas explicativas e comentários.

Interessante notar as transformações no conceito do projeto frente às minhas vivências em Tallahassee: em certo grau, a trama de **Caliban** se aproximava da minha trama existencial. Eu estava como estrangeiro em terra estranha: este choque de mundos está presente em **A tempestade**, e as releituras anticolonialistas da peça enfatizaram as relações entre cultura e poder no texto shakesperiano⁹.

Os primeiros emails, no mês de Agosto de 2006, sinalizam essa sobreposição entre o estrangeiro em que me tornei e sua nova terra, um novo Calibã. Nesses momentos iniciais, havia a tarefa do dramaturgo, antes do dramaturgo: ler, estudar a peça e sua recepção crítica. A partir desse trabalho do dramaturgo, iniciaria a obra do dramaturgo e do cancionista. Para tanto, elaborei um conjunto de ensaios em torno de **A tempestade**, os quais publica em um site há tempos já desativado (www.marcusmota.com.br)¹⁰.

Este site era o foco de minhas atividades: por ele, eu divulgava meus textos – peças, críticas de filmes, críticas de peças, ensaios, poemas, etc. O site ficou ativo entre 2004 e 2008, tendo seu auge no tempo em que fiquei entre Brasília e Tallahassee (2006-2008), principalmente quando produzi uma série de romances online (folhetim), com capítulos semanais sendo postados¹¹.

Outra função do site era organizar as montagens do LADI. A partir do processo criativo do drama musical **Saul** (2006), iniciei a produção de diversos textos que acompanhavam os ensaios: eram as notas de produção¹². Desse modo, uma peça ou ópera ou musical produzido pelo LADI passava pelos seguintes procedimentos:

PRÉ-PRODUÇÃO

- a) estudo e análise dos materiais prévios que serão utilizados na elaboração de um roteiro cênico básico. Estes materiais podem ser obras artísticas (textos teatrais, filmes, libretos, vídeos de montagens de óperas, romances, poemas, canções, pinturas, etc.) ou estudos (teses, dissertações, livros, artigos, comentários, etc.);
- b) escolha do elenco;
- c) reserva da sala de ensaios e estabelecimento do cronograma de ensaios;
- d) montagem da equipe, com o trabalho de disciplinas conjugadas (encenação, iluminação, canto, etc);
- e) estratégias iniciais de divulgação, de lugar e data de apresentação, e de custos/condições de produção.

dissertação de mestrado de Márcia Duarte – **Olhos de Touro. Um caminho de criação**. Universidade Federal da Bahia, 2003.

8 V. meu texto “Direção cênica de obras dramático-musicais: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera. In: ZANINI, C. R. O.; CAMARGO, R. C. (Org.). **Música na contemporaneidade: ações e reflexões**. Goiânia: Editora PUC-Goiânia, 2015. p. 101-117. Disponível em https://www.academia.edu/16673429/DIREC_A_O_CE_NICA_DE_OBRAS_DRAMA_TICO-MUSICAIS_O_TRABALHO_DE_MATTHEW_LATA_NO_FLORIDA_STATE_OPERA.

9 Escrevi uma série de crônicas sobre o choque cultural de viver nos EUA- “Crônicas de um brasileiro nos EUA”, material ainda inédito, mas reaproveitado em **Caliban** e nos textos ficcionais de meu livro **Três Histórias Estranhas** (Giostri, 2016). Este material é agora disponibilizado nesta revista, no texto “Tempestades: Escritos em torno do processo criativo de **Caliban** e o exílio estadunidense”.

10 Este ensaio fundamental está aqui disponibilizado neste número da revista **Dramaturgias** sob o título de “Calibã ou as metamorfoses de Próspero”.

11 Publiquei esse material no livro **Três Histórias Estranhas** (Editora Giostri, 2015).

12 Publiquei um exemplo desse gênero de texto, acompanhando a montagem de **O empresário**, de Mozart, no artigo “Diários de Direção. O Empresário”, **Revista Dramaturgias** 5 (2017): 122-141. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27657>

- f) definição do conceito inicial da montagem: ou seja, a proposição de um pressuposto estético que serve como guia para o processo criativo. Por exemplo: a montagem vai ser uma paródia, vai partir de técnicas da comédia dos filmes mudos, vai ser mais absurdista, vai atualizar os referentes, vai trabalhar com uma visão alegórica das personagens, etc.
- g) junto desse conceito inicial, temos um roteiro mínimo, uma divisão de partes, com indicações de espaço, de personagens, de cenas, de tipos de cena (cantada, falada). Muitas vezes este roteiro pode ser algo bem elaborado, como no caso de **Saul** (2006). De qualquer forma, será alvo de intervenções que o consolidem ou o modifiquem.

PRODUÇÃO

- a) ensaios semanais seguindo um cronograma e tarefas específicas seguindo o roteiro. Junto a isso, cada ensaio é dividido em partes — aquecimento, retomada de cenas, experimentação de novas cenas, avaliação e projeção de atividades;
- b) em paralelo aos ensaios, quando no caso de obras dramático-musicais, composição das canções (letra/música) e trabalho no seu arranjo ou orquestração. Esse material discutido junto com o colaborador musical resulta em um arquivo de som que é utilizado como guia durante os ensaios. Temos situações complexas como a de esses materiais serem muitas vezes produzidos para um ensaio, utilizados, e, a partir de seu uso, haver a necessidade de indicar modificações no arranjo e mesmo na composição. Com isso, as etapas de composição, arranjo e elaboração de um arquivo de som são novamente efetivadas.
- c) reescrita do roteiro base em função dos ensaios e das demandas musicais, de elenco e de produção;
- d) escrita de notas de produção a partir de situações e temas que ocorreram durante os ensaios. Esse material, inicialmente é dirigido aos atores e equipe. Posteriormente, subsidiará o programa/guia do espetáculo;
- e) continuidade das atividades de dramaturgismo (leituras complementares, pesquisas, etc.) em função de tópicos previamente estudados e de outros que surgem durante o processo criativo;
- f) reuniões regulares com os demais integrantes do processo criativo (assistentes de direção, coordenadores da cenografia, da iluminação, da maquiagem, do figurino, produtores) de forma a se fazer a interação entre o que acontece nos ensaios e fora dos ensaios;
- g) contatos institucionais para resolver questões de recursos, de sala de apresentação, de parcerias, de divulgação, etc;

- h) com a proximidade das apresentações, incrementar a aproximação entre os núcleos de produção, visando a divulgação e os ensaios gerais;
- i) elaboração do programa/guia do espetáculo;

PÓS-PRODUÇÃO

- a) levantamento e organização do material produzido;
- b) avaliação do processo criativo.

Um dos limites do LADI reside em seu aspecto formativo e circunstancial: após 4 meses de ensaios, tínhamos entre 3 e 10 apresentações de cada resultado de processo criativo. O alvo nunca foi uma temporada. O amadurecimento do espetáculo se fazia durante as apresentações. Tínhamos sempre em cena atores/cantores com mais experiência mesclados com jovens aprendizes. A heterogeneidade dessas montagens aponta para um fundamento democrático e iniciático das montagens: eu mesmo participando de todas as atividades estava em um contínuo jogo de aprendizagem com todos os intérpretes e equipe. E eu nunca fiz questão de esconder isso. Para mim, sempre foi uma oportunidade de trabalhar em conjunto, e ter um espaço para experimentar e prover materiais para uma obra multidimensional.

Nesse sentido, ultrapassando a mim mesmo por não me constituir como referência, e enfatizando a experiência problematizada em materiais e parcerias produzidos durante estes encontros semanais, foi que levou o LADI a um tipo de *know-how* em dramaturgia musical.

Decisivo para isso foi a montagem de **Caliban** que com todas suas vicissitudes, tanto no processo, quanto no produto, apontam para opções e possibilidades além do integrantes nela envolvidos. Diferentemente de **Saul**, quando o que me importava era poder fazer um drama musical de acordo com o que eu havia estudado, em **Caliban** a aventura foi outra: por que fazer isso, para quem fazer isso, e por que ficar insistindo nisso frente a um desastre, tal e qual o naufrágio que levou a família de Próspero para aquela ilha encantada, a ilha de Sicorax e de seu filho Calibã¹³.

Enfim, eis os emails com seus comentários.



1 – 22/08/2006. MM TO BOY¹⁴.

Beleza. Estou entrando em contato com o povo que trabalha em musicais e óperas aqui. Vai ser ótimo. Espero. Vou propor um intercâmbio¹⁵. A estrutura aqui é maravilhosa. Muito boa mesmo. Estou lendo e estudando **A tempes-**

13 O espetáculo passou a ser nomeado **Caliban** a partir de sugestão do amigo e artista José de Campos, que fez a arte do cartaz e programa.

14 Siglas para cifrar o direcionamento dos emails: Marcus Mota (MM) para (TO) Ricardo Nakamura (BOY).

15 À época, em virtude da crise econômica estadunidense, as modalidades existentes de convênio, do lado da Florida State University (FSU), apontavam para reciprocidades que indicavam recursos financeiros. Então, digamos, que não foi possível ir adiante com o projeto de intercâmbio...

tade. Tem uma enorme biblioteca aqui e muita gente disposta a ajudar. É uma coisa muito interessante. Quando você fala que está desenvolvendo um projeto como esse que a gente está desenvolvendo o povo fica na maior admiração, sem ciúmeira. Por isso, há um ambiente propício pra isso. Pra mim, que sou de fora, é claro¹⁶.

Abraços, meu compositor.

Marcus

2 – 22/08/2006. BOY TO MM.

Que bom Marcus que vc está agitando as coisas por ai!!! Tomara que dê tudo certo. Estou empolgado! Esta semana começo a ler **A Tempestade**.

Abs, Boy.

3 – 11/09/2006. MM TO BOY.

Oi Boy, como vai? Eu terminei um texto sobre **A tempestade**, uma ideias sobre a peça¹⁷. O texto esta em minha página, mas eu te envio agora como anexo. Estou estudando umas coisas aqui. Já tenho bem definida a música tema. Vai ficar legal. Até outubro te mando o texto da peça e alguma coisa musical para a gente já começar a trabalhar. Estou frequentando umas aulas aqui como observador¹⁸. Está ótimo.

Abraços, Marcus

4 – 23/09/2006. MM TO BOY.

Oi Boy. Seguinte: essa semana eu fui falar com o professor que havia convidado a gente para apresentar o material que a gente começar a compor e ele me disse que tem um evento internacional aqui no qual as pessoas apresentam obras em desenvolvimento para uma plateia que pode financiar a produção da obra¹⁹. É um troço meio louco, fora dos nossas parâmetros, mas há uma enorme produção e demanda de novas obras. É como se fosse uma audição, só que de composições dramático-musicais. Eu estava fazendo as pesquisas para escrever a peça, lendo e estudando bastante e de repente ele vem e diz que o negócio tem prazo. Eu vou saber mais disso essa semana. Mas se for dentro do prazo possível para nós, para mim e para você, a gente pode tentar, não é? Ele me disse que pode ser só em redução para piano. Melhor ainda, acho. E, como estou fazendo algo bilíngue, vamos ver como fica. Tenho escrito uns textos, que são ideias, e colocado na internet. Tem hora que estão meio abstratos, sei. Mas são a base ideológica — a questão do grotesco, do poder. É meu método — pensar, sonhar primeiro para escrever depois. Mas agora vou ter que fazer tudo junto. Vou ter uma reunião com ele essa sema-

¹⁶ Tais comentários diziam respeito ao primeiro contato meu com as condições de trabalho no *College of Music*, com suas bibliotecas, salas de aula, auditórios, professores, pesquisadores, alunos, apoio administrativo, equipamentos, etc, tudo, claro, em brutal contraste com o que eu tinha (e tenho) em Brasília. V. <https://music.fsu.edu>. Discorri sobre as condições de trabalho do LADI no meu artigo “Teatro Musicado para Todos: Experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB” **Revista Participação 25** (2014):80-96.

¹⁷ Trata-se de uma série de ensaios que, diferentemente de minha prática habitual de partir da organização em parte do texto (macroestrutura), desenvolviam temas associados a um revisionismo ideológico da peça de Shakespeare. O intenso consumo de obras disponíveis na Strozier Library e o choque cultural que vivenciava me levaram a escrever estes ensaios.

¹⁸ Participava das aulas de Stanley Gontarsky, especialmente seu seminário sobre *Finnegans Wake*, e as diversas classes de alunos de canto em performance do professor Matthew Lata. V. <https://music.fsu.edu/person/matthew-lata>.

¹⁹ Trata-se do professor Matthew Lata.

na. Ele vai me dar os prazos. Se der, deu. De qualquer coisa, isso me deu uma chacoalhada. Começo a escrever definitivamente o roteiro esta semana. Tenho *skype*. É legal. Seria bom você ter também. Pra gente se comunicar é fácil.

Abraços.

5 – 26/09/2006. MM TO BOY.

Oi boy, o negócio é o seguinte. Ha uma organização aqui, a Opera America (www.operaamerica.com), e eles têm um congresso que é em dezembro. A gente teria até meio de novembro para apresentar dez a 20 minutos de música²⁰. As regras não foram ainda disponibilizadas. Se {for} aceito, eles garantem financiamento para a produção. Isso não é legal? Se você pudesse responder o *email*, eu iria saberia como você está e enfiaria a cara no projeto.

Abraços²¹.

6 – 26/09/2006. BOY TO MM.

Desculpa Marcus! Andei meio ocupado! Mas, resumindo, vamos nessa!!!

Abs, Boy

7 – 26/09/2006. MM TO BOY.

Beleza. Vou te mandar até segunda que vem um materialzinho bom. Abraços. Você tem *skype*? Instala. É fácil. E daí a gente fala de graça.

Marcus.

8 – 02/10/2006. MM TO BOY.

Cara, estou te enviando o material. Mas como estou em uma conexão ruim, hoje vou te enviar um por um. Primeiro, é o roteiro da peça e cenas do primeiro ato. Estou trabalhando ainda no texto²².

CALIBÃ, O ENCONTRO DOS MUNDOS

FANTASIA DRAMÁTICO-MUSICAL EM TRÊS ATOS

Argumento: Em um cruzeiro de luxo para ilhas tropicais, turistas acabam, após naufrágio, chegando em uma misteriosa ilha. Lá irão se defrontar com seus sonhos e pesadelos.

Tudo o que acontece com eles é observado por Sisorax, rainha da ilha, que está transmitindo seu trono para seu filho, Calibã.

Personagens

ARIEL gerente da ilha, líder dos coros da ilha — Soprano. Criatura não sexuada, além da diferença homem e mulher. Sua ambivalência provoca diferentes respostas e confusão.

²⁰ Associação que, na década de 1980, estabeleceu diálogos entre todos os envolvidos na elaboração, realização e produção de novas óperas, lançando agenda e ações específicas para a renovação da ópera nos EUA. V. VVAA Perspectives: **Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater**. OperaAmerica/Exxon Corporation, 1983.

²¹ Esta possibilidade gerou a primeira crise ou indecisão no processo criativo de **Caliban**. Ao tentar produzir uma material para duas audiências completamente diversas, acabei por gerar impasses. Se a ideia era desde um início inserir o texto de Shakespeare em uma crítica ao colonialismo, propor o material para uma platéia estadunidense acabava por multiplicar os conflitos. Enfim, era eu reagindo contra o colonialismo e ao mesmo tempo reagindo à experiência de fascínio e estranhamento ao viver em outro país?

²² Esse email apresenta uma ampla visão do espetáculo, com divisão em atos, sequência das ações, distribuição das cenas faladas, cantadas e das contracenações. Junto desse esboço de roteiro, há um primeiro tratamento de cena. Nesse momento, o que há em mente é primeira versão ou versão ampliada de **Caliban**. Este email se conjuga ao segundo do mesmo dia, demonstrando todo o trabalho entre agosto e outubro, entre estudos, escrita e composição de canções.

RICO PRÓSPERO o estrangeiro — Barítono. Sujeito endinheirado, que oscila entre o politicamente correto e a segurança financeira. Tem uma certa curiosidade e fascínio pelas coisas noivas, desde que elas continuem distantes. É o turismo cultural em todas as suas facetas, seja a mais engajada e comprometida, seja a mais rasteira. É o otimismo em pessoa.

SICORAX a verdadeira dona da ilha. Soprano. Observa atentamente as cenas da peça e instrui seu filho.

CALIBÃ jovem filho de Sicorax. Tenor. Aprende o que acontece com os turistas. Ele e sua mãe compõem uma outra dimensão, didática e parabólica.

MIRANDA filha de Rico Próspero. Soprano. Cativa do culto à beleza, à vaidade. Ela não quer nunca ficar velha. Procura sempre aparentar menos idade do que possui. Está sempre maquilada, usando shorts minúsculos e sandálias de plataforma. Faria tudo por se amoldar à imagem externa perfeita que busca de si mesma. Sempre insatisfeita.

ANTÔNIO irmão de Rico Próspero- Barítono. Arrogante, explicita tudo verbalmente. Não se incomoda com os outros.

TRÍNCULO marinheiro Tenor. Estúpido. Paródia dos idealistas.

ESTÉFANO marinheiro. Tenor. Estúpido. Apenas burro, um Antony piorado.

CORO DOS MARINHEIROS

CORO DOS HABITANTES DA ILHA

ABERTURA

Orquestra interpretando a tempestade. Abre-se a cortina e, no alto, Sicorax e o Duplo brincam de pescar, os anzóis em um tanque d'água. No tanque, um barquinho se equilibrando entre as ondas. O dueto entre o casal forma a tempestade. Eles despejam água no tanque. No auge da tempestade, o casal desaparece deixando a música e a iluminação ampliarem o cataclismo. Fecha cortina.

CENA UM

Nas margens da ilha encantada.

A chegada dos naufragos. Eles surgem se arrastando, reclamando. Os marinheiros vêm vestido de jogadores de futebol americano. A elite em torno de Rico Próspero, de roupas de turista, camisas havaianas, câmeras fotográficas, bermudas, bonés e tênis com meia branca. Todos gordos. Coros da marinheiros reconta a tempestade e a desgraça de estar nessa ilha. Todos se juntam nessa reclamação. Miranda e Antônio lideram essa insurreição. Por último, Rico Próspero, que a tudo a observava, fica limpando suas armas. Ao fim da cena cora, encerra as reclamações, resolvendo por fazer uma expedição na ilha.

CENA DOIS

Interrompendo a resolução de Rico Prospero, entra Ariel, gerente da ilha com seus ajudantes e coloca as imposições para se viver ali. Todos fazem fila para apresentação de passaportes e identificação. A cena culmina com a impossibilidade de se atracar o barco.

CENA TRÊS

Descem do céu novamente o casal. Eles cantam e se divertem com a situação. Cantam seus planos de se proporcionar para a plateia e para os naufragos prazeres e dores sem fim.

ATO DOIS

Mata da ilha

CENA UM

Trínculo e Estéfano, perdidos, cansado de andar, reclamando. Atravessam a plateia e montam acampamento. Contam seus sonhos que se tornam realidade. Fogem. Sons.

CENA DOIS

Surgem Prospero, Miranda e Antony guiados por Ariel. Miranda reclama tanto que Ariel a cala. Próspero vem ao encontro da filha e Ariel faz com que ele comece a falar em português. Cena cômica com todos os estrangeiros falando em português. Brincadeiras com a língua portuguesa. Com o fim do encanto, eles se sentem aliviados.

CENA TRÊS

Entrada abrupta dos marinheiros fujões, que contam suas aventuras, exagerando, como nas histórias de viajantes. Nisso, todos os estrangeiros se reúnem e dominam Ariel, e fincam uma bandeira na terra. Cantando seus hinos de guerra.

CENA QUATRO

Descem do céu, para pavor de todos, Sicorax e o Duplo. Pânico. Cena de terror, como uma nova tempestade. Palavras duras são lançadas. O ato termina em suspensão. Expulsos do paraíso?

TERCEIRO ATO

Margens da ilha encantada

- ⊙ *Antônio, sozinho, tenta desesperadamente fugir com o barco. Mas é interrompido por coro que representa todos os traidores e covardes.*
- ⊙ *Miranda, tentando fugir, é capturada por um coro que realiza seu casamento.*
- ⊙ *Trínculo e Estéfano lideram a tropa de marinheiros por meio de bebidas.*
- ⊙ *Desce do céu Sicorax e se organiza uma festa final.*

ATO UM

CENA UM

Vão entrando os naufragos. Dois grupos: o dos marinheiros, carregando caixas, e o dos novos ricos, se abanando.

ANTÔNIO *(indo na frente, pisando firme, irado, as roupas todas molhadas, matando mosquitos)*

Mas pra que desgraça de lugar você trouxe a gente, heim, Próspero, meu irmão?

MIRANDA *(com um panfleto de agência de viagem, correndo dos mosquitos, nervosas, a maquiagem borrada)*

Ai, ai, ai! Eles querem me matar! Eles querem me matar!

ANTÔNIO

Eles não os únicos.

MIRANDA

Não tem nada disso aqui no pacote. Fomos enganados! Enganados!

ANTÔNIO *(Tira panfleto das mão dela)*

Larga essa coisa inútil, Miranda! Será que você não entendeu ainda que estamos perdidos, ouviu? Perdidos! Culpa do teu pai!!!

TRÍNCULO *(para Estéfano, sacudindo-o)*

Perdidos! Perdidos?! Como assim, Estéfano, como assim perdidos?!!!

MIRANDA *(desesperada)*

Não! Não! Eu não posso perder minha juventude aqui, tio Antônio! Eu não posso! Eu não posso!!!

ESTÉFANO

Deixa que eles pensem assim, Trínculo. Assim essa ilha vai ser toda nossa.

ANTÔNIO

O que é isso, minha sobrinha: todo mundo sabe que você não tem mais nada a perder.

MIRANDA

O que você quer dizer com isso, titio ladrão, corrupto?! Que teve que fazer essa viagem prá fugir do...

ANTÔNIO

A justiça! A justiça ainda vai provar minha inocência, coisa que você já sabe que perdeu. E várias vezes.

MIRANDA *(Para Rico Próspero, que está sentado em sua mala de dinheiro, observando tudo, maravilhado.)*

Pai, o senhor não vai fazer nada, me defender?

ANTÔNIO *(abre uma latinha de cerveja)*

Pra que fazer tanta tempestade em um copo d'água? Afinal a gente agora tem o tempo todo do mundo pra se conhecer melhor.

TRÍNCULO

Que família, heim, Estéfano....

ESTÉFANO

Deixem que briguem, que se matem. Melhor pro nosso plano, Trínculo.

RICO PRÓSPERO *(carregando a sua arma)*

Mas que admirável mundo novo!

ANTÔNIO

Lá vem...

RICO PRÓSPERO

Vejam essa beleza *(Mata mosquito)* Até os insetos nos saúdam! E esse sol nos queimando: onde a gente ia encontrar coisa melhor

MIRANDA

O sol, o sal, essa areia.... eu não aguento mais, pai, eu não aguento mais.

Os marinheiros começam a reclamar e contar como foi tempestade, enquanto arrumam o acampamento. Coro de marinheiros.

RICO PRÓSPERO *(Dispara tiros)*

Chega!! O que vocês pensam que estão fazendo? Eu, Rico Próspero, não embarquei nessa viagem para ficar preso, atolado numa praia deserta. Levantem-se homens! Vamos: afinal nós somos descendentes de um povo guerreiro, conquistador. Somos grandes, somos poderosos. Ninguém se atreveria a nos

enfrentar. Temos armas, dinheiro — essa ilha maravilhosa vai cair sobre nossos pés. (*Canção que incita o povo à luta, como um hino patriótico. Todos tiram e seguram seus capacetes e colocam a mão no coração. Arrumam as calças que estão caindo*).

Entra Ariel, com seus ajudantes, para fazer a inspeção dos estrangeiros. Aparição fantástica. Parte instrumental.

ARIEL²³

Muito bem, em fila! Em fila: vamos, não temos o dia inteiro. Documentos na mão: passaporte, solicitação de entrada no país, seguro social, certificados de vacina, declaração que nunca matou, nunca pretendeu matar, nunca esteve perto de matar um funcionário público, exames de sangue, urina, fezes recentes. (*Canta bem maquinal e burocraticamente a saudação aos novos visitantes*)

MIRANDA

O que ele está dizendo, pai? Que língua é essa?

ANTÔNIO

Creio que é alguma coisa diabólica, uma multidão de sons sem sentido, uma conspiração assassina e imoral.

MIRANDO

Disso o senhor entende muito bem, não é tio?

ANTÔNIO

Qual parte? A assassina ou a imoral, querida sobrinha?

MIRANDA

Era meu sonho, meu sonho: eu sempre quis ser capa de revista. Sempre. E eu consegui, titio, consegui.

RICO PRÓSPERO

Fiquem quietos. Quero entender o que os nobres selvagens estão querendo dizer. Acho que estão nos mandando ficar em fila. Impressionante eles usam palavras.

ANTÔNIO

Fila? Mas onde já se viu! Eu nunca...

23 Essa primeira elaboração de Ariel foi calçada nos funcionários de imigração. V. os textos extras que escrevi sobre minha vivência nos EUA.

MIRANDA

Pai, tá calor, eu tô de regime, eu não vou suportar isso.

RICO PRÓSPERO

Precisamos nos entender com eles, para depois agir.

ANTÔNIO

E aquele negócio de “Grande povo abençoado e feliz” onde é que fica?

MIRANDA

Ai, tira a mão daí! Pai, eles querem que eu tire os sapatos.

ANTÔNIO

Tirar os sapatos? Só me faltava essa. Quanta humilhação!

MIRANDA

Não adianta que eu não vou tirar as sandálias. Já nasci de salto alto. Não desço, não desço, não me sujo desse chão.

PRÓSPERO

Minha filha, deixe disso. Precisamos respeitar os costumes dos nativos.

ANTÔNIO

Fiquem vocês com essa ilha! Eu vou me embora. *(indo em direção do barco)*

ARIEL

O senhor tem documentação do veículo? O seguro obrigatório? Carteira de motorista?

ANTÔNIO

O que que é?

PRÓSPERO *(rindo)*

Acho que ele está pedindo documentos. Que civilização estranha!

ANTÔNIO

Documentos?!!! Mas, mas isso é um barco? A porcaria de um barco!! Por que eu deveria...

ARIEL

Sinto muito. Reboque o veículo. Não posso fazer nada. São as leis Agora entre naquela fila para habilitação de veículos, preencha a ficha com seus dados, pague a multa por estacionar em lugar indevido, pague o guincho, pague a taxas para as provas de habilitação e boa sorte nas provas.

ANTÔNIO *(recebendo um papel. Vê o preço)*

Mas... mas que loucura é essa, Próspero?!!

RICO PRÓSPERO

Pelo que entendi você vai ter que pagar multa e fazer um curso pra poder dirigir barco aqui. Está certo, estamos em um país, meu caro, um outro mundo. São as leis, são as leis.

MIRANDA

É, titio, aquilo que o senhor sempre burlou, agora vai ter que enfrentar.

ANTÔNIO

Mas, mas tudo isso por causa da porcaria de um bote salva vidas?

ARIEL

Que a inspeção continue

TRÍNCULO

E agora, Estéfano, esses aborígenes vão nos matar, matar! Se souberem que a gente...

ESTÉFANO

Calma, Trínculo. Ninguém está prestando atenção em nós. Foi assim mesmo quando a gente afundou o navio.

TRÍNCULO

Fale baixo, Estéfano. Não confio nesse povo.

ESTEFANO

O melhor mesmo é não confiar em ninguém, Trínculo. Em ninguém.

Retomada da canção de organizar o povo. Estabelecidas as filas e a inspeção, todos saem de cena. Descem Sicoraz e cantam encerrando o primeiro ato.

9 – 02/10/2006. MM TO BOY.

Agora, neste segundo email, estou te enviando um pequeno texto sobre as músicas do primeiro ato e a primeira canção da peça. Como estou sem Finale, estou fazendo em *Finale Notepad 2006*, que baixei de graça no site do Finale. Mas acho que é compatível com o que você tem em casa. Se não, é só baixar que é fácil e rápido.

PENSAMENTOS PARA A MÚSICA – CALIBÃ

A primeira coisa que veio em minha mente foi tentar interpretar a atmosfera mágica, fantástica da ilha por um ritmo ternário de valsa²⁴. Primeiro, a valsa nos remete a um passado. Algo de castelos e reis e, lógico, ao poder e glória desses reis. Não esquecer que **A tempestade** de Shakespeare foi composta para ser representada dentro de um palácio real como parte das cerimônias de casamento de membros da realeza. Claro que é um anacronismo relacionar Shakespeare com valsa, mas estamos lidando com as nossas referências. Outra questão da valsa é seu caráter cíclico, repetitivo, como se uma prisão. Daí a dualidade entre a ilha encantada e a ilha dos sofrimentos. Esta dualidade da ilha e a dualidade da música podem ser bem explorados na harmonia, através de acordes justapostos. Assim, um compasso com um acorde se choca com o compasso seguinte com outro acorde. Isso dá a imagem das ondas. Perfeito. A valsa vai sempre avançando e o movimento de entrechoque dos acordes vai fazendo esse movimento sem fim do mar.

ABERTURA

A primeira cena do espetáculo é uma abertura com parte instrumental que começa a tempestade, uma canção, e depois a tempestade com toda a força. É como se a parte instrumental da tempestade rodeasse a canção. A canção no meio fica legal. Como uma calmaria, como um anticlímax.

Para essa abertura estou te enviando umas sugestões rítmicas e a canção.

PRIMEIRA CENA

Depois da entrada do pessoal, começa a haver reclamação em cena. Daí temos uma canção cantada pelo coro de marinheiros. É um coro forte tenores, baixos e barítonos, como se fosse um quarteto de igreja. Estou te mandando a canção com linha melódica. É bom ver a alternância dos grupos de vozes mais agudas e graves e os acordes com todos juntos.

SEGUNDA CENA

É uma canção patriótica, como um hino de algum país. Tipo filme que enaltece as conquistas e as glórias de um país. Tudo quanto é canção de país parece hino de guerra. De machos fortes!

24 Esta foi a imagem acústica *princeps* de **Caliban**. Da primeira canção vieram as outras. Neste texto, como em nenhum outro, detalho referências como que compond o arrajo/orquestração sem o poder fazer de fato. Em termos técnicos musicais, como se pode ver, há uma série de imprecisões.

TERCEIRA CENA

Entra Ariel e organiza a fila, tipo fila de embaixada. Acho que a entrada tem que ser bem marcante instrumental. Algo meio apoteótico para depois cair em algo circense. Acho que a marca de ARIEL PODE SER ISSO, ALGO FESTIVO, CIRCENSE.

QUARTA CENA

Depois que todos saem, desce Sicorax e canta algo ironicamente belo e terrível. Parte da orquestração da primeira canção pode ser reaproveitada.

10 – 02/10/2006. MM TO BOY.

Bem, finalmente, as coisas acabaram. Qualquer coisa nos falamos. Amanhã vou estar em conexão rápida o dia inteiro. Então é só você marcar um horário e a gente pode conversar via *email*. Você tem *gmail*. Abraços. Ah, estou te enviando o arquivo “tempestade abertura” com algumas sugestões para a parte instrumental da tempestade. Pensei que poderia começar com uma vigorosa nota bem grave. Depois ia alternando essa nota com outra também vigorosa mas um tom abaixo. Esse movimento de notas; acordes próximos faz a onda, mesmo movimento que será usado na canção. depois quando este ritmo começa a se acelerar, vão entrando movimentos retorcidos cromáticos, como algo puxando para baixo e para cima. Daí entra a canção de abertura — “O sal de tuas lágrimas”. Depois disso, vem a tempestade com toda a sua força.

Abraços, Marcus.

11 – 02/10/2006. MM TO BOY.

Ah, quando chegar o material, você me manda um *email* confirmando? É que a gente nunca sabe se chega ou não. As músicas, como você pode ver, são simples. Por que teatro é diferente de música camerística. As ações e o conteúdo da cena são tão fundamentais. Tudo tem que estar muito claro. Até as mensagens subliminares, os subentendidos. Não marquei a harmonia por que no seu arranjo tudo isso vai ser redefinido e, como a melodia é simples, não é preciso. Estou te dizendo isso por que uma vez eu fiz um musical e foi muito engraçado. O ator que interpretava as canções, esse cara achava tudo meio feio. Depois, quanto ele entendeu a concepção, que era uma paródia, daí ele entendeu e gostou. O negócio é que eu trabalho com *standards*, como padrões reconhecíveis de melodia, de forma a propiciar para o ouvinte uma aproximação ao imaginário da peça. Daí quando ele {o ouvinte} se aproxima, a gente pega o cara e bagunça

com a cabeça dele. O negócio é como uma ratoeira. Por que, quando o cara pensa que é opera, musical, vem na cabeça dele estereótipos. Daí eu contra-ataco com *standards* de modo a refazer as expectativas. Assim, temos uma melodia simples com uma amplitude da cena mais complexa. E *Calibã* é uma fantasia, uma brincadeira com o encontro entre norte-americanos que se consideram grandes e os sul-americanos da ilha. A peça é bilíngue. Eu ainda não traduzi. Mas as personagens do naufrágio estão falando em inglês.

Abraços, Marcus.

12 – 02/10/2006. BOY TO MM.

Ok Marcus! Recebido! Estou lendo...

Abs, Boy.

13 – 04/10/2006²⁵. MM TO BOY.

Oi Boy, fiz mais algumas coisas do ato 2. Estou te reenviando o roteiro pois vou sempre escrevendo e modificando no roteiro base, que serve como um guia. Estou te reenviando o roteiro com as modificações, a canção de abertura e algumas outras partes musicais marcados no roteiro do ato 2.

Abraços, Marcus.

Acho que as aberturas de atos estão ficando boas e fortes. Tenho que melhorar e muito os diálogos. Por que, pela primeira vez, estou começando da concepção musical. Todas as outras vezes a parte do texto estava pronta²⁶. Mas, como tenho que fazer algumas decisões ainda, estou meio entre um rascunho e o texto definitivo. O problema é que, como a coisa pode ser apresentada tanto nos EUA, quanto no Brasil, exige que eu me comunique com os dois públicos. Pois justamente está aí a graça. Então algo sério demais ou caricato demais eu tenho tentado evitar. Aos poucos, eu vou corrigindo, pela releitura. Mas a estrutura dos atos e das cenas é aquela {**email 08**}. O que está instável ainda é a escritura das falas, dos diálogos. na medida em que o personagem esta mais claro, eu vou ficando mais seguro no escrever.

14 – 04/10/2006. BOY TO MM.

Tá legal Marcus!

Meu ritmo de leitura tá meio lento... ainda não consegui ler o texto todo anterior... e nem **A Tempestade** inteira tb. Mas vou me acertando aqui.

Abs, Boy.

Ainda não consegui abrir os arquivos do Finale... estou instalando uma versão mais nova aqui.

25 Junto do *email*, foram enviados anexos os seguintes arquivos: uma revisão e ampliação do roteiro, este apresentado no *email 08*, e quatro novas canções.

26 Ou seja, como antes vinha da dramaturgia escrita, minhas anteriores experiências eram a de elaborar um texto, um roteiro, uma ordenação de eventos, espaços, figuras, ações e coisas. Em **Saul** eu iniciei pelo roteiro, depois fui fazendo as canções. Em **Calibã** foi diferente: a canção veio primeiro. E fui compondo canções para um roteiro ainda em desenvolvimento.

15 – 23/10/2006. BOY TO MM.

Oi Marcus!

Estou vivo! Estou trabalhando aqui (ainda no plano das ideias). Não li tudo ainda, mas o suficiente pra me inteirar melhor da peça. Estou com uma dúvida: lendo os diálogos que vc está escrevendo, sinto sempre uma clara ironia, quase caricata das varias situações. No entanto, no texto que vc mandou sobre como deveriam ser as músicas, me parece que vc está pensando em musica séria. A ideia é essa mesmo, contrapor as cenas caricatas com uma musica mais séria?

Estou estudando **La Valse**, de Ravel e estou pensando nela como referência para a valsa que vc está sugerindo. Vc conhece? Uma outra referência é **Ilha Feliz**, do Debussy (*L'sle joyeuse*) que tem muito dessa coisa toda que vc descreve no texto. Se vc quiser, te mando gravações.

Abs, Boy.

16 – 23/10/2006. MM TO BOY.

Tenho. É uma maravilha. Ele descobriu a valsa, enxertando distorções que alteram a percepção daquilo que parece uma valsa. É por aí mesmo, cara. Que legal! ótimo. Outra coisa, é isso mesmo. Estar no plano das ideias é trabalhar.

Quanto ao caráter da peça, é isso que está me matando. Pois, do início, o que me motivou foi a raiva, a raiva dessa dominação americana. Eu fui prum congresso dito internacional na Austrália e os caras dividem o mundo entre eles e os outros, entre os 'não ocidental'. Daí estudei a peça de Shakespeare e vi que não adianta inverter as coisas, pois, com a coisa invertida, continua tudo no mesmo lugar. Depois teve esse convite aqui que tem todo ano. Eu me atrapalhei muito, confesso, com essa porcaria de tentar fazer uma coisa para brasileiros e outra para americanos. O texto não ficou bom. Dá pra ver. Há umas coisas tolas, bobas, que não são bem resolvidas. A ideia é boa, mas a resolução não. Daí mandei tudo pra merda, fui tirar uma semana de férias e voltei com gás. Fui estudar verso e comédia (Aristófanes) e resolvi fazer tudo em verso, mas não em verso rimadinho bobinho. O verso eu usei em **Saul**. E não parece verso²⁷. O verso é para ter controle rítmico da peça. Aí eu comecei a encontrar o caráter da peça. As canções são isso mesmo: têm umas mais burlescas e têm outras mais líricas. Pois uma comédia não pode ser produzida por uma unidade de resposta. Você pegou. É isso mesmo. Vai ter música séria, grandiosa, como a abertura. Vai ter música caricata, maquinal como a entrada de Ariel, e a canção do segundo ato, dos marinheiros tolos. A estrutura é a mesma, com a descrição dos atos e o lugar das canções. Só vou mudar o texto falado para ficar mais exato, como que cortado a faca.

²⁷ Explico melhor essa técnica ao me valer de rimas soantes e versos endecassílabos em no meu texto "Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena" (*Anais do IV Seminário Nacional Transe*, 2003), quando comento este procedimento no espetáculo musical *Um dia de Festa*

Abraços. Marcus.

Ps. Outro dia fiquei pulando no carro, como que regendo, vendo o que ouvia: estava passando na rádio **A Valsa**, de Ravel. Vou estudar mais **A Valsa e A Ilha Feliz**, para também colocar algumas coisas dela nas melodias. Abraços.

17 – 31/10/2006. MM TO BOY.

Boy, estava sofrendo um bloqueio criativo — coisa rara — mas agora voltei para o roteiro. O problema é que estava escrevendo em português sendo que os caras entram falando em inglês. Estou reescrevendo. Está ficando melhor, dando o senso de estranhamento para o espetáculo e tirando a bobice.

Abraços. Marcus.

INTERMEZZO

Depois desse email, me dediquei a rever o roteiro, enviando para o Ricardo em 01/12 o segundo ato revisto e as canções todas realizadas e revisadas até ali. Nesse tempo, pensava em um espetáculo com três atos. Como havia tirado da cabeça a ideia de apresentar o material para o público nos Estados Unidos, pude então me concentrar no roteiro, pois deveria voltar ao Brasil em março e logo começar os ensaios. Em meados de Novembro terminei uma primeira versão completa do roteiro, ainda provisória, que contou com a leitura e revisão de falantes nativos, amigos de então²⁸.

18 – 01/12/2006. MM TO BOY.

Boy, estou te enviando o roteiro do segundo ato. Nos próximos quinze dias estarei acabando o último ato. Estou te reenviando todas as músicas agora na ordem e com comentários. Me avise se tudo chegou.

NÚMEROS MUSICAIS EM CALIBÃ

1) ABERTURA INSTRUMENTAL, FORMANDO A TEMPESTADE, JUNTO COM CANÇÃO DE ABERTURA, SICORAX E FILHO. Ou seja, temos os efeitos da tempestade, a canção e depois continua a tempestade, conforme te falei em email anterior. Resolvi que não será um dueto entre filho e mãe. Duetos são coisa muito piegas. O melhor sempre é um canto solo dobrado com o coro. Estou usando o compasso 3/4 como indutor de atmosfera de sonho, mas um sonho deformado. É em si bemol. A armadura está errada. Foi a primeira...

PRIMEIRO ATO

2) INSERÇÕES INSTRUMENTAIS/VOCAIS COMO SONS DA MATA E CONTINUIDADE DOS EFEITOS DA TEMPESTADE

Você reaproveita material apresentado na abertura.

28 Enviei o roteiro para meu amigo e colega Hugo Rodas que assim me respondeu e eu a ele:

“HUGO RODAS (12/11/2006):

o primeiro ato digamos me parecia con unas posibilidades impresionantes tanto teatrais como musicais, ademas me encanto todo o tema o desarrollo enfim a segunda parte achei muito literária e resumiria ela em uma canção, enfim falaremos mais depois. MARCUS MOTA (13/11/2006): Eu só escrevi o primeiro ato ainda. os outros estou trabalhando. O segundo ato são os dois palermas cantando uma canção sobre a origem da ilha, sobre Sicorax. eu estou usando os personagens que na peça não muito visados, para falar de coisas que não são muito visadas. O primeiro ato é para contextualizar. Depois vem a loucura.”

Outro email, quase na mesma época, foi o que enviei para a pesquisadora e artista multimídia Suzete Venturelli, que fez um ‘mar virtual’ como imagem projetada para a abertura. Em 22/12/2006 havia escrito para ela que “Eu pensei na ilha como sonho. Cada um tem um sonho. Cada personagem tem sua ilha. Cada personagem é uma ilha. Por isso, tem muita canção solo. Abraços. Marcus.”

- 3) PEQUENO DUETO ENTRE MIRANDA E ANTÔNIO. Essa música só está pronta a parte de Miranda. Vou melhorar a parte de Antônio. Estou te enviando mesmo assim para você dar uma olhar. Se você mudar ou dar outra forma, eu coloco as palavras. Sempre assim: quando você precisar modificar algo é só falar que eu forneço as palavras.
- 4) CANÇÃO DOS MARINHEIROS
- 5) HINO PATRIÓTICO
- 6) ENTRADA DE ARIEL E DO CORO DA ILHA.
- 7) SOBREPOSIÇÃO/LUTA ENTRE OS COROS. Aqui você usa os materiais 5 e 6. Agora um é em 3/4 e outro 4/4.
- 8) CANÇÃO DE FIM DE ATO SICORAX E FILHO

SEGUNDO ATO

- 9) CANÇÃO DOS BOBOS NA BANHEIRA
- 10) CANÇÃO NARRATIVA SOBRE SICORAX
- 11) Canção agressiva das mulheres. com dança.
- 11) DISPUTA ENTRE OS COROS DA ILHA E DOS MARINHEIROS. Rearranjo da mesma canção ato um (canção 7)
- 12) CANÇÃO DE PROSPERO SOBRE A LIBERDADE/preconceito
- 13) Curta MÚSICA INSTRUMENTAL DE DANÇA, criar material para isso. Será usado na grande canção festiva do meio do ato 3.
- 14) EXPLOSÃO DE IRA DE ARIEL.
- 15) CURTO LAMENTO DE MIRANDA
- 16) confusão de línguas. efeito com a música do primeiro ato. Número 4.
- 17) canção de Sisorax e fim do segundo ato

TERCEIRO ATO

Ainda está em planejamento mais adiantando, temos.

- 18) CANÇÃO DE MIRANDA COM CORO DA ILHA. com dança.
- 19) JANTAR NA ILHA. número musical com dança.
- 20) morte de Sisorax

19 – 11/12/2006. BOY TO MM.

Li o Ato 2 e gostei bem mais do que a primeira versão.

Ainda estou enrolado com outras coisas aqui. Mas as coisas estão desafiando... e já tenho olhado suas canções e pensado no instrumental, etc.

Estou bem animado com a ideia de escrever partes de orquestra para serem executadas no computador juntamente com uma orquestra menor. Poderíamos ter um octeto de cordas mais um quinteto de sopros, trombones

e trompetes. Percussão (pelo menos tímpanos) seria bem interessante tb. Tudo isso dobrado ou complementado por 2 ou 3 *samplers* no computador. Acho que o resultado será interessante...

Abs, Boy.

20 – 11/12/2006. MM TO BOY.

Ótimo. Gostei da ideia dessa instrumentação menor. Temos que ver a questão de integrar os *samples* com a orquestra. tem que ser gente mais experimentada. Realmente o ato dois é melhor. Mas duas coisas passaram em minha mente: primeiro, o primeiro ato é de contextualização. Segundo, está sem as músicas. Terceiro, é uma comédia. Então tem coisa que vai ser muda-da (não a posição das canções) e vai ter a junção de todos os elementos. Até o fim da semana de te envio o ato três. O plano é o seguinte: eu retorno daqui em meados de março, já para começar os ensaios. Antes disso, a gente precisava ter pelo menos o primeiro e o segundo atos. Eu ensaio com material gravado, com um cd. Daí dá tempo para você ir vendo um ou outro ensaio e modificando as coisas, e dando acabamento.

Abraços, Marcus.

21 – 15/12/2006. MM TO BOY.

Boy, estou te enviando, como prometido, o ato terceiro. Falta só a música de Próspero. abraços. Marcus.

É o ato mais musical, com mais partes musicais. Há um fluxo para a morte de Sicorax, como uma tempestade subliminar.

22 – 15/01/2007. MM TO BOY.

Eles vão colocar a nossa peça no conjunto de eventos que comemoram os 45 anos da UnB. Que coisa boa²⁹!

Abraços, Marcus.

23 – 15/01/2007. BOY TO MM.

Bem tentando escrever algumas coisas por aqui. Estou em dúvida qto ao caráter geral da trilha. Pq a peça me pareceu explorar bastante as caricaturas do gringo, etc. Então uma musica orquestral séria não sei se funciona. Também tenho duvidas na própria instrumentação pq não sei se vc está imaginando um som grandioso de orquestra sinfônica. Como não consigo ter muita ideia visual precisa da peça, fico pensando que se a musica for grandiosa demais, talvez fique fora do clima. Pq se a produção visual da peça não for "hollywoodiana", talvez a musica tenha que se adaptar tb.

²⁹ Essa possibilidade e as anunciadas no *email* 25 não se concretizarem. A má condução da produção por parte do Ópera Estúdio tanto na escalação/preparação de parte do elenco, quanto na indefinição das datas e espaços de apresentação fizeram com que eu me sobrecarregasse de problemas a resolver além dos habituais. Durante quase todo o primeiro semestre de 2007 ensaiamos sem saber onde e quando nos apresentaríamos. Ao fim, as apresentações ficaram no teatro do Departamento de Artes Cênicas.

Como é uma comédia (é?), pensei em outras referências musicais que Ravel (é muito sério não acha?). Pensei em Prokofiev, Jean Francaix, Satie. O que vc acha?

Estou tentando escrever a tempestade do começo. Qto tempo mais ou menos vc acha que a peça deve durar?

Abs, Boy.

24 – 15/01/2007. MM TO BOY³⁰.

Olha, pra mim, como a gente está trabalhando com o cômico-sério, a questão do caráter precisa ser pensada em termos das situações. Assim, algo grandioso para abertura pode ser usado. Daí vem o choque com o grotesco dos estrangeiros. Mas se você cola muito a música, faz com que a música perca uma dimensão própria, de não só acompanhar os eventos e produzir outros sentidos. Se a música caricatura, pode perder o senso trágico do ultimo ato. A burrice dos gringos produzindo a tragédia. Assim, há momentos que a peça pode ser grandiosa, outros não. A peça demora uma hora e meia. O seguinte: a gente pode marcar para conversar, cena por cena. O que você acha? Pode ser pelo *skype* ou por *email*. Ou por telefone. Estou todas as quartas feiras em casa.

Daí dá pra gente sentar as coisas, colocar as coisas no chão. Eu sei como é. EU preciso disso também, conversar com você, para algumas coisas ficar claras pra mim. As tuas dúvidas me esclarecem.

Abraços.

25 – 18/01/2007. MM TO BOY.

Boy, já temos datas. as apresentações serão na Martins Pena, na semana 25-30 de junho. O ensaio geral na Martins Pena é dia 25 de Junho. Eu gosto quando tem data. É melhor para trabalhar. Eu chego em Brasília dia 06 de março. Nessa semana tem reunião primeira com elenco e produção e contigo. Vai ser uma correria. Mas tu vai ver: é bom demais. Tu conhece, tu sabe. Vai ser filmado e vamos ver se passar em algum tv, câmara ou senado da vida³¹.

Abraços, Marcus.

26 – 19/01/2007. BOY TO MM.

Pô Marcus! Ta f.. aqui..... Nao tô conseguindo ficar em casa... sempre tem alguma coisinha!

Estou estudando orquestração por conta própria. Tá bom pra caramba... espero que dê resultados!

Já estou com o arranjo da 1ª canção (Sicorax canta para Calibã depois da tempestade) na cabeça. Eu não sei qual é a sua expectativa, mas eu estou pro-

30 Com a proximidade de meu retorno e o início dos ensaios, a pressão maior se deslocou do roteiro para os arranjos e orquestrações musicais. O mês de janeiro de 2007 marca uma interação mais direta entre mim e Ricardo no sentido de tornar as coisas mais claras e específicas. Cada vez mais, a relação entre cena e música ia necessitando de maiores detalhamentos e soluções. Creio que os questionamentos de Ricardo me fizeram trabalhar mais e mais, revendo textos e melodias ao mesmo tempo que rearfirmava alguns conceitos adotados. Em um certo sentido, o Ricardo foi a primeira platéia da peça, já pensando concretamente no que seria colocado em cena. As suas dificuldades e suas questões me orientavam a ter mais certeza do que eu deveria ratificar ou modificar.

31 Aqui eu tinha como modelo a experiência com *Carmén*, de Bizet, em 2005, um longo processo criativo que contou com o Coro do Senado e alunos e professores da Unb. Sobre a montagem, v. https://www.academia.edu/6931808/Carmen._Guia_do_espet%C3%A1culo._Martins_Pena_Teatro_Nacional_de_Bras%C3%ADlia_2005. Discuti essa montagem no texto *Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications In: Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*, 2005.

curando fugir daquele clima de musical (não sei se é isso que vc quer). Estou pensando em orquestrações e arranjos mais modernos (Stravinsky, Prokofiev, Ravel, etc)... quero passar longe do pop, de Andrew Lloyd Weber, etc.

Vou deixar pra resolver aquele lance de usar os computadores pra depois. Vamos ver a necessidade disso primeiro.

Abs, Boy.

27 – 10/02/2007. BOY TO MM.

Oi Marcus!

Tenho trabalhado nos últimos dias nas suas canções. Não sei se vc vai gostar, mas cheguei a algumas conclusões muito importantes. Minhas tentativas de harmonizar suas melodias foram um pouco frustrantes... não entendi muito bem o que cada melodia queria dizer, pra onde iam, etc.. Tb acho que elas não estão bem construídas (não que eu soubesse fazer melhor!) mas minhas harmonias acabaram ficando muito forçadas. Estou me sentindo sem base pra elaborar um arranjo sobre elas.

Qto às suas melodias, acho que a **Tempestade**, **A canção patriótica**, **Ariel organizando a fila** e **Mulheres portando facas** oferecem possibilidades de trabalho. O restante das canções, não entendi muito bem... está bem difícil para mim. Também acho que se a gente continuar a ter Ravel, Stravinsky, etc como referência, vamos nos frustrar bastante!! Sinto que mesmo que eu trabalhe duro, não vamos ter um resultado bom pq tudo começa com uma boa melodia!

Estou bem perdido agora. O que faremos?

28 – 10/02/2007. MM TO BOY.

Ok. vou dar uma olhadadas nelas e a gente conversa. uma coisa eh o seguinte: a questão não é puramente musical, mesmo em se tratando de uma obra dramático-musical. como eu entendo essa nossa obra, eh muito importante o que a cena, o que os atores estão fazendo e o que eles cantam e o que a orquestra faz. Não acho que nesse caso se deva colar muita na beleza da melodia. Muitas melodias são meio tortas por causa da cena e por causa de quem esta cantando. Eu vou fazer o seguinte: vou enxugar a obra e vamos nos concentrar no que interessa. Mas que bom que você tem essa dúvida e frustrações. cara, eu também tenho as minhas. Mas de uma olhada no ato três. Acho que ele esta mais equilibrado.

Marcus.

29 – 10/02/2007. MM TO BOY.

Outra coisa: estar perdido eh uma ocasião pra se encontrar. Por que o ponto de partida tem que ser mudado. Qual o seu ponto de partida? O meu é o ima-

ginário, é tentar imaginar essa ilha, povoar essa ilha, mostrar uma ilha. Tudo que foi escrito o texto e as canções tudo isso pode ser mudado em função dessa ilha. Mas que ilha é essa? É uma paródia. E será que é possível fazer música para uma fantasia cômico-musical³²? Acho que muito das coisas que você se encontra perdido vem de a gente não estar junto nisso, conversando mais³³. Agora é a hora. Pois as dificuldades aparecem e logo o julgamento. E muitas vezes o julgamento é uma forma de se afastar da coisa, de dar um tempo ou para não se comprometer. Quando eu te propus esse pareceria foi para os dois. É uma oportunidade para os dois. Não são as minhas músicas. No fim, tudo fica comum. É uma reunião de talentos. Agora, tem um ponto de partida, o ponto de partida foi o que eu te enviei. Não se cria no nada. Então, umas coisa são algumas canções isoladas que não satisfazem o gosto musical ou algumas melodias não construídas ou sem acabamento. Outra coisa são canções para o teatro, para cena. Aí o critério não é só musical. Agora, como sair dessa? Só conversando. O teu arranjo é para fazer mostrar a cena e não só apoiar a melodia e o cantor. Cara, eu sei que tu tem as tuas reticências e pontos de interrogação. Mas a coisa é menos complicada do que parece. O negócio é em que ponto está a compreensão daquilo que é possível fazer, desse espetáculo. Eu tô pensando no espetáculo. Sobre eu não gostar ou não, eu tenho a seguinte resposta: o que eu não gosto é de gente que não diz o que pensa. Ainda bem que você não é desse tipo. E eu vou te dizer do que eu gosto: eu gosto de quem participa, de quem trabalha e partilha. Eu chamei você por que você reúne não só qualidades musicais. E acho que vai ser uma oportunidade mútua de aprendizagem. E eu acho que nesses últimos cinco anos trabalhando não mais teoricamente mas praticamente com música e teatro acho que tenho alguma experiência que pode ser válida.

Eu tinha em mente rever o primeiro ato, fundir o primeiro e o segundo. faço isso domingo. E te mando comentário sobre tudo. Os comentários sobre a canção primeira serviram para alguma coisa?

30 – 10/02/2007. MM TO BOY.

Legal meu velho!

Então vamos falar um pouco dessa ilha... Como já havíamos conversado, ela seria uma ilha "encantada" (Ravel, Debussy), mágica, etc... Nas melodias que vc me mandou, não vi nada com esse caráter. Por isso que pensei: será que é tudo comédia?

Quanto às canções, entendo que não são somente musicais. Estou o tempo todo tentando imaginar as cenas. Talvez me ajudasse se vc colocasse umas observações em cada canção do tipo: "engraçada", "idiota", "romântica", "mis-

32 Ainda não tinha lido o livro de Benet Casablancas *El Humor en la música: broma, parodia e ironía*. (Edition Reichenberger, 2000).

33 Contraditoriamente, o título deste artigo, "Por emails..." registra um aspecto positivo do processo criativo e algo que poderia destruí-lo: a distância física entre os dois colaboradores explorada por mediação tecnológica, tecnologia no email, no skype - que nunca foi usado -, na escrita, no registro musical, nos simuladores de sons. Sem a voz, sem o rosto, muitas frases podem se tornar mais agressivas, incisivas. Hoje relendo estes emails, me pergunto se não possuíam um quê 'professoral'... Creio que os emails de janeiro de 2007 colocam um impasse, um limite, um obstáculo que, depois, foi transposto. Mas teve de haver este momento entre mim e o Ricardo. Havia muito trabalho para ele realizar: a música incidental e as canções. Por fim, houve a decisão de começar pelas canções. E com elas ficar.

teriosa”, etc. De repente, eu posso entender o que vc quis. Mas mesmo assim, se eu não encontro soluções harmônicas para uma melodia, a coisa não vai sair do lugar. Eu me senti meio que tentando remendar e não construindo ao tentar harmonizar algumas canções.

Uma coisa muito importante: quem vai cantar e tocar na ópera? Pq para eu escrever é importante que eu saiba disso.

Abs, Boy.

31 – 22/02/2007. MM TO BOY.

Boy, como vão as coisas? Estou chegando dia 06 agora de março. Você deu uma olhada no material? qualquer coisa me retorne.

Abraços, Marcus.

NOTA FINAL

Grande parte dos emails trocados se concentrou nos arranjos enviados em pdf e nos arquivos de som que eram utilizados nos ensaios. As músicas iam surgindo pouco a pouco. Agradeço a Ricardo o tempo, o enorme tempo que ele dispendeu tanto nas orquestrações quanto no contato com os músicos, para, enfim, termos de fato uma orquestra. Foi a bela música construída por Ricardo que me levou a anos depois, em 2014, iniciar meus estudos em orquestração. Há todo um prazer na construção de mundos, paisagens, travessias, coisas de feitas de som. Ricardo foi o melhor companheiro nessa aprendizagem que eu poderia encontrar.



DOCUMENTA
CALIBAN. ROTEIROS.

Marcus Mota
Universidade de Brasília.
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

As duas versões do texto do musical **Caliban** são disponibilizadas.

Palavras-chave: Shakespeare, A Tempestade, Dramaturgia, Adaptação, Libretto.

ABSTRACT

*The two librettos of the musical **Caliban** are now available.*

Keywords: Shakespeare, The Tempest, Dramaturgy, Adaptation, Libretto.

Como pode ser observado no texto “Por emails: Processo criativo de Caliban“, a dramaturgia de Caliban se estendeu por meses, gerando diversas versões. Publicam-se agora as duas versões mais consolidadas.

ROTEIRO 1

Foi elaborada a partir de um esboço de cenas, com divisão em 3 atos, que serviu de base para o trabalho de elaboração das canções e para as expansões do esquema dramático. Este primeiro esforço escritural foi desenvolvido durante todo o segundo semestre de 2006 em Tallahassee, Flórida.

Entre os procedimentos utilizados encontram-se os seguintes:

- a) a partir da argumentação e da descrição dos materiais de cada ato, as cenas foram construídas. A isso, acrescenta-se o trabalho nas melodias e letras das canções;
- b) em virtude de um conceito de estranhamento e choque cultural e linguístico, o material em inglês era apresentado a falantes nativos e, então, corrigido;
- c) cenas e personagens ecoavam trechos de **A tempestade**, de Shakespeare. Estes trechos, previamente selecionados, foram traduzidos, reescritos e inseridos no texto de Caliban;
- d) acrescenta-se a este trabalho de interação com as fontes, as incorporações de soluções de filmes e montagens de Shakespeare, especialmente **Prospero's Book** (1991), de Peter Greenaway, **The Tempest** (1982), de Paul Mazursky, e **The Tempest** (1979), de Derek Jarman. Ainda, **Road to Rio** (1947), estrelado por Bob Hope, foi utilizado para desconstruir os estereótipos em torno das terras tupiniquins.

Este primeiro tratamento do texto dramático foi efetivado em partes, tomando, depois, a unidade do ato como meta de acabamento: tudo ia sendo

escrito e reescrito dentro dos atos, até se chegar ao que se pode chamar de **Caliban total**, versão fechada em dezembro de 2006.

Desde o início, o que estava determinado era uma fusão de horizontes: os elementos que na peça de Shakespeare se referiam aos momentos anteriores à chegada de Próspero na ilha de Sicorax foram estudados e serviram de ponto de partida para a dramaturgia. Ou seja, **Caliban** se ajustava como uma sequência anterior (*prequel*, *pre-sequel*) aos eventos apresentados em **A tempestade**. Por outro lado, esse retorno ao passado era projetado para outra época, para um futuro que mistura a descoberta do Brasil com as viagens de turistas ao Brasil.

O jogo com o eixo temporal, em suas indas e vindas, fora sugerido pela complexa experiência temporal mesma de **A tempestade**, com seus paralelismos, simetrias, repetições, que projetam um universo saturado de símbolos, alegorias e encantamento.

ROTEIRO 2

No retorno ao Brasil, com o início dos ensaios, aquele roteiro se mostrou impraticável levando-se em conta, principalmente, o grupo de intérpretes disponíveis¹. Por razões que fugiam ao meu controle, vi-me em uma situação de não ter nem elenco definido, nem espaço de apresentação. Em umas notas aos primeiros ensaios, o assistente de direção e preparador corporal Bruno Mendonça assim registrou as dificuldades iniciais²:

13/04/2007 – SEXTA

Presenças de M..., B..., Mr..., A..., L..., A..., G..., S...

Ensaio produtivo, após a execução do trabalho técnico, passamos as primeiras cenas.

Ainda está insegura por causa do texto, o inglês do A. não é nada bom. A L. precisa trabalhar volume e corpo. A. ,concentração; M precisa acreditar, e saber o que está falando. Mr. começou bem, mostrou-se disponível. B. precisa dialogar com o público. S. precisa parar de sofrer por nada.

14/04/2007 – SÁBADO

Presenças de M., Mr., L.

Treinamento corporal, parte por parte. Não deu para trabalhar bem a cena.

18/04/2007 – QUARTA

Presenças de B. e L.

Alongamento muscular, trabalho técnico, matriz com objeto.

¹ Desde a montagem de **As Bodas de Fígaro** (2004), havia uma parceria entre o Laboratório de Dramaturgia (LADI) e o Ópera Estúdio, do Departamento de Música de UnB. O foco era a realização de obras do repertório operístico. Com a produção de **Saul** (2006), houve uma nova possibilidade: a montagem de obras originais. O Ópera Estúdio era responsável pelos cantores e pela viabilidade das apresentações nas salas mais prestigiadas da cidade. Não sendo obra do repertório operístico, **Caliban** não recebeu do Ópera Estúdio a mesma atenção que as montagens de **Bodas de Fígaro** (2004), e **Carmen** (2005). A parceria então foi encerrada.

² Com tais dificuldades, que foram passando da sala de ensaios para a produção, decidi interromper as notas de direção e refazer o roteiro.

L, esta desenvolvendo o corpo robótico, mas precisa de mais consciência corporal para executar a personagem.

B. tbm pesquisou coisas interessante, porém o objeto improvisado não o ajudou muito.

20/04/2007 – SEXTA

Presenças de L, A, M, e N.

Alongamento muscular, trabalho de precisão e a cena de Próspero e Miranda.

O grupo tem muita dificuldade de concentração, dispersa, a porta aberta tbm atrapalha.

Conversas paralelas.

Eles desistem no meio de exercícios, com poucos exercícios já querem beber água, sempre desculpas generalizações.

Talvez seja para suprir a carência corporal, ou mesmo para justificar as impossibilidades de execução da cena.

21/04/2007 – SÁBADO

Presenças de L., B., M. e Mr.

Treinamento de parte por parte. Sendo que neste ensaio, a cada parte trabalhada, eles tinham que fazer uma foto focalizando a parte do corpo. E ao final, trabalhar a memória dos participantes, que deveriam lembrar de todas as fotos, desde os pés até a cabeça. Sendo que apenas o M conseguiu lembrar todas as fotos, já L. se confundia, o B. tbm esqueceu algumas, o Mr não conto por que ele chegou na parte da cintura pélvica, então como eram menos fotos ele tbm lembrou das suas matrizes.

Passamos a cena de Trínculo e Estefano, B. lendo a parte do Estefano para não prejudicar a parte do Mr. A cena de Próspero, Miranda e Antônio foi passada, e assim aprimorando o material que já temos, e trabalhando a intenção, marcas, e detalhes para uma interpretação clara.

Estamos criando a transição em que Ariel canta, e os náufragos utilizam alguma parte do corpo para explorar, causando um certo estranhamento para a personagem.

O que me preocupa é a falta excessiva dos participantes, sempre um falta, e para que haja unidade entre os cantores é necessário que todos participem dos treinamentos técnicos.

A total falta de condições me lançou a rever a obra, seu conceito, sua dramaturgia e, também, estabelecer novas parcerias, especialmente o LATA (Laboratório de Formas Animadas) da Universidade de Brasília, dirigido pela professora

Isabela Brochado. Tais mudanças redundaram na versão chamada *redux* de Caliban, com a implosão da estrutura de atos em prol de uma distribuição em sequências ou cenas.

Se, por um lado, **Caliban Redux** representa o esforço contra um naufrágio expressivo, existencial e circunstancial, por outro apresenta diversas qualidades e avanços em relação ao **Caliban total**³. Foi introduzida a figura metateatral do Espectro de Shakespeare, que entrecorta as cenas, promovendo um diálogo entre a obra do bardo inglês, a platéia e o mundo encenado. A partir disso, as partes dialogais foram diminuídas, fazendo jus ao que eu considerava a parte mais fraca do primeiro roteiro. Assim, se fortaleceu a dimensão mais musical e feérica do espetáculo, realmente aquilo que foi mais desenvolvido durante a dramaturgia, por se tratar de um diálogo entre o dramaturgo e o arranjador.

Como fora apontado antes, as dúvidas, decisões e indecisões quanto ao caráter do espetáculo levaram a um tratamento cumulativo e desigual das partes faladas frente às partes cantadas⁴.

A versão *redux* resolveu dois problemas: a da limitação dos intérpretes disponíveis quanto a cenas faladas em contracenação, e a desigualdade na qualidade entre as partes cantadas e faladas na versão total.

Eis que agora se publicam os dois roteiros principais de **Caliban**.

ROTEIRO 1

Calibã, O encontro dos mundos **Fantasia dramático-musical em três atos (2006)**

De Marcus Mota e Ricardo Nakamura

Argumento

Em um cruzeiro de luxo para ilhas tropicais, turistas acabam, após naufrágio, chegando a uma misteriosa ilha. Lá irão se defrontar com seus sonhos e pesadelos. Tudo o que acontece com eles é observado por Sicorax, rainha da ilha, que está transmitindo o reino para seu filho, Calibã.

Personagens

ARIEL, gerente da ilha, líder dos coros da ilha. Criatura não sexuada, além da diferença homem e mulher. Sua ambivalência provoca diferentes respostas e confusão.

RICO PRÓSPERO, o estrangeiro. Sujeito endinheirado, que oscila entre o politicamente correto e a segurança financeira. Tem uma certa curiosidade e fascí-

³ A desgastante experiência com a realização e produção de **Caliban** me levou a um hiato com musicais: só voltei a trabalhar com musicais em 2009, na montagem de **No muro. Ópera Hip-Hop**.

⁴ V. o artigo **Por emails: Processo criativo de Caliban**, aqui nesta Revista Dramaturgias n. 6.

nio pelas coisas noivas, desde que elas continuem distantes. É o turismo cultural em todas as suas facetas, seja a mais engajada e comprometida, seja a mais rasteira. É o otimismo em pessoa. Ele sempre carrega uma mala com dinheiro. SICORAX, a verdadeira dona da ilha. Soprano. Observa atentamente as cenas da peça e instrui seu filho.

CALIBÃ, jovem filho de Sicorax. Um menino. Aprende o que acontece com os turistas. Ele e sua mãe apresentam uma outra dimensão, didática e parábólica da peça.

MIRANDA, filha de Rico Próspero. Cativa do culto à beleza, à vaidade. Ela não quer nunca ficar velha. Procura sempre aparentar menos idade do que possui. Está sempre maquilada, usando *shorts* minúsculos e sandálias de plataforma. Faria tudo para se amoldar à imagem externa perfeita que busca de si mesma. Sempre insatisfeita. Foi no cruzeiro para um ensaio fotográfico para uma revista masculina de segunda categoria.

ANTÔNIO, irmão de Rico Próspero. Arrogante, explicita tudo verbalmente. Fala de modo agressivo. Não se incomoda com os outros. Tem problemas com desfalques em grandes instituições financeiras.

TRÍNCULO, marinheiro. Estúpido. Paródia dos idealistas.

ESTEFANO, marinheiro. Estúpido. Apenas burro, um Antônio piorado.

CORO DOS MARINHEIROS (*Coro masculino*)

CORO DOS HABITANTES DA ILHA (*Coro Feminino*)

ABERTURA

Orquestra interpretando a tempestade. Abre-se a cortina e no alto Sicorax e o seu filho brincam de pescar, os anzóis em um tanque d'água. No tanque, um barquinho se equilibrando entre as ondas. Mãe canta para o filho, formando a tempestade. Eles despejam água no tanque. No auge da tempestade, os dois desaparecem, deixando a música e a iluminação ampliarem o cataclismo. Fecha cortina.

ATO 1. CANÇÃO 1.

Canção de abertura. Sicorax para Calibã.

O sal de tuas lágrimas
brotou do imenso mar
a ilha encantada
que espera naufragar
os sonhos, as glórias, as fontes do bem,
as lutas, tristezas, as fontes do mal.

São tantas maravilhas que nunca esquecerão.
São tantas armadilhas, meu pobre coração.

O sal de tuas mágoas,
O sol, o imenso mar
O céu do teu sorriso
O som do meu cantar.
Ouve o que eu te digo
Vem, vou te mostrar.
Vem, não tem perigo,
Vem, vou te ensinar
Lições do mar:
O sal é o céu,
O sal é o mar.

ATO PRIMEIRO

Nas margens da ilha encantada. Volta e meia sons que lembram a tempestade e as criaturas supostamente terríveis da ilha são escutados.

A chegada dos naufragos. Eles surgem se arrastando, reclamando. Os marinheiros vêm vestido de jogadores de futebol americano, carregando caixas, puxando o barco. A elite em torno de Rico Próspero, de roupas de turista, camisas havaianas, câmeras fotográficas, bermudas, bonés e tênis com meia branca. Todos gordos. Por último, Rico Próspero, que a tudo a observava, fica limpando suas armas, sentado em sua mala cheia de dinheiro. Os estrangeiros falam um inglês com exagero, para marcar que são estrangeiros.

ANTÔNIO *(indo à frente, pisando firme, irado, as roupas todas molhadas, matando mosquitos)*

What hell is that, hey Prospero my brother?
Why the hell did you bring us here, man?

MIRANDA *(Com panfletos de agência de viagens se abanando, correndo dos mosquitos, nervosa, a maquiagem borrada)*

Mosquitoes! Mosquitoes! They want to kill me!

ANTÔNIO *(Mais à frente, procurando algum sinal de vida. Irônico)*

I know. And they are not the only ones.

MIRANDA *(tentando ver algo no folheto da propaganda, enquanto se coça)*

This terrible place...We were tricked! Tricked!

ANTÔNIO (*Arranca o panfleto das mãos das mãos da mulher, para fazer uma fogueira*)

Welcome to the real world, baby.

MIRANDA

Give it back ! Give it back to me, uncle. Now!

ANTÔNIO (*Acendendo o papel*)

We need fire, Miranda. We need fire.

MIRANDA (*Vendo o papel se queimar*)

Lost! We are completely lost. You burned the map.

ANTÔNIO (*acende com o papel um cigarro*)

If we are lost, we don't need a map, my dear.

MIRANDA

Father! Father!

Mais à frente, lateral, Antônio e Trínculo

TRÍNCULO (*para Estefano, sacudindo-o desesperado*)

Lost! Are we really lost, Estefano?

ESTEFANO (*começa a acender um cigarro*)

Don't be afraid. I've seen that stupid show on tv.

TRÍNCULO

We gonna die! We gonna die! The Others! The Others!

ESTEFANO (*Dois tapas no rosto de Trínculo*)

Behave yourself, Trínculo! Behave yourself, man.

Let them imagine that. And this island will be ours.

MIRANDA (*desesperada, chorando para Próspero, que continua arrumando sua arma*)

I can't lose my youth and my life here, father!

ANTÔNIO (*irônico*)

My Youth...

MIRANDA

I can't. Not again!

ESTEFANO

What a terrible man!

ANTÔNIO

Ah, come on, baby: everybody knows
you don't have nothing more to lose, madam.

MIRANDA

At least I am not running away from the Law, dear Uncle.

ANTÔNIO

I am innocent! I am innocent! In all
situations this was proven! But in your case...

MIRANDA

My case?! Sorry I couldn't buy everybody.
Father, help me!

ANTÔNIO

Yeah, but everybody that could bought you...

TRÍCUNLO

I cant stand more this fighting, Estefano.
I am too childish-foolish for this world

ANTÔNIO

Wrong play, Trínculo, but you have a nice smile.
So while they're killing themselves, let's carry out our plans.

MIRANDA

You wanted to travel with us in order to hide.
You are the only culprit for this shipwreck.
The sea judged us and condemned all of us together.

ANTÔNIO

Yeah, but I am not a hooker like you, Miranda!!!

I could have done everything that you are saying,
I could be the monster of this so happy family,
But I am not a hooker, my little baby.
You and this stupid idea of a sensual-
photographic- porno-essay brought us to here!
Now dear I have to live in this stupid island,
with stupid people, waiting for a stupid savior.

ATO 1. CANÇÃO 2.

DUETO ENTRE MIRANDA E PRÓSPERO. Durante as canções justapostas formando este dueto, são mostradas imagens de Miranda e Antônio: Miranda e seus ensaios fotográficos, e as manchetes de golpes no sistema financeiro realizados por Antônio. Tudo como se fosse um álbum que mostrasse o que eles têm sido desde criancinhas.

MIRANDA

Ninguém sabe a dor
que a beleza traz.
Todos querem minhas mãos,
Todos querem me beijar.
Mas ninguém quer ficar
Pra me ouvir dizer
as coisas do meu coração
ninguém quer me ouvir.
A linda mulher é linda canção
Mas sempre está sozinha.
A linda mulher é mais que visão
Dá tanto trabalho ser bela demais
depois, só ficar, mais só, mais bonita, mais nada.
Nada.

ANTÔNIO

Se eu tivesse mais um pouco
Se eu tivesse muito mais...
Olhem esses bolsos
Como estão famintos.
Olhem essas mãos vazias
Por favor, assim, assim
Agora chega: vamos brincar.
Quero dinheiro pra mim, pra mim, pra mim

Quero comprar um barco novo
pra navegar num barco num mar sem fim.
Um mar de dinheiro, um mar de ganância,
um mar desperdício,
Meu mar, meu mar.
Sem tempestades, sem tubarões.
Calmo é meu mar.
Quero, quero, ah como eu quero. Quero.
Minhas mãos... minhas mãos.

RICO PRÓSPERO (*dá um tiro para cima. Todos se assustam*)

O brave new world! How wonderful mankind is!

ANTÔNIO

There he is.

RICO PRÓSPERO (*deixa um mosquito em seu braço*)

Look at this beauty!(Mata o mosquito) Even the beasts
say hello to us! And what about this sun!

TRÍNCULO

Prospero... He's still in the command... you see?

ESTEFANO

But not for much time, Trínculo, no way!
We're not more inside of a boat, remember?

MIRANDA

The sun... the sand... the salt.... I hate this place.

ANTÔNIO (*para Miranda*)

A marvelous scenery for your pictures...

MIRANDA

I can't stand to be here for another minute, father.
The others also. Nobody wants to be here.
Listen, father: this island is full of noises:
sometimes they delight, sometimes they can hurt.

Os marinheiros começam a reafirmar Miranda, aumentado seus murmúrios. Coro da marinheiros canta.

ATO 1. CANÇÃO 3.

Os céus no odeiam, nos querem matar.
São tantos perigos nas ondas do mar.
Tormentas nos caçam, nos roubam o ar.
As ondas nos ferem, nos levam a paz.
E agora essa ilha maldita, feroz
Nos mata, assassina, só quer nosso mal
Quem é por nós? Quem, no salvar?

Grande temor, sons tão terríveis.
A ilha é viva, tormenta nos traz.
As matas escuras nos vão devorar.
Tais monstros habitam infernos sem luz.
A ilha é viva nos traz mil visões
De restos de almas perdidas pra sempre
Vamos morrer se ninguém for por nós!
Vamos morrer se ficarmos aqui.

RICO PRÓSPERO (*Dispara tiros*)

Enough! What do you think you are doing?
I, Wealthy Prospero, I did not embark myself
on this trip to be bogged in any beach !
(para Antônio e Miranda)
You, my family, you must stay with me, okay?
I have money and guns. We don't need nothing more.
When the money is gone I'll shoot everything.
You are my people! I'll take care of you.
Yeah, money without a gun is useless:
You can't kill anyone with paper, all right?
(pessoas riem. Dizem That's right! That' right!)
And you, my men, stop blaming and stand up!
We are descendants of conquistadores!
We're great, powerful: who would dare
Face us? I love my country! I love my country!
(Pegando uma bandeira e ficando na terra)
I swear this island will fall on our feet!

(Gritos de vivas para Próspero, com orquestra. Enquanto orquestra começa a preparação para o hino de glória, Trínculo e Estefano falam)

TRÍNCULO

Stefano, Stefano: did see you what he did?

(lamentando-se aqui e durante a canção)

STEFANO *(Irado, olhando para Próspero)*

It was as if he had pierced me with this flag!

TRÍNCULO *(sendo contido por Stefano)*

He's stealing my island, my island!

Canção que incita o povo à luta, como um hino patriótico. Todos tiram e seguram seus capacetes e colocam a mão no coração. Arrumam as calças que estão caindo.

ATO 1. CANÇÃO 4.

Grande povo abençoado, vigoroso e tão feliz
Nunca as marcas tristes da escravidão
Cicatrices foram da humilhação.
Ao contrário: sempre a chama brilhou
Pois os bravos vencerão! Pois os bravos vencerão.
Grande povo forte e tão feliz,
Somos nós, somos nós, somos nós.

Ao fim da canção, quando todos estão se abraçando chega, sons terríveis vindo da floresta são escutados. Todos se apavoram. Depois disso, para espanto de todos, entra Ariel, com seus ajudantes, para fazer a inspeção dos estrangeiros. Aparição fantástica. Durante a entrada, a música muda para algo que mostre essa visão extraordinária, misto de beleza e terror. CANÇÃO DE ENTRADA DE ARIEL com CORO.

ATO 1. CANÇÃO 5.

Todos em fila, já vai começar
Peguem a senha, e venham prá cá.
Todos bem juntos, guardando sua vez,
Nós precisamos conhecer vocês.
Todos estão prisioneiros da lei

Mostrem seus dados, seus rostos, suas mãos.
Mostrem sua culpa, seu medo, ilusões.

ARIEL *(Fala com enfado, em recitativo)*

Fila! Em fila: não temos o dia inteiro.

Esse setor da Ilha já vai fechar.

Documentos na mão: passaporte,
solicitação de entrada no país,
recibo de pagamento de entrada no país,
seguro social, certificados de vacina,
todas as vacinas, declaração que nunca matou,
nunca pretendeu matar, nunca esteve perto de matar
um funcionário da emigração.
Exames de sangue, urina, fezes recentes.

ANTÔNIO

What hell they are saying!! Brutish things...

MIRANDA

Father, what kind of language is that?

RICO PRÓSPERO *(arrumando-se, como se fosse uma homenagem aos turistas)*

Quiet! Quiet!

ANTÔNIO

Spanish I guess. Spanish! Except us
All of people around speak Spanish.

ARIEL

(Dirige-se para a platéia, lendo um imenso papel) Ainda:

Declaração afirmando que nunca foi preso
ou indiciado por crime algum, como
portar, distribuir ou vender substâncias entorpecentes,
prostituir-se ou prostituir alguém e, pior,
assistir ou incentivar a assistência a programas televisivos que degradam a
raça humana.

RICO PRÓSPERO

Amazing! He can talk! Oh noble savage!

It's so exciting! I need to record this. *(tira de sua bolsa uma câmera de filmar)*

ARIEL

Para terminar, respondam: vocês desejam entrar nessa ilha

para participar de atos ofensivos às leis e os costumes aqui existentes, engajando-se ou estimulando atividades subversivas e terroristas? Vocês são membros ou representantes de organizações terroristas? Já participaram de genocídios? Algum de vocês possui doença perigosa, desordem física ou mental que comprometa a saúde pública?

PRÓSPERO

I think that he's inviting us for a party,
a special party to special guests like us.
The natives are so noble and so naive.

ANTÔNIO

I do not trust them. They're speaking as they're cursing.

MIRANDA

Great: we find out the source of my uncle's statements.

PRÓSPERO (*dando a câmera para a filha*)

Hold the camera, Miranda, my daughter.

(*tirando dinheiro de sua mala*)

See, we must reward this excellent servant.

(**ARIEL** *não aceita, ri e olha para os outros de seu coro*)

ANTÔNIO

Dull creatures — they don't know what money is.

MIRANDA

Sorry. I was missed regarding the uncle's kinship.

PRÓSPERO

Quiet! I've never met people like that.

The sea hurled us to a fantastic vision:

letters should not be known, no sovereignty.

No use of metal, corn, or wine or oil.

No occupation, all men idle, all;

And women too, but innocent and pure.

ANTÔNIO

Perfect, Miranda. A perfect home for you.

ARIEL

Que a inspeção continue! (*Coro da Ilha retorna a música e começa a tirar os sapatos dos marinheiros*)

TRÍNCULO (*feliz demais*)

I told you, my Estefano, I told you:
The enchanted island has always been here.

ESTEFANO

Calm down, fool, calm down. Take it easy. Remember:
We can't attract the attention of people.

TRÍNCULO

Understood. We sank the ship making no noises.

ESTEFANO (*Tapa em Trínculo*)

Shut up, insolent noisemaker, shut up!

MIRANDA (*Gritando. Membros da Ilha tirando os sapatos de Miranda, cantando parte de sua canção de entrada*)

Help me, help me — they are taking off my shoes!

(*O coro pega os sapatos dos outros também*)

ANTÔNIO

Stop! Stop! Shame on you, men! What a humiliation!
These are cruel, inhuman and anti-constitutional
abusive actions against my civic rights, you mean?
If you were in my country, you would be dead.
For no reason you could be dead there. (*rindo*)

RICO PRÓSPERO (*deixando tirar seus sapatos*)

Ok, ok, no problem. This is a native custom.
“Take off your shoes for you are in a holy ground”
It's biblical. Follow the Bible. Follow it!

ANTÔNIO

And what about ‘We're great, powerful men?!?!’

RICO PRÓSPERO

First of all we have to understand them.
After this, we can start the action, ok?

ANTÔNIO

Use the guns now, Prospero! Shoot them now!
Shoot first, ask questions later.

MIRANDA

Getting in line?
I've never been so insulted! I am not a monkey!!!

ANTÔNIO (*rindo e ficando em fila*)

Yeah, I agree: wrong animal.

RICO PROSPERO (*indo para a fila também*)

Pay attention:
It looks like a religious thing, a ritual.
I got it: Moses and the Red Sea and God.
I got it: we're going to see the Pharaoh.
Then we found the Salomon's Ark.

ANTÔNIO

Bible again? How many books have you ever read?!!

RICO PROSPERO (*fica mais devocional, como um membro de seita religiosa. Põe o braço no ombro do irmão*)

God sent us to a mission, my infidel brother.
Look at the holy signs and stay in line!

ANTÔNIO

Never! Never! (*gritando para os marinheiros. Tira a arma de Próspero*) Poor sailors, Hell is empty
And all the devils are here. By accident most strange,
we've been brought to this shores. My brother is crazy
and the natives are dangerous and untrustworthy.
All the infections that the sun sucks up
From bogs, fens, flats will fall on our heads
If we still get close to the primitive beasts!

(atira para cima) Go to boat, men! Go to boat now!

Próspero tira a arma do irmão. Enquanto isso, os dois coros se enfrentam cantando suas músicas. O coro da ilha acaba por manter todos em fila, com a Ajuda de Próspero. Em meio a essa agitação, Trínculo e Estefano escapam.

TRÍNCULO

I wish they kill themselves. They deserve that.

ESTEFANO

No words, my friend: the island is waiting for us.

(Ao fim, Antônio escapa e vai para o bote)

ANTÔNIO

Farewell, idiots. This island belongs to you.

ARIEL

Um momento: o senhor tem documentação do veículo?

O seguro obrigatório? Habilitação e permissão para dirigir nesta ilha?

ANTÔNIO

What?

PRÓSPERO *(rindo)*

I guess the creature's asking for your documents!

What a wonderful civilization!

ANTÔNIO

Documents?!!! For a boat?!!! What a hell...

ARIEL

Sinto muito. Reboquem o veículo. Não posso fazer nada.

São as leis. Agora entre naquela fila para habilitação de veículos, preencha a ficha com seus dados, pague a multa por estacionar em lugar indevido, pague o guincho, pague a taxas para as provas de habilitação e boa sorte.

ANTÔNIO *(recebendo um papel com placas de veículos e taxas. Sendo carregado por dois membros do coro. Fica num lugar vendo placas de trânsito, que alguns membros do coro mostram)*

What's going on?!!! Is it a kind of joke?
Próspero, help me! Help me, my brother!

MIRANDA

Laws, uncle. You must obey the laws of the land.
For the first time in your life. They catch you!

PRÓSPERO

Moses, the Pharaoh, and the Ten commandments:
Unbelievable: we're in Paradise.
That's the Promised Land. *(Sai carregando a Bandeira)*

ARIEL

Vamos, para a seção de recém-chegados: há muitos formulários para preencher. Em fila, continuem em fila

Retomada da canção de organizar o povo. Estabelecidas as filas e a inspeção, todos saem de cena. Aparecem novamente Sicorax e Calibã. Sicorax canta e encerra o primeiro ato.

ATO 1. CANÇÃO 6.

Quantos desejam um dia estar
Nas belas praias, vasta solidão
Dentro das águas poder respirar
Ver outro mundo, o fundo do mar.

Chega o dia, os desejos vêm
Fogem do vasto azul
Fogem do abismo deixando atrás
Perdido e sem rumo o sonhador.
Ele contempla tudo a girar.
Sonhos são sonhos, melhor é ver.

ATO SEGUNDO

PRIMEIRA CENA

Mata interna da ilha.

Trínculo e Estefano em duas banheiras, como se fossem duas poças de água, duplicando a cena da abertura quando Sicorax e seu filho brincavam com um barco em um tanque. Trínculo mais à vontade, devaneando como se fosse o dono da ilha. Trínculo brinca com a água. Abertura do ato cantada. Canção como se fosse um número de circo, alegre, fes-

tivo. Primeiro canta Trínculo, na segunda vez Estefano meio sem jeito canta também. Acabam rindo juntos. Aos poucos os sons da mata começam a invadir a cena.

ATO 2. CANÇÃO 1.

Canção na Banheira

Venham palhaços, e os bobos bufões,
Tolos, piratas e os grandes ladrões
Pra minha ilha. Pra minha ilha.
Pois todo imbecil merece perdão
Pois o outro imbecil também quis se dar bem
Na minha ilha. Na minha ilha.

TRÍNCULO *(reagindo a um som da ilha)*

Did you hear this, Stefano? Did you hear?

ESTEFANO

How can I hear something if you don't stop making
horrible sounds inside of the bathtub!!! *(Se olham e começam a rir)*

TRÍNCULO

It was not me. The phantoms, they're around us.
By this time Prospero and his people are dead:
Their souls cry for revenge. I can see them.
I can see them, Stefano. We're lost, lost!

ESTEFANO

Then tell me about it. Show the monsters.

TRÍNCULO

Are you kidding me?

STEFANO

Absolutely, my friend.
When I was a child, there was a song,
a sad song about two stupid sailors who became
stranded on a mysterious island after a shipwreck.

TRÍNCULO

Song? We don't need more music here. The ghosts...

I see dead people...

ESTEFANO (*Canta para assustar o amigo. Depois entra o coro da ilha. Parte musical com todos*)

ATO 2. CANÇÃO 2.

Quem não ouviu a história
Já se esqueceu de orar
Já se esqueceu das desgraças do mar

Dois marinheiros perdidos estão
Breves seus olhos não mais jamais nunca se fecharão.
Chegam na ilha encantada e feliz
Nada no ar, ninguém aqui.
Mas de repente da mata vêm
Gritos, gemidos de horror
Quem é capaz de causar tanta dor,
Feridas, profundo furor?

Sicorax! Sicorax!
A bruxa corcunda!
Sicorax! Sicorax!
Seus olhos azuis nos perturbam,
Seu olhos vazados e maus!

Dois marinheiros na ilha do mal
Breve seus olhos jamais, nunca se fecharão.
Entram na mata, caminho fatal,
Triste visão, grande horror:
Eis pendurados nos troncos mil
Corpos de naufragos vi
São alimento pro filho feroz
Da bruxa de olhos vazios.

Calibã, Calibã
O monstro faminto.
Calibã, Calibã
Devora feliz as pessoas
Devora feliz e quer mais.

Entra o coro da ilha materializando parte dos devaneios dos dois marinheiros.

ATO 2. CANÇÃO 3.

Quem quiser ganhar bastante
tem que dar bastante em troca
tem que dar a sua carne
tem assar no fogo quente
até servir em grandes postas
teus pedaços todos
teu melhor pedaço
tua mais preciosa parte
tua parte ardente
tão quente, ardente.
Não vai doer.
Você vai gostar
Olhos fechadinhos, prontos pra sonhar.

SEGUNDA CENA

Mata interna da ilha. Outro lugar. Entram todos reclamando Ariel na frente conduzindo. Cansaço, todos se abanando. Coro dos marinheiros canta e é respondido pelo coro da Ilha. Arranjo das partes do primeiro ato.

ATO 2. CANÇÃO 4.

Ariel interrompe.

ARIEL

Pronto! Aqui! Vamos acampar por aqui mesmo.

MIRANDA

Father, I'm dirty and wet and starving to death:
I can't lose weight. I can't eat more. I can't smiling.

ANTÔNIO (*procurando entender as placas*)

These signs... what hell they mean?! What hell...

PROSPERO

Take it easy, my friends, take it easy: as soon as possible,
the native king comes and show as this land,
a land flowing with fresh milk and honey.

(para Ariel) Dear noble savage, when does the king come?

ARIEL

You must wait. We have laws here. And you and your...

PROSPERO

He speaks in English!! He speaks in English!!

ARIEL

Of course. All the world...

PROSPERO

What gentele accent! Is it Hispanic? Mexican?

ARIEL

No, We're not in Mexico or...

PROSPERO

I didn't intend to offend anyone.

ARIEL

Thank you! But I am not offended.

PROSPERO

Come on, give a hug. *(abre os braços na direção de Ariel)*

ARIEL

No, impossible.

PROSPERO *(se aproxima)*

What's your problem? Come on: just a hug.

ARIEL

Stay away from me, mister.

PROSPERO *(abraça a força)*

That's nice, that's nice for you. You see?

I like you. I like people as you are *(solta e fica fazendo tipo luta de boxe)* —

A tough guy, quiet person — a warrior, my friend.

You never complain and never say bad things.
That's a typical American! God Bless you!
In my country we don't care if you are dead,
black, women or gay. You are gay, aren't you?
Confess! Please: there's anything wrong with it.

Próspero canta uma preconceituosa canção sobre a liberdade de expressão americana.

ATO 2. CANÇÃO 5.

Não, não há problema algum: pode se abrir.
Eu não vejo nada de mal e nem de bem.
Se você nasceu com essa coisa, não vou contrariar.
Se é tua opção, essa ilha ah vai confirmar.
Gays, não temam. Gays, felizes.
Gays, tão gays, que não cabem em si.
Gays, meus gays, continuem assim.
Quantas plumas, quantas cores!
Vocês já nasceram estrelas!
Homem ou fêmea, tanto faz, tanto fez.
Se você nasceu com essa coisa, não vou contrariar.
Todos somos gays.
O melhor é aceitar, ser feliz.
O melhor é aceitar, ser feliz. Ser feliz. Feliz. Feliz.

PRÓSPERO

How much to see a wild boar? And a rhino?
There is a rhino here, isn't?

MIRANDA

They must have rhinos.

PRÓSPERO

And monks — I love monkeys. Do you have
monkeys, don't you?

MIRANDA

And babies? Father, buy me a native child.
They are so cute.

PROSPERO

Not now, Miranda. This's weird, my daughter.
Let me negotiate with the tough guy here.
(tirando notas) I see... I respect you, I respect you.
Show me the animals, stranger! Show me the animals:
I'm paying in cash. And dance, dance for me now.

Música de dança. Próspero pega Ariel e começam a dançar uma valsinha, a partir do tema da abertura. Depois Ariel livra-se de Próspero, explode em ira e canta. Após sua canção, todos os estrangeiros começam a falar em português, com sotaque.

ATO 2. CANÇÃO 6.

Tuas palavras não têm mais razão!
Teus pensamentos nos trazem maior confusão!
Vamos mudar e trocar de lugar
vamos fazer essa ilha girar.
Quem disse que não temos tempo
pra nascer de novo enfim?!!
Nova pessoa, nova vida
Vamos então mudar, mudar, mudar.
Tuas palavras não têm mais sentido.
Novas palavras, nova razão.
Vamos ver e ouvir.

PROSPERO

Mas... mas o que é isso? O que... o que você fez!!! *(olhando apavorado para Ariel, como se tivesse acontecido a coisa mais grave)*

MIRANDA

Pai — você está falando em... em mexicano... *(no final de sua frase vê que está falando em português e fica em pânico como que tentando tirar isso de dentro dela)*
Tirem isso de mim! Tirem isso de mim! Ahh....aahhh!!

ANTÔNIO *(rindo)*

What hell is that, Prospero! *(vai vendo que fala em português)* Você está fa-lan-do em... Próspero! Próspero!

PROSPERO *(para Ariel)*

Onde está teu chefe! Eu quero falar com quem manda aqui! Mas que desgraça!

MIRANDA *Canta um lamento curto.*

ATO 2. CANÇÃO 7.

Quem me ouviu a suspirar
venha logo por favor.
Siga as lágrimas que eu derramei com meu clamor.
Não, não posso esperar
Dê-me a tua mão.
Não vou suportar
Não tenho mais, canção.

Antônio pula, saracoteia como se estivesse tirando moscas de si. O coro participa disso. Entram Trínculo e Estefano fugindo das visões da ilha. Eles interrompem o clamor instalado na ilha.

TRÍNCULO (*vendo Próspero e os outros naufragos*)

Forgive us, chief, forgive-us!

ESTEFANO

We're not guilt.
It was this enchanted island, it was...

PRÓSPERO

Falem mais devagar que eu não estou entendendo...
Eu não estou entendendo mais nada! Nada!

TRINCULO (*estranhando e depois dando-se conta*)

The ghosts! The dead peo-ple... What hell is happening!!

ESTEFANO

I don't know, my friend. I think we're alone now.

PROSPERO

Nos ajudem, bravos soldados, nos ajudem. (*coro de marinheiros canta confusão de línguas*)

TRINCULO

Help me, Estefano — the ghosts want to kill me!

ESTEFANO

What kind of magic is that! They look like our people.
They seem to be like us
But they speak as dangerous as foreigners.

PRÓSPERO *(Para Trínculo e Estefano)*

Vamos, parem com essa brincadeira!
Mostrem qual o caminho pra sair daqui!
Essa gente é má, perigosa. Querem nos destruir!

ANTÔNIO

E agora: eu não quero falar assim pra sempre!
Estamos presos! Ninguém vai nos entender!
Ninguém vai saber o que a gente está falando!
Ninguém fala essa língua...

ESTEFANO *(vira-se para o amigo, como uma despedida para a última batalha)*

We're surrounded by devil's angels, my friend.
We have to fight for the right to die with dignity.

TRINCULO

But we're disarmed, weak, cowards and liars.
I've never fought in all my life. I'm like a fish,
a drunk fish with no brain and legs to run and escape.

PRÓSPERO

Deixe disso, Antônio: fomos atacados,
temos que revidar. Eles nos enganaram,
fizeram o papel de bons selvagens prá nós
Agora vamos mostrar quem realmente somos.
Vamos acabar logo com essa macacada!

ESTEFANO

Stop blaming, Trínculo, and act: they're nothing than
visions and words that vanishes after punches and kicks

Estefano empurra o amigo que vem gritando e socando e chutando o ar e se enrosca com Antônio. Ambos caem, se grudam, formando uma criatura de quatro pés que muda sua disposição com a luta. Barulho de flatulência, como ruído da tempestade. Todos reagem ao cheiro.

ANTÔNIO

Mas que cheiro horrível, que horror, Próspero!
Há uma tempestade do cão dentro dele!

PRÓSPERO

Não desanime! É o enxofre dessa ilha diabólica!
Salve o nosso amigo, meu irmão! Salve!

TRÍNCULO

Stephano! If thou beest Stephano, touch me and
speak to me: for I am Trinculo, thy good friend.

STEFANO

Four legs and two voices: a most delicate monster!
His forward voice now is to speak well of his
friend; his backward voice is to utter foul speeches
and to detract. This is a devil, and no monster.
(nova flatulência)

PRÓSPERO

Mas o que é isso, Antônio meu irmão:
Você está se deixando dominar
pelos costumes primitivos dessa gente?

ANTÔNIO

Este sujo e asqueroso trabalhador
não pára de apertar meu estômago! Ah!!

ESTEFANO *(pegando nas pernas de Trínculo)*

What's this now? Have we devils here? Do they put
tricks upon's with savages and men of Ind, ha? I
have not escaped drowning to be afeard now of your
four legs.

PRÓSPERO *(puxando do outro lado. Terceira flatulência)*

Maldita tempestade de estrume e bruxaria!

ESTEFANO *(puxando enfim Trínculo)*

Thou art my friend Trinculo indeed!

How camest thou to be the siege of this moon-calf?
Can he vent Trinculos?

ANTÔNIO

Onde estou? Já passou a tempestade?

TRÍNCULO

A most ridiculous monster...

PRÓSPERO (*pega a bandeira. Som do hino da pátria*)

Essa luta marcou o começo da resistência.
Miranda, venha aqui! Saia de perto desse povo!

ESTEFANO

We have to change our strategy, dear Trínculo.
As the real Prospero and all our company else
being drowned, we will inherit this island. But
these phantoms are powerful and stinking:
nobody can face them and still alive.

PRÓSPERO

Eles abusaram de nós, com maldade.
Transformaram nossos homens em feras,
Nos fizeram falar uma língua que não é nossa.
Somos agora estrangeiros de nós mesmos,
Perdidas criaturas vagando em uma terra sem lei.
Mas nós somos fortes, somos bravos, somos muitos:
ninguém vai conseguiu nos dominar.

*ENTRADA DE SICORAX E SEU FILHO. CANÇÃO FINAL DE ATO. TEMOR. Enquanto
canta, Ariel toma de um Próspero em êxtase a mala com as armas e dinheiro.*

ATO 2. CANÇÃO 8.

Não há mais dor, nem confusão.
Sem bem vindos! Sejam bem vindos!
Sejam bem vindos sim!
Vejam vocês, vasta amplitude
Uma ilha, imenso mar.
Tudo aqui é maior que o céu.

Não é preciso temer nem causar mal.
Temos o sol, nossa pele o suor.
Sejam bem vindos! Sigam o sol!
Sigam, sigam a luz do sol.
Não há mais dor, nem confusão:
basta seguir a luz do sol.

TERCEIRO ATO

Abertura festiva. Primeiro, Ariel e coro da ilha. Eles estão preparando o espaço para uma grande festa. Colocam as mesas e cadeiras.

ATO 3. CANÇÃO 1.

ARIEL E CORO

Felizes são aqueles que sabem viver.
Seus olhos têm o brilho das jovens manhãs
quando o coração bate mais forte sem parar
quando teus sonhos são ondas sem fim.
As águas do mar não cessarão
pra quem sonhou e viu o mar.

Depois canção de Miranda.

ATO 3. CANÇÃO 2.

MIRANDA

Linda, linda, linda.
Eu não sabia mais dançar
eu não sabia, como é bom.
Meus pés estão saindo do chão
Acho que vou voar.
Quanta alegria tenho enfim
Não preciso me despir
Pois sei ah como eu sei
Posso bem ver que já estou nua.
Sei, posso mostrar, nada em mim,
Tudo tirei de mim
Como é bom dançar assim
Sem precisar me agradar.
Nua enfim,
Livre pra mim.

Linda mulher
Linda mulher.

*Após, novamente canção de abertura com coro da ilha, marinheiros e Miranda e Ariel.
De outro lado, o grupo composto por Próspero, Antônio e os dois tolos observa atentamente. O menino Calibã se diverte com tudo.*

PRÓSPERO *(com ódio)*

Terra prometida... desgraça de paraíso...

ANTÔNIO

A tua filha está gostando... a vagabunda...

PRÓSPERO

Quando a família vai mal, é preciso agir.
Os nativos enfeitiçaram todo mundo.
Se eu perder em casa, vou empatar com quem?

ANTÔNIO

A bruxa e o menino... eles são poderosos...

PRÓSPERO

Mas onde é que tu aprendeu a falar assim,
como um vilão? Páre com isso! Tá me irritando...

ANTÔNIO

Estou pensando... por isso as pausas... Tenho um plano...

PRÓSPERO *(dando um tapa no irmão)*

Já disse: pare de mascar as palavras, ouviu?

ANTÔNIO *(reclama)*

Ai! Ai! Pronto esqueci... ia dar certo!

PRÓSPERO

Sei!

ANTÔNIO

Sério! Tava ... na ponta da língua!

PRÓSPERO

Então deixa eu ajudar a sair. (*Puxa a língua do irmão*)

TRÍNCULO

Look Stephano, Prospero's acting like the salvage people.
He's eating his own brother. We are the next ones!

ESTEFANO

This's bad, my friend, so bad. Farewell civilization!
Living here drives everyone crazy.

TRÍNCULO

I don't want to lose my tongue, nor my body.
Only we speak a superior language here.
They gonna kill us, Estefano, They gonna...

ESTEFANO (*Com a mão na boca de Trínculo*)

Shut up, idiot: they're watching us.

PRÓSPERO (*limpando a mão*)

Ninguém mais respeita ninguém. Olhem aqueles dois:
um matando o outro. Breve será a nossa vez.

ANTÔNIO

Lembrei: vamos fazer com que eles
nos ensinem nossa língua de volta.
Daí a gente ensina pros outros,
pros selvagens e conquista essa ilha.

PRÓSPERO

Como é que é?

ANTÔNIO

Não somos descendentes de conquistadores?
Então precisamos falar como conquistadores.
A língua dos selvagens nos enfraqueceu:
vamos seguir a voz de nosso destino.

PRÓSPERO

Estou vendo...

ANTÔNIO

Somente falando como homens vamos agir como homens.

PRÓSPERO

Ridículo... fora de questão...

ANTÔNIO

Viu? Você está mascando as palavras também.

PRÓSPERO (*assustando-se, cospindo as palavras*)

É mesmo. Você tem razão. Temos que agir.

A bruxa... Maldita Sicorax! Vagabunda!

ANTÔNIO

Olhe só (*faz gesto chamando Trínculo e Estefano*)

ESTEFANO (*Tapa em Trínculo. Leva o amigo*)

Idiot!

TRÍNCULO (*aproximando-se de Próspero e Antônio, chorando*)

We're dead!

ANTÔNIO (*gestos com as mãos*)

Ok, ok. Parem aí. (*Para Próspero*) Precisamos tomar muito cuidado.

PRÓSPERO (*Enfastiado*)

Todo o cuidado do mundo... Eles são muito perigosos...

TRÍNCULO

What the hell they are talking about?

ESTEFANO

I think they are saying something about us. (*mais choro*)

ANTÔNIO

Nobres marinheiros, miseráveis prisioneiros desta ilha,
precisamos de sua ajuda:

diga- nos: como se chama essa pedra (*ergue ameaçadoramente uma pedra*)

em sua valente e elaborada linguagem?

TRÍNCULO

A rock, a rock: we're screwed, Estefano! (*Antônio atira a pedra e erra*)

PRÓSPERO

Rock! Ele falou rock! (*um tapa bem forte no irmão*) Teu método funciona.

Já estou recuperando o espírito guerreiro!

Deixar eu tentar! (*pega um pedaço de pau*)

ESTEFANO

A wood! A wood! Always the worse part to me! (*Próspero bate em Estefano*)

Ui, ui.

ANTÔNIO

Wood! Wood! Já temos duas palavras!

Falta muito, mas a gente chega lá (*tira o cinto das calças, para bater nos marinheiros*)

PRÓSPERO (*fazendo punhos de boxe, tirando a camisa de dentro das calças*)

A gente tem o dia inteiro! Quero escrever logo meu primeiro romance!

TRÍNCULO E ESTEFANO (*Trínculo e Estefano correndo, sendo espancados*)

Help! Help! We need help!

ATO 3. CANÇÃO 3.

Canção e saudações de Ariel.

Sejam bem vindo a festas das luzes

pois um menino feliz nos nasceu.

Seu nome traz conforto e paz.

Seu nome traz esperança sem fim

Vamos celebrar: felizes somos enfim.

Depois, todos cantam a chegada dos alimentos. Balet, instrumental, desfile de comidas.

ATO 3. CANÇÃO 4.

Deixem passar, abram caminho

deixem passar as delícias que a terra tem.

Deixem passar, deixem passar

Sempre há lugar pros frutos do bem.

O menino Calibã olha a beleza da cena. Canto dos dois coros, celebrando.

ATO 3. CANÇÃO 5.

Quem pode ver além
do que os olhos parecem ver
Vai sentir prazer maior
vai ouvir tão doce voz:
Somos tão frágeis, tão pequenos
como a luz do amanhecer
Mas mesmo assim temos brilho e luz
Pois sempre brilha o sol.

Reentrada de Próspero e Antônio com Trínculo e Esfeno arrastados. Próspero e Antônio estão vestidos com lutadores, como os programas de falsa luta que passam na tv. Os dois marinheiros estão com os olhos roxos, reclamam das pancadas. Próspero e Antônio com pedaços de pau. Eles vão para Miranda. Ela está feliz com seus amigos, junto ao coro da ilha e dos marinheiros:

PRÓSPERO *(Para Miranda)*

Rock, rock, wood, ui, ui ui!

ANTÔNIO *(Para Miranda e para o coro de marinheiros)*

I'll kill you. I'll kill you *(Próspero e Antônio gargalham. Todos sem entender. Trínculo e Estefano ajoelhados)*

PROSPERO *(para os outros)*

You are dead! Dead! Ui, ui, ui, ui, ui ui.

ANTÔNIO

Where's your commandant? Bring him to me.

TRÍNCULO *(falando com sotaque)*

Meu rei e senhor, prostrados te adoramos!

ANTÔNIO

And I will kiss thy foot: I prithee, be my god.

PRÓSPERO

Muito obrigada, monstros da ilha. *(para os outros)*

Now show me the money. Show me the guns!

ANTÔNIO

Violence! Atack! War! Blood! Blood! (*Rindo. Aproxima-se o menino Calibã*)

TRÍNCULO

Eis o filho da bruxa, meu senhor, o futuro rei da ilha!

PRÓSPERO (*Irônico, superior*)

Calibã bãbã, bárará bãbã (*O menino ri, todos riem*)

ANTÔNIO

Silence! The new owner of this island is speaking!

Música brincando com nome de calibã.

ATO 3. CANÇÃO 6.

Bã, bã, Calibã,bã,

Bá rá rã rã,

rá rã rã

Calibã, bã

bá rá rã rã

rá rã rã

Calibã, bã.

Nunca se ouviu essa história
de um menino que fosse,
de um menino que pudesse,
de um menino tão menino.

Nunca se ouviu dizer
nunca se ouviu falar
nunca mais existirá
nunca, nunca mais.

Dueto dos dois trapalhões.

ATO 3. CANÇÃO 7.

Somos dois patetas, covardes
temos mais feridas que o mar
Ah, pesadelos. Ai, mais pancadas. Vamos contar.

Essa foi... não quero nem lembrar...
Melhor é nunca mais, nunca mais...
Todo imbecil já nasce em par
e espera seu par algum dia encontrar
na sua ilha ilha, na minha ilha
Pois todo imbecil sempre sonha encontrar
a sua ilha, a minha ilha, a nossa ilha

Coros reclamando com Próspero

ATO 3. CANÇÃO 8.

Pare, meu senhor.
Não há razão pra essa loucura estúpida.
Não, a solução não é fazer tamanho mal.
Aqui na ilha estamos bem
Todos não querem mais discórdia
nem mais sofrimento, nem mais violência.
Novo mundo agora, novas criaturas.
Renovada ilusão.
Senhor, Senhor.

PRÓSPERO

Seus selvagens, agora vocês vão me ouvir (*pega o menino Calibã*)
Se não, (*mostrando o pedaço de pau*) eu parto o crânio desse moleque!
Ou então (*com o mesmo pedaço de pau na garganta do moleque*) corto a garganta dele!
Em todo caso, sangue vai jorrar.
É preciso lavar as almas
para que a redenção aconteça.
Assim diz o Senhor! EU!!!

Próspero canta. Empurra o menino para Antônio. Próspero canta para assustar o menino e todos no teatro.

ATO 3. CANÇÃO 9.

PRÓSPERO

Não, não há prazer maior
que ser mais forte e ver
alguém com medo assim.
Menino quer brincar,

menino não vai não.
Que pena! Não vou resistir...
Não, calados! Não quietinhos!
Tenho pedras, tenho golpes.
Eu descobri: não mais vão me enganar:
Esse lugar é feito de mentiras mil.
Chega! Chega! Não mais mentiras!
Não mais mentiras!
Não somos mais meninos a brincar,
meninos com balões, meninos covardões.
Agora vou mostrar minha mão, a mão.
Somos homens, somos bravos.
Vamos lutar. Vamos morrer. Vamos matar.
Lutar.

Entrada de Sicorax Canta

ATO 3. CANÇÃO 10.

SICORAX

Largue meu menino
largue por favor.
Olhe como bate tão forte o coração
tão forte que até a ilha vibra em comoção.
O sal de tuas lágrimas não posso remover
Mas deixe meu menino ver a luz do céu nascer
Ah, por favor
Meu Calibã
Meu Calibã.

PRÓSPERO

Bruxa feiticeira, teu encanto se acabou:
contra o mais forte não há poder, nem magia.
Rock, rock, wood, wood, ui ui ui!

MIRANDA

Pai, por favor, pare com isso. (*Miranda Canta*)

ATO 3. CANÇÃO 11.

Meu pai, meu pai, ouça

Eu descobri coisa melhor
eu encontrei enfim um lar
estou feliz, não quero mais voltar
Sou tão feliz aqui
Eu vou ficar e descobrir
as maravilhas dessa ilha
Pois não vou voltar
Eu consegui
tantos amigos
e melhor vida
Não há razão prá dor.
Nos deixe em paz!
Saia daqui!
Eu não aguento mais
não, não mais.
Por favor.

PRÓSPERO (*para Miranda*)

Eu faço isso pro teu bem, minha filha
pro teu bem e pro bem desse menino.
Eu estou fazendo isso pro bem de todos.

Como último encanto, Sicorax oferece as armas e o saco de dinheiro. Entra Ariel com o baú de Próspero. Cai dinheiro do céu. Os marinheiros voam no dinheiro. Antônio disputa dinheiro com os Marinheiros. Próspero vai atrás das armas e deixa escapar o menino Calibã que sai de cena. Próspero briga pelas armas com Antônio. E Antônio dispara sem querer em Sicorax, que cai. Antônio Canta.

ATO 3. CANÇÃO 12.

ANTÔNIO

Quero,
tudo o que eu quero
eu tenho agora
e sem limites
nessa sacola
depositei o meu amor
o meu tesouro
a minha vida
eu consegui tomar de Próspero as riquezas

a minha ilha
Eu consegui de volta tudo
O mar me espera
Vou fugir
Vou fugir
Vou fugir
Vou fugir.

Ariel ajudando Sicorax, que morre. Habitantes da ilha estupefatos. Em seguida, fala final de Próspero

PRÓSPERO *(Batendo com o pedaço de pau em Antônio, como acordando seu irmão desse devaneio de poder)*

Calma, bem bom irmão, pegue o barco e volte pro continente.

Eu preciso de alguém lá, com essa sede de poder.

Vá e fique no meu lugar. Tenho uma missão aqui.

Esse reino, essa gente simples, essa mascarada,
a tal ilha encantada - tudo não passa de uma ilusão.

Somos feitos da matéria de nossas sonhos

E eu sempre sonhei ser dono e pai de um lugar como esse.

Homens, vamos, ergam as cercas, os muros.

Eu sou minha própria tempestade

E está na hora de pagar o mal com o pior.

Me tragam a bandeira: não há país sem bandeira,

nem governante sem súditos. Eu, Próspero,

decreto mil anos de muito suor e cansaço.

As almas vão gemer quando eu gritar.

E esse menino vai ter de aprender muito, muito,

ah vai, mas ah se não vai...

(Para o Trínculo e Estefano no chão) Wood! Wood! Rock! Rock!

Repita comigo! Wood, wood, rock ui,ui,ui. (depois para a platéia)

Coro sai levando o corpo de Sicorax, cantando um lamento. Choro de criança.

ATO 3. CANÇÃO 13.

CORO DA ILHA

De onde vem a morte não sei responder

de onde vem a sua imensa força enfim

por que não podemos evitar sua mão?

Sobre as cabeças vem
sobre qualquer um
De onde vem seu poder?
De onde vem?
De onde vem?
Morte.

Fim.

ROTEIRO 2

Calibã Redux

Libreto e canções: Marcus Mota
Arranjos e Orquestração: Ricardo Nakamura

Abertura instrumental, formando a tempestade, junto com a canção de abertura, Sixorax.

UM

O sal de tuas lágrimas
brotou do imenso mar
a ilha encantada
que espera naufragar
os sonhos, as glórias, as fontes do bem,
as lutas, tristezas, as fontes do mal.

São tantas maravilhas que nunca esquecerão.
São tantas armadilhas, meu pobre coração.

O sal de tuas mágoas,
O sol, o imenso mar
O céu do teu sorriso
O som do meu cantar.
Ouve o que eu te digo
Vem, vou te mostrar.
Vem, não tem perigo,
Vem, vou te ensinar
Lições do mar:
O sal é o céu,
O sal é o mar.

DOIS

Monólogo

Espectro de Shakespeare

Agora eu posso dizer tudo, tudo!
Enxuguem as lágrimas, fiquem calmos!
Me ajudem com esse pesado manto!
O terrível espetáculo das águas,
essa tempestade... fui eu quem criou.
Mas não temam: ninguém morreu, ainda...
Os gritos do naufrágio são tuas visões.
Todos têm um sonho, e uma ilha é pouco.
Agora eu posso dizer tudo, tudo!
Me ajudem a tirar esse manto, ouviram?
Nenhuma criatura se perdeu,
nenhum fio de cabelo — todos bem.
Houve um tempo em que eu podia bem mais,
antes de vocês chegarem aqui.
Vocês conseguem lembrar? Aquela imagem
distante, escura, um sonho, uma prisão...
Isso: o que mais vocês conseguem ver
vindo de imensas sombras do passado,
do abismo do tempo? Falem! Me ajudem!
Tirem esse pesado manto agora!
Vocês não podem esquecer, não podem!
Como chegamos a essa ilha? Como?
Oh céus, que loucura nos trouxe aqui!
Ah, sangra meu coração, lembranças
que se voltam contra mim, como ondas!
E todos dançaram essa música!
Mesmo eu, desatento às coisas do mundo,
mesmo eu, tão dedicado à solidão,
acreditei em tudo isso e caí,
envolto na mentira que forjei.
Ah, terrível tempestade! Terrível!
Por favor, me ajudem, me ajudem!
Segurem esse meu manto de sombras!
Embarcamos em uma viagem perigosa.
Fomos abandonados em alto mar,
o rugido das águas, o vento, nosso rosto,

o sal em tudo o que vejo e respiro.
Agora eu posso dizer tudo, tudo!
Todos têm um sonho, e uma ilha é pouco.
Ah, terrível tempestade! Terrível!
Terrível! Terrível! Terrível!...

TRÊS

Trínculo e Estefano

Trínculo e Estefano em duas banheiras, como se fossem duas poças de água. Canção como se fosse um número de circo, alegre, festivo.

Canção da Banheira

Venham palhaços, e os bobos bufões,
tolos, piratas e os grandes ladrões
pra minha ilha, pra minha ilha.
Pois todo imbecil merece perdão
Pois o outro imbecil também quis se dar bem
na minha ilha, na minha ilha.

TRÍNCULO *(reagindo a um som da ilha)*

Did you hear this, Stefano? Did you hear it?
{Você ouviu isso, Estefano? Você ouviu?}

ESTEFANO

How can I hear something if you don't stop making
horrible sounds inside of the bathtub!!! *(Se olham e começam a rir)*⁵

TRÍNCULO

It was not me. The phantoms, they're around us.
By this time Prospero and his people are dead:
Their souls cry for revenge. I can see them.
I can see them, Stefano. We're lost, lost⁶!

ESTEFANO

Then tell me about it. Show me the monsters.
{Então me conte. Me mostre os monstros}

TRÍNCULO

Are you kidding me?⁷

⁵ Trad. "Como eu posso ouvir algo se você não para de fazer sons horrível dentro da banheira". Esta tradução é passada nas legendas que são projetadas.

⁶ Trad. "Não fui eu. Os fantasmas — eles estão em nossa volta. Nesse momento Próspero e sua gente estão mortos: Suas almas clamam por vingança. Eu posso vê-los. Eu posso vê-los, Estefano. Nós estamos perdidos, perdidos!"

⁷ Trad. "Você está brincando comigo?"

STEFANO

Absolutely, my friend.

When I was a child, there was a song,
a sad song about two stupid sailors who became
stranded on a mysterious island after a shipwreck⁸.

TRÍNCULO

Song? We don't need more music here. The ghosts...
I see dead people...⁹

Canção Narrativa

ESTEFANO (*Canta para assustar o amigo. Depois entra o coro da ilha. Parte musical com todos*)

Quem não ouviu a história
Já se esqueceu de orar
Já se esqueceu das desgraças do mar

Dois marinheiros perdidos estão
Breves seus olhos não mais jamais nunca se fecharão.
Chegam na ilha encantada e feliz
Nada no ar, ninguém aqui.
Mas de repente da mata vêm
Gritos, gemidos de horror
Quem é capaz de causar tanta dor,
Feridas, profundo furor?

Sicorax! Sicorax!
A bruxa corcunda!
Sicorax! Sicorax!
Seus olhos azuis nos perturbam,
Seu olhos vazados e maus!

Dois marinheiros na ilha do mal
Breve seus olhos jamais, nunca se fecharão.
Entram na mata, caminho fatal,
Triste visão, grande horror:
Eis pendurados nos troncos mil
Corpos de naufragos vi

⁸ Trad. "De jeito nenhum, meu amigo. Quando eu era uma criança, havia uma canção, uma triste canção sobre dois marinheiros estúpidos que acabaram encalhados em uma ilha misteriosa após um naufrágio."

⁹ Trad. "Canção? Nós não precisamos de mais música aqui. Os fantasmas... Eu vejo gente morta..."

São alimento pro filho feroz
Da bruxa de olhos vazios.

Calibã, Calibã
O monstro faminto.
Calibã, Calibã
Devora feliz as pessoas
Devora feliz e quer mais.

Entra o coro da ilha materializando parte dos devaneios dos dois marinheiros.

Canção das Facas

Quem quiser ganhar bastante
tem que dar bastante em troca
tem que dar a sua carne
tem assar no fogo quente
até servir em grandes postas
teus pedaços todos
teu melhor pedaço
tua mais preciosa parte
tua parte ardente
tão quente, ardente.
Não vai doer.
Você vai gostar
Olhos fechadinhos, prontos pra sonhar.

QUATRO

Espectro de Shakespeare

Escuta todos os detalhes, e vê.
Eu, com todos meus poderes, confirmo:
assaltei o barco de ponta a ponta —
rompi os mastros, espalhei o medo.
Fui fogo, ventania, raios, trovões.
Me reparti em ataques e destruí.
Até os deuses temeram meu furor.
A febre do desespero consumiu os homens.
Entre gritos, todos se jogaram ao mar.
O barco em chamas, as águas fervendo —
o inferno está vazio; os demônios, aqui.

Agora em tuas mãos eu deposito
a minha liberdade. Cavalguei as nuvens,
mergulhei nos abismos escuros do mar.
Quero apenas ir embora, estou cansado.
Não me segurem por mais tempo, outra vez.
Aí estão os destroços, a ruína ainda viva.
Não me peçam mais nada. Fiquem com as músicas.
Há um prazer em tudo isso, na desgraça.
E esse prazer não mais me pertence, não mais.
Fui premiado com as angústias que inventei,
como alguém que de tanto contar mentiras,
acaba sempre acreditando nelas.
Quanto a mim, pobre infeliz, nada mais resta.
Fui fogo, ventania, raios, trovões.
O barco em chamas, as águas fervendo.
Quero apenas ir embora, estou cansado.
Meu papel chegou ao fim, a máscara caiu.
Agora em tuas mãos eu deposito
A minha liberdade, a minha liberdade!

CINCO

Nas margens da ilha encantada. Volta e meia, sons que lembram a tempestade e as criaturas supostamente terríveis da ilha são escutados. A chegada dos náufragos. Eles surgem se arrastando, reclamando. A elite em torno de Rico Próspero, de roupas de turista, camisas havaianas, câmeras fotográficas, bermudas, bonés e tênis com meia branca. Todos gordos. NA FRENTE VAI ARIEL. Param para descansar.

PRÓSPERO

How much to see a wild boar? And a rhino?
There are rhinos here, aren't there?¹⁰

MIRANDA

They must have rhinos!¹¹

PRÓSPERO

And monkeys — I love monkeys! (*para o calado Ariel*) You have monkeys, don't you?¹²

MIRANDA

And babies? Father, buy me a native child.

10 Trad. "Quanto pra ver um javali? E um rinoceronte?
Há um rinoceronte aqui, não há?"

11 "Eles têm que ter rinocerontes!"

12 "E macacos. Eu adoro macacos.
Você macacos, não tem?"

They are so cute¹³.

PROSPERO

Not now, Miranda. This is weird, my daughter.
Let me negotiate with the tough guy here.
(tirando notas) I see... I respect you, I respect you.
Show me the animals, stranger! Show me the animals:
I'm paying in cash. And dance, dance for me now¹⁴!

MÚSICA DE DANÇA. Próspero pega Ariel e começam a dançar uma valsinha, a partir do tema da abertura. 30 SEGUNDOS. Depois Ariel livra-se de Próspero, explode em ira e canta. Após sua canção, todos os estrangeiros começam a falar em português, com sotaque.

Ariel canta com ira contra Próspero. Canção como uma sentença séria que faz a magia de Próspero e seu grupo falar mudar de língua.

Tuas palavras não têm mais razão!
Teus pensamentos nos trazem maior confusão!
Vamos mudar e trocar de lugar
vamos fazer essa ilha girar.
Quem disse que não temos tempo
pra nascer de novo enfim?!!
Nova pessoa, nova vida
Vamos então mudar, mudar, mudar.
Tuas palavras não têm mais sentido.
Novas palavras, nova razão.
Vamos ver e ouvir.

PROSPERO

Mas... mas o que é isso? O que... o que você fez!!! *(olhando apavorado para Ariel, como se tivesse acontecido a coisa mais grave)*

MIRANDA

Pai — você está falando em... em mexicano... *(no final de sua frase vê que está falando em português e fica em pânico como que tentando tirar isso de dentro dela)*
Tirem isso de mim! Tirem isso de mim! Ahh... aahhh!!

ANTÔNIO *(rindo)*

What hell is that, Prospero! {Mas que desgraça é essa, Próspero! *(vai vendo que*

13 “E bebês? Pai, compre uma criança nativa para mim.
Elas são tão lindinhas.”

14 “Agora não, Miranda. Isso é estranho, minha filha.
Deixe que eu fique negociando com o cara durão aqui.
Deixe me vê... Eu respeito você, eu respeito.
Me mostre os animais, estrangeiro!
Me mostre os animais!
Eu estou pagando em dinheiro vivo. E dance, dance para mim agora!”

fala em português) Você está fa-lan-do em... Próspero! Próspero!

PROSPERO (*para Ariel*)

Onde está teu chefe! Eu quero falar
com quem manda aqui! Mas que desgraça!

MIRANDA *Canta um lamento curto. É EXAGERADO, MUITA DOR, UMA TRISTEZA MAIOR QUE TUDO, EXPLODINDO, COMO UM CLÍMAX FORA DE HORA, ENQUANTO ANTÔNIO TIRA MOSCAS DE SI.*

Quem me ouviu a suspirar
venha logo por favor.

Siga as lágrimas que eu derramei com meu clamor.
Não, não posso esperar
Dê-me a tua mão.
No vou suportar
Não tenho mais, canção.

Antônio pula, saracoteia como se estivesse tirando moscas de si. O coro participa disso. Entram Trínculo e Estefano fugindo das visões da ilha. Eles interrompem o clamor instalado na ilha.

TRÍNCULO (*vendo Próspero e os outros naufragos*)

Forgive us, chief, forgive us!¹⁵

ESTEFANO

We're not guilty.
It was this enchanted island, it was...¹⁶

PRÓSPERO

Falem mais devagar que eu não estou entendendo...
Eu não estou entendendo mais nada! Mais nada!

TRÍNCULO (*estranhando e depois dando-se conta*)

The ghosts! The dead peo-ple... What the hell is happening!!¹⁷

ESTEFANO

I don't know, my friend. I think we're alone now.¹⁸

15 “Nos perdoe, chefe, nos perdoe!”

16 “Nós não somos culpados. Foi essa ilha encantada, foi...”

17 “Os fantasmas! Os mortos... Mas que desgraça ta havendo!”

18 “Eu não sei, meu amigo. Acho que estamos sozinhos agora.”

PROSPERO

Nos ajudem, bravos soldados, nos ajudem.

TRINCULO

Help me, Estefano — the ghosts want to kill me!¹⁹

ESTEFANO

What kind of magic is that! They look like our people.

They seem to be like us

But they speak as dangerous as foreigners²⁰.

PRÓSPERO (*Para Trínculo e Estefano*)

Vamos, parem com essa brincadeira:

mostrem qual o caminho pra sair daqui!

Essa gente é má, perigosa. Querem nos destruir!

ANTÔNIO

E agora: eu não quero falar assim pra sempre!

Estamos presos! Ninguém vai nos entender!

Ninguém vai saber o que a gente está falando!

Ninguém fala essa língua de merda...

ESTEFANO (*vira-se para o amigo, como uma despedida para a última batalha*)

We're surrounded by devil's angels, my friend.

We have to fight for the right to die with dignity²¹.

TRINCULO

But we're disarmed, weak, cowards and liars.

I've never fought in all my life. I'm like a fish,

a drunk fish with no brain and legs to run and escape²².

PRÓSPERO

Deixe disso, Antônio: fomos atacados,

temos que revidar. Eles nos enganaram,

fizeram o papel de bons selvagens prá nós

Agora vamos mostrar quem realmente somos.

Vamos acabar logo com essa macacada!

ESTEFANO

Stop complaining, Trínculo, and act: they're nothing but

19 “Me ajude, Estefano — Os fantasmas querem me matar!”

20 “Que tipo de mágica é essa! Eles se parecem com nosso povo. Eles parecem com a gente. Mas eles falam perigosamente como estrangeiros.”

21 “Estamos rodeados por demônios, meu amigo. Temos que lutar pelo direito de morrer com dignidade.”

22 “Mas nós não temos armas, somos fracos, covardes e mentirosos. Eu nunca lutei em minha vida. Eu sou com um peixe, um peixe bêbado, sem cérebro e pernas para correr e fugir.”

visions and words that vanish after punches and kicks²³.

Estefano empurra o amigo que vem gritando e socando e chutando o ar e se enrosca com Antônio. Ambos caem, se grudam, formando uma criatura de quatro pés que muda sua disposição com a luta. Barulho de flatulência, como ruído da tempestade. Todos reagem ao cheiro.

ANTÔNIO

Mas que cheiro horrível, que horror, Próspero!
Há uma tempestade do cão dentro dele!

PRÓSPERO

Não desanime! É o enxofre dessa ilha diabólica!
Salve o nosso amigo, meu irmão! Salve!

TRÍNCULO

Stephano! If thou beest Stephano, touch me and speak to me: for I am Trinculo, thy good friend²⁴.

STEFANO

Four legs and two voices: a most delicate monster!
His forward voice now is to speak well of his friend; his backward voice is to utter foul speeches and to detract. This is a devil, and no monster²⁵.

(nova flatulência)

PRÓSPERO

Mas o que é isso, Antônio meu irmão:
Você está se deixando dominar
pelos costumes primitivos dessa gente?

ANTÔNIO

Este sujo e asqueroso trabalhador
não para de apertar meu estômago! Ah!!

ESTEFANO *(pegando nas pernas de Trínculo)*

What's this now? Have we devils here? Do they put tricks upon's with savages and men of Ind, ha? I

23 “Pare de reclamar, Trínculo e aja: eles não passa de visões
E palavras que se desvanecem após socos e pontapés.”

24 “Estefano! Se você é meu grande Estefano, me ajude
Fale comigo: pois eu sou Trínculo, teu bom amigo.”

25 Quatro pernas e duas vozes: mas monstro tão fino!
Sua voz da frente agora fala coisas boas de seu amigo;
Já a voz de trás diz coisas loucas e infames. É um demônio, não um monstro.”

have not escaped drowning to be afraid now of your four legs²⁶.

PRÓSPERO (*puxando do outro lado. Terceira flatulência*)
Maldita tempestade de estrume e bruxaria!

ESTEFANO (*puxando enfim Trínculo*)
Thou art my friend Trínculo indeed!
How camest thou to be the siege of this moon-calf?
Can he vent Trínculos²⁷?

ANTÔNIO
Onde estou? Já passou a tempestade?

TRÍNCULO
A most ridiculous monster...²⁸

PRÓSPERO (*pega a bandeira. Som do hino da pátria*)
Essa luta marcou o começo da resistência.
Miranda, venha aqui! Saia de perto desse povo!

ESTEFANO
We have to change our strategy, dear Trínculo.
As the real Prospero and all our company
drowned, we will inherit this island. But
these phantoms are powerful and stinky:
nobody can face them and still survive²⁹.

PRÓSPERO
Eles abusaram de nós, com maldade.
Transformaram nossos homens em feras,
Nos fizeram falar uma língua que não é nossa.
Somos agora estrangeiros de nós mesmos,
Perdidas criaturas vagando em uma terra sem lei.
Mas nós somos fortes, somos bravos, somos muitos:
ninguém vai conseguiu nos dominar.

ENTRADA DE SICORAX E SEU FILHO. Cantam, Ariel toma, de um Próspero em êxtase, a mala com as armas e dinheiro.

26 “O que é isso agora? Há demônios aqui? Ou será que Selvagens e índios querem se divertir às minhas custas? Eu não escapei de me morrer afogado para ficar com medo De tuas quatro pernas.”

27 “Mas é mesmo você meu amigo Trínculo! Como é que você se transformou na bosta desse monstro? Pode ele cagar Trínculos?”

28 “Que monstro mais ridículo..”

29 “Temos que mudar nossa estratégia, querido Trínculo. Já que o verdadeiro Prospero e todo o seu povo se afogaram, nós vamos herdar essa ilha. Mas esses fantasmas são poderosos e fedorentos: ninguém pode enfrenta-los e continuar vivo.”

Não há mais dor, nem confusão.
Sem bem vindos! Sejam bem vindos!
Sejam bem vindos sim!
Vejam vocês, vasta amplidão
Uma ilha, imenso mar.
Tudo aqui é maior que o céu.
Não é preciso temer nem causar mal.
Temos o sol, nossa pele o suor.
Sejam bem vindos! Sigam o sol!
Sigam, sigam a luz do sol.
Não há mais dor, nem confusão:
basta seguir a luz do sol.

SEIS

Monólogo Espectro de Shakespeare

Segurando um relógio.

Alegrem-se, meus amigos, temos motivos:
estamos vivos para pensar nas perdas.
Sofrer será nossa consolação.
Ah, esse nosso sinistro mecanismo,
sempre precisando dar corda, sempre.
Arranhamos a ferida como remédio.
Mais que suave brisa tem essa ilha,
tantos recursos, quantas maravilhas —
em se plantando tudo dá, tudo!
Nos cobrimos de nuvens, mau tempo,
e a terra nos oferece suas flores.
Se essa ilha, se essa ilha fosse minha,
eu faria novas todas as coisas:
fim das lutas e dos juízes, nada.
Fim das letras e das riquezas. Fim.
Chega de trabalho — todos inúteis, todos.
As mulheres — belas, lindas e puras.
Sem suor e sem esforço — eis a vida.
Fartura, abundância, nunca mais as armas.
Eu governaria com tal perfeição
que os deuses e os homens me invejariam.
Viva o novo mundo, o globo em movimento!

Viva a nova terra, girando em minhas mãos!
Minhas idéias não te dizem nada?
Meus sonhos, nada, nenhuma diversão?
Alegrem-se, meu amigos, há motivos:
não haverá como enxugar as lágrimas.
Deslizamos sobre as águas do mar
e o sal queimou nossa pele pra sempre.
Ah, sinistro mecanismo em meu peito —
que um dia tuas cordas arrebentem de uma vez!

SETE

Canção de Miranda

MIRANDA COM CALIBÃ

Linda, linda, linda.
Eu não sabia mais dançar
eu não sabia, como é bom.
Meus pés estão saindo do chão
Acho que vou voar.
Quanta alegria tenho enfim
Não preciso me despir
Pois sei ah como eu sei
Posso bem ver que já estou nua.
Sei, posso mostrar, nada em mim,
Tudo tirei de mim
Como é bom dançar assim
Sem precisar me agradar.
Nua enfim,
Livre pra mim.
Linda mulher
Linda mulher.

Próspero e Antônio conversam

PRÓSPERO (*com ódio*)

Terra prometida... desgraça de paraíso...

ANTÔNIO

A tua filha está gostando... a vagabunda...

PRÓSPERO

Quando a família vai mal, é preciso agir.
Os nativos enfeitiçaram todo mundo.
Se eu perder em casa, vou empatar com quem?

ANTÔNIO

A bruxa e o menino... eles são poderosos...

Canção Calibã

ARIEL E CORO

Bã, bã, Calibã,bã,
Bá rá rã rã,
rá rã rã
Calibã, bã
bá rá rã rã
rá rã rã
Calibã, bã.

Nunca se ouviu essa história
de um menino que fosse,
de um menino que pudesse,
de um menino tão menino.

Nunca se ouviu dizer
nunca se ouviu falar
nunca mais existirá
nunca, nunca mais.

PRÓSPERO

Seus selvagens, agora vocês vão me ouvir (*pega o menino Calibã*)
Se não, (*mostrando o pedaço de pau*) eu parto o crânio desse moleque!
Ou então (*com o mesmo pedaço de pau na garganta do moleque*) corto a garganta dele!
Em todo caso, sangue vai jorrar.
É preciso lavar as almas
para que a redenção aconteça.
Assim diz o Senhor! EU!!!

Próspero canta. Empurra o menino para Antônio. Próspero canta para assustar o menino e todos no teatro.

Canção do Vilão

PRÓSPERO

Não, não há prazer maior
que ser mais forte e ver
alguém com medo assim.
Menino quer brincar,
menino não vai não.
Que pena! Não vou resistir...
Não, calados! Não quietinhos!
Tenho pedras, tenho golpes.
Eu descobri: não mais vão me enganar:
Esse lugar é feito de mentiras mil.
Chega! Chega! Não mais mentiras!
Não mais mentiras!
Não somos mais meninos a brincar,
meninos com balões, meninos covardões.
Agora vou mostrar minha mão, a mão.
Somos homens, somos bravos.
Vamos lutar. Vamos morrer. Vamos matar.
Lutar.

Entrada de Sicorax Canta

Súplica de Sicorax

SICORAX

Largue meu menino
largue por favor.
Olhe como bate tão forte o coração
tão forte que até a ilha vibra em comoção.
O sal de tuas lágrimas não posso remover
Mas deixe meu menino ver a luz do céu nascer
Ah, por favor
Meu Calibã
Meu Calibã!

Como último encanto, Sicorax oferece as armas e o saco de dinheiro. Entra Ariel com o baú de Próspero. Cai dinheiro do céu. Os marinheiros voam no dinheiro. Antônio disputa dinheiro com os Marinheiros. Próspero vai atrás das armas e deixa escapar o menino Calibã que sai de cena. Próspero briga pelas armas com Antônio. E Antônio dispara sem querer em Sicorax, que cai. Antônio Canta.

ANTÔNIO

Quero,
tudo o que eu quero
eu tenho agora
e sem limites
nessa sacola
depositei o meu amor
o meu tesouro
a minha vida
eu consegui tomar de Próspero as riquezas
a minha ilha
Eu consegui de volta tudo
O mar me espera
Vou fugir
Vou fugir
Vou fugir
Vou fugir.

Ariel ajudando Sycorax, que morre. Habitantes da ilha estupefatos. Em seguida, fala final de Próspero

PRÓSPERO *(Batendo com o pedaço de pau em Antônio, como acordando seu irmão desse devaneio de poder)*

Calma, bem bom irmão, pegue o barco e volte pro continente.
Eu preciso de alguém lá, com essa sede de poder.
Vá e fique no meu lugar. Tenho uma missão aqui. *(entra o espectro de Shakespeare)*
Esse reino, essa gente simples, essa mascarada,
a tal ilha encantada - tudo não passa de uma ilusão.
Somos feitos da matéria de nossos sonhos
E eu sempre sonhei ser dono e pai de um lugar como esse.
Homens, vamos, ergam as cercas, os muros!
Eu sou minha própria tempestade
e está na hora de pagar o mal com o pior.
Me tragam a bandeira: não há país sem bandeira,
nem governante sem súditos. Eu, Próspero,
decreto mil anos de muito suor e cansaço.
As almas vão gemer quando eu gritar.
E esse menino vai ter de aprender muito, muito,
ah vai, mas ah se não vai...

Coro sai levando o corpo de Sicorax, cantando um lamento. Choro de criança.

Coro da Ilha

De onde vem a morte não sei responder

de onde vem a sua imensa força enfim

por que não podemos evitar sua mão?

Sobre as cabeças vem

sobre qualquer um

De onde vem seu poder?

De onde vem?

De onde vem?

Morte.



DOCUMENTA

CALIBÃ, OU AS METAMORFOSES DE
PRÓSPERO¹

Marcus Mota
Universidade de Brasília.
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Neste ensaio foram registradas ideias que serviram de ponto de partida para a elaboração do texto teatral do espetáculo **Caliban** (2007). Grande parte do ensaio busca problematizar a figura do filho de Siorax e as implicações dessa releitura para a montagem supracitada.

Palavras-chave: Shakespeare, A tempestade, Dramaturgia, Calibã.

ABSTRACT

*In this essay, we present ideas as a starting point to the dramaturgy of the **Caliban** (2007). Most of them are related to Siorax's Son and it's re-reading so as to structure the creative process.*

Keywords: Shakespeare, The Tempest, Dramatugy, Calibã.

1 Ensaio exploratório para o espetáculo **Calibã, o encontro dos mundos. Fantasia musical**. Escrito em agosto de 2006. Para o texto, foi utilizada a edição com notas e comentários de David Lindley (Cambridge University Press, 2002). Na parte final deste ensaio, arrola-se bibliografia utilizada como referência para a elaboração tanto do texto de **Caliban** quanto deste que ora se publica.

I Calibã é o anjo da rebelião, mas de uma rebelião desqualificada desde os seus primeiros sinais. Tal é a construção da personagem Calibã em **A tempestade**. Antes da aparição de sua figura, há uma série de atos que impõe a autoridade e poder de Próspero, série esta que se opõe a comportamentos que se colocam contra uma posição hegemônica. Assim, quando Calibã aparece em cena, ele parece vir para materializar todas as anteriores referências desviantes. Daí o excesso por meio da qual a figura de Calibã é construída: ele é um excesso negativo, uma usurpação, um acúmulo de atos contrários à ordem. A atualidade de Calibã projeta o passado e o futuro de uma ação ilícita.

Se não, vejamos. Desde a cena da tempestade temos uma associação entre divisão de perspectivas e naufrágio. O Contramestre, seguindo ordens do Comandante do navio, procura insuflar ânimo aos marinheiros, para que os procedimentos especiais que equilibram o barco sejam executados. Assim, o Contramestre, como Ariel, cumpre com suas obrigações, mantendo todos unidos em torno de uma só atividade. Remando em outra direção, entram os nobres, pensando que podem no mar ser tão eficientes como em terra pareciam ser. O Contramestre veementemente insta para que eles voltem para suas cabines. Suas palavras, dentro do contexto de luta contra o cataclismo, tanto expressam uma vontade diante do perigo, quanto beiram ao destempero. Neste momento de exceção, o excesso do Contramestre é normalizado, mas ressoa como uma desconsideração com a hierarquia social. À indagação de “onde está o comandante?”, emitida por Alonso, e ecoada provocativamente por Antônio, seu irmão, o Contramestre responde “Fora daqui! O que

importa nessa essa confusão² aqui o nome do rei! Para a cabine! Silêncio! Não nos atrapalhem!”

O Contramestre procura conter as ondas da discórdia dentro do barco. A luta é tanto contra o mar quanto contra os corações. Ao destratar a realeza, o Contramestre rompe com o decoro. Mas o faz em função de restabelecer uma outra ordem, que inclui a todos: a sobrevivência. Entre a vida e a morte, tal opção extrema ultrapassa barreiras e condicionantes sociais.

Quebrado o decoro, estabelece-se o precedente. Sebastião, irmão do rei de Nápoles, e Antônio, irmão de Próspero e usurpador do Ducado de Milão, estabelecem uma parceria: retornam à cena e proferem ataques verbais ao Contramestre: “Que tua garganta apodreça, seu cachorro berrador, blasfemo e maldoso” “Vai te enforcar, cão, vai te enforcar seu gritador insolente e vagabundo³!”

Note-se como os insultos se dirigem à performance do Contramestre. Precisando reforçar a disciplina e elevar a moral de seus comandados, o Contramestre vale-se de um vocabulário condizente à situação de lidar com os homens no barco. Os atos verbais relacionam-se ao desempenho de sua função.

No caso de Sebastião e Antônio, as palavras também informam sobre as personagens. Mas de um outro modo. Pois os insultos são efetivados contra a autoridade do Contramestre, de maneira a rebaixar seu trabalho por atacar a pessoa que ocupa a função. Assim, quem até aqui tinha gritado mais alto e com maior frequência é desqualificado. O fato de Sebastião e Antônio serem irmãos não irmãos entre si, mas irmãos de poderosos coloca-os em uma estranha e compartilhada identidade: viveram à sombra, às margens do Poder. Antônio conquistou seu reino traindo seu irmão. Sebastião pode ser o próximo.

Assim, Sebastião e Antônio se aproximam e se irmanam no ataque despuddorado a quem ocupa uma posição hegemônica. Mesmo com o navio a pique, eles agem. Para os dois, a conquista e manutenção do *status* é mais importante que a vida. Eles se vêem mais atingidos pelas palavras do Contramestre que pela tempestade. Como as palavras estão intimamente relacionados com as ações, os atos verbais de Sebastião e Antônio não objetivam nada mais que estabelecer uma estrutura pendular que posiciona antagonicamente os pontos extremos em contato: Sebastião e Antônio são melhores que o Contramestre por que o Contramestre é rebaixado — cão e filho de uma mulher desclassificada. Sebastião e Antônio são melhores que o Contramestre pois são diferentes dele por *status* e berço.

Mas, agindo e falando desse modo, Sebastião e Antônio são assemelhados ao falar do Contramestre e à origem não nobre deste. E assim, se identificando ao Contramestre, partilham os adjetivos a ele imputados — cães e filhos de uma rapariga.

2 No texto original temos “What cares these roarers for the name of king?” Roarers são as ondas, mas também se relacionam com a multidão desordenada. A tempestade, como evento natural, mais uma vez se funde com o mundo humano.

3 No texto original temos “What cares these roarers for the name of king?” Roarers são as ondas, mas também se relacionam com a multidão desordenada. A tempestade, como evento natural, mais uma vez se funde com o mundo humano.

Nesse jogo de construção das personagens pelas referências que a performance verbal atualiza, vemos que um jogo entre identidade e diferença é produzido pelas próprias personagens. No entanto, a compreensão desse jogo é arremessada além das personagens, de forma a exigir atos de integração que reúnam as partes lançadas e estabeleçam as especificidades e correlações manifestadas. Pois as atribuições negativas que Sebastião e Antônio produzem quanto à figura do Contramestre não se amparam no contexto das ações da cena. O Contramestre, no cuidado do barco, não é um cão covarde, nem simplesmente um inútil gritador. A correlação entre a figura e o atributo implode a pretensão desqualificadora dos nobres.

Por outro lado, revertendo-se as palavras negativas a quem as proferiu, observamos que o conteúdo dos xingamentos melhor se aplica aos seus emissores. Os insultos durante a tempestade são ruídos que dificultam a já complicada atividade de se organizar uma resistência contra os ventos e as ondas. Afinal, vemos que os nobres não são tão nobres tanto em suas palavras, quanto em suas ações. Eles trabalham mais para tempestade que para os homens. Devolvendo com juro a transgressão dos limites perpetrada pelo Contramestre, os dois nobres não se notabilizam por reequilibrar uma ordem: eles se avolumam como despropósito.

De qualquer forma, desde a primeira cena, o excesso negativo dos insultos, a ruptura com a norma é associada a um padrão de comportamento inicialmente temerário e depois aniquilador. Do Contramestre aos nobres temos uma hipérbole do mal. Os contatos interpessoais que produzam uma extrapolação do contrato social devem ser banidos. Pois, como se pode ver, acarretam uma multiplicação de seus efeitos terríveis. São, então, como as ondas que se reúnem aos ventos e formam as tempestades.

Outro precedente de Calibã, além do próprio Próspero reagindo à lembrança do irmão Antônio durante o relato para Miranda, é sua mãe, Sicorax. Na discussão com Ariel, Próspero reverte a situação desfavorável ao incisivamente fazer seu alado assistente não esquecer do que a bruxa Sicorax fizera. Mudando o tópico da conversação, do pedido de liberdade para a lembrança de antigos sofrimentos, Próspero instala-se na memória de Ariel e a nutre com as imagens terríveis.

“PRÓSPERO

(...) então você já se esqueceu da louca bruxa Sicorax, que a idade e a inveja encurvaram? Por acaso você já se esqueceu dela?

ARIEL

Não, senhor.

PRÓSPERO

Esqueceu, sim. Onde ela nasceu? Fala. Me conta.

ARIEL

Na Argélia, senhor.

PRÓSPERO

Ah, ela nasceu lá?! Será que eu preciso todo mês dizer de novo quem você é, já que você sempre esquece?! Pois, você bem sabe que essa desgraçada bruxa a Siorax, por causa de inúmeros abusos e terríveis feitiçarias indignos de chegar aos ouvidos dos homens, ela foi banida da Argélia. E por causa de uma só coisa - a gravidez- não acabaram com a vida dela, não é mesmo?

ARIEL

Isso, senhor.

PRÓSPERO

Pois este monstro de olhos azuis com o filho no ventre foi trazido prá cá e aqui abandonado pelos marinheiros. E você, meu escravo, como você mesmo diz, você era escravo dela. E, como você, por ter um espírito tão delicado para performar as ordens tão baixas e repugnantes que ela exigia, se recusava a cumprir tais comandos, ela te aprisionou na fenda de uma árvore, ajudada por seus poderosos ajudantes e seguindo a sede de sua raiva sem fim. Fenda na qual por doze anos você ficou preso sofrendo atormentado, tempo durante o qual ela veio a falecer e lá te abandonou esquecido, e de lá você arremessava teus gemidos, sem cessar como as rodas de um moinho. Então essa ilha, tirando o filho que ela jogou aqui, um monstruoso bicho sardento, não se honrava de ter alguma figura humana.

ARIEL

É, Calibã, o filho dela.

PRÓSPERO

Coisa estúpida! Pois ele, esse mesmo Calibã, agora me serve.”

Este relato antecede a saída de Ariel da cena, para cumprir novas ordens de Próspero, e a entrada de Calibã. De uma certa maneira, há uma tentativa de

transferência das características de Sicorax para Calibã, como forma de se explicitar características de ambas figuras não só oponentes a Próspero mas imagens de toda e qualquer insubmissão. Esta deliberada montagem associa a deformidade física com a deformidade ética dos atos.

Para obter e manter a subalternidade de Ariel, Próspero amplia a negatividade da imagem de Sicorax. Próspero compete com Sicorax, disputa seus súditos. Mesmo ela estando morta há doze anos, os efeitos de seu domínio doze anos ainda estimulam uma reação vigorosa por parte de Próspero. Ariel ficou doze anos sobre o poder de Sicorax e há doze Próspero reina nessa ilha. Na verdade, ao invés de se comemorar o reinado no ex-reino de Sicorax, essa dúzia de anos lembra que há doze anos Próspero perdeu seu Ducado em Milão. Ou seja, os doze anos na ilha são doze anos sem Milão. Estar na ilha é lembrar de que poderia estar em Milão, que um dia esteve lá, e era o duque, e que seu lugar foi usurpado.

Com isso em mente, para Próspero, torturar Ariel com as dilatadas imagens do passado, é um exercício de atualizar as memórias de algo que também não cessa. Ele aplica a Ariel e aos outros da ilha o que faz consigo mesmo. Por isso, sempre o passado é pior, é o passado com a bruxa enrugada e corcunda - lembrança de um tempo ruim, de uma desgraça, de um evento terrível, da ruínosa tempestade da vida de Próspero. Submeter Ariel a essa tortura é circunscrever todos os habitantes da ilha à lembrança traumática de um passado que retorna em suas desrealizações. As coisas desfeitas, o poder usurpado, as águas do mar, a ilha sem forma e vazia. Não há como associar essa travessia de Milão para a ilha a qualificações positivas. De Milão para ilha, Próspero singra um mar de perdas.

Chegando lá, Próspero encontra um reino sem soberano, uma criança sem mãe e um anjo preso em uma árvore vociferando para o céu a dor e a nostalgia de poder voar.

Próspero, pois, encontra outras criaturas que perderam, que estão sem ninguém, que estão presos a suas desgraças particulares. E, como senhor das desgraças, como mais desgraçado entre os desgraçados, Próspero é soberano da ilha das lágrimas. Mas precisa vencer o fascínio da antiga senhora de todos, precisa ser mais forte que ela, precisa eliminar a presença dela.

Assim, durante os doze anos seguintes, Próspero articula as antinomia entre Ariel e Calibã como forma de granjear o controle na ilha, pelo domínio de seus habitantes. O domínio vem da introjeção neles da discórdia e do ressentimento. Juntos, Ariel e Calibã são mais fortes que Próspero. Até mesmo sozinhos, quem pode saber... Mas nunca a ilha tem uma governança distribuída entre seus habitantes.

Ariel é subjulgado pela introjeção dessa antinomia que se baseia na localização do mal. Note-se como Ariel é excluído de participar do mal, o qual exclusivamente pertence à esfera de Sicorax, segundo Próspero. Assim, um amplo domínio, uma soberania também é vedada a Ariel. Ariel não pode comandar, ser senhor da ilha. Se não tem o poder de mandar, então tem a capacidade de obedecer.

Nesse ponto reside a prisão de Ariel: ele está preso por que não pode mandar. Por ter aquilo que Próspero chama de um 'espírito delicado', Ariel recusou-se a servir Sicorax e foi condenado a ficar restrito a uma árvore. O estranho dessa história contada por Próspero é que novamente a insubordinação é punida severamente e que a prisão ocorre pela não participação de Ariel em missões baixas e repugnantes. A chave disso é essa dissociação entre uma suposta essência de Ariel e atos considerados desviantes dessa essência. Próspero, ao definir quem é Ariel, define-o pela incapacidade que Ariel tem de praticar atos relacionados a Sicorax. Próspero, nesse transplante de memória, instala em Ariel uma fixa imagem que Ariel deve ter de si mesmo. Entre os diversos aspectos da realidade, diante da complexidade e variação que o mundo apresenta, Próspero impõe que Ariel seja só uma coisa: que não seja como Sicorax.

No relato de Próspero, pois, há todo um esforço em sustentar determinadas separações, divisões e estereótipos, tidos como finais e absolutos. Afinal, o soberano é quem tem a última palavra, a única. A co-presença de elementos considerados excludentes, porém, é o tempo inteiro manifestada pelo modo como o próprio Próspero constrói a memória de sua hegemonia. Pois tal hegemonia reside justamente nisso: na redução da complexidade do mundo a uma binária e arbitrária distribuição de capacidades e atributos.

Afinal, o anjo preso a uma árvore gemendo sem parar enche a ilha de um terror tanto quanto o faz o descarregar das nuvens e do ventos em uma tempestade, ou a voz de Calibã, enfrentando Próspero.

II

A aparição física de Calibã é precedida por uma ágil seqüência de breves ações: instruções a Ariel, saída de Ariel, magia que traz Miranda do sono para a realidade, conversa entre pai e filha, chamados por Calibã, resposta verbal de Calibã, reentrada de Ariel como uma ninfa, despedida de Ariel e entrada de Calibã.

Dois procedimentos ficam bem patentes aqui: a marcação do contraste entre Ariel e Calibã, por aproximação entre suas saídas e entradas, e o isolamento de Calibã.

Inicialmente, a sobreposição de eventos, ao mesmo tempo que produz um efeito de aceleração no curso dos acontecimentos representados, reduzindo o intervalo entre eles, por esta sobreposição mesma difunde o confronto en-

tre o que aqui é alinhado. Pois a saída e reentrada de Ariel apresentam um ser-vo que cumpriu eficientemente os comandos de seu senhor - Ariel operou não só com qualidade como também em menor tempo. Assim, antes da entrada do insubmisso Calibã, temos Ariel, desempenhando um modelar comportamento serviçal. Todo o poder de Ariel se reduz a melhor servir Próspero. Agindo bem e rápido não oferece resistência à direção de seu patrão. Não há tempo.

Entre a modelar saída e reentrada de Ariel, temos o curto diálogo entre Próspero e Miranda o contraste ente Ariel e Calibã é verbalmente anunciado:

“PRÓSPERO

Acorde, meu bem, acorde (...) Vamos visitar Calibã, meu escravo, que nunca me responde com educação⁴.

MIRANDA

É por que é um mal caráter (villain), senhor.
Não suporto olhar pra ele.

PRÓSPERO

É, mas precisamos dele, pra fazer nosso fogo,
trazer nossa lenha e nos servir em tudo
que nos facilita a vida. Ei, escravo: Calibã!
Você, daí debaixo, você fale!”

Em sua conversa com Miranda, Próspero partilha com ela a qualificação negativa aplicada ao seu rebelde serviçal. Para esse texto acorrem as diversas e anteriores referências ao relacionamento interpessoal assimétrico. A censura dos atos verbais de Calibã retoma tanto o relacionamento entre o Contramestre e os membros conspiradores da realeza, quanto o tenso diálogo entre Próspero e Ariel. Na boca de Próspero estão as palavras que rebaixam seus oponentes. Próspero profere tantos impropérios quanto a terrível dupla de nobres no barco e, como veremos, Calibã.

Então, uma primeira expectativa em relação à figura de Calibã se encontra em sua linguagem, na produção sonora da personagem. Tanto que ele marca sua presença por responder a Próspero antes de entrar em cena. Sabemos sobre Calibã pelo ouvir falar dele e pelo ouvir sua voz antes que ele apareça completamente em cena. Ou seja, antes de sua entrada, Calibã é analisado pela cena, dividido em pedaços, distribuído em migalhas pela peça.

Esta operação em um primeiro momento parece uma preparação para o impacto da figura cujo auge audiovisual estaria em sua entrada. Porém, tal

⁴ No texto original, “who never yields us kind answer”, literalmente ‘que nunca nos dá resposta aprazível’.

analítica aqui tem o efeito contrário: trata-se de arrefecer os efeitos de uma ampla aparição através de sua decomposição. Assim, quando Calibã aparece, sua presença é um anti-clímax. Por que as expectativas negativas geradas pelas avaliações e estruturantes contrastantes de Próspero projetam um evento intenso, uma tempestade do mal, a qual não corresponde ao que chega em cena. A exorbitância de Calibã, desde a história de sua mãe, expulsa o deformado de fazer parte da realidade mensurável. Calibã como excesso negativo contribui para o exclusivismo controlador de Próspero.

Segundo elemento da decomposição da figura de Calibã está em seu olhar. Tanto visto, quanto vendo, Calibã é uma criatura abjeta. Na abertura do relato sobre a origem de Calibã, Próspero frisa os olhos azuis de Sicorax, 'this blue-eyed hag'. Esse azul nos olhos é bem distante de nosso padrão de beleza. Se associa a olhos lívidos, obscuros, indefinidos, olhos tomados pela uniformidade da cor, como se tivessem sido derretidos. Para nós hoje seria como algo cinzento.

De qualquer modo, o que interessa é a construção da imagem da mãe como algo ofensivo aos olhos, uma monstruosidade. Ver Sicorax e Calibã é algo difícil, terrível. O melhor é colocá-los no espaço do não permitido, do não aceitável, do excesso. Os olhos de Sicorax são aquilo que Próspero vê, que Miranda vê. A flexibilidade da imagem dos olhos funda-se em promover uma situação de observância na qual quem olha e o que é visto interagem e explicitam os pressupostos dessa interação. O observador, ao qualificar o observado, se qualifica, expõe o horizonte de seu julgamento. Os olhos vistos exibem os olhos que vêem.

Miranda não suporta olhar para Calibã por que considera Calibã apenas como materialização de algo negativo, 'villain'. A ironia reside justamente que é o vilão que torna a vida deles, dos senhores da ilha, apazível, 'and serves in offices that profit us'. Miranda, cujo nome vem de 'mirar', 'espelho', 'aquela que é admirada', iguala a repugnância física e a comportamental de Calibã, construindo uma totalidade negativa que não reconhece os benefícios e a positividade da presença do seu escravo.

Tal pai, tal filha. A vilania, exclusividade do mal, e o não reconhecimento das boas capacidades de alguém também são atos próprios de Próspero, como quando ele manda seu angelical servo para mais serviços. Logo, tanto Ariel, quanto Calibã, para quem detém a hegemonia na ilha, não passam de cumpridores de ordens. Ser escravo e ser negativamente qualificado são operações correlatas.

Mas o pai supera a filha no sentido da amplitude da capacidade de projetar seu domínio para além de seus limites. Próspero chama Calibã da terra, 'thou

earth'. Como se pode ver, Próspero controla uma ilha cujos pontos extremos, céu e terra, em suas dilatadas dimensões e profundezas respondem ao comando de uma única voz. A verticalidade promovida pelo eixo Ariel-Calibã inscreve a presença de um poder que está em todos os lugares. Não há lugar onde a voz de Próspero não chegue. E a ilha inteira não passa das coordenadas estabelecidas pelo soberano. A ilha existe em função dessas medidas cujas grandezas melhor se avistam na antinomia entre a figura celeste de Ariel e a desformidade terrestre de Calibã. Ao impor esta fantástica geografia à sua ilha, com seus limites e marcos extremos, Próspero não só é o senhor como o conhecedor da terra. Próspero, pois, tem o poder de um saber que ele mesmo instaurou.

Dois coisas ficam patentes no eixo valorativo dessa geografia: sua base dicotômica e antinômica e o excessivo negativo em Calibã, provocando uma polaridade assimétrica. Explicando: uma coisa é dividir o mundo em duas metades. Outra, é, dentro dessas metades, escolher uma como a pior. Primeiro, Próspero divide o mundo em duas metades, mas fica fora do mundo partido. Ambas as metades são inferiores e não autônomas. Todas as partes estão submetidas ao que está fora delas e que as comanda e marca as diferenças. Em segundo, dessa duas metades já inferiores há uma mais inferior ainda – a pior parte de todas, que é muito pior que a parte um pouco menos pior, e infinitamente pior que o senhor da ilha. E, como poder e valor estão juntos, o pior de todos tem os piores atos.

Este excelso despotenciamento de Calibã o situa diametralmente oposto e distante de Próspero. Toda a hierarquia criada na ilha por Próspero parece se fundamentar em localizar esta distância impossível de ser ultrapassada entre a esfera inatingível de Próspero e a subalternidade perene e absoluta de Calibã. A condição inferior de Calibã é tanta que redundante em fato, pois, por sua origem e pelas atividades que executa, Calibã é isso mesmo: o último degrau da escala de valores da ilha. Próspero tem sua soberania sustentada pela distribuição de valores e atividades através da qual as criaturas da ilha são classificadas.

Tal situação agora, doze anos depois da chegada de Próspero, é, contudo, totalmente o inverso de quando Sicorax governava a ilha. Enquanto Sicorax era viva, ela não era uma bruxa e seu filho era o príncipe, o segundo em poder, seu sucessor. Calibã é o digno herdeiro, o justo proprietário dessa ilha. Ariel estava preso em uma árvore, como Calibã agora em sua gruta. Ariel era um escravo punido, como agora Calibã, um príncipe destituído, trabalha carregando lenha. Nesses doze anos, Próspero prosperou, enquanto que Calibã...

Dessa maneira, Próspero é o usurpador. Agindo como seu irmão, Próspero tirou o poder de quem o detinha por direito. Seguindo os métodos de cons-

trução da memória que Próspero pratica, basta ver a origem para saber e dominar seus efeitos: de uma mãe perversa, um filho perverso. E de irmãos usurpadores, o que poderíamos dizer?

Talvez nesse momento se encontre a compreensão da exacerbada atividade de Próspero contra Calibã e da feroz reação de Calibã a Próspero. Calibã e Próspero estão vinculados. O nexos entre eles se verifica em uma ampla consideração da relação senhor-escravo por meio da qual esta ilha sem nome está erguida. A partir do momento em que tal esforço de apagamento e despotação de Calibã for contextualizado, não a partir de uma abstrata instância ideológica e sim através da dramaturgia da hegemonia presente em *A tempestade*, é que poderemos apreciar, para além do ressentimento e da desforra, como as referências dramatizadas especificam e refinam atos de percepção.

Afinal, por que Calibã?

III

A entrada de Calibã e primeiro com Próspero são marcados por uma troca de agressões verbais — pragas e xingamentos, como se num ringe os dois disputassem a primazia de quem é mais forte na palavra que desqualifica e rebaixa. Calibã deseja que o corpo de Próspero se cubra de feridas. Mas no detalhe do texto, vemos que Calibã pragueja para que essa destruição de Próspero seja realizada através da água ('dew', orvalho) e dos ventos ('south-west', vento sentido sul-oeste):

“CALIBÃ

Que um terrível orvalho, como o que minha mãe com a asa de um corvo colhia de charcos podres, caia sobre vocês!⁵ Que o vento quente do sudoeste sopre em vocês e cubra vocês de feridas⁶!”

Calibã, como um novo Próspero, um novo Ariel, invoca uma tempestade para destruir o soberano usurpador da ilha de sua mãe Sycorax. Os materiais da tempestade — vento e água — atravessam a peça. Mesmo depois do naufrágio, o cataclismo se faz presente, rugindo, rondando a vida de todos. Seus efeitos ressoam entre as conversações e são reapropriados pelas personagens, fundindo referências da natureza com atos humanos.

Tal técnica da ressonância explicita a lógica composicional de Shakespeare, exigindo um diferente conceito de “atos personativos”⁷. É a imagem da ressonância, de suas qualidades acústicas que determina a elaboração e construção dos personagens em *A tempestade*. Nesse sentido é que a peça foi feita de som, para se ouvir. Não se trata simplesmente da produção de som, mas

5 “As wicked dew as e'er my mother brushed with raven's feather from unwholesome fen drop on you both!” O direcionamento da praga é para Próspero e Ariel.

6 “A south-west blow on ye, and blister you all o'er!” Ventos nessa direção eram quentes e relacionados a doenças.

7 Desenvolvi este conceito em *A dramaturgia musical de Ésquilo* (Editora UnB, 2008), como forma de se evitar a identidade entre personagem e pessoa. Retomo tais considerações em *Dramaturgias: Conceitos, Análises e Experiências* (Editora UnB, 2017).

do princípio de composição que ordena os atos personativos, o imaginário e a recepção da obra.

Se não, observe-se: Calibã invoca uma tempestade contra Próspero. Essa tempestade é elaborada em parte com o orvalho terrível, com a poção mágica de Sicorax. Voltando um pouco na peça, no relato em que Ariel apresenta a tempestade contra os inimigos de Próspero, o serviçal alado informa que “Em segurança o barco do rei está atracado no golfo onde uma vez o senhor me chamou lá pela meia-noite para buscar orvalho das sempre tormentosas Ilhas Bermudas”

Assim, ambas as tempestades, a de Próspero e a de Calibã, foram produzidas pela mesma magia, pela mesma poção mágica. Na verdade Próspero, Ariel, Calibã e Sicorax todos manipulam os mesmos ingredientes. É Próspero quem busca se apartar dessa mútua pertença. Imputando ao outro uma restrição, um traço definidor e aviltante, Próspero opera uma dupla exclusão: reúne o anormal em um conjunto especial e instaura um espaço privilegiado para si.

Mas o poder de Próspero depende de quem ele nega. Pois o orvalho que capacita a tempestade, que a enforma, vem de longe, de fora, da fonte das tempestades, das Ilhas Bermudas. Do mesmo modo, quando Próspero qualifica Sicorax, afirma que a mãe de Calibã vem da Argélia e que possui um fúria imitigável, ‘unmitigable rage’. Aquele com quem Próspero entra em confronto sempre é lançado para um outro lugar, mais remoto e caótico. Neste arremesso, Próspero impulsiona a si mesmo como senhor das fronteiras e do padrões de percepção e valoração. Posicionando o adversário na distância, Próspero articula seu status quo. Tal estratégia, porém, não impede que se veja no adversário imensas semelhanças com Próspero, que se conclua que todos estão no mesmo nível. Não é à toa que Próspero está sempre combatendo entre iguais – irmão e soberanos.

Nisso, a tempestade que tudo destrói, como um desejo de eliminar e anular o outro, a tempestade também reúne a todos. A imagem acústica da tempestade favorece a compreensão dos eventos em seu específico ritmo de representação: a intensidade é compartilhada por objetos em mesma frequência. Na verdade, não é a tempestade que causa a partilha. Mas as pessoas transferem energia para as outras quando estão em sintonia.

Como vemos, a grande tempestade não é a da natureza, e sim a desse todo de trocas interpessoais que acontecem em situação de contato e convivência. O poder de Próspero vem dessa situação de contato, que ele procura obliterar. Mas é a situação e não seus agentes isolados que efetivam o poder. A tempestade assinala algo que ultrapassa suas fontes, suas causas, deslocando o foco para sua produção. Esta ultrapassagem é a exibição de nexos e vínculos, uma amplitude que insere o que quer que seja no cataclismo.

Próspero reage às imprecções de Calibã com mais imprecções, que sugerem dores, suplícios, tormentos físicos. Próspero reage manifestando torturas, castigos infligidos a um escravo rebelde. O que se destaca nessa resposta é a modalização do sofrimento: Calibã vai sentir o tempo inteiro picadas no corpo. À pontual praga que Calibã proferiu, vem a altissonante réplica de Próspero. O senhor da ilha assume o papel de Sicorax, que havia condenado Ariel a doze anos de castigo e prisão. Novamente, Próspero performa em excesso, agindo contra aquilo que pensa ser uma desvio da norma.

Disso fica claro que todos em **A Tempestade**, sem exceção, são criaturas exorbitantes. Em todos os encontros interpessoais o padrão é justamente essa intensidade manifesta. Próspero censura e nega os atos excessivos dos outros, mas ele mesmo está submetido a este padrão que a todos envolve e a todos determina. Assim, mais que a linear relação entre senhor e escravo, vemos que Próspero mesmo é escravo desse padrão, que, mesmo negando tal dimensão hiperbólica, ele vale-se dela constantemente. O tempo pleno, o tempo da norma e do padrão justamente é o dessa intensidade. Todos interagem em função dessa qualidade da ação. A diferença de Próspero reside em procurar sustentar, em fazer crer que há um espaço não suscetível ao caos, ao disforme. Esta é a sua magia. E tudo fica que fora desse espaço é prova palpável da existência das palavras de Próspero e de seu poder. Assim, tudo o que existe se encontra submetido à soberania de Próspero porque foi classificado como não pertencente à ordem que ele rege e mantém.

Nesse sentido, a incipiente revolta de Ariel e a brutal acusação de Calibã deixa de ser eficazes porque foram proferidas por alguém de fora do espaço criado por Próspero. Tais brados deixam de ter sua justiça em razão de sua expropriação: seus próprios emissores em si mesmo não estão qualificados para realizar estes atos. Ariel e Calibã são especialistas em trazer coisas para Próspero, “to fetch dew” “fetch in our wood”. Na nova ordem da ilha, imposta há doze anos, cabe a Próspero a manutenção de expectativas e referências quanto aos atos. De forma que Próspero define a identidade dos membros da ilha por administrar seus pressupostos de ação, pensamento e vontade.

Entretanto tais pressupostos são os pressupostos de Próspero. Eles também definem seu propositos. Próspero, como os outros é mais um habitante dessa ilha e como os outros é também integrante da mesma ordem que ele tanto contribui para configurar. O tempo do suplício eterno, o tempo do castigo perpétuo é correlato do empenho e desejo que a ordem da ilha continue. O aspecto pontual e imediato da rebelião de Calibã e o horizonte de longa duração de Próspero se complementam como perspectivas de aniquilação ou persistência de um padrão que diz respeito a todos.

Então Calibã aprofunda o fosso entre ele e Próspero, através do mais veementemente ataque à autoridade do soberano:

“CALIBÃ

Essa ilha que é minha, por Sicorax minha mãe,
você roubou de mim. Quando você chegou aqui
do início você me acariciava, me tratava bem,
me dava de beber água fresca e me ensinava
os nomes da grande e da pequena luz,
que brilham de dia e de noite. Então eu te amei
e mostrei a ti tas melhores coisas dessa ilha,
as fontes de água boas e más, as terras estéreis e as férteis —
Maldito eu seja por ter feito isso! Que todos os feitiços de Sicorax —
sapos, besouros e morcegos — caiam sobre ti!
Pois eu de todos os escravos que você possui
era antes meu próprio rei. E agora você me guarda nessa gruta
como um porco, me afastando por completo
do resto da ilha.”

Nesse momento, parte da história da ilha, de uma outra memória que aquela instilada por Próspero, é encenada. Trata-se do encontro entre o filho da feiticeira e o deposto soberano de Milão. A fala de Calibã nitidamente divide dois momentos: o do primeiro contato e o depois. O contraste entre os dois momentos situa a atualidade dos acontecimentos, parte do contexto da discussão. Como Próspero, Calibã também separa uma parte melhor de outra. O passado se desliga de um presente que não se aceita. Calibã realiza ao inverso a viagem de Próspero. Houve um momento quando tudo era bom — o corpo de Calibã não assustava e Calibã era assistido e servido. Esse tempo da corte de Calibã corresponde ao tempo em que Próspero vivia em Milão. Ambos, Calibã e Próspero possuem passados felizes interrompidos.

Então, vem o tempo de agora. Se antes podia andar por toda a ilha que era sua, agora Calibã apenas pode percorrer os caminhos ditados por outra pessoa. Como Ariel, está preso à cova, sepultura antecipada. Grande parte da deformidade de Calibã transparece justamente nisso: em não ser mais alguém capaz de agir por si mesmo para realizar aquilo que quiser.

Assim, acorrentado aos comandos de Próspero, com Próspero mesmo Calibã se identifica. Todos os atos de Próspero, esse conhecimento da *supertrama* que só ele possui, se limitam à consumação de uma vingança. Como seus serviçais, Próspero é escravo da obsessiva busca de recuperar o que perdeu, o seu passa-

do. Para tanto sacrifica o tempo seu e o dos outros. Em prol daquilo que não é ou existe toda a ordem da ilha é remanejada. O fundamento da hierarquia da ilha se revela na distribuição de papéis para a execução do programa da auto-redenção de Próspero. A perda da autonomia das figuras da ilha — “ Eu era meu próprio rei” proporciona a reconquista do roubado reino de Próspero.

Por isso Calibã é tão importante, pois é um rei, um soberano, tanto quanto Próspero o foi. Mas para Próspero não importa ser o soberano dessa ilha: ele quer recobrar é Milão, o passado, a memória da felicidade. Quem quer a ilha e vai tentar recuperá-la é Calibã. A submissão e demonização de Calibã é uma etapa fundamental do projeto de reconquista de Próspero, pois é uma demonstração e reafirmação de uma força, de um conhecimento que pareciam ter sido (e foram) eliminados com a deposição. Em Milão, Próspero não passa de um ex-duque, de um soberano deposto. Aqui na ilha ele se transforma em um poderoso senhor que se prepara para reverter a usurpação.

Então, negar Calibã de todos os modos com toda a intensidade é alardear para o mundo que Próspero ainda vigora, que os eventos tristes desastrosos no passado ficaram para trás. Antes vítima de uma naufrágio, agora Próspero conduz tempestades e traz para a sua ilha todos os demônios que atormentaram sua vida. Este é o momento de agora, quando Próspero vai se redimir, rever os descaminhos de sua existência. Os doze anos na ilha foram um interlúdio entre a Milão de outrora e a Milão de logo mais. Entre o passado distante e sonhado e o futuro próximo pulsa a vontade de Próspero em por fim eliminar todos os obstáculos para uma vida perfeita.

E chegando na ilha, há doze anos atrás, recém expulso de sua casa, de seu palácio, de sua honra, ele encontra o jovem filho da feiticeira. Calibã tinha aquilo Próspero havia acabado de perder. Calibã possui aquilo que Próspero mais quer. Possuir Calibã, submeter Calibã é parte do processo de readquirir o perdido, de cicatrizar as feridas. Calibã é a cura para as feridas de Próspero, a regeneração. Próspero precisa muito de Calibã. Negar Calibã é negar o presente presente de desgosto e desgraça, é dissociar o presente do golpe de estado da presença da glória e dos privilégios. Assim, tudo de mal, tudo que registre uma memória das falhas, das perdas, da despotenciação de Próspero, tudo isso tem um nome: Calibã. Na biografia de Próspero, Calibã é a materialização de todos os fracassos reais e virtuais. Calibã é o anti-Próspero, o reflexo invertido, o rosto que não se quer ver.

Desse modo, os atos de Calibã, sua revolta, sua agressividade sua frustrada rebelião são não em si mesmo validadas. Elas permanecem como abortos, como fracassos. Previamente se encontram negativados e circunscritos a uma natureza imputada. Na resposta de Próspero-Miranda isso fica bem patente:

“Escravo abominável, sem registro algum de bondade, capaz de todo e qualquer mal! Tive pena de você, tive muito trabalho em te ensinar a falar, o tempo inteiro te ensinando cada coisa. Quando você, selvagem, não sabia nem entender você mesmo, mas grasnava como uma coisa bruta, eu providenciei para que tuas palavras tivessem algum sentido. No entanto, tua raça ruim mesmo você tendo aprendido algo tinha o que as naturezas boas não podem tolerar; por isso, merecidamente você foi confinado nessa caverna, sendo que merecia mais uma prisão.”

A linhagem Próspero instala-se na ilha instilando em Calibã um novo começo. Todas as coisas passadas não mais importam. Como em novo Éden, Calibã aprende a linguagem de seu mestre e passa a entender e a nomear as coisas. Mas esta centralidade da língua do saber dizer para poder ser é uma ilusão, uma mentira, é a magia de Próspero. Pois Calibã não é Adão: ele tinha seu mundo, sua linguagem. Há o mundo fora da linguagem e uma linguagem que não é a de Próspero. Aos olhos de Próspero, Calibã não é uma pessoa, mas um monstro; para Próspero, Calibã não falava, e sim emitia sons sem sentido. É Próspero quem dá o sentido. Como um novo parto, Calibã precisa nascer de novo, precisa agir como Próspero quer, precisa corresponder aos desígnios de Próspero. Assim, de soberano, Calibã deixa de ser homem, se torna um bicho e depois uma coisa. O discurso sobre a linguagem é a instalação da norma classificadora, da submissão ao poder de Próspero. Tirando o que Calibã possui, e fazendo-o deixar de ser o que era, Próspero estende seu domínio. Ao fim dessa redução, dessa involução de Calibã, Próspero sentencia a exclusão do selvagem do mundo agora habitado pela nova corte. A paidéia de Próspero é muito irônica: não ensina nada e ainda torna o conhecimento do educando desnecessário e impróprio.

Desse modo, ao deixar de ser quem é por ser que é, o isolamento de Calibã, sua não participação na nova ordem se encontra justificado no próprio Calibã. Ele mesmo, por não se ajustar a hierarquia da ilha, se auto-exclui. Próspero apenas cumpriu com as exigências do sistema. A realidade funciona por si própria. Viver é lucro para Calibã. A caverna é um prêmio.

Realmente, o antigo soberano da ilha merecia algo bem pior. Mas haverá algo pior que isso, que um exílio em sua própria terra? Próspero foi exilado, mas havia o mar. O mar permanece como separação e nostalgia. As mesmas águas que o trouxeram para esta ilha, podem levá-lo de volta. Agora Calibã

esta mas não está em sua terra, em sua casa. A memória de seu feliz passado está ali diante de seus olhos, tão viva quanto sua imaginação. Ele não tem de atravessar oceanos, nem forjar e maquinas vinganças extraordinárias: tudo está ao alcance da mão. Essa co-presença da prisão e da terra natal tanto enraivece quanto entorpece. Pois por alguns instantes, ao pegar lenha, ao pisar o chão da ilha, Calibã é novamente o senhor da terra. Logo os gritos de Próspero o trazem de volta para o serviço e para a caverna.

É para essa voz que Calibã responde antes de sair de cena, terminando isolado, emparedado pelo aparte

“CALIBÃ

(*aparte*) Devo obedecer; sua arte tem tamanho poder que poderia controlar Setesebos, o deus da minha mãe, e fazer dele seu vassalo.”

A saída de Calibã desse modo tão temeroso, concluiu o isolamento de sua aparição. A revolta de Calibã fica circunscrita às poucas linhas que profere no texto que são duramente rebatidas por Próspero. De revolta a provocação, a disformidade de Calibã logo predomina, mitificando-o. O mito do revolucionário estúpido, da ruptura inútil é uma conclusão favorecida. Pois na dramatização de Calibã há mais ênfase em sua negatividade que nas razões de sua insubmissão. Assim, adotar Calibã como paradigma da libertação e indignação é adotar o padrão de Próspero. Por que a tempestade é armada como uma cilada para que todos sejam obrigados a participar do espetáculo de Próspero, ator, diretor e dramaturgo de sua redenção.

Seguir então o soberano, inclui-lo no mundo que ele parece negar ao mesmo tempo nele se afirma, é uma opção para superar compreensivamente a magia das palavras, a magia de Próspero.

IV CODA: ARIEL

Com o adormecimento (entorpecimento) de sua filha, Próspero agora manifesta seu poder chamando quem de fato demonstrou poder durante a cena do naufrágio: entra Ariel. Com a entrada dessa personagem que somente Próspero vê, entramos em uma situação-limite da peça: a de sua credibilidade. Pois, logo depois dessa sequência, temos a entrada de Calibã. Não há como deixar de identificar aqui um padrão que retira das dicotomias, das polaridades as expectativas de sua compreensão. Sem estarem na mesma cena, Ariel e Calibã projetam aspectos valorativos extremos como o bem *versus* mal, céu *versus* terra. Tais aspectos valorativos trazem para a cena tanto a

ciência alquímica, quanto o legado grego-romano e a bíblia. O caráter enciclopédico das oposições amplia as referências da cena, materializando o efeito de magia e indeterminação da peça.

Assim, o *elan* feérico do universo de Próspero se estabelece através de uma relação entre saber e poder. Os duplos Ariel-Calibã são expansões do horizonte da cena. O impulso de um sendo completamente diverso do outro acaba por integrar a audiência em um mundo que se movimenta no duplo esforço de se envolver e ser envolvido pela sequenciar de performances extremas que o espetáculo proporciona. Em **A Tempestade**, Shakespeare manipula as expectativas dos duplos contraditórios para estabelecer com a platéia um jogo entre o determinação e indeterminação da ilha de Próspero. Para a magia funcionar, os seres fantásticos têm de primeiramente ser identificados, conhecidos. O deslumbramento que causam advém justamente por materializarem um excesso de algo previamente existente. Por isso, essas criaturas da ilha são ao mesmo tempo previsíveis e inusitadas. Que Ariel voe, seu próprio nome já assinala. Mas que ele cumpra missões para alguém como Próspero, ou melhor, que ele sendo um ser alado esteja preso a algo nunca identificado isso é algo que inquieta. Porque o mundo dos que voam não é humano. E esse que pode voar permanece cativo como um anjo caído, ou alguém que despreendeu a voar e mendiga por um lar. De Calibã vamos nos ocupar depois.

Contradição das contradições, Ariel é a personagem na peça que mais demonstra poder, mais até que o próprio Próspero. Na verdade é Ariel que performa os atos que escapam do alcance das capacidades humanas: é Ariel quem faz eclodir a tempestade, que produz os banquetes e as danças, a mascarada. É ele quem comanda os outros espíritos da ilha. Mas Ariel que tudo realiza somente opera em função das ordens de Próspero. Ariel se encontra preso aos comandos do soberano da Ilha.

No imaginário ocidental, a plenitude celeste sempre é um lugar habitado pela sombra. É impossível imaginar o puro ar sem ver em cada nuvem um prenúncio de cataclismo. Como funcionário de Próspero, Ariel não chama para si mesmo a glória de seus feitos, nem o extraordinário de suas ações. O mais sedutor da figura de Ariel está naquilo que ele não diz, naquilo que ele não faz. Mas como assim?

Se observarmos bem os atos de Ariel vemos que ele ou relata como as ordens foram cumpridas ou ouve atentamente novas ordens. Entre o relato e seu cumprimento estende-se a inteira vida de Ariel. No final do primeiro ato, frente a novas demandas que virão, Próspero fala para seu servo alado: “Você vai ser livre como os ventos das montanhas, mas antes precisa fazer o que eu te peço ponto por ponto.”

Tal afirmação fecha o ato como um agradecimento. Mas construída em forma de chavão, uma retórica do lugar comum — “livre como os ventos” —, o agradecimento de Próspero não reconhece na dedicação e esforço de Ariel algo digno de louvor. A ênfase se desloca para a cláusula que se segue — “mas antes precisa fazer”. A liberdade de Ariel está condicionada ao arbítrio de Prospero.

Dessa maneira, a relação entre Prospero e Ariel está moldada nos esquemas de senhor e vassalo, a norma de cavaleirismo que dominaram a Idade Média e constituem a legalidade das relações entre o Rei e seus súditos. Em nenhum momento a agenda de Próspero, seu programa de ações é criticado na peça, a não ser por Calibã.

Mas Ariel tem um momento de Calibã. Logo após ter relatado toda a complexa estratégia que desencadeou a tempestade e arremessou os homens do barco para a ilha, Ariel é saudado pela retórica anti-recompensa de Prospero: “Ariel, você cumpriu muito bem tua missão, mas há mais trabalho a fazer.”

Note-se, no detalhe da escritura, o mesmo ritmo de duas cláusulas, ambas divididas pelo ‘mas’ central. Para Próspero nada do que Ariel realiza é suficiente, pois somente Próspero sabe de todas partes para a consumação do destino de todos envolvidos na peça. Somente Próspero tem conhecimento de quando a trama principal, invisível até a quem se faz invisível, começa. Nem mesmo o poder de mover os céus e perturbar os rostos é bastante diante do poder de Prospero.

Tal poder se revela quando Ariel por um breve instante se contrapõe às palavras de Próspero e um áspero diálogo se efetiva:

ARIEL

Mais cansada resta? Já que mais sofrimento o senhor me dá, me deixe lembrar daquilo que o senhor prometeu e não cumpriu ainda.

PRÓSPERO

Como é que é?! Zangado!! O que você pensa que quer?!

ARIEL

Minha liberdade.

PRÓSPERO

Antes do tempo? De jeito nenhum,

ARIEL

Suplico que o senhor lembre de todo serviço justo que prestei, que nunca dis-

se mentiras, cometi erros, fazendo tudo sem reclamações ou queixas. E o senhor prometeu que após um ano iria me libertar.

PRÓSPERO

Então você já esqueceu do tormento que eu te liberei?

ARIEL

Não.

Esqueceu sim! (...)

ARIEL

Não esqueci, senhor.

PRÓSPERO

Você está mentindo, sua coisa maligna!”

Durante este curto diálogo e seu desenvolvimento é que entramos em contato com o real poder de Próspero. Em sua ilha, no contato interpessoal, por suas palavras, Próspero é imbatível. Ariel havia relatado suas manobras em suscitar a tempestade. Próspero performa na atualidade da cena sua habilidade em reverter uma situação desfavorável.

Para tanto ele trata de desqualificar seu adversário, atingindo as certezas que o adversário têm daquilo que o mesmo Próspero havia afirmado como um contrato entre as partes. Em seguida, Próspero transfere para o adversário os atributos que registram a avaliação negativa de alguém que rompe com um contrato previamente acordado. Assim, Próspero está em todos os lugares da cadeia do contrato sem, contudo, estar factível às decorrências reversíveis da troca. Próspero propõe o contrato, estabelece as obrigações do contratante, cobra deste a prestação dos atos mas em nenhum momento se apresenta na mesma situação do outro.

Tal extravagante dinâmica personativa é registrada anteriormente quando Próspero acusa seu irmão de roubar o trono. Contando para Miranda o que só ele sabe, Próspero seleciona atributos para si e para seu irmão durante a construção e implante dessa memória.

Novamente, agora com Ariel, uma nova memória feita de esquecimentos é realizada bem diante de nós. Ariel lembra do não cumprimento da promessa, e Próspero esforça por apagar da mente de Ariel esta lembrança, através de um traumático choque promovido pela violência de um intempestivo e inesperado ataque verbal. Com isso, Próspero joga o anjo na lama, no chão.

A solicitação de Ariel é encarada como uma ousadia, como uma quebra dos laços de serviço e respeito entre ele e Próspero. Sempre o serviçal está errado. Próspero sabe manipular a cada instante a adversidade. Sua consciência expandida, seu saber, não reside não em um acumulado conhecimento ou em uma efetiva onipotência e onisciência — Próspero articula sua presença em razão da oportunidade.

Um ser que voa pedindo liberdade? Quem é Ariel então? Em parte, as figuras de Ariel e Calibã são interpretações espetaculares da figura de Próspero. Há um pouco de Próspero em cada um dos dois. Ariel constrói e manifesta tanto o poder como o limite de poder de Próspero. Alguém de asas mas que não é totalmente livre determina uma imagem que acumula impulsos ambivalentes e contraditórios. Ariel torna simultâneos a possibilidade de ir além mais e constatação de que algo circunscreve essa possibilidade. O jogo entre abertura e clausura cifra o destino de Ariel e o Próspero. Próspero descobriu-se poderoso mas isolado em uma ilha. O que Próspero desenvolveu ali foi valer-se das palavras para se valer das pessoas. Quanto mais Próspero amplia seu reino, mais ele necessita de ouvintes. O poder de Próspero está limitado a uma audiência. A audiência é tanto o alvo como a condição necessária para o exercício das habilidades de Próspero. Como Ariel, Próspero tem asas mas não pode ir além do horizonte que o abarca. Mas diferentemente de Ariel, o enorme poder de Próspero está em mascarar sua insuficiência.

Já Ariel tem outra maneira de viver sua efetividade: ele canta. Na peça, para as personagens, o som chega aos seus ouvidos mas a fonte do som não é mostrada. Essa separação entre o som e fonte sonora concretiza a quase imaterialidade da ilha. Nesse momento Ariel se liberta, pois é puro som, mesmo que não possa ser puro ar. Dentro desse espaço não visível mas perceptível, Ariel age e interfere no cotidiano das outras personagens. Digno de nota é a bifurcada recepção dos efeitos dessa estranha música. Uma música sem músicos é como uma carruagem sem cavalos: pode parecer tanto risível quanto terrível.

Durante o segundo ato, justamente quando temos a completa ausência de Próspero, as reversas aparições de Ariel como música tanto no grupo dos nobres naufragos quanto no grupo não tão nobre se tornam brincadeiras entre o temor das personagens e a felicidade da audiência.

Desse modo a invisibilidade de Ariel se clarifica pelo canto performado. Duplamente Ariel coloca em questionamento o modo como a audiência acompanha a peça: a situar-se entre a platéia e os atores e entre a platéia e o espetáculo. Do primeiro modo, Ariel, sendo visto pelo público, mas invisível, projeta uma performance cômica tradicional, um jogo de esconde-esconde, no qual assimetria entre o conhecimento que as personagens tem da cena e o

conhecimento que a platéia tem do espetáculo é demonstrado. Do segundo modo, Ariel já não é não translúcido mas fosco: sua canções e sua presença audiovisual exigem da platéia um esforço de decodificação. De um lado, a platéia parece confortável vendo o que os outros não vêem, guiada pelo canto de Ariel. De outro, esse mesmo canto não se confina ao imediato de sua emissão e repercute outros efeitos e referências.

Pois, quando a comédia se encontra com o sofrimento, com a tortura, com a humilhação, o fazer rir nos leva para uma outra resposta, muitas vezes tida como não inclusa nesse tipo de espetáculo. Mas, os mesmos recursos que provocam o riso, causam também o pânico. E assim, fechando os olhos para as coisas que se vêem, uma canção pode ser tanto um conforto quanto uma súplica.

Dessa maneira, a ambivalente realidade do espetáculo, explícita no enredo de vingança de Próspero e no duplo Ariel-Calibã, encontra na música, na construção da audiovisualidade do espetáculo, a possibilidade de se transferir para a platéia respostas também ambivalentes. O canto de Ariel é uma tortura que expulsa de si mesma o ponto de equilíbrio da tensão entre saber e não saber. Escondendo-se sem se esconder, brincando de ferir brincando, Ariel faz com que tudo pareça bem para todos.

Enfim, Ariel canta a aceitação de algo que antes não seria acatado. Para onde irá Ariel depois de liberto por Próspero? Não sabemos nada dele, sua origem, seu fim. Apenas por alguns instantes ouvimos sua música e essa música nos perturbou. A música de Ariel faz o que a palavra de Próspero quer. A diferença é que ela não nomeia: apenas faz.

Por isso todo o segundo ato é montado nisso, no poder de Ariel e de sua música e na ausência completa de Próspero. Ora, Ariel agindo por música é bem melhor que Próspero por suas palavras. Mesmo em segundo plano, é Próspero que está comandando, é Próspero que vence e conquista os novos habitantes da ilha. Ao deixá-los confusos ao modo como reagir à ilha, vemos que o uso dos sons contribuem para a hegemonia de Próspero. Não se trata de uma condenação da música e de seus efeitos. Antes, do modo como essa ilha, como o poder de Próspero é sustentado e exercido.

Durante a primeira cena do segundo ato, os nobres naufragos contam suas mazelas até que o mais virtuoso deles, o velho e fiel Gonzalo, fala de sua ilha, de sua utopia, sua fantasia anárquica: um lugar sem a lógica do cavalheirismo, sem divisão de riqueza, propriedade, sem hierarquias e sem privilégios. Quando essa utopia gera risos, entra Ariel, e a todos perturba.

A segunda cena deste ato, uma cena-espelho, os pobres naufragos, com Calibã de aliado, elaboram uma tomada do poder de Próspero. Uma canção de bebedeira encerra esse início de golpe. Tanto em uma com em outra situ-

ação a música intervém, suspendendo os posteriores desdobramentos, mas marcando a posição de Próspero frente a essas duas pequenas liberdades, a essas divagações dos invasores da ilha.

Note-se como a primeira cena tem sua comicidade sustada enquanto que a segunda ratifica sua hilaridade. Nesse sentido, pela música e pela comicidade, as tentativas de instaurar uma outra ordem na Ilha de Próspero vão sendo desqualificadas, ridicularizadas. A ausência de Próspero é índice de seu controle. No final do ato, nem Ariel aparece. A pura música de Calibã já diz por si mesma o futuro dessa abortada insurreição. Não há neles mesmos, nos bêbados de classe social inferior, os meios, o conhecimento e o poder necessários para estabelecer uma nova hierarquia na ilha. O servo deve obedecer ao seu senhor apenas.

Assim, a sequência das cenas dos atos é inversamente proporcional ao seu esvaziamento da presença física da soberania de Próspero e de seu articulador, Ariel. Logo a música de Ariel é a melhor imagem, e não as demonstrações físicas como uma tempestade, de como se controla as pessoas: a invisível música que altera, confunde e submete as vontades ao fim torna-se a vontade das vontades — a hegemonia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aqui se registra parte da bibliografia utilizada para questões como a musicalidade de Shakespeare e de **A Tempestade**; leituras revisionistas de **A Tempestade**; humor na dramaturgia de **A tempestade**. As obras aqui arroladas se limitam ao período de pesquisas entre 2006 e 2007 na Florida State University⁸.

BREVIK, F. **Brave New World Grown Old: Setting and Utopian Politics in The Tempest**. Tese de Doutorado, University of Louisiana at Lafayette, 2006.

ELLIOT, N. **Prospero's Return: An Interpretation of The Tempest**. Dissertação de Mestrado, University of Alberta, 2004.

GRIFFITS, T. "This Island's mine": Caliban and Colonialism. **The Yearbook of English Studies** 13 (1983):159-180.

HULME, P. & SHERMAN, W. (Eds.) **The Tempest and Its Travels**. Reaktion Books, 2000.

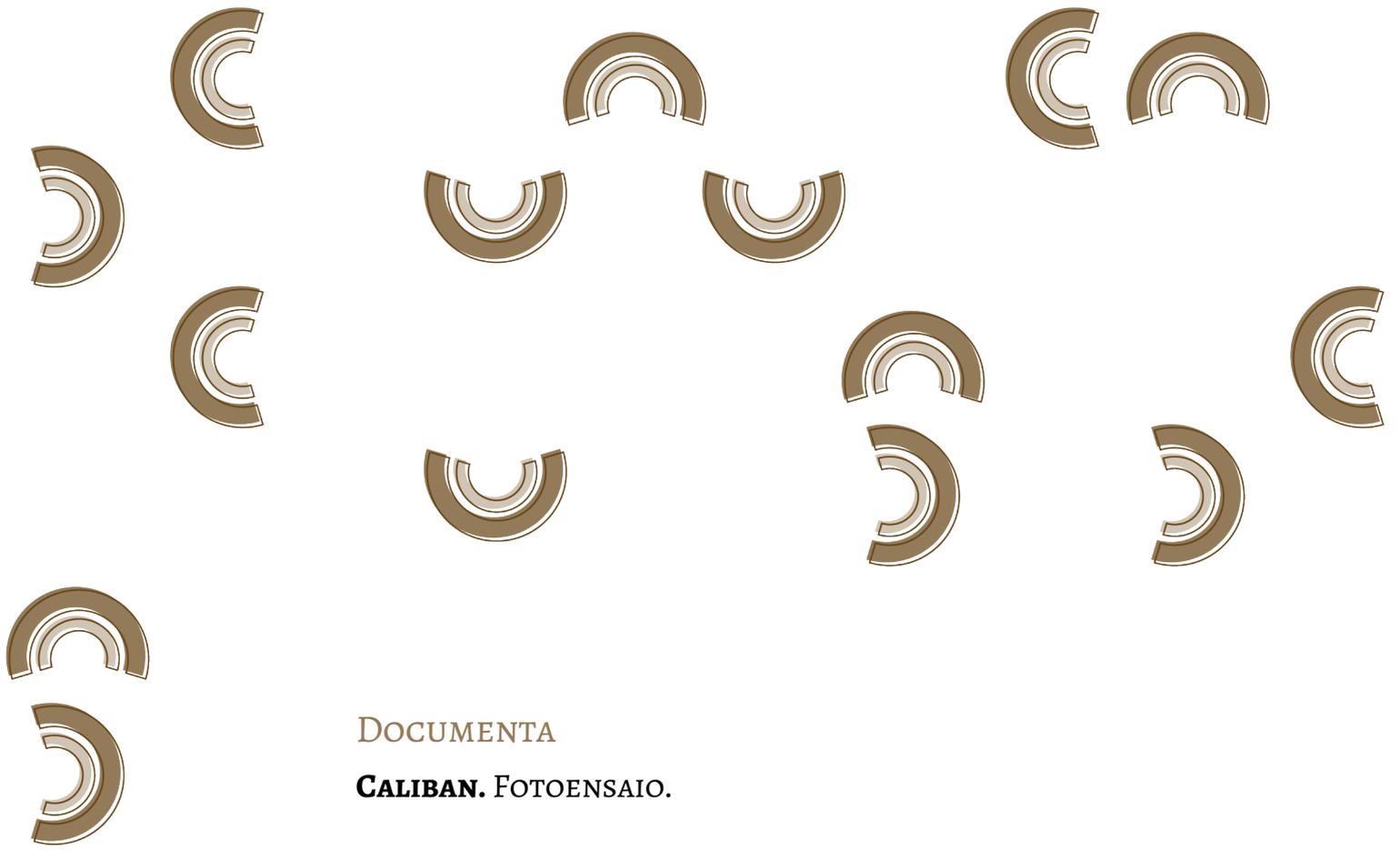
HUNT, M. "The Backward Voice": Puns and the Comic Subplot of "The Tempest". **Modern Language Studies** 12.4(1982):64-74.

JEOUNG, H. **An Africanist-Orientalist Discourse: The Other in Shakespeare and Hellenistic Tragedy**. Tese de Doutorado, Louisiana State University, 2003.

JOSEPH, M. **Caliban in Exile. The Outsider in Caribbean Fiction**. Greenwood Press, 1992.

⁸ A recepção crítica da figura de Calibã na região cultural do Caribe é enorme. V. o pioneiro ensaio de Roberto Fernández Retamar, "Caliban, Sobre la cultura de nuestra América", escrito em 1930. Link: <http://www.literatura.us/roberto/caliban2.html>. Este texto foi publicado no Brasil no livro **Caliban e outros ensaios** (São Paulo: Busca Vida, 1988.). No Brasil, entre tantos exemplos, temos a dramaturgia de A. Boal a partir do texto de Shakespeare. V. dissertação de mestrado de M. Lazzari Gomes **O teatro do Oprimido e a resistência de Caliban: A Tempestade de Shakespeare, e a de Augusto Boal** (Universidade Federal de Viçosa, 2013).

- LINDLEY, D. **Shakespeare and Music**. Bloomsbury, 2006.
- MANNONI, O. **Prospero and Caliban. The Psychology of Colonization**. The University of Michigan Press, 1992.
- NELSON, T. **Shakespeare's Comic Theory: A Study of Symbolic Action and Character in the Dramatic Romances**. Tese de doutorado, Tulane University, 1966.
- SANTOS, B.S. Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity. **Luso-Brazilian Review** 39.2(2002): 9-43.
- SKURA, M. A. Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in "The Tempest" **Shakespeare Quarterly** 40.1 (1989): 42-69.
- SKURA, M. A. **The Case of Colonialism in The Tempest: Caliban**. New York: Chelsea, 1992.
- VAUGHAN, A. & VAUGHAN, V. **Shakespeare's Caliban: A Cultural History**. Cambridge University Press, 1991.



DOCUMENTA
CALIBAN. FOTOENSAIO.

Marcus Mota
Universidade de Brasília.
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Disponibilizam-se algumas fotos do espetáculo **Caliban**, seguindo a ordem de eventos de sua apresentação.

Palavras-chave: Shakespeare, A Tempestade, Fotos, Thiago Sabino.

ABSTRACT

*Here are available a selection of pictures of the **Caliban**, the musical. All pictures follow the sequence of events as they were staged.*

Keywords: Shakespeare, The Tempest, Pictures, Thiago Sabino.

E nfim, após meses de processo criativo, ensaios, produção, parcerias, a tragicomédia musical **Caliban**, o encontro dos mundos estreou em 4 de julho de 2007, no teatro laboratório do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Tivemos três sessões: dia 04, 20:30, dia 05, 20:00 e 21:00. Aqui se seguem algumas das fotos do espetáculo, todas realizadas por Thiago Sabino.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
ÓPERA ESTÚDIO E LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA
apresentam

2007
JULHO
DIA 4, 20:30
DIA 5, 20:00 E 21:30

Caliban

O Encontro dos Mundos

TRAGICOMÉDIA MUSICAL
Adaptação de "A Tempestade" de W. Shakespeare
De Marcus Mota
e Ricardo Nakamura

Departamento de Música
Departamento de Artes Cênicas
Laboratório de Teatro de Formas Animadas
Laboratório de Imagem e Som

Coordenação: Irene Bentley
Produção: Beatriz Sales

TEATRO HELENA BARCELLOS - IDA/UNB

Figura 1 **Cartaz**, elaborado por José de Campos



Figura 2 **Orquestra e coro**, regência de Guilherme Giroto



Figura 3 **Canção Inicial**: a personagem Siorax canta. A música dialoga com projeção audiovisual desenvolvida por Suzete Venturelli e criaturas animadas do Laboratório de Formas Animadas (LATA), dirigido por Izabela Brochado.

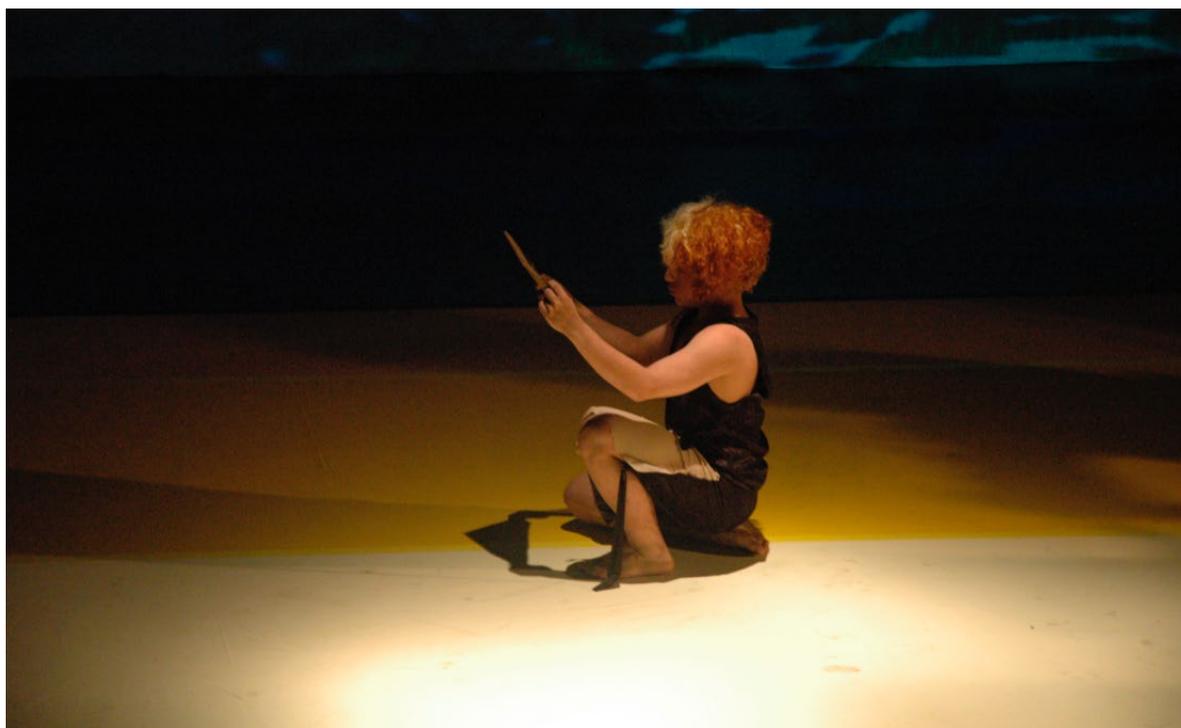


Figura 4 **Sicorax canta para seu filho, Caliban**, que no palco recebe a magia e o governo da ilha de sua mãe.

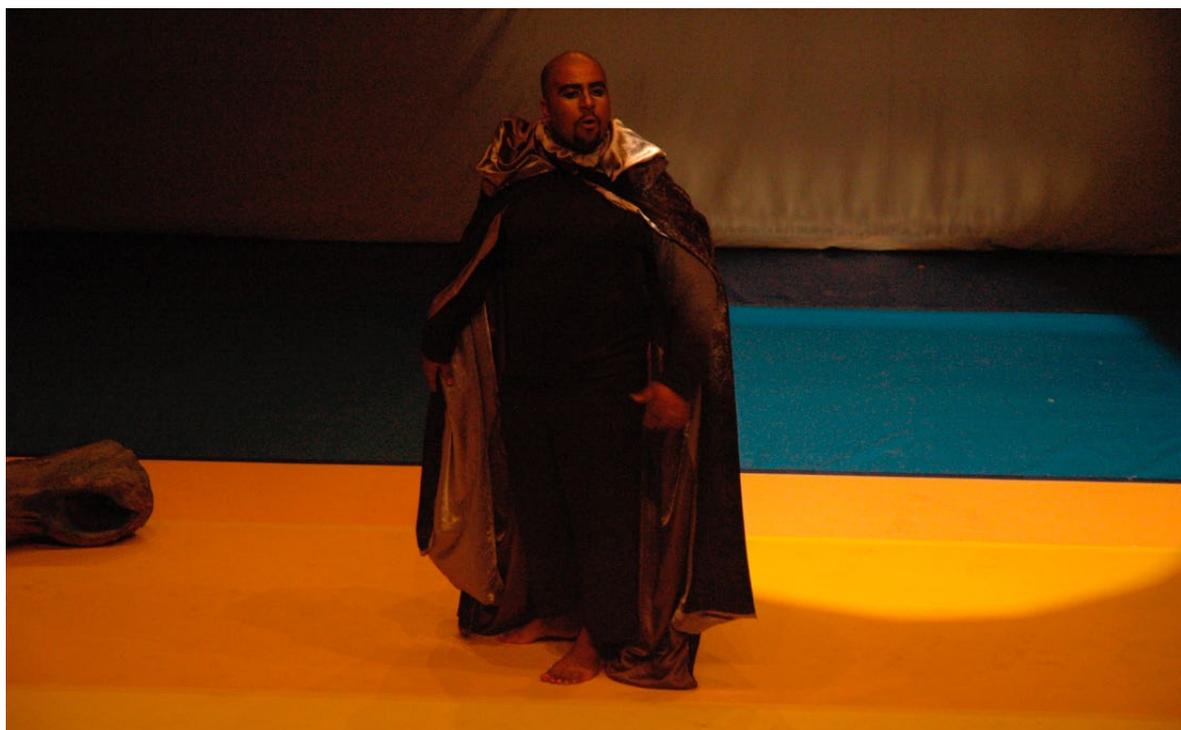


Figura 5 **Entra em seguida o Espectro de Shakespeare**, ambivalente figura que costura o revezamento entre cenas cantadas e diálogos falados.



Figura 6 **Dupla cômica**, Estéfano e Trínculo. Canção na banheira.



Figura 7 **Dupla cômica**, cercada pelas criaturas da ilha



Figura 8 **Entrada dos náufragos,** “colonizadores da ilha”, que depois cantam sua canção de posse.



Figura 9 **Ariel recebe os náufragos/ invasores,** e depois entra em confronto mágico com eles.



Figura 10 **Depois dos incidentes na ilha, Próspero decide, junto de Antônio, contra-atacar.**



Figura 11 **Próspero prende Caliban, com o objetivo de se tornar o senhor da ilha.**



Figura 12 **A cobiça vence. Sicorax morre. Antônio celebra o dinheiro.**



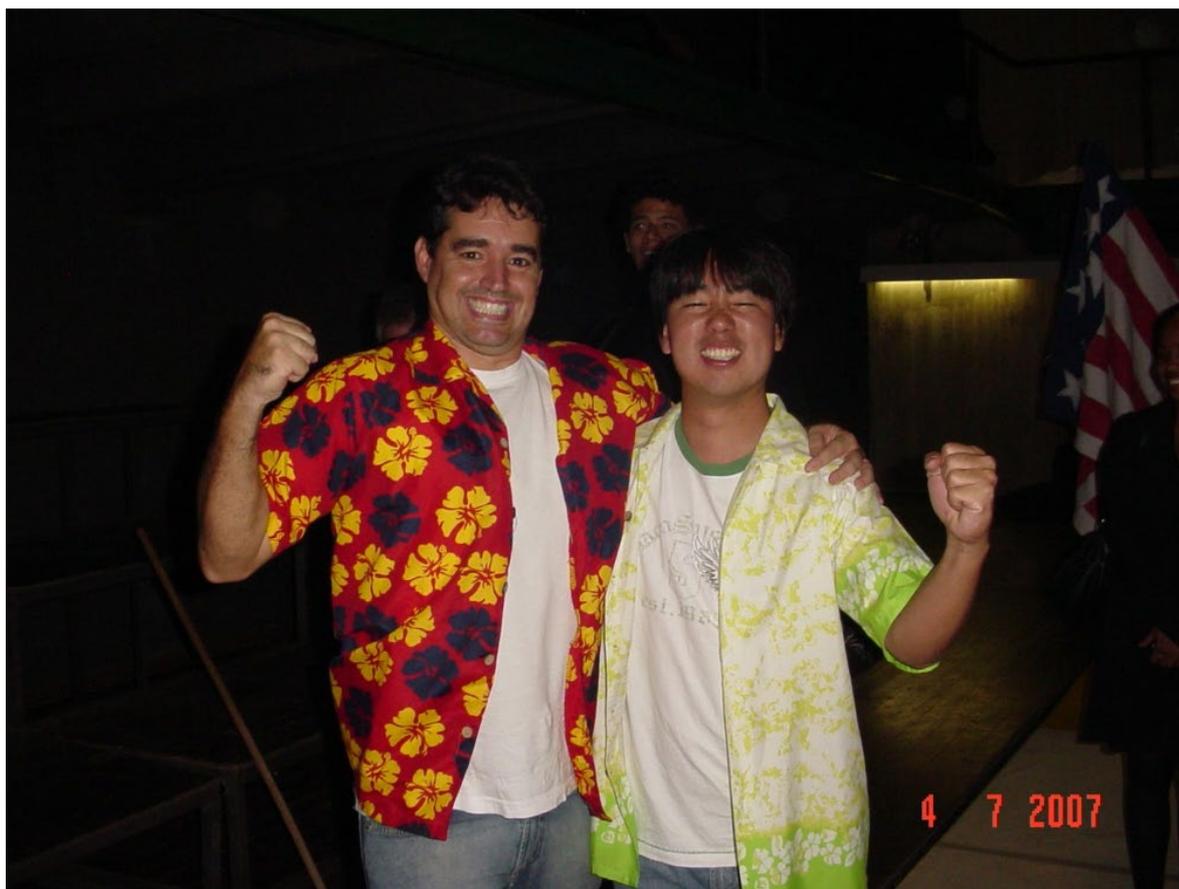
Figura 13 **Canção final** mergulha nos mistérios da morte



Figura 14 **Agradecimentos.** Da esquerda para a direita: Izabela Brochado, I. Bentley, Bruno Mendonça, Marcus Mota e Ricardo Nakamura (boy)



Figura 15 **Os dois autores: Marcus e Ricardo** camuflados de turistas na ilha de Caliban.



FICHA TÉCNICA

Caliban, o encontro dos mundos Tragicomédia musical

De Marcus Mota e Ricardo Nakamura

Libreto e canções: Marcus Mota

Arranjos e orquestração: Ricardo Nakamura

Direção geral: Prof. Marcus Mota

Produção: Prof. Marcus Mota, Profa. Beatriz Salles, Profa. Irene Bentley

Direção de elenco e preparação corporal: Bruno Mendonça

ELENCO

Próspero: Marco Zelaya

Espectro de Shakespeare: Rodrigo Bispo

Sicorax: Sara Goulart

Ariel: Sônia Nóbrega

Antônio: Bruno Resende

Figura 16 **Finalmente!** Depois de 11 meses, a celebração. Obrigado a todos que dividiram seu tempo com este projeto!!!

Miranda: Lígia Nogueira
Estéfano: Ester Marcelino
Trínculo: Mário Vasconcelos
Náufrago: Amanda Picchi
Caliban: Sávio Gurgel

TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Coordenação: Profa. Izabela Brochado.
Manipuladores: Ana Luiza Bellacosta, Anamaria Otto, Barbara Benatti, Jota Junior, Kaise Helena, Leila Rabellais, Otávio Prado.

CORO

Regente: Raphael Freitas
Integrantes: Aline Vieira, Cristiano Dantas, Filipe Ramos, Gabriel Muniz, Kamilla N. Costa, Larissa Rosa, Marcelo G. Stilben, Marielhe Borges, Marta Silva, Natasha Salles, Raphael Freitas, Rodrigo Krebs, Samara Maciel.

SOM E IMAGEM

Concepção de Cenário: Roustang Carrilho
Equipe de execução e cenotécnica: Rafael Tursi, Vinicius Jabur, Jaqueline Vieira, Bruno Pepito, Juliana Rocha, Roustang Carrilho
Figurino: Roustang Carrilho
Assistente de figurino: Juliana Rocha
Concepção e realização de Maquiagem: Prof. Jesus Vivas, Juliana Meneses e Rebeca Abado
Equipe de maquiagem: Ana Catarina, Andréia Lívia, Hugo Cabral, Júlia Alves, Lúbia Ferreira, Luciana Loureiro, Plínio Perrú, Samuel Araújo, Virshna Cunha
Iluminação: Prof. Carlos Eduardo Peukert
Equipe teatro: Martha Soares Paiva e Vinicius Jabur
Imagens em movimento: Profa. Suzete Venturelli (Laboratório de Imagem e som)
Efeitos sonoros: Glauco Maciel

ORQUESTRA

Regente: Guilherme Girotto
Flautas: Maíra Urbano, Diana Mota
Oboés: Ana Clara, Victor Girotto
Clarinetas: Ilka Jussara, Felix Alonso
Fagotes: Josciander Alves Ribeiro, Iracema Yrlanda Simon Trompas: Stanislav Schulz, Anderson Bezerra

Trompetes: Rodrigo Xavier, Derick Heliston
Trombone: Lucas Borges
Trombone Baixo: Tiago Poty
Percussões: Elias Caíres, Renato Vieira, Denílson Bianchine Alves
Harpa: Leila Reis
Primeiros Violinos: Antonio Bayma Jr., Kalley Seraine, Thiago Francis, Thiago Cruz, Ester Chung,
Segundos Violinos: Samara Bley, Marcus Moreno, Maycon Coelho
Violas: Daniel Marques, André Mendes
Cellos: Francisco Orrú, Mirella Righini, Gustavo Girotto
Contrabaixos: Alex Queiroz, Paula Zimbres
Revisão de traduções: Michael Vente e Bruno Resende
Editoração eletrônica das partituras e revisão: Elaine Milazzo
Programação visual material gráfico: José de Campos
Contato gráficas: Vinicus Jabur

AGRADECIMENTOS

Reitor Timothy Mulholland, Gabinete do Reitor, Profa. Jaci Toffano, Nadje Costa, Assessoria de Comunicação Social da UnB, CESPE-UnB, Secretaria de Cultura-DF, Teatro Nacional, Escola de Música, Secretaria Departamento de Artes Cênicas,
Iara Gomes Vieira, Cristina Maciel e Flávio Luis Rabelo, Secretaria Departamento de Música, José Regino, Hugo Rodas, Florida University State, Prof. Stanley Gontarski, Beuris Fleurilus, Minami Ryuta, Poonam Trivedi,
Ian Carruthers, Jim Brandon, Eldom Soares e integrantes do Coro Adulto da Igreja Adventista Central de Brasília, Ana Lúcia Gurgel Barreto Silva e Francisco Erismar da Silva.
Realização: Laboratório de Dramaturgia (LADI) e Ópera Estúdio UnB
Texto do guia: Marcus Mota



DOCUMENTA

TEMPESTADES: ESCRITOS EM TORNO
DO PROCESSO CRIATIVO DE **CALIBAN**
E O EXÍLIO ESTADUNIDENSE.

Marcus Mota
Universidade de Brasília.
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Durante minha estadia nos Estados Unidos, produzi um série de textos que exploravam choques culturais a partir da perspectiva de um brasileiro vivendo no exterior. Como um diário, estes textos serviram de laboratório tanto para o espetáculo **Caliban**, quando para as narrativas do livro **Três Histórias Estranhas**.

Palavras-chave: Shakespeare, A Tempestade, Diário, Cotidiano.

ABSTRACT

*As a foreigner living in the USA in 2006, I wrote a journal that explores cultural diversity between Brazilian and American ways of life. This material was like a lab for not only to **Caliban, the Musical** but also to the narrative texts reunited in **Três Histórias Estranhas (Three Strange Histories)**.*

Keywords: Shakespeare, A tempestade, Journal, Daily life.

NOTA PRELIMINAR

Os textos aqui reunidos e disponibilizados foram veiculados online no site *www.marcusmota.com.br*, já desativado. Este site era o recurso que eu desenvolvi para acompanhamento de processos criativos e divulgação de meus textos escritos.

Durante minha primeira estada em Tallahassee, de agosto de 2006 a março de 2007, produzi intensamente materiais para o musical **Caliban**, crônicas sobre percepções de viver fora do Brasil, e dois folhetins online. As três atividades estavam intimamente relacionados.

Com a minha licença sabática, pela primeira vez em minha vida, desde que entrei na universidade, dispunha de todo o tempo para me dedicar à atividade que havia proposto desde minha infância: escrever. E como aproveitei esse tempo. Uma nota triste, porém: o meu excesso de envolvimento com a escritura me induziu a um erro pueril — muitos textos eu os escrevi diretamente no site. Com a desativação instantânea do site em 2008, perdi diversos textos. Mas muitos do que consegui manter guardados na máquina, aqui estão.

Os primeiros textos procuram mostrar a passagem da vida em Brasília para Tallahassee. Em um pequeno espaço de tempo, antes da viagem para a Flórida, houve o fim do processo criativo do drama musical *Saul* e suas apresentações na Sala Martins Penna (26-28 de Julho de 2006) e uma viagem para Austrália para apresentar uma comunicação sobre o processo criativo de montagem do espetáculo *Iago* (16-22 Julho de 2006). Depois, cheguei primeiro em Orlando, e depois em Tallahassee, em 18/08/2006.

PRECONCEITO OU IGNORÂNCIA?

24/07/2006

Quem trabalha com cultura e divulgação cultural em Brasília muitas vezes se vê diante de situações no mínimo inusitadas.

Durante a tentativa de divulgação do drama musical **Saul** (2006), pude enfrentar certas atitudes por parte de pessoas em posições de comando e decisão as quais se afiguram esdrúxulas. Falo, pois, tanto como interessado quanto com conhecimento de causa. Algumas vezes, durante a divulgação, olhos e mentes se fecharam por causa da 'natureza' bíblica da obra **Saul**.

Antes de tudo, é claro, mas é óbvio que **Saul** se relaciona com a narrativa bíblica sim. Não há como negar. O preconceito contra referências religiosas talvez se deva ao fato de em Brasília haver uma tendência politiqueria em muitas denominações religiosas ascendentes e oportunistas. Isso provoca uma reação em muitos que não se valem de religião pra nada além de falar mal de quem dela abusa ou de se refugiar nos semanais rituais esvaziados. Assim, contra o mercado da fé, muitos se erguem como iluministas críticos, posando de esclarecidos e modernos. É um canibalismo: um precisa da carne do outro. Talvez por causa desses conflitos o drama **Saul** seja significativo. Trata de espetáculo não denominacional, um entretenimento que não segue rotinas nem de religiosos nem de não religiosos.

Agora, o que é mais perturbador é que não veio do meio religioso a recepção mais negativa. Foi justamente do meio dito esclarecido que houve uma certa dificuldade de circulação de informação, uma certa filtragem e posterior recusa. Existe alguém sentado em uma cadeira, alguém responsável em dar continuidade ao processo, alguém ali que lê o nome 'Saul' e logo de cara, sem perguntar nada, sem saber que se trata de uma produção universitária, alguém então que barra o acesso, a possibilidade de que as coisas sigam seu rumo. Isso me lembra o tempo em que os militares buscavam prender o tal de Aristófanes, morto há 2500 anos atrás, ou apreendiam livros em grego porque se 'aproximavam' dos caracteres russos. Daí fica claro que o problema não é mais preconceito e sim ignorância. Ora, diante de uma equipe que produziu **As bodas de Fígaro** e **O empresário**, de Mozart, **Carmen**, de Bizet, **Cavalleria Rusticana**, de P. Mascagni, chegar alguém, aquele, confortável em sua cadeira, e apenas jogar nosso release no lixo, o que se pode dizer senão que este alguém está no lugar errado?

Pelo menos duas coisas se verificam nisso. Primeiro, em um lugar provinciano e sem memória como Brasília nada do que você fez antes interessa. Vendo a lista de produções antes de **Saul**, e vendo abismados o nome Saul, vão pensar que nos convertemos, que vamos abrir uma igreja, que a Universidade

agora é uma catedral? Segundo: por que esse medo, esse pavor, esse nojo diante dessas narrativas?

O homem civilizado, esclarecido e urbano ainda se vê perturbado diante de algo que ele acha compreender. Se o esclarecimento eliminasse a sombra de receios irracionais, tudo estaria bem. Mas onde se fecha uma porta, outras se abrem.

Amanhã, se a nossa próxima produção for **Calibã**, será que nos tomar por hereges?!!!

Como é fácil a mudança quando não se sai do lugar, da confortável cadeirinha, do ótimo salariozinho de todo mês, de seu poder de dizer sim e dizer não.

Pois que seja: **Calibã** na cabeça!

ÓPERA AUSTRÁLIA: VENDENDO TURANDOT E PENSANDO EM NÓS.

7/08/2006

De relance, as imagens do Opera House, em Sidney, dizem pouco sobre o que aquele espaço abriga. Mais do que estranheza, há um projeto cultural que deu certo, o Opera Austrália. O gigantismo arquitetônico materializa os amplos horizontes através dos quais uma atividade artística é utilizada como impulso turístico e formador de intérpretes.

Após tirar fotos do monumento arquitetônico, você chega ao interior do Opera House e se dá conta que é uma casa de espetáculos com várias salas, nas quais temos espaços especializados para apresentações de Ópera, peças teatrais, concertos e shows musicais. Assim como uma ópera é uma realização interartística, o Opera House é também um espaço interartístico. A estranha arquitetura começa a fazer sentido.

Além da diversidade de espaços, temos uma diversidade de estilos. As salas são desenhadas para receber diferentes propostas estéticas, desde tradicionais obras de câmara até inovadoras performances. Dessa forma, o Opera House está aberto a todos os públicos, a todas as abordagens. Não se privilegia uma estética, ideologia, gosto ou postura. Com salas multiuso, o Opera House não só pode receber os mais variados tipos de espetáculo como também abriga projetos educativos formadores de plateia, dirigidos a crianças e jovens. É um shopping cultural. Uma olhada no site www.sidneyoperahouse.com com efetiva contato com informações sobre temporadas, especificações técnicas, imagens, visitas guiadas e virtuais, entre outras possibilidades.

No caso de óperas, após comprar o seu ticket personalizado, você vai assistir a um espetáculo que integra as atividades do Opera Austrália. Trata-se de um projeto que já tem 50 anos. Hoje é estruturado administrativa, artística e financeiramente como uma instituição com fundos privados, seja de contribuições individuais, seja de empresas associam sua imagem à arte. Uma

lida no programa que você compra quando vai ver o espetáculo é estimulante. Além de muita, mais muita informação sobre o espetáculo, normalmente em forma de um ensaio escrito por especialista e sintética informação sobre os artistas, nas páginas finais encontra-se uma lista que nomeia explicitamente quem contribui com dinheiro para o fundo Opera Austrália. Na parte das contribuições empresariais, corporativas, há uma tabela com as logomarcas das empresas e uma classificação em ordem de magnitude das contribuições: em ordem crescente temos *major, silver, gold e hero partners*. Na página seguinte, mais lista: mais e mais empresas em um outro tipo de participação com o Programa de patrocínio do Opera Austrália.

Junto com esses patrocinadores empresariais, temos uma lista de contribuições individuais, cuja generosidade é explicitada em nova lista de nomes e também de anônimos, todos registrados. São pessoas que apoiam o programa através de doações anuais de no mínimo 1000 dólares australianos, dedutíveis de impostos. Ainda, temos outros fundos de patrocínio associados a este programa Opera Austrália. Mais nomes elencados.

E, finalmente, associado a isso, temos um programa educacional do Ópera Australia, que objetiva levar plateias de estudantes tanto para assistir espetáculo como para acompanhar os bastidores da criação e montagem. E há ainda um programa para jovens artistas que apoia economicamente cantores, regentes e outros músicos, integrando-os em realizações artísticas, com oferta de aulas específicas e orientações profissionais, de forma que estes jovens possam se concentrar totalmente em suas carreiras.

Dessa forma, o Programa Opera Austrália não é fruto de uma demanda pontual, politqueira, pessoal: ele almeja a continuidade de condições para a prática de performances com um lato nível estético e econômico. A imagem do país se encontra associada a um programa que apoia artes performativas.

Tudo isso seria inútil se o espetáculo não correspondesse a tamanho investimento. Mas não foi o que aconteceu. Muito dinheiro às vezes não significa qualidade. Porém, no caso da montagem de **Turandot**, de Puccini o público pode assistir algo que justifica as amplas dimensões do Programa Opera Austrália.

A sala não é grande. Muitos igualam o tamanho do Opera House com o espaço para as apresentações. Mas a acústica é maravilhosa. O fosso da orquestra avança para debaixo do palco. Tudo é preenchido por som. Na montagem de **Turandot** vemos um coro de 60 vozes compondo com objetos de cena, estruturas suspensas, bailarinos e solistas o cenário da ópera. Tudo está em movimento. O coro tem preparação corporal baseada na dança. A leveza e exatidão dos deslocamentos compõem o espaço de contracenação e parte do imaginário da peça. Os solistas e coro movimentam-se em conjunto, for-

mando imagens que materializam focos e referências do espetáculo. A concepção coreográfica da representação produz uma fluidez dos eventos. Canto e atuação se integram. Os cantores são mais que cantores, são mais que postes ostentando egos balofos e gestos convencionais. Com a continuidade coreográfica, com este ambiente acústico-visual, as entradas de personagem, as mudanças emocionais, as alterações na compreensão dos acontecimentos ficam mais claras.

Assim reverte-se uma lógica de pensamento que submete a performance a uma hierarquia de primeiros planos explicativos em prol de uma coordenação de múltiplos e simultâneos estímulos e ações. Ou seja, enfrenta-se a realidade multitarefa e interartística de uma ópera justamente por se explorar esta multidimensionalidade. Ao invés de se colocar o cantor e sua voz como centro de orientação de tudo o que acontece em palco, há uma integração de diversas atividades e performance materialmente diferentes que são executadas em conjunto. Ponto de destaque é que solistas e coro são responsáveis também por todos os aspectos de suas presença. Eles não só cantam, como participam da dinâmica coreográfica e consigo trazem e levam os objetos e adereços da cena. Junto com eles, temos dançarinos que também inserem e retiram materiais.

Essa sobrecarga de funções de contra-regragem nos intérpretes faz com que uma maior participação na performance seja efetivada. Aquela postura exclusivista, isolada do artista em seu camarim aguardando sua entrada choca-se com o cotidiano de produções mais ágeis, que exigem a totalidade das habilidades de seus executantes. Resquícios de uma posição romântica e idealista, que consagra o intérprete como um ser divino e inspirado, que no momento de atuação explode em mil cores e sons, essa cantilena preguiçosa e bolorenta não funciona no sistema profissional de uma casa como o Opera House. A época dos gordinhos chegou ao fim. Os balofos, os inchados de si mesmo, vão ter que suar e muito para dar conta do frenesi que é uma produção multissensorial e eficiente. Ainda mais que há muita gente na fila querendo o seu lugar...

Esta pode ser a maior lição que se pode aprender do Opera House e de seus espetáculos: aqui não é lugar para se monumentalizar uma visão do passado, uma arte do passado, uma idealização do que obras e públicos de outros tempos seriam. Para quem olha o *ballet* de conchas que saem da terra, se projetam para o céu e continuam juntas em luta agora sabe o que Opera House mostra para o mundo: o vigor do múltiplo.

Que a visão coreográfica e plural deste projeto seja apropriado por outras cidades. Em Brasília, há uma piada de mau gosto que procura explicar o por-

quê de haver tantos corais na cidade: é que não há nada para se fazer em Brasília. Revertendo a negatividade da piada, fazer de Brasília um polo de obras dramático-musicais é habitar este espaço aberto ao novo e ao melhor. Mas de uma forma melhor e nova.

ÓPERA ESTÚDIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES¹

20/08/2006

No início havia uma sala de aula. Então, a professora I. Bentley, do Departamento de Música da Universidade de Brasília, em 2004, procurando prover, para seus alunos de canto, um espaço de experiência performativa, solicitou a minha contribuição, professor do Departamento de Artes Cênicas. Assim, foi formado o núcleo das atividades interdepartamentais e interdisciplinares que hoje conhecemos por Ópera Estúdio. Tanto para alunos quanto para professores, abriu-se uma possibilidade curricular e extracurricular. As montagens semestrais integram saberes e habilidades diversas, com atividades de atuação, canto, encenação, maquiagem, figurino, pesquisa, iluminação.

Depois da apresentação de obras como **Bodas de Fígaro** e **O empresário**, de Mozart, **Carmen**, de Bizet, **O telefone**, Menotti e **Cavalleria Rusticana**, de P. Mascagni, alguns parâmetros do projeto ficaram bem claros²:

1) **Fundamentação performativa.** Cantores muitas vezes são submetidos a um tipo de trabalho interpretativo que reproduz performances consideradas definitivas. Essa tendência reprodutiva é ainda mais alimentada com o consumo de DVDs. O jovem estudante, então, ao invés de apropriar-se do seu papel e elaborar a personagem prefere comodamente repetir certas afetações, um vocabulário de gestos grandiloquentes e desnecessários, que funcionam apenas como reforço das palavras cantadas. Essa visão da performance como um adendo, como um suplemento da ação em cena duplica-se no tipo de interação com a plateia. Fiel a sua moldura narcisística, cantores firmados na tradição reprodutiva têm dificuldade de foco, de estabelecer contato visual com o público. Cantam como se estivessem em um imenso teatro, no teatro de suas mentes. Essa falta de foco só reforça a abstração do intérprete. Quando se encara a performance apenas como um adereço, vínculos com a audiência e a corporeidade mesma do intérprete são reduzidos. Mas são reduzidas mentalmente. Na verdade temos ali em frente de nós alguém materialmente vivo. Não se pode negar a matéria. O que na verdade existe é a falta de preparo, a falta de trabalho com esses elementos. Por estarmos em uma universidade, com tempo maior para a preparação de um espetáculo que espetáculos profissionais, podemos fundamentar atos performativos, através da discussão e compreensão da obra que será encenada,

¹ A partir dessas considerações, publiquei, entre outros textos sobre o tema, o artigo 'A realização de Óperas como campo interartístico: Dramaturgia, performance e interpretação de obras audiovisuais'. **Música em contexto** (UnB), 1(2009):53-60. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/920>. V. também 'Teatro Musicado para todos: Experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB' **Revista Participação** 25(2014):80-96. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/11534>.

² Para os guias das montagens, v. <https://brasil.academia.edu/MarcusMota/Musical-Guides>. Especialmente sobre *Cavalleria Rusticana*, v. <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/16256>.

exercícios e estímulos para o processo criativo para a cena, treinamento corporal, compreensão da dinâmica espacial, entre outros procedimentos.

- 2) **Pesquisa da obra e elaboração de um programa.** Em muitas ocasiões, *é extremamente caricato e constrangedor* você receber um programa de espetáculo recheado de fotos e informações sobre o intérprete e pouca ou nenhuma informação sobre a obra ou seu autor. Parece classificado de jornal. Tão pedindo emprego? Um dos diferenciais do Ópera Estúdio reside em programas com guia da ópera, texto ensaístico, bibliografia e informações técnicas. Para muitos, por falta de contato com algo mais civilizado, é um desperdício, pois não vai ler aquilo tudo antes ou durante a ópera. Mas esse material não é descartável. É um material de consulta. São estímulos intelectuais para posterior reelaboração. Você vai ver um espetáculo e a coisa não fica só na apresentação. A formação de plateia, de uma plateia que se diverte e também aprende é o que tal material enfatiza.
- 3) **Campo interartístico.** A produção e realização de uma obra dramático musical se apresentam como um campo de atividades e habilidades diversas que são integradas e problematizadas. A dimensão colaborativa converge para uma estética, que cada processo criativo seleciona e delimita. A direção orienta, provoca e coordena respostas dos agentes envolvidos. A delegação de atividades torna clara a amplitude da cena, o horizonte plural de uma obra dramático musical.

Do que se pode ver, em todos estes básicos parâmetros, há a clara disposição de, na formação de intérpretes versáteis, criativos e autônomos, enfrentar-se a monótona cantilena do narcisismo, do eu-sozinho, dos rompantes de divas e divos. Esta ideologia do centramento do espetáculo em torno de temperamentos difíceis e logo tão cedo, logo em período estudantil é uma ideologia anti-performativa, uma idealização e abstração das condições materiais da performance de obras multidimensionais. Esse lixo autoritário e passadista, centrado no sentimentalismo retórico e superficial de cadáveres românticos, é um obstáculo para a formação de jovens e versáteis intérpretes. Contra a especialização do cantor em si mesmo, em ator de seu ego, temos uma compreensão de atos performativos, por estímulos intelectuais e físicos. Saber que tudo não gira em torno de nós é um passo para superar a vertigem da auto idolatria, um passo longe da doentia ilusão de que o mundo se resume à ideia que eu tenho dele.

QUANDO OS SONHOS NÃO SÃO SONHOS: REPENSANDO A TEMPESTADE, SHAKESPEARE. PARTE UM³.

03/09/2006

3 Este material foi o primeiro teste de ideias para a série de textos que compõe o ensaio **Calibã, ou As Metamorfoses de Próspero**, e que direcionaram muitas das escolhas estéticas e ideológicas para a dramaturgia de **Caliban**. Deste texto para o ensaio supracitado, incrementou-se a leitura revisionista, integrado-a a uma análise dramatúrgica preparatória para a escrita da primeira versão do roteiro de **Caliban**.

Uma das obras mais discutidas e encenadas de Shakespeare é talvez a última obra inteiramente escrita pelo bardo inglês — **A tempestade** (1611). Grande parte da celeuma em volta da obra diz respeito a sua possível matriz colonizadora. Pode até parecer bobagem. Mas o ressentimento e a necessidade de se ultrapassar, principalmente em países com grande influência britânica, as implicações políticas estéticas do cânone, fizeram com que a releitura ou uma leitura revisionista de **A tempestade** proporcionasse para estes países uma possibilidade de expressar suas reações e sentimentos contra qualquer pretensão de legitimidade unilateral.

Diante disso a figura de Calibã e sua construção na peça tem sido interpretada como a recepção da incômoda presença de povos e culturas outras que a ocidental européia. Assim, Shakespeare teria registrado o modo extremamente redutor como o Ocidente europeu se relacionava com Novo mundo, com o Outro. Assim, toda aquela magia e sonho que parece ser a atmosfera da peça desfaz-se frente às referências concretas e seus contextos e códigos que apontam para disciplinar atos interpessoais e interculturais.

Tal leitura revisionista deixa uma tradição de leitura e performance de Shakespeare em dificuldades: seria o bardo inglês alguém a serviço da campanha expansionista colonialista? Por outro lado, os próprios revisionistas se encontram em uma posição desconfortável: como aplicar a um texto escrito há 400 anos categorias e uma agenda crítica de nosso tempo? Estar entre o fogo cruzado é uma melhor posição. Se não, vejamos...

A peça **A tempestade** se articula fundamentalmente em torno da figura de Próspero. Tal sobrecarga de importância é ambivalente. Pois, ao mesmo tempo que projeta uma certa onipotência da personagem, também a limita, pois a sequência de demonstração de suas habilidades e domínio ocasionam o reverso de sua hegemonia: por tudo poder, por ser capaz de tudo, a força da personagem reside nisso apenas, em sua exorbitância, que se aproxima da extravagância. O excesso de Próspero o amesquinha, igualando-o às pretensões de poder e domínio de alguns outros personagens. Pois, como não é Deus, sua plenipotência transforma-se na caricatura de um déspota, de um tirano. Próspero tem poderes demais para um ser humano.

Tanto que a peça abre com uma tempestade, que dá o nome à obra, tempestade essa que redundava em naufrágio, cujos efeitos perduram por todo o espetáculo. A primeira cena é uma das mais incríveis e cativantes demonstrações da teatralidade de Shakespeare. A peça começa em uma tensa e intensa abertura com a tripulação do navio e alguns nobres lutando em vão contra aquilo que acham ser a incontrolável fúria da natureza. Em outra cena da maturidade, **Rei Lear** (1605), a natureza também mostra sua fúria, mate-

rializando o desnaturado relacionamento entre pais e filhos. No terceiro ato, cena II, o abandonado e difícil pai invoca os ventos, provoca uma tempestade, que faz tremer o teatro com seus relâmpagos e trovões, sons e visões de um mundo em destruição, o mundo de Lear reduzido a uma pequena cabana lutando para subsistir diante dos fogos e estrondos de um céu enegrecido, engolido pelo cataclisma⁴.

Já em **A tempestade** vemos homens em pleno mar equilibrando-se na instabilidade das águas e dos ventos, sem saber por que vão morrer. Mesmo nessa morte, os homens se encontram divididos, postados em hierarquia: há quem manda nos marinheiros, há quem manda nos que mandam nos marinheiros, e há os nobres e, dentre os nobres, os mais nobres.

Abarcando essa hierarquia, temos os sons da tempestade: os apitos de ordens das chefias no barco, os trovões, o assovio dos ventos, as vozes, os gritos, o ruído de coisas caindo, o encontro da matéria com a matéria. A peça começa em um *accelerando*, como em um fim, um termino de tudo, uma conclusão antecipada. Este começo do fim, esse rumar para o nada que a tudo dissolve é marcado pelo *design* sonoro do espetáculo: a sobreposição de sons de várias fontes e em alta intensidade.

Apos essa abertura, a cena se desloca para um esclarecedor diálogo entre Próspero e sua filha, Miranda. Este é o padrão que determina todas as cenas do primeiro ato: Próspero tem um interlocutor que lhe é subalterno. Tal padrão, porém, se desgasta por duas razões: repetição não enfática e correlação com a intensidade da abertura. A tensão entre o perigo no mar e a controlada segurança da ilha vai formando uma outra expectativa- expectativa por uma alternativa, pois, tanto a ilha, quanto o mar se encontram unificados por uma experiência: o naufrágio, a destruição. O poder de Próspero aponta para sua despotenciação, pois se consuma em eliminar, por sua constância e autoreferencialidade, bases seguras para a continuidade da vida. Assim, Próspero tudo reúne, e para todos é uma ameaça. A precária ordem sustentada por Próspero é revelada no acontecimento extremo da tempestade. Aquilo que sinteticamente foi exibido no naufrágio é analiticamente explicitado nas cenas subsequentes. A sucessão da lógica de encontros do primeiro ato (Próspero *versus* alguém) é uma analítica dos acontecimentos da peça.

Nesse momento, o feérico, o mágico se encontra com a utopia ao contrário, com a distopia. A ilha maravilhosa de Próspero habitada por criaturas fantásticas não é apenas uma floresta de narrativas grego-romanas e bíblicas. O entrelaço entre realidade e sonho é palpável para audiência. É o que começamos a ver no modo como Próspero se relaciona com as criaturas de sua ilha.

4 V. meu artigo Notas sobre peças de Shakespeare, *Revista Dramaturgias* 1 (2016):214-230.

Em primeiro lugar, sua filha. Miranda reage com compaixão aos efeitos da terrível magia de seu pai. Ela é o que seu pai aparentemente será no último ato. Miranda, como espectadora do naufrágio, intercede junto a seu pai pelos que as águas levaram para as profundezas do mar. A compaixão de Miranda se expressa em outra decisão, em outra ação diante da desgraça: se ela tivesse poderes, como o pai, mandaria a terra absorver o mar. Miranda é uma outra possibilidade, que coloca em cena o reverso dos desígnios de Próspero.

Próspero procura acalmá-la, afirmando ter tudo sobre o controle. Projeta para a filha as razões de tamanho ato e então revela a identidade de pai e filha como personagens de uma outra trama que agora, finalmente, pela tempestade será resolvida. Para reafirmar seus bons propósitos, Próspero mostra que a filha não sabe nada, não sabe nem quem ela é. Assim, a limitação de conhecimento que a filha tem da realidade é o que justifica a amplitude da ação de Próspero. As ações de Próspero são justificáveis por que ele sabe mais. Aquilo que aparentemente é uma mal agora, mais tarde será uma benção. Próspero pode fazer o que faz pois acredita estar realizando algo de superior, de melhor. A assimetria entre o pai e a filha é o modelo das contracenações entre Próspero e as outras personagens.

Desse modo caracterizado, tudo o que Próspero fizer estará justificado, por que ele sabe mais. Existe uma trama imediata dos acontecimentos, a qual cada um de nós pertence e na qual cada um de nós se locomove. Mas existe também uma trama maior, não acessível a nós e da qual fazemos parte mesmo sem saber. E é por não sabermos que fazemos parte dela. Somos personagens de uma drama outro cujo papel a nós designado é o de apenas sermos posicionados e distribuídos em função de algo que desconhecemos. É nisso que em parte reside a magia de Próspero — em nos fazer acreditar nisso, nessa outra trama. A magia de Próspero reside nesse acesso ao conhecimento daquilo que realmente nos define, da verdade história, a qual não temos a mínima ideia do que venha a ser.

Então vem a voz de Próspero e tudo relata. Mas o que Próspero conta é a sua história, a história que ele viveu e não a de Miranda. E tudo o que Próspero conta é aquilo que Próspero quer contar para Miranda. A seleção de eventos e de julgamentos que Próspero apresenta para Miranda já é uma narrativa pronta, montada como versão final e fechada do que realmente aconteceu, como uma memória definitiva a ser implantada em Miranda. Miranda precisa receber com todo entusiasmo essa narrativa. Ela precisa aderir com toda vontade a essa história, pois senão a versão de Próspero não terá efeito. O poderoso Próspero precisa que Miranda acredite nele. O relato de Próspero é articulado entre a narrativa dos eventos anteriores à vinda para a ilha e uma

série de comandos e estímulos para Miranda, de forma a testar a adesão da filha ao relato.

Assim, entre o passado da história e a presente contracenação, habilmente Próspero desloca-se e desloca sua filha da visão do naufrágio para algo bem pior - a traição e deposição sofridas pelo pai. Porções dessa trama desconhecida são interrompidas por perguntas — “você esta me ouvindo? Ou comandado — “Ouça”. Próspero segue seu relato acompanhando a interação de Miranda com aquilo que é dito. O mágico desdobra-se em narrador e plateia. O clímax da narrativa de Próspero é fazer Miranda visualizar os sofrimentos que tiveram, sendo colocados em uma barco que até os ratos haviam abandonados, e lançados para o alto mar. Toda a hipérbole explode nos rios de lágrimas que choraram por causa desse infortúnio, como se essas lágrimas fossem as correntes marítimas que os levaram para a ilha de agora. Então, Próspero interrompe a narrativa, suspendendo a revelação da trama maior, principal, que apenas ele tem acesso e, por um encantamento, faz com que sua filha durma. Aquele que tem a história, tem o poder de dizer quando a narrativa continua ou acaba. Nosso Próspero, que antes fora o duque de Milão e que por uma carcaça de barco conseguiu se salvar, parte para realizar sua vingança: trazer para a sua ilha, para seu reino, para o lugar onde ele tem poder, os seus inimigos. A trama de Próspero é ajustar as contas com o destino, com os que mudaram o destino de Próspero. Próspero quer então ser senhor de seu destino e dos outros. Estes são os sonhos de Próspero. Ali, naquela ilha, durante os últimos doze anos, pacientemente acumulou um conhecimento capaz de reverter os efeitos da usurpação de seu reino. Pois não basta ser senhor de uma ilha- ele quer de volta aquilo que é seu. Ademais, não foi somente seu reino que foi usurpado pelo irmão — o irmão roubou-lhe a própria confiança de Próspero em gerir sua existência. Ameaçado de perder a si mesmo, na ameaça das águas a um rude barquinho extraviado no imenso oceano, Próspero agora redimensiona-se como senhor do céus, da terra e do mar. Não seria Próspero uma resposta excessiva para uma inalienável perda?

FUTEBOL É SOCCER AND MAIS NADA!⁵

11/09/2006

Recebendo *email* dos meus amigos de minha pelada semanal das quintas-feiras, resolvi falar um pouco de minhas aventuras futebolísticas aqui nos EUA. Em Orlando ha uma extensa comunidade brasileira e hispânica. Fui convidado a jogar com eles logo na primeira semana de minha estada aqui nos EUA. Algumas coisas são diferentes. Primeiro, todos pareciam ser craques, parecer como craques, cheios de movimento e coreografia, como se tivessem

5 Como fora afirmado antes, vários textos se perderam. Em email de 18/9/2006, uma colega minha afirmava “Oi Marcus!!! Como tem passado por aí? As notícias que tenho de vc é através das crônicas! Estou adorando... aquela dos gordos é muito, muito bacana... me deu vontade de trabalhá-la em cena... a dos sábados na igreja é muito interessante também... e a do futebol?!!! Por aqui... tudo de bom!” A este email respondi, no dia 19/09/2006: “que bom que voce mandou notícias. Depois de um tempo eu pareço a minha vó, esperando que alguém me escreva. Mas as coisas estão menos piores que do início. Estou escrevendo bastante, umas oito páginas mínimo por dia. Além de acompanhar a produção de uma ópera aqui. Já viu meu romance? Espalhe entre seus contatos. acho que vai ficar legal. Abraços.”

aprendido futebol pela tv vendo Ronaldinho. Todos estavam vestidos com camisas de clubes ou seleções como que fantasiados para jogar bola. Daí começou a correria. Meu time perdeu umas 4 partidas seguidas. Eram os barbigudos contra os pop garotões — 4 na linha e um no gol. Depois disso, reunimos o time fomos conversar. No nosso gol, um cara da Bulgária; na linha, dois brasileiros — brasileiros já aclimatados, adaptados ao *american way of life*. E eu e o tio da minha esposa ainda com certa vontade de jogar como gente. Daí decidimos: é só entrar mais firme, mais duro. Resultado: ganhamos, claro. Foi muito bom ganhar do circo. Foi minha primeira vitória aqui. É muito importante ganhar alguma coisa, ter prazer, vitória, quando se está em outro país. Dá a sensação que você é bom em pelo menos alguma coisa. Por isso eu persegui aquela vitória e com uns empurrões ali e um chute certo (uma bicuda, minha famosa bicuda de esquerda) fizemos o gol e vencemos a partida. Depois em casa, após o calor da partida, foi só acompanhar o volume das caneladas recebidas crescendo em minha perna. Depois dessa mega aventura, eu estava mais confiante para enfrentar o mundo.

Mudamos então para Tallahassee, uma pequena cidadezinha, a capital da Flórida, tipo uma Brasília — criada quase do nada para ter funções de sede de governo. A história que contam é que as duas cidades disputavam para ser (ou não) a capital. Como não houve acordo, Tallahassee neles.

Logo que cheguei, precisava mais daquela energia futebolística para me fortalecer como ser humano. Depois de dois domingos, enfim, me convidaram para uma pelada em um campinho aqui, de uma universidade. Que maravilha! Como acordei feliz! O jogo era cedo! 8:30 da matina. Mas eu toparia qualquer sacrifício. Quem me levou lá foi meu amigo Beuris (Bóris), um Haitiano fanático por futebol. Chegamos no estádio e a visão era desoladora: um campinho maravilhoso para oito pessoas apenas. Ninguém joga futebol nesta merda? Voltei aos tempos de infância — golzinho. Mas tudo pelo amor a camisa. Fiz uns aquecimentos mixurucas, como sempre. E pensei que pelo menos iria suar. E iria mesmo. O presidente da pelada é um jamaicano, canhoto, bom jogador, que organiza o encontro, distribui os times, traz água, e comanda os exercícios. Exercícios? É antes de jogar, me fizeram dar oito voltas no campo uma para cada jogador. E durante a corrida, em cada volta o último jogador vinha prá frente puxar a fila. Era só o que me bastava. Voltei pro colégio. Quase morri, afinal tenho 38 anos. Todo mundo lá junto não dava a minha idade.

Depois dessa desabalada carreira inútil, vem uma seção de alongamentos. Cada um sugere um tipo de alongamento. Fui o último de novo. Último a correr, último a sugerir. Minha sugestão foi deitar no chão. E abraçar as pernas.

E deitar de novo, prá nunca mais levantar. Dai, já aquecidos e esticados, pensei que a gente ia começar a jogar bola. Claro que não. O jamaicano presidente da pelada iniciou um educativo: receber a bola com a esquerda e passar com a direita. Só me faltava essa. Aos poucos fui vendo que o objetivo da pelada não era jogar mas sim reunir gente interessada em futebol para um contato com o jogo. Pelo amor de Deus! Estava em uma escolinha! De volta pro paredão! Essa vai me matar...

Enfim, fomos jogar. Nosso mestre e presidente canhoto jamaicano limitou os lances de cada jogador a três toques. Bosta! Sai de casa para aula de matemática! E começou o jogo. No meu time, um cavalo de um afro-americano (É, tem que falar assim) forte igual um cavalo, dois gordinhos que nunca viram uma bola e eu. Lógico, recuei. Fiquei atrás, cadenciando as jogadas, colocando todo mundo na cara do gol. Ganhamos de 9 a 2. Mas mesmo assim, depois de tanta desgraça, aquilo era ainda futebol, futebol. A bola correndo na grama, os toques, a visão do jogo e, é claro, a bola dentro do saco. Suei, corri e venci de novo. Daí vem aquilo que é bom — a rotina. O cara que tem seu futebol semanal é um cara feliz. Pode a bosta do governo estar uma merda, a merda do emprego uma bosta, mas com o futebolzinho semanal funcionando, tudo é menos pior do que parece. Parece... No domingo seguinte me dirigi ao meu sagrado compromisso das manhas de domingo. Cheguei lá e para meu desespero só havia 6, 6 caras. Dai fizemos 6 voltas no campo e toda aquela lenga, lenga de educativos e aquecimentos. Começou o jogo, 3 contra 3. E eu de novo atrás cadenciando o jogo. O meu companheiro fortão do outro dia agora era meu adversário. Ele me deu uma trombada que até hoje dói. Final 8x1 prá nós. E uma dor nas costas.

Isso é o futebol aqui nos EUA: não existe. Você liga a TV e tem uns 20 canais falando de futebol americano, com aqueles afro-americanos e outros hispano americanos e uns americanos trombando uns nos outros. Ai, a dor nas costas! Futebol aqui é *soccer*, uma coisa que não interessa. Quero ver na próxima semana, quantos vão ir no estadiozinho. Mas eu vou acordar todo domingo de manhã e ir prá bosta da pelada, nem que seja para correr sozinho em volta do campo a minha volta e chutar um pouco a bola, jogando prá fora a raiva de estar em um lugar que não tem a comida que eu sempre comi, nem o jogo que eu sempre joguei. Nesses e em muitos outros momentos é que você sabe que o Brasil fica realmente muito longe daqui. E que todas as coisas que você acha as mais importantes da vida ficaram no país onde você nasceu. E que mesmo que você assine tv a cabo para ver a Globo ou que você fale com seus amigos pelo *Skype*, a verdade é que você está definitivamente em um outro mundo. E, invés da nostalgia, uma lombalgia!

AS FORMAS E AS DESFORRAS: GULODICES⁶

29/08/2006

Morando aqui nos EUA é fácil encontrar uma exuberância das formas humanas, uma reinvenção do que seja uma pessoa, a luta por ultrapassar os inimagináveis limites da pele. Isso mesmo, estou falando de gente gorda, gorda mesmo, de uma gordura inexplicável, perigosa, movimentando-se para além do corpo, como que expulsando de si uma outra pessoa. Olha, eu já tinha visto muita gente gorda. Desde pequeno eu tenho convivido com essa criaturas engraçadinhas jogando as perninhas pra frente para poder andar. Minhas tias, minhas avós e avôs, praticamente todos eram cheinhos. Esse era o padrão. Magreza era sinal de doença. Ser gordo era ser saudável. Não que todo gordo seja doente. Eles não eram gordos: eram fortes, fortinhos.

As coisas começaram a mudar quando a vida da gente passou ser administradas pelo consórcio entre medicina e meios de comunicação de massa. As pessoas gordas deixaram de ser engraçadinhas para viram anti-modelo. A ironia de tudo isso é que aqui, no país onde esse consórcio mais se efetivou, é aqui mesmo que temos os gordos mais gordos que eu já vi.

Nos EUA os gordos conseguiram vencer a mídia e se uniram em torno de uma mesa e comeram seus inimigos. Eles agitam suas mãos gordurosas, enfiadas em latas de sorvete e sacos de salgadinhos. Enquanto sorriem, caem de suas bocas os nacos de frangos fritos e restos de enlatados. É uma gargalhada gostosa, imensa, de vencedor, do tamanho dessa nova e fantástica visão em que eles se tornaram: montes de comida ao avesso. Dizem que quando você fica velho, você vai perdendo as marcas que definem sua identidade: cabelos, cor, vigor, Seu rosto se torna uma massa branca comum, como o foi a massa informe rostinho de joelho do rosto de um bebê. Com os gordos daqui, com os gigantões norte-americanos, uma nova raça se forma e não pela perda, mas pelo acréscimo: de tanto comerem tudo o tempo inteiro, eles vão pavimentando o espaço que ocupam em camadas, como um bolo. A diferença é que cada camada é mais pesadas que outra. Por isso, o peso, a gravidade de cada camada empurra a camada interior para dentro e para baixo. Dessa forma, o primeiro sujeito, o primeiro dono do corpo, vai cedendo seu lugar para a sucessão de camadas, até que todas coabitem nessa multidimensional festa de membros enormes engavetados e suspensos em um núcleo em continua retração e retenção. Assim, o gordo se expande, cresce, na medida que implode sua massa primeira. Como em eras geológicas, você pode pegar um gigantossauro desses e analisar os vários gordos, as varias outras pessoas que existiram antes do gordão atual. É uma longa viagem rumo ao desconhecido. Leva horas. E vai do amorfo de agora para a memória do passado.

⁶ Vali-me muito dessas ideias na caracterização dos estrangeiros que chegam à ilha de Caliban, e na narrativa **A grande libertação**, inserida no livro **Três Histórias Estranhas** (Giostri, 2016).

Como não se perder nessa arquivagem? Fácil: basta acompanhar um ruído fundo, perdido antigo, por entre as adiposas estacoes. Quando você chegar lá no fim do abismo, vai reconhecer o ruído de uma risada já meio sem graça, cansada e esquecida. Essa é a diferença: os grande gordos daqui já não riem mais, não riem como nosso gordinhos nacionais, como os nossos tios e avós riam, balançando-se o tempo inteiro, rindo, rindo e esbarrando em tudo. As montanhas gordas daqui pararam há muito tempo de rir.

FÉ É A VITÓRIA? DIFERENÇAS CULTURAIS.

02/09/2006

Como de costume, sábado de manhã me dirigi com minha esposa a uma igreja. Mesmo vivendo no exterior, continuo fazendo isso. É um modo de sempre estar em casa. Ao chegar na igreja, uma gentil senhora de cabelos brancos e muita idade saudou-me, perguntou de onde a gente era, tirou nossa foto, anotou nosso nome e perguntou se a gente não queria ir ao salão ao lado, onde congregavam os hispanos. Respondi que não, que preferia ali mesmo. A simpática senhora branquinha, diante de minha pronta resposta, disse que tudo bem, que não queria ofender ninguém. Bem, agora, depois do que ela falou, a coisa parecia uma leve ofensa. Não sei porquê. Mas continuei em frente.

Entrei no lindo salão de reuniões, com suas belas cadeiras, uma iluminação sóbria, tudo rodeando o púlpito. Além de mim e de minha esposa, umas 6 ou 7 pessoas. Depois, de um certo tempo, para a hora do sermão, foram chegando mais. Até que os 150 assentos vagos foram ocupados por mais 30 e poucos velhinhos, gente de meia idade e alguns doentes empurrando seus andadores. Sério. O sermão do pastor foi sobre *commitement* — o por que das pessoas se comprometerem a ajudar umas as outras, a saírem de um certo comodismo existencial e partirem para a ação, testemunharem as maravilhas que Deus tem feito em nossas vidas.

Um belo sermão. Hinos foram cantados entre as partes faladas, um piano simples acompanhando. Uma família performou um louvor especial, com violões. Belo e calmo sábado. Depois, um almoço comunitário. Comida vegetariana. Lindo. Durante o almoço, na sala dos hispanos transformada agora em sala de refeições, fomos informados sobre uma outra igreja, um pouco longe dali — uma igreja da mesma denominação só que com maioria negra. Ótimo.

No sábado seguinte, segundo nosso programa básico, nos dirigimos para essa igreja. Por causa da experiência anterior, saímos mais tarde, para chegar logo no culto. Já no estacionamento vimos que a chamada maioria era na verdade quase uma exclusividade: todos, tirando eu e minha esposa, eram afro-americanos. Se ninguém saísse dos carros, não havia como distinguir

este lugar do outro. Um prédio, estacionamento e carros. Continuando, chegamos na entrada da porta principal. Dois diáconos de terno, como leões de chácara. Para entrar, era preciso que oração lá dentro terminasse. O culto já havia começado. Eu ouvia uns sons vindo de dentro da igreja — vozes respondendo vozes, alguns sons do teclado seguindo a potente voz do orador. Acabando com minha ansiedade, os diáconos nos deixaram entrar. Nos sentamos logo no primeiro banco que vimos, o mais livre. Afinal, o último...

Parecíamos ETs naquele mundo. Afinal, estrangeiros em um país de estrangeiros, depois de duas semanas de cansativa e trabalhosa adaptação, éramos eu e minha mulher mais do que nunca pessoas de outro lugar, de um outro país. De repente, o orador deu início a saudação às visitas. Pediu que todos os visitantes ficassem de pé. Não havia como se esconder. Ninguém mais do que nos era visitantes ali. Junto com outro poucos afro-americanos, nós, os únicos branquinhos do lugar ficamos de pé. Então o coral começou a cantar. Fortes vozes de homens e mulheres nos saudavam alegremente, batendo palmas, dançando, como se nos fossemos reis, como se fossemos como aquele parente que partiu há muito tempo e nunca mais fora visto, como a ovelha perdida, e tantas outras histórias da bíblia.

O coral era acompanhado por uma eficiente banda composta por teclado, bateria, baixo e sax. Os membros da plataforma saíram de seus lugares e vieram saudar cada um dos visitantes, fazendo um périplo por todo o salão da igreja. Membros da igreja saíam dos bancos e também vinham nos cumprimentar, perguntar por nosso nome, e nos desejar um feliz sábado. Ouvindo aquela música, vendo aquele povo eu comecei a sentir o sangue subir. Pensei que ia desmaiar. Com todo esforço tentei me controlar, mas não consegui: estava chorando, chorando. Lágrimas brotavam dos meus olhos. Eu estava ali no meio daquela festa. Estava junto daquela gente. E por alguns minutos me senti alguém, não me senti sozinho.

Seguido a isso, veio o sermão. Após a leitura de uma passagem bíblica que mostrava o quanto Deus se interessa por cada um nós, o pastor contou histórias, disse umas frases de efeito, tudo sem argumento. O sermão era expansão de algo indiscutível — Deus cuida de seus filhos sempre. Após as frases de efeito que parafraseavam e expandiam essa verdade, membros da congregação e da plataforma acompanhavam o sermão dizendo: "Eh verdade! Amem! Deus seja Louvado! Gloria a Deus!"

Como no canto coral, quando um solista interpela um coro, assim também durante o sermão o mesmo modelo participativo era performado. Cantando ou falando, todos se manifestam, todos manifestam o poder que aquele momento de louvor ou reflexão provoca em suas vidas. Depois do culto, vários vieram fa-

lar conosco, perguntando sobre se íamos voltar, se havíamos gostado, de onde éramos. Fui tocar um pouco com os músicos. Me pediram para voltar.

Mas o principal é que no intervalo de uma semana vimos formas e culturas diferentes de louvor, mostrando não só a diversidade de meios de expressão, mas também, e em função disso, como tais diferenças só existem separadas. Como não sou norte-americano, estadunidense, posso falar do que aquilo pareceu pra mim, sem o intuito de explicar, e sim de compreender. A igreja dos brancos esta morrendo nessa pátria, pelo menos nas cidades pequenas. A predominância de uma adoração intelectual, distanciada e burocrática tem excluído jovens. Não querendo ser uma igreja performática, ou insistindo na exclusão do corpo em sua amplitude, essa igreja caucasiana esta satisfeita consigo, mas em extinção. A pregação se dirigiu para um tipo de gente conformada com o que tem, que não quer mudar, que quer continuar em seu espaço de conforto e segurança. Tudo o que lembrar movimento, tudo o que escapar da ideia que eu tenho do mundo, deverá ser rejeitado.

Do outro lado, entre os afro-americanos, temos o excesso, o povo exibindo suas habilidades pela palavra e pelo canto em função de uma situação de performance. Sempre se busca atingir esse presente expandido, o êxtase, uma bomba de energia que tudo arreventa e leva.

E durante a reunião várias dessas bombas estimulantes são arremessadas. E o sermão? Ora o sermão cheio de vibrante chamado para a fé funciona para elevar a autoestima de quem ouve. Na verdade, se Deus é forte, você é forte. Deus é quem queremos ser. Vocês, afro-americanos são fortes. Vocês têm o vigor dos céus. Podem tudo. Tudo. Pois Deus esta em tudo, por detrás de cada evento de sua vida.

Minha esposa me perguntou se haveria um outro lugar entre o excesso de calma e o excesso de redenção. Ainda não fomos no salãozinho-refeitório dos Hispanos. Mas eu sei que o melhor sábado será quando eu voltar para casa. Afinal, sábado é um dia para descansar. Pois até mesmo em igrejas de mesma denominação haver essa separação entre pessoas em razão da cor da pele, e que esta separação, além de condicionantes históricos — lembrar que estamos na Flórida, Sul dos EUA — demonstra-se em tipos de performances, prédicas e utopias diferenciadas, e que, além disso, tais diferenças são excludentes, tanto que as pessoas tem de se reunir em lugares diferentes ... toda essa outra lógica de classificação deixou minha cabecinha a girar...

Minha perturbação só terminou quando comparei a lógica do meu país continental com essa daqui. Nos EUA, os diferentes não se ajuntam, só se reúnem enquanto diferentes. Já no Brasil, os diferentes se ajuntam, se reúnem

só para serem iguais. Se você reclamar da imoralidade do separatismo racial nos EUA você vai ter que levar em conta que no Brasil existe a violência tão grande quanto esta de ser reduzir a diferença em uma abstrata igualdade, discurso esse que só reforça a elite e a perpetuação de um *status quo*. Aqui nos EUA, se você é diferente e quer ser tratado como diferente você vai conseguir o que quer. No Brasil, a diferença sempre foi vista como negativa, subversiva, caótica, desnecessária. Melhor que entender os EUA, é compreender o Brasil. Concordando ou não com a classificação, o certo é que quem observa uma lógica cultural vale-se de sua própria lógica. No meu caso, como aqui ainda não tenho o grupo no qual encaixar minha diferença, ainda vivo entre mundos. Se eu fosse americano e fosse pro Brasil eu ia ser recebido por todos. E isso pareceria ser bom em um primeiro momento. E...

Chega!!! A partir daqui, saímos da análise para o romance. Ou será que estivemos o tempo inteiro na narrativa?

COMO COMPRAR UM SAPATO E CONVERSAR

21/09/2006

Pode parecer melancolia. Seja o que for, viver em outro país é como ser vovó que tem os filhos fora de casa e fica esperando uma cartinha que nunca chega. Daí vai caixa do correio, depois liga a tv abre a janela e suspira — nem uma notícia.

Eu nunca pensei que ia virar minha avó, mas tem dias que não adianta sorrir, que a coisa não passa.

Se não, vejamos. Apesar de fazerem parte das Américas e se autodenominarem americanos, os estadunidenses vivem em outro continente. Primeiro, as medidas. Aqui não tem quilômetro, nem quilo, nem litro: é coisa de polegadas, pés, jardas, milhas; onças e libras; e quartos e galões. Se você vai abastecer o carro, viajar ou comprar algo no supermercado, é bom ter em mente que você não está fazendo a mesma coisa que fazia no Brasil apesar de estar fazendo a mesma coisa. Por que não é só uma mudança de nome — vem toda uma cultura junto e todo o trabalho de se reprogramar e recalcular o mesmo que deixou de ser o mesmo. E toda hora você tem que redefinir certas coisas que achava definitivas. As mínimas. Entendeu?

Assim: você vai comprar um sapato, uma camisa. “Quanto você calça?” pergunta a vendedora sorridente. Bem, no Brasil, você calça quarenta. Calçava. Aqui é 7, 8 1/2. Sete o quê? Isso mesmo: você encolheu. Tá menor. Toda aquela sua história de vida de sair dos 28, de virar homem, e chegar nos trinta e ir indo até conquistar o 40, mínimo tamanho de macho, foi-se embora. Se o teu é 9, imagine o dos daqueles caras. Têm uns cavalos que chegam a 14, 15, o dobro de você. É muita humilhação. Primeiro, você não sabia que era tão peque-

no, que tinha sido rebaixado. Depois, você vai testando até encontrar o seu. Daí olha para a vendedora sorridente, olha para o sapato e vê lá escrito – 8. Você não se aguenta. Diz prá lojista que vai continuar experimentando e pega um nove. Pelo menos é mais que 8, 8 ½. Já calçar um 7 não dá!!! Pega um nove e ½ vai. Ninguém tá olhando. Pronto. Que sapatão! Vai pro caixa e sai com sua prancha. Aproveita e calça. Olha, como está tudo mais macio, deslizante e frouxo. Dá próxima vez pega um 10. Pelo menos tem zero. Como 40.

E assim acontece com tudo. Temperatura não é em *celsius*, mas em *fahrenheit*. Imagine que até termômetro você tem que traduzir.

Fora o dinheiro. Recebendo em reais e pagando em dólares é um sofrimento sem fim. Toda hora tem que converter. No avião tinha uma menina falando pra outra, que tinha comprado uma garrafa d'água no aeroporto por 4 dólares, ao que a outra retrucou — Deixa disso, boba: quem converte não se diverte.

Em parte ela tem razão. Eu não tenho me divertido muito. Você vai comprar um pedaço de pizza e são 4 dólares. Você vai almoçar e são 7 dólares. Daí você converte e compara com a mesma coisa no Brasil. Teve um dia que minha mente pirou por causa disso. Tava morto de fome. E quando o estômago está vazio o cérebro não funciona. Saí da biblioteca para comer. Tudo vai fechando aqui depois das 8, 9 horas. As lojas nos shoppings fecham 9. E os shoppings não são shoppings, são lojas amontoadas, como casinhas uma atrás da outra. Me dirigi prá praça de alimentação e fui vendo as minhas opções. Via a foto da comida, o texto enrolado no cardápio e o preço. O pior era aquelas comidas cheias de nomes que eu nunca vi, porque nunca fui lá de saber nome de vegetais e de geleias e de pastas. Morto de fome, passo de loja em loja eliminando seja pelo preço que converto em reais seja pelas palavras que não entendo. E o tempo passando. Depois de dar a volta inteira na praça, decido ir pegar aquele cachorro quente de 5 dólares que fica lá no início da praça. Quando chego, a bosta da loja não atende mais. 3 minutos depois das nove e a bosta da loja com a bosta do cara de bosta me olhando — ele não está vendendo mais nada. Não posso nem xingar o cara. Ele não vai entender. Que fome! Que fome!

Essa de não entender acontece o tempo inteiro. Uma coisa é você aprender inglês no seu país. Outra, é vir morar entre os americanos. Dependendo da região, muitas coisas mudam e complicam a comunicação. Pois o que está implícito, a situação, isso muitas vezes é mais importante que o que você diz. Não dá prá negar que você é estrangeiro, e que, no meu caso, sou sul americano.

Voltando de uma viagem para a Austrália, estava acabando de mostrar minhas bagagens na alfândega, indo embarcar de volta quando ouvi “Alô! Tem pinga aí? Cachaça? Pinga? Tem Pinga aí?” Depois de 10 dias só ouvindo

outras línguas afinal alguém falando português. Quando me virei para ver quem me chamava, dei de frente com um descendente de orientais rindo. Estranhando, perguntei como ele sabia que eu era brasileiro, aqui no aeroporto internacional de Brisbane. O cara falou “Tá na tua cara!” Eu saí rindo. Mesmo com o estereótipo de brasileiro carregando pinga, eu saí rindo por que nunca tinha me percebido assim, pelos olhos de outra pessoa. Por que vivendo o maior tempo no Brasil, sendo brasileiro, são os outros que são estrangeiros, são outros que eu classifico por tipos e pressupostas raças. Eu era brasileiro mesmo e o cara que tinha traços orientais de modo algum eu iria achar que era um brasileiro lá na Austrália.

De volta para onde estou, ser quem você é e levar isso em frente, ter essa cara e esse sinal são decisões que você precisa fazer. Não só o seu rostinho mas como você fala, o acento são traços caracterizadores que ligam certas reações das pessoas aqui. Há gente mais aberta, receptiva a estrangeiros, outros nem tanto. Quando você vai tirar documentos, uma carteira de habilitação, ou comprar algum sanduiche ao ver você e ao te ouvir tais reações vão ser desencadeadas.

Olha, tem uma senhora na igreja que a gente frequenta que para me entender precisa virar minha mãe ou minha professora. Quando eu começo a falar, ela vai inclinando sua cabeça em minha direção, de forma a direcionar seus ouvidos para minha boca. Ver aquele cabeção girando é realmente desalentador. O pior é que depois ela balança rapidamente as mãos me interrompendo e fala as coisas bem devagar como se eu tivesse caído do berço umas quatro vezes antes e depois de nascer. O movimento da cabeça é acompanhado por distorções no rosto — ela repuxa um pouco a boca, procurando mostrar um sorriso forçado que esconde a perturbação de estar falando um estrangeiro. Eu gostaria de soltar essa troglodita lá no Rio de Janeiro, na feira de Acari e dar pra ela uma lista de compras. Queria ver se ela ia fazer essa cara de astronauta quando a nave explode. Sábado vou almoçar na casa dela. Vai ser minha primeira refeição em uma casa tipicamente estadunidense.

De outro lado, há pessoas fantásticas, que buscam contato, que são melhor informadas e que brincam com essas situação tão bizarra para ambos os polos.

Mas o pior mesmo é quando chega domingo. Domingo e não ter um joguinho na tv, nem uma coisa que lembre o Brasil é um saco, depois de você passar a semana inteira falando e ouvindo coisas em outra língua. Isso devia ser proibido. Deviam no domingo obrigar as empresas de televisão a passar programação em outra língua em português, por exemplo. Assim eu descansava. Parece até que estou em outro país! Mas essa é uma outra história.

BASTIDORES DO LANÇAMENTO DO ROMANCE ONLINE "A GRANDE LIBERTAÇÃO"⁷

12/09/2006

Os bastidores de uma obra *online* se resumem na maioria das vezes aos problemas *online*, de colocar no ar o documento. O primeiro capítulo já estava pronto há duas semanas atrás. Quando foi para a internet, eu já havia escrito outros três. Sempre é bom ter uma reserva para não ficar na pressão.

Meu grande problema não era o material mas sim minhas condições aqui de trabalho. Vivendo nos Estados Unidos, trabalhando o tempo inteiro e resolvendo pendências de adaptação, não tive muito tempo para estruturar um lugar e o equipamento para escrever. Estava me valendo do que havia disponível: as bibliotecas da Universidade daqui. São ótimas. Dezenas de computadores, muitos espaços para trabalhar, mas um detalhe — sempre o detalhe — mostrou-se fundamental: os acentos. A língua inglesa escrita prescinde de marcação gráfica da tonicidade da sílaba. Ora, para escrever um *email* essa dificuldade não é uma impossibilidade. Contudo, uma escrita expressiva, que busque estabelecer um contato fluído com seu leitor, e texto mais longos, ah agora eu tinha um problema.

Primeiro, meu problema. Quando eu saí de casa para me aventurar no grande mundo (1997), aos meus dezoito anos, eu levava uma malinha com umas roupinhas, meu violão e uma máquina de escrever manual. Agora quando me mudei para outro país vim só com as malas. Alguma coisa estava errada. Logo que cheguei comprei o violão. Mas e a 'caixa de letras'...

Os acentos ontem e hoje sempre me deram trabalho. A minha velha máquina manual portátil e barulhenta sempre prendia quando eu teclava o 'til'. Então era teclar e puxar a fina barra de metal. De tanto fazer isso, ficou automática aquela ginástica. Como a máquina, eu funcionava.

Agora, sem máquinas manuais e tempo para soluções, fui escrevendo tudo sem acento, uma raiva sendo superada pela companhia que a escrita traz. Mas, ao se aproximar a hora de colocar no site meu primeiro romance, vi que esta situação provisória não poderia continuar. Encomendei um computador que chegou justamente na manhã do dia 12 {de Setembro}.

O que se sucede é o relato de uma grande estupidez. Pressionado por colocar o primeiro capítulo no ar, fui com o computador para o computador na biblioteca, que possuía meus arquivos. É que eles não aceitam nenhuma interferência do usuário nas máquinas: você não pode tirar cópia de algum arquivo ou alterar configuração alguma. Tudo fica na rede, virtualmente. Tudo que eu havia escrito nessas últimas três semanas que estou aqui estava no invisível espaço da internet. Eu não tinha nada em mãos. E o pior: es-

⁷ Inclui este folhetim no livro **Três Histórias Estranhas** (Giostri, 2016). O primeiro texto de **A grande Libertação** foi disponibilizado no site em 12/9/2006.

tava tudo que escrevi com aquele esboço de escrita em língua portuguesa — sem acentos.

O computador chegou às duas da tarde. Peguei a máquina portátil e fui para a biblioteca. Chegando lá, resolvi agir ainda no provisório. Peguei o texto, corriji e o coloquei no site. Eu mesmo fui baixar o texto. Estava horrível. Não havia paragrafação. Um problema no site, justamente nesse dia, impedia o uso dos recursos. Eu tirava o arquivo, arrumava sua formatação, colocava na página, e lá vinha aquele amontoado de linhas sem divisão e acentos. Parecia comida pra cachorro.

Depois de umas 5 tentativas, entrei em contato com a administração do meu site e tudo resolvido. Vai lá o texto com parágrafos e sem acentos. Vi e não gostei. Era tudo uma burrice. Eu, com um computador do meu lado, capaz de colocar os acentos, e fazendo uma porcaria dessas...(ainda não achei o sinal de interrogação...) Tudo era muito fácil: bastava mandar meu texto do computador da biblioteca para meu *email*, ligar meu novo computador na internet, registrar os programas de vírus e da *microsoft* na internet, baixar do meu *email* o primeiro capítulo de meu romance, corrigir todas as faltas de acento e cedilhadas (~^´ç), transformar o texto em *word* para *pdf* e inserir na minha página.

Depois que fiz isso tudo, resolvi escrever essas linhas. São quase nove da noite e até agora não sei muito bem o que leva alguém a passar um dia de sua vida para colocar 6 páginas *online*. Levei mais tempo fazendo isso que escrevendo.

Por outro lado, a vida inteira quis escrever e venho escrevendo. Meu maior tempo não gasto em escrever mas em imaginar o que vou escrever. Esse livro aqui há mais de três anos eu repito as primeiras linhas. Eu sabia bem como tudo isso ia começar. Depois de escrever o quarto capítulo, sei como tudo vai acabar. Toda essa estupidez e agonia do dia de hoje, que ninguém além de mim experimentou, podia ser evitada se eu tivesse trazido o meu computador, que demorei um tempo pra comprar e arrumar do jeito que eu quero. Para um escritor, os primeiros sonhos continuam. E cada dia corrige e esquece o anterior. Talvez isso também faça parte de **A grande Libertação**.

COMER OU MORRER: CADA REFEIÇÃO, UMA SURPRESA

19/10/2006

O prova maior do relativismo cultural parece residir na alimentação: cada comunidade come aquilo que para ela é melhor. Eu discordo. Não há antropologia nenhuma que me faça aceitar a comida estadunidense. Aqui é o fim da relatividade: essa comida é ruim mesmo, simplesmente não presta. Paladar definitivamente não é uma questão que dignifique os estadunidenses, pelo menos entre os médio habitantes.

Comer aqui é resolver um problema orgânico: basta colocar pra dentro do corpo algo que satisfaça, que mate essa sensação. Daí o jeitinho prático, o pragmatismo local, exportado para o mundo inteiro.

Mesmo assim, como em um contra-senso, há uma obsessão com comida. No Walmart ou no Publix, grandes cadeias de supermercados, há enormes áreas com uma ilusória diversidade de produtos prontos para ser comidos ou bebidos. Mas, após alguns instantes, você observa que toda a variação de marcas, cores e tamanhos é uma competição em torno do mesmo tipo de produto: lanche. Os caras não comem — fazem lanche o tempo inteiro, enganam o estômago, se entopem de coisas fofas e de ilimitada duração.

O predomínio dessa cultura do lanchinho, jovem, apressada se materializa na seleção dos materiais, nos tipos de refeições e no modo de preparo: tudo vem em caixa, pacotinho, embrulhado, pré-cozido, pré-preparado, pré-mastigado, prá você continuar conversando, se divertindo, fazendo o que você tem de fazer enquanto come. Das prateleiras de supermercado às grandes cadeias de lojas de alimentação tudo é portátil, do tamanho do consumidor.

Realmente a existência mesma dessas cadeias de lanchonetes é um fato que atesta tal cultura da comidinha embalada. E não é somente com sanduíches — desde frango frito, como o KFC, até ‘pratos italianos’, como o Olive Garden — tudo se expressa em termos de seu lanchinho rápido padrão. Em uma sociedade individualista, tudo é produzido em massa. E até a massa tem o mesmo gosto, cheiro e tamanho. Tudo está medida certa, que não é você que determina.

Assim, não adianta que você não vai encontrar coisas complicadas como lojas de sucos ou um prato com arroz, feijão, salada e bife no dia a dia, comumente. E se encontrar, prepare-se. O suco aqui é um tal de *smoothie*. Sempre é associado com algo exótico. Por isso sempre tem que vir em combinações. Não há suco fresco da fruta fresca, nem a porcaria de um simples suco sem mistura. E tudo sempre bem gelado, congelando.

Pois nesse país que recebe todo mundo, todo a comida desse mundo tem que se adaptar às condições de produção locais. Você vê comida mexicana, japonesa, mas tudo tem que entrar no esquema de refeições rápidas. Isso me lembra uma vez que eu fui na Bahia, em Barra Grande, e depois de horas andando pela praia, cheguei em uma barraca meio restaurante e pedi uma peixada. Duas horas e meia depois, eu já tendo tomado todas as bebidas do estabelecimento, vejo um rapaz conversando com mãe-proprietária-cozinheira: “maíinha: vamu logu. Achu que o hôme tá cum fome...”

Extremos a extremos, basta tentar comer nos restaurantes universitários espalhados pelo campus. Na hora do nosso almoço, eles lancham. Pois a re-

feijão salgada, principal, como eles chamam, será depois quando voltarem para casa. Mas como muita gente mora no campus mesmo, no meio dia você pode ver todas essas comidas. Quando você entra no restaurante universitário, parece que entrou em uma praça de alimentação de *shopping*. Há espaços como lojinhas para diferentes tipos de refeições. Tem a seção da salada, dos sanduíches, da sobremesa, das comidas quentes, das massas e das pizzas. A pizza daqui é realmente muito boa, sempre crocante e quentinha. Na seção de comidas quentes, cada dia é uma novidade. Você não sabe o que tem no arroz: às vezes o feijão é gelado ou, o pior, doce. Já viram um porcaria dessas — feijão gelado e doce. Um amigo meu disse que eles põem açúcar em tudo por causa da pressão arterial, para não colocarem sal. Não sei de onde ele tirou essa teoria, mas tudo ou tem açúcar ou é frito. A desgraça é que você não sabe o que vai acontecer toda vez que você faz um prato. Porque a cor e a forma parecem uma coisa, mas quando você coloca prá dentro, daí é que a diferença aparece. E quando a pimenta vem, a surpresa tem um gosto de ódio. Feijão gelado doce e apimentado...

A minha primeira vontade foi de parar de comer. Mas como isso é impossível, estou entrando na dieta e sem muita dificuldade já engordei uns quilinhos. Afinal, assim como aqui é fácil comer, é mais fácil ainda engordar. Como se vê, estou me aculturando. Enquanto meu peixinho não chega, vai um feijão gelado docinho?

VENDO TV, NÃO VENDO MAIS NADA

22/10/2006

Uma das grandes experiências de se viver aqui é justamente ver a fonte da maioria das porcarias que dominam a televisão brasileira. Não que tudo nos quinhentos mil canais oferecidos pelas tvs a cabo daqui não preste, mas grande parte não presta mesmo. O relacionamento entre o estadunidense médio e a tv é quase embrionário. O grau de oferta cobre as mais diversas necessidades do espírito humano. A segmentação do mercado determina os canais. Aquela coisa misturata, tipo show salada de fruta que são as revistas semanais tipo **Fantástico** no Brasil não existem por aqui. Para cada faixa do mercado, há um canal a cabo.

Assim, tem canal só para jogos, que na verdade são disputas. É o GSN. Nele predomina o estilo perguntas e respostas. O nosso **Show do Milhão** é uma versão autorizada do **Who wants to be a millionaire**. Outro que o Sílvio Santos levou pro Brasil foi o **Family Feud**, no qual dois times compostos por duas famílias disputam conhecimento a partir de perguntas feitas para o público. E tudo por dinheiro. No GSN você vê antigos e novos jogos, mostrando

e aprimorando uma tradição que determina a formação dos estadunidenses. Em função de uma recompensa monetária, as habilidades são julgadas e aprimoradas. O Público assiste e joga também, enfrentando o risco da perda, da eliminação. As etapas se sucedem, a progressão rumo ao prêmio. Mas só o melhor chega lá. E o melhor é o que enfrentou os riscos, a pressão e tanto soube dar bons palpites e demonstrar seu conhecimento seu conhecimento adquirido como também teve sorte. No entanto, há coisas bizarras, como um jogo em que as pessoas mergulham em uma piscina e disputam com um cachorro que é mais rápido e pega um osso lá no fundo. O emparelhamento das mulheres de biquini e do animal de quatro patas é prá lá de cômico.

Nisso a tv brasileira se distancia da estadunidense: você não vê por aqui mulheres com pouca ou quase nenhuma roupa. Nem nas propagandas. Mesmo naquele terrível e grudento canal E!, que passa as fofocas das celebridades, quando é exibida uma parte mais íntima do corpo, a imagem é modificada. E isso acontece em todos os canais. Vai aparecer peitinho, a tela se perde de definição. Os filmes mesmos são editados, cortadas as sequências picantes. E os palavrões, mesmo nos programas de comédia, são seguidos por um Bip. A tv a cabo é a terra do bip. Coitados dos masturbadores de plantão. Ficam como loucos procurando uma pele fresca, uma imagem física e lá vem a tela se desfazendo. Parece até coisa de missão impossível. Essa imagem vai se desfazer logo que você se excitar...

Nos canais legais, como o Comedy central, um canal inteiro para a comédia, no qual temos além de filmes, as tradicionais performance solo, Stand Up, a onda do Bip não deixa ninguém em paz. Só não bipam os comentários mordazes, a crítica ferrenha que é feita ao governo Bush. É incrível como os comediantes aqui têm uma relação de amor e ódio com o governo. Diferentemente do Brasil, o presidente é acompanhado diariamente. Há um íntimo relacionamento entre o governo, os canais de informação tipo CNN e FOX e os comediantes. De dia CNN e Fox acompanham todos os passos do presidente e de sua corte. De noite John Stewart (11.00), Steve Colbert (11.30), David Letterman (11:30), Jay Leno (11.30), Conan O'Brien (12:30) e Craig Ferguson, entre outros, se revezam na exploração cômica das mesmas trapalhadas do presidente e das celebridades.

Inversamente, parte dos canais ditos de informação abrem muito espaço para cobrir separações e escândalos de famosos. Este casamento entre notícia e entretenimento norteia toda a parte não narrativa da tv. Na verdade é a novelização da tv. Tudo é tratado em termos de máxima exibição, de massiva e maciça exibição para cativar telespectadores. A cobertura intensa e detalhada dos fatos ao invés de informar acaba por naturalizar o referente da re-

portagem, transformando o telespectador em um descontextualizada fossa de trucagens, palavras e imagens.

Logo que aqui cheguei pude ver isso bem de certo. Como não passava uma linha sobre o Brasil, nada, nadinha, nem sobre futebol, fiquei horas na tv até ver se era assim mesmo. E, com isso, aprendi um pouco sobre a mídia estadunidense. Primeiro, há o quase que completo desaparecimento do local, da notícia do bairro. Com exceção de cidades com uma certa tradição de se auto-informar, o que predomina é notícia via as grandes corporações. Logo, o que importa é ascender ao *status* de noticiável.

Nos primeiros dias aqui (agosto, setembro), em virtude da volta às aulas, frequentes casos de homens armados que invadem escolas e matam gratuitamente foram veiculados. O mais famosos entre eles ficou do louco que entrou em um escolinha no interior da Pensilvânia e matou cinco meninas. Houve uma febre de jornalistas e helicópteros e entrevistas com policiais e sobreviventes e detalhes pérfidos da vida do assassino e entrevista com a viúva e com as mães das crianças. Com o passar do tempo, tudo parecia ser mostrado. Mas o que motivava a permanência do caso na tv durante os primeiros dias após a morte das meninas não era tanto a brutalidade e estupidez do caso, e sim a manutenção do investimento psíquico e da cobertura, dos profissionais envolvidos nisso. Uma torrente de informações insignificantes explodia na tela. Vizinhos do assassino e das vítimas davam suas inúteis declarações. Em um país onde os principais (mais comentados) programas televisivos são baseados em investigações criminais ou paranormalidade, tudo mundo se considera apto a saber alguma coisa sobre a desgraça do outro.

Entre grandes coisas da tv, tem o canal o TMC, The Movie Channel, que apresenta filmes clássicos, maravilhosos, e sempre os melhores filmes passando de madrugada e o TVLAND, que passa séries clássicas, como **The Cosby Show**, **The Andy Griffith Show**, **Bonanza**, **There's Company**, **I Love Lucy**, entre outros.

Mas a pior coisa que você pode ver na tv americana é o estranho **Flavor of Love**, como ex integrante do extinto **Public Enemy**, Flav of Love. Trata-se do anti-programa perfeito: o cara mais feio do mundo, misto de *rapper* com ca-fetão, busca escolher uma namorada entre várias candidatas. Junte o mundo de H.Hefner com um programa tipo **The Bachelor** — aquele das várias mulheres que querem casar com um cara bonitão. O tal Flav é um idiota: não consegue articular uma frase inteira, expressa-se com interjeições — *yeah*, *bye!* — o tempo inteiro, veste-se com roupas coloridas e de tamanho desproporcional para um magrelo maconheiro como ele, e usa um relógio enorme no pescoço. O último episódio da segunda temporada foi um sucesso só, com

mais de 7 milhões e meio de espectadores, sendo o programa mais visto na tv a cabo este ano, tirando programas esportivos. O show de grosserias e *non sense* se distribuem entre agressões verbais e físicas entre as candidatas que disputam esse homem horroroso e *flashes* de seus amassos com a escolhida do dia. É um horror! Mas é engraçadíssimo porque faz um show da miséria da tv: a fama a qualquer custo, a necessidade de estar na mídia.

Centrado no mundo afro-americano, em uma sociedade dividida por marcadas e não integradas diferenças éticas, o sucesso de um programa como esse ajuda a entender a democracia midiática estadunidense, a formação de um país por suas corporações. Se este é o show mais visto, se este é o melhor, um franzino afro-americano decadente cercado de bundas grandes, moles e gritadoras, há algo que vem à tona. O que se mostra é o que se quer ver. Basta observar as propagandas: de cada cinco, uma é sobre carro, outra sobre comida e outra sobre remédio. Tudo para a casa. O filme de terror é sobre a casa. A tv a cabo é para casa. Flavor tem seu programa em uma casa. Nós em casa, a casa tomada por esses sons e imagens. O mundo cada vez do tamanho do controle remoto. Nunca tudo foi tão provinciano. Em um país de dimensões continentais, tudo se resolve em termos da casa e do quintal. A tv é a forma mais precisa de se estar em casa, nessa casa que se estende entre os limites da norma, entre as pressões da norma e sua transgressão.

HALLOWEEN: OU PORQUÊ DOS FILMES DE TERROR

29/10/2006

Nesta semana os estadunidenses se veem diante de seu Halloween, espécie de mascarada popular que concorre com o natal, segundo os lojistas, em termos de lucratividade. Aqui é um tipo de carnaval sem festa, com crianças indo de casa em casa pedindo doces, tipo Cosme e Damião, e os cinemas e as tvs passam filmes de terror.

O Halloween tem origens pagãs, com rituais dos povos celtas mas foi incorporado e domesticado em parte pela mentalidade ocidental: de rituais relacionados com a colheita, quando os espíritos faziam contatos com nosso mundo, para moderno entretenimento e socialização. Para um estadunidense médio é uma oportunidade para certa proximidade entre as pessoas do mesmo bairro. Diante de uma cultura que cada vez mais trabalha com a isolação e autoproteção, o Halloween é uma experiência que coloca em parênteses a segurança, com as pessoas se deslocando para outro lugar que sua casa, escola ou trabalho.

O mais impressionante dessa bobagem toda é o abusivo e lucrativo império de filmes de terror que tal como o seu congênere mercado de filmes por-

nôs trabalha com os limites da ordem e controle da sociedade estadunidense. É tão engraçado essa relação entre sexo e horror, dor e prazer aqui que em uma tv absurdamente censurada até as cenas de violências vistas nos filmes são cortadas. O cara vai dar a machadada na cabeça de outro, aparece o face a face entre a vítima e seu algoz, e depois o cara no chão com o machado na cabeça. Cortaram o golpe. É como se em um filme de sexo mostrassem as preliminares e depois o pessoal tomando banho.

Se cortam as cenas violentas dos filmes de terror, imagine as cenas de sexo. Os filmes de terror ficaram marcados por essa possibilidade de mostrar a nudez feminina. Em um país censurado como o Brasil da ditadura militar os filmes de terror clássicos e depois os bobinhos como **Sexta Feira XIII** foram uma forma de educação visual do corpo da mulher. Era uma mulher estranha, outra, branca, sem cintura e sem bunda. Mas era mulher, gente. E todas eram fáceis. Desde novinhas já iam para as festinhas e o mais incrível é que dormiam com seus namorados. Como punição, eram mortas. Vagabundas!

Agora está passando em vários canais uma maratona Halloween e você poderia sentir tudo isso mas não pode. Tudo é cortado. Não dá nem pra passar perto da tv que eles arrancam um pedaço teu. É a chamada tv família. Na tv a cabo tem uns três canais só com produtos para a família, para a família assistir junta, como se vendo tv juntos todos estivessem juntos. Não é por ver o mesmo programa que eu me sinto melhor em casa.

Enfim, você pode ir no cinema, você pode comprar o dvd mas não pode ver o mesmo produto via tv a cabo. O controle advém das dificuldades. E como há um certo comodismo que define a sociedade estadunidense essa censura vence.

Afinal de contas, tanto a censura quanto o filme de terror e esse Halloween trabalham com a mesma coisa: fazer com que a casa vença a rua, por ter colocado a casa em perigo. Pode notar: todos os filmes de terror e suspense giram em torno da casa. A casa, seus habitantes ou quem vai para lá estão sujeitos a uma relação entre vítima e invasor. A vítima é quem abriu a porta, quem não cuidou direito de seu espaço privado. O invasor tem várias formas, mas sempre é uma ameaça à integridade da casa e de seus habitantes. Apavorar é despertar o sujeito para o perigo que o ronda — o perigo da perda de si e da casa.

Para tanto, o sujeito tem que ser um herói. Vários vão caindo, morrendo. Mas alguém tem que suportar e enfrentar a desgraça. Mesmo quando os vilões vencem, fica para o público a sabedoria dessa tortura: o que se passa na tela é um exemplo, ou um antimodelo do que deveria acontecer na realidade. Pois o sofrimento sempre é algo que se passa com os outros. Nós, em nossas confortáveis cadeiras do cinema ou no sofá da nossa sala, acompanhamos os vários momentos de dor, angústia e vitória e/ou aniquilação de alguém que

está em circunstâncias adversas. Nós apenas sentimos o perigo rondando mas nunca somos de fato o alvo da perseguição. O particularismo das figuras da tela somente se amplia quando aplicamos aquilo que acontece com os outros a nós. Por isso, junto com a trama há sempre alguns contextos reconhecíveis: comportamentos, referências, atos genéricos. Enfim, a casa ainda é um lugar para se estar abrigado contra o mundo lá fora.

Essa dicotomização da realidade é reforçada pela vida moderna estadunidense. Tudo chega via telefone e internet à sua casa. Os romances noticiários explicam, esmiuçam, sintetizam, mastigam tudo para você. Tudo gira em torno de você e da imagem de centro e de país que você tem, desde pequeno quando anda pelas ruas de sua vizinhança pedindo docinhos. Nós aqui somos receptivos e bondosos, para os que moram aqui, para os que conhecemos. O universo é a ruazinha do seu bairro. Você não precisa de mais nada. Aqui é tão importante que até os mortos vêm nos pegar.

Em um país rico, enorme, cheio de recursos naturais, com largas fronteiras, essa noção de que eles vêm pegar o que é nosso, que eles querem o que a gente têm é tão poderosa que engatilha o ataque como forma de defesa. Por isso esse carnaval sem dança e música tem sua fantasia: o encanto provinciano que vem da excitação de armar-se contra tudo e todos que podem ameaçar a nossa casa.

É engraçado que todo jovem adolescente fala sempre usando apenas duas palavras *funny* ou *boring*. Entre o legal e o chato, vem essa máquina de estímulos e dor, essa tortura vivencial. Os gigantes brinquedos dos parques recontam essa mesma história armada como momentânea supressão do controle e do tédio cotidianos. Pois o tédio vem da casa. A conquista da casa, contra o mundo, resultou na mesmice.

Alguém me disse que em uma sociedade rica, sem os altos e baixos da economia, cada dia ganha o tempo de sua eternidade. Não sei. Só sei que andar com uma máscara de monstro pedindo doce é ridículo. Tão ridículo quanto limitar a pornografia e não a violência dos filmes de terror. Pois um filme de terror é a coisa mais explícita que há. Mas passa em tudo quanto é cinema. Pornografia você só compra em loja específica ou em sites. É mais fácil você ter acesso aos corpos sendo rasgados, cortados e estripados que a uma relação sexual. A exposição de uma intimidade é mais abusiva que as carnes se abrindo por uma facada.

Na tv mesmo entre os programas de maior audiência se encontram anatomias de crimes que acompanham violentos assassinatos com detalhada e forense reconstituição. O telespectador fica especializado em uma ciência anatômica transgressiva, de corpos disponibilizados banalmente como es-

petáculos de sangrentos atos de destruição. Esse espetáculo é a celebração da morte de uma pessoa que não sou eu, é a vitória da simulação íntima da violência, uma pedagogia da perversão. Escondendo-se por trás de uma nomenclatura científica, criminal e judiciária estes programas proclamam que os fins são melhores que os meios, já que toda essa exibição do delito acaba por finalmente punir o culpado.

Assim, temos um tipo de formação do cidadão médio baseada aparentemente em uma certa liberdade de expressão e exploração de tudo o que está em volta dele em nome de algo que se considera justo e adequado. E o que se torna adequado em todas as situações é se utilizar o pior como caminho para resolução de problemas e conflitos. Porque justamente os problemas e conflitos advém do caminho utilizado. Dentro desse círculo, dessas decisões errôneas tomadas, o melhor é sempre estar em casa, junto com os que te aceitam, com os iguais a você. Pensando junto, tendo a mesma mente e vontade, a comunidade parece feliz e solidária. Doces para todos, até para quem não quer doces. Gordos doces, meu bem, doces gordinhos...

Toda sociedade fechada, provinciana enfrenta seu isolamento e redução de perspectiva com excesso de controle e transgressão. Enfrentar a rua é manter segura a casa. A ruptura é um pedido de desculpas. A blasfêmia, uma oração. A dor, a gloriosa alegria.

O PAÍS SOBRE RODAS: OU COMO UM AUTOMÓVEL É MAIS QUE UM AUTOMÓVEL

02/11/2006

Uma das primeiras coisas que você descobre ao viver entre os estadunidenses é que você precisa de um automóvel. Tirando as grandes cidades, com sistemas de metrô e táxis, transporte público não é uma coisa muito visada aqui. Primeiro, os carros são baratos. Só usa transporte público interestadual ou municipal quem não tem dinheiro para comprar carro, quem está com restrição legal de guiar ou quem é muito velho ou muito novo para dirigir. Os ônibus são pequenos e não confortáveis. Tudo leva você a adquirir um automóvel.

Quando cheguei aqui nem pensei nisso. Achava que ia ser fácil. Mas a estrutura das cidades obriga você a ter um veículo de transporte. Como há muito espaço, as cidades são coisas espalhadas entre áreas residenciais e comerciais. E tudo parece muito igual, porque você não constrói sua casa: empresas constroem prédios e casas em formas de conjuntos habitacionais ou comerciais e você compra essas coisas já feitas. A escolha será em função do local e dos recursos que você possui. A casa mesmo é praticamente tudo igual, com exceção dos mais ricos. Os prédios comerciais ficam fora das áreas residen-

ciais e se estendem como casinhas uma após outra em frente às principais ruas de acesso. Ou seja, predomina a distribuição horizontal.

Então, para se deslocar você precisa de um carro pois tudo é muito longe, separado. A cidade não foi feita para pedestres. Uma das coisas mais loucas é o sinal de trânsito. Tem hora que abre para você e para o carro. E o tempo para você atravessar é curto. Você disputa a rua com um automóvel. Você está atrapalhando o fluxo dos carros.

Depois de constatar isso na própria pele, resolvi comprar um automóvel. Todos os carros do mundo estão aqui. A coisa mais difícil do mundo é encontrar um carro igual, tipo no Brasil um engarrafamento de Pálios brancos, como diria minha mulher. São tantas marcas, tipos, cores e tamanhos. Aliás, no quesito tamanho, já descobri a fonte daquela estupidez de carros gigantes que entopem as pistas no Brasil. Garotões voando com tratores pelas ruas é algo comum. Parece uma guerra.

A maioria dos carros tem câmbio automático. Mais uma comodidade no país das comodidades. Realmente, para percursos longos o câmbio automático é ótimo. Mas, penso, é desnecessário para trechos curtos. E fica aquela sensação que a máquina não é o carro, e sim você, reduzido agora a manter a direção em linha reta. É tanta coisa à disposição do motorista que assusta: som, tv, geladeira. O cara pode morar no carro. Muito disso em virtude de engarrafamentos, nas grandes cidades, quando para ir para casa e voltar do trabalho. Mas nem todas as cidades são Nova York ou Chicago. Fica a pressão: porque há essa possibilidade, ela se torna a melhor e a única.

Comprar não é difícil. Comprei um Escort americano 1997 por 1.700 dólares. Depois de comprar é que as coisas começam a complicar. Você não sai da loja sem um seguro, e seguro para você e para o outro veículo. Então você tem que ir para uma outra loja fazer seu seguro. Como você é estrangeiro, sem histórico no país, seu seguro é um pouco mais caro. Além disso, você tem que tirar sua carteira de motorista. O seguro me deu um mês para tirar a carteira. Comprei o carro, e com uma licença provisória e com documentos provisórios levei o carro para a cidade onde moro.

Chegando lá, tirar a carteira. Parecia fácil. Me deram um livro de 80 páginas com as leis e placas. Decorar. Eu não sei decorar. A moça que atendia era horrível. Principalmente porque eu era estrangeiro. Essa cara de latino... não tem jeito. Fui fazer a merda do teste pau da vida com aquela mulher. Era no computador. Teste de múltipla escolha. 20 questões, podia errar 4. Voltei pro primário. As questões eram sorteadas aleatoriamente. Me perguntaram umas dez questões com números e coisas pra decorar. Tomei pau. Na bosta da última questão, já nervoso e com raiva da atendente, erreí. Voltei pra bru-

xa e ela com uma cara de merda me disse que só na semana que vem. Merda! Tive que estudar a bosta do livro. Voltei e acertei todas. Merda. Toma aí, ô magricela de merda.

A prova de direção parecia coisa pra imbecil. Só não passa na prova de direção alguém muito doente, em estado terminal. Mesmo assim, nem sei... Era só fazer um percurso de um quilômetro parando nas placas de parar, que são obrigatórias, e estacionar, e ficar parado em uma subida. As coisas no Brasil são mais difíceis. A diferença é que a lei é rígida aqui, e o cara perde a carteira ou vai pra cadeia conforme a infração. Tem que parar atrás de ônibus escolar, em faixa de pedestre e quando tiver a placa Stop. O trânsito é cheio de moscas mortas. Mas pior é ser processado.

Enquanto a carteira não chegava nem os documentos definitivos do veículo nem muito menos a confirmação de pagamento do seguro durante um certo tempo eu era um motorista ilegal. Há um monte de propaganda na tv sobre seguro de carro. Mostram sempre que o problema é o motorista e que sempre vai haver batidas. Aquilo que dava um medo. Outro programa que me dava insônia era de uma juíza latina que olha todo mundo com superioridade e firmeza, condenando pobres infratores de trânsito ou resolvendo brigas domésticas. A mulher fica em um palanque observando todos com ironia e maldade. Eu tenho medo da Juíza Lopez. Eu... eu... confesso tudo prá senhora. Eu estou sem documentos. O carro... o seguro... Meu Deus, Juíza Lopes, tenha piedade! Tenha piedade!

Quinze dias depois do prazo da autorização provisória ter vencido é que os documentos chegaram. Foram os meus piores quinze dias aqui. Há uma sensação de incrível desconforto e culpabilidade se você não está seguindo regras. Para um estrangeiro, com honra e que fez tudo certinho, isso é meio asfixiante. Ressoa pelo ar uma desconfiança geral realçada pelo sentimento de defesa que você tem. Essa paranóia se alimenta das múltiplas situações novas que você enfrenta cotidianamente em estar em um outro país, fazendo aparentemente as mesmas coisas que você fazia em seu país, mas não são as mesmas coisas porque este é um outro país. Por quinze dias, eu parecia o pior dos criminosos. Pois tudo é grande, enorme quando você está entre mundos.

O pior não é comprar o carro ou pegar a carteira. O pior mesmo é estacionar. No primeiro dia de ida à universidade com o carro novo, guincharam o carro. Quando chegamos no estacionamento o carro não estava mais lá. Roubar não roubaram. Uma placa ali perto informava que aquela era uma área comercial e que os carros estavam sujeitos a guincho. Toda a cidade é loteada. A cidade é espaçosa para as vagas para estacionar são restritas. Há mais car-

ro que vagas. Então a solução brilhante é cobrar. Trata-se de um brilhante negócio. Você inventa uma lei que disciplina o tráfego e estacionamento depois cobra. *Money, money, money*. Nas áreas residenciais fechadas, você tem um adesivo que identifica a sua vaga. No campus universitário, enorme, você tem que pegar um adesivo para estacionar. Mas isso não significa vaga. Há estacionamentos abertos somente para professores e funcionários. Depois das 4:30 da tarde você pode estacionar neles. Até lá, é uma disputa por vagas pagas na rua, nas quais você coloca umas moedas e garante a vaga até no máximo 4 horas. Imagine, você fica o dia inteiro na bosta do campus. De repente tá almoçando ou no banheiro daí lembra do estacionamento e sai correndo com as calças na mão pra colocar moedas...

As vagas nos setores comerciais mais movimentados têm duração. Por isso meu carro foi guinchado. Cheguei lá, na empresa chamada Professional Parking e fui retirar meu carro. Parecia uma prisão. Os caras que atendem ficam atrás de grandes, se protegendo de gente como eu. A gente não tem contato com eles. Você identifica o carro, mostra documentos e paga 80 dólares para tirar seu carro daquela merda. Um roubo! Um roubo legalizado e previsto na lei. A melhor maneira de ganhar dinheiro aqui é abrir um negócio em função de uma demanda legal, obrigatória para todos. Porque ninguém questiona a lei e todos fazem o que a lei manda. Se inventassem uma lei obrigando o cara ter de usar um capacete vermelho durante os dias pares da semana, eu abriria uma loja de venda de capacetes vermelhos e ficaria rico. E tão descarado a merda, que os caras ficam atrás de grades, porque muitos devem der chegado bufando, esmurrando e quebrando tudo. Você pode ver os guinchos rondando pelas ruas, procurando carros em situação ilegal. Todo mundo defende porque é a bosta da lei e porque a lei evita que as pessoas façam do trânsito uma área privada, um caos particular. Tudo bem. Mas essas empresas o que são? São públicas? Não, são permissionárias, são entidade com atuação garantida para lucrar. O pior não é pagar 80 dólares. O pior é todo dia essa mesma merda de ficar rodando atrás de uma vaga e ver os guinchos indo e voltando com carros.

Assim, todas as minhas manhãs, eu vou para um estacionamento e fico disputando vaga, esperando alguém sair para colocar meu carro. Sempre tem um engraçadinho que chegou depois e quer roubar a minha vaga do dia. É uma guerra. Só os mais fortes sobrevivem. Todo dia você acorda e vai pra rua, conquistar seu lugar no mundo. Bem vindo à América, a terra da oportunidades.

O MUNDO É UMA TABELA: A SEGURANÇA DOS ESTEREÓTIPOS

09/11/2006

E os demônios, os dráculas, as criaturas do mal não vieram! No dia seguinte pós-Halloween, a programação da tv era completamente outra: filmes- família e as mesmas baboseiras de sempre. De um dia para o outro toda a excitação, a demanda por estímulos fortes foi substituída pela aparente normalidade. Normalidade em termos, por que, com a proximidade das eleições, todos os programas humorísticos e jornalísticos se esbaldavam nos os recentes escândalos e fatos da campanha política. Novamente o fator guerra foi usado, com a condenação de Sadam à força, mais nem mesmo isso evitou a vitória democrática e a queda do chamado senhor da guerra, Donald Rumsfeld, e uma das mais vexatórias entrevistas de um presidente que eu já vi. É muita coisa. Ontem de noite, dia 09, um comentarista, como os milhares que há em todos os canais, elogiava a capacidade dos estadunidenses de mudar o curso de sua história, refutando o rótulo de conservadores. A América, disse ele, provou que sabe lidar com as mudanças. Até quando as paredes caem, há o autoelogio.

Alguém me disse que essa estranha dinâmica entre dois partidos na verdade é um mesmo movimento de bate-assopra: vem um grupo e invade, mata, destrói em nome de alguns valores expansionistas. Depois, vem outro e assopra, interrompe a invasão, mas não elimina seus efeitos. E assim, cada vez mais para frente, para todos os lados, tudo se estabelece no perímetro de uma imperiosa vontade.

Esse movimento começa em casa, no cotidiano estadunidense. A falsa dialética entre dois impulsos contrários — falsa por que na verdade há um só direcionamento — é estabelecida desde a formação do indivíduo. De um jovem médio é cobrado uma imensidão de atos e obrigações. Há uma pressão por decisões e por manter-se nessas decisões. Junto a essa pressão, há as válvulas de escape — as semanas de recessos e os produtos da cultura de massa. Há muitas coisas para serem feitas e o tempo sempre é pouco para isso. A comida e a bebida são todas marcadas por um aspecto excitante, seja no gosto seja no aspecto. Tem que parecer bom, tem que ser melhor. Como há muita oferta, o mais atrativo é o mais estimulante, e é também o melhor.

Você vai tomar um suco, suco não existe: é uma coisa muito, muito gelada, e com várias frutas combinadas, até você perder o gosto do que está bebendo. E esse sucos são vendidos como algo tropical, exótico. Só que é tanto exotismo nessa mistura que você não sabe o que está bebendo. Isso sem falar dos produtos químicos que toda a comida aqui tem. A comida que não morre, que não estraga e dura para sempre, a comida não comida, a comida-sarcófago, múmia. Halloween neles.

Esse elemento de excitação incrivelmente tem um aspecto alienígena, estrangeiro, algo vindo de fora, não daqui. O tempero, as cores, as palavras, as

formas — os estadunidenses incorporam e naturalizam os produtos do mundo inteiro e os domesticam como picantes insumos ao seu modo de vida. O núcleo permanece intacto. Em algumas ocasiões é que se precisa do subsidiário efeito ampliador da percepção.

Isso fica muito claro nos filmes. É incrível como sempre há alguém usando a língua inglesa dentro de um estereótipo étnico. Italianos, russos, hispânicos, orientais, países da cortina de ferro, todos aparecem falando um inglês com acento que caracteriza sua pertença algum lugar. Logo são convertidos nos vilões dos filmes ou nos objetos de desejo ou admiração. Ou são inimigos ou são sábios conselheiros, ou a mulher para a cama. Veja-se **Borat** — uma sátira e ao mesmo tempo uma celebração dos estadunidenses.

De qualquer modo, o estrangeiro é um quadro com legenda, um recorte identificável a partir de seus traços. O Italiano será assim, o hispânico de outro modo. Isso é muito bom para quem classifica. Pois simula um conhecimento de algo amplo a partir de uma redução. Como que se defendendo da complexidade irreduzível da realidade, os estadunidenses aprimoraram essas estratégias de produção de estereótipos. Tanto o mundo se comprime nesse traços, quanto o classificador sobeja, prospera diante do sucesso de seu instrumento. Pois os maiores beneficiários da produção desse *ethos* genérico, desse anti-*Ethos* são os próprios estadunidenses: eles, ao fim, estão em todos os lugares, defendendo seus próprios interesses.

Tal mundialização do próprio baseia-se na expansão da lógica classificatória. Mais que a viagem à lua ou a bomba atômica, a grande e catastrófica invenção estadunidense foi e continua a colonização por estereótipos.

Não que isso seja invenção e descoberta estadunidense. O pan-helenismo grego e a *Pax Romana* se baseavam no mesmo princípio. Mas a diferença é que em nossos tempos a conjunção entre tecnologia e cultura de massas efetivou, em conjunto com uma exterminação violenta, a adesão sistemática a um sistema de sons e imagens que é perverso para quem se torna um estereótipo. Pois a naturalização da figura reduzida acaba por ser reconhecida e acatada pelo estrangeiro e este, alheio a si mesmo, duplamente afastado, entrega-se a um debate contra o consenso. Por fim, ele é e não é aquilo que o estereótipo afirma dele. E, enfim, é esse debate, esse recusar ou aceitar aquilo que lhe imputa, que se torna a sua identidade. Dessa forma, o estereótipo é, desde já, um pressuposto, um prévio referente que determina o ponto de partida da compreensão das relações. Tudo fica fácil, descomplicado, pragmático.

Em virtude do excesso, da demasiada repetição dessas molduras redutoras, tudo o que é ou existe precisa passar pelo crivo desses pressupostos. O ambiente estimulante que esses excessos veiculam retira a pertença do ma-

terial alheio de sua marcada etnicidade. O estadunidense médio consome seu café, seus filmes, seu noticiário, seus burritos e acha que tais produtos são sua participação no mundo estrangeiro. Os que não são como ele chegam em suas mãos como pacotinhos prontos para o uso. A excitação vem justamente disso: dessa controlada instância em que eu me permito algo fora da minha enfadonha e aborrecida segurança e por alguns instantes me permito vestir e possuir algo que não é meu, que não sou eu, algo que foi tratado, organizado para ser passível dessa aproveitamento. Para usufruto, o estímulo vindo dos estereótipos é uma reafirmação de minha pessoa, de minha identidade, da América sempre disposta a mudar, a se rever, a progredir tornando o mundo cada vez mais um playground.

E quando vem a manhã, os demônios foram embora, drácula não está mais com sede. É hora de brincar outro brinquedo, e tomar café forte, um copo enorme, e voltar para a convicção de que tudo continua no mesmo lugar.

Você pode ouvir isso de um americano médio quando ele reage ao que você diz, ao seu acento: e você responde que é brasileiro: *Are you brazilian That's so Funny! So exciting!?* Pronto. Começou tudo outro vez. Lá vêm eles de novo!

CELEBRANDO A GUERRA NA TERRA PROMETIDA: O DIA DOS VETERANOS

"Não penseis que vim trazer Paz à terra; não vim trazer paz, mas espada. (...) Então Jesus lhe disse: Mete a tua espada no seu lugar; porque todos os que lançarem mão da espada, à espada morrerão. Mateus 10:34 e 26:52

13/11/2006

O dia dos veteranos, ou dos que participaram de alguma forma das forças militares americanas como engajados, reservistas ou aposentados, é uma data que movimenta os ânimos dos estadunidenses. Inicialmente, o 11 de novembro relacionava-se com o fim da primeira guerra mundial, quando os alemães em 1918 assinaram o armistício. Após a segunda guerra mundial foi que a data passou a ser mais significativa para eles: pois foi transformada não mais na lembrança da paz e sim na memória da participação estadunidense na maioria dos conflitos após a segunda guerra mundial, como os durante a guerra fria e a disputa pela hegemonia mundial, movimento expansionista que até hoje pode ser observado.

Ou seja, a transformação do dia do armistício em dia dos veteranos promove um momento para se honrar os que serviram o país durante guerras. Não é de se assustar haver uma data como esta por aqui. A gente tem o carnaval... O que assusta é ser surpreendido na festa. Vejamos.

Todos os sábados me dirijo para a igreja para descansar da trabalhosa semana e encontrar alguma alento espiritual e, claro, alguns amigos. Viver no estrangeiro não é fácil. Tenho dois amigos e informantes aqui. Um é Beuris ('borrí'), um estudante haitiano, trabalhador, cuja namorada eu só vi em uma foto. Outro é Michael, um estudante estadunidense, crítico do provincianismo de sua gente. Muitas das coisas que eu procuro saber sobre este país eu aprendo com os dois⁸.

Pois nesse sábado passado nenhum dos dois pôde me ajudar. Eu havia me sentado em meu tradicional banco na tradicional igreja lotada de cabeças brancas quando um tal Guzmán começou a pregar. Eu cheguei meio distraído e atrasado, nem notei a parafernália toda. Enquanto o orador ia desfilando seu patriotismo, eu olhava para as bandeiras e uniformes das forças militares americanas. Ai, que medo! Me sentia um terrorista! O senhor Guzmán, um imigrante hispânico, mostrava fotos de ilustres cristãos que integraram as forças armadas. Notei que ele estava vestindo uma farda militar. O cara fardado no púlpito! Depois ele começou a pregação e leu a famosa passagem do hino de Moisés, performada depois como hino à liberdade, após anos de cativo no Egito:

“Então cantaram Moisés e os filhos de Israel este cântico ao Senhor, dizendo: Cantarei ao Senhor, porque gloriosamente triunfou; lançou no mar o cavalo e o seu cavaleiro.

O Senhor é a minha força, e o meu cântico; ele se tem tornado a minha salvação; é ele o meu Deus, portanto o louvarei; é o Deus de meu pai, por isso o exaltarei.

O Senhor é homem de guerra; Jeová é o seu nome.

Lançou no mar os carros de Faraó e o seu exército; os seus escolhidos capitães foram submersos no Mar Vermelho (**Êxodo** 15:1-4).”

Sem muita argumentação, o senhor Guzmán foi dizendo que há três tipos de pessoas: as ovelhas, o lobos e os cães que cuidam das ovelhas. Entre bandidos e gente comum, é preciso que haja outros que cuidem, protejam e lutem contra o mal. Em um mundo violento precisamos de gente como os cães de Deus.

Depois, o ex-imigrante senhor Guzmán passou fotos de todos que pertenciam ou pertenceram àquela comunidade ali reunida e que um dia integraram as forças guerreiras estadunidenses. Uma multidão de rostos foram exibidos. E, muito emocionado com as imagens, o orador não se conteve quando uma carreira de Guzmáns apareceu na tela. Acho que toda a família do cara integra as forças armadas. Ao invés de me sentir mais protegido, temi pela minha vida.

⁸ Michael Vente reviu as falas em inglês de **Caliban**.

Por que ali em uma igreja, entendi que não é por causa de petróleo apenas que os estadunidenses lutam suas guerras. Não é a economia, mas a religião que determina grande parte da mentalidade média estadunidense. Em nome da religião ou contra a fé as maiores barbaridades são cometidas. Um sermão sobre a liberdade não é um discurso sobre a paz. É uma autoglorificação, um mensagem de cuidado de si por inclusão do potencial perigo. Eu quase cai do meu banco quando o senhor Guzman mordendo os lábios para não chorar afirmou que não há um país no mundo cuja liberdade não foi conquistada por soldado americano. Era tudo tão absurdo que eu me vi no velho testamento, entre os israelitas caras de mau, broncos, primeiro reclamando das promessas de Moisés, depois vibrando com faraó e seus exércitos sendo engolidos pelas águas.

Por que milhares de anos depois os estadunidenses continuam vivendo o velho testamento, com o deus guerreiro e os inimigos pra tudo quando é lado. Por isso na tv só tem oriente médio. Os estadunidenses não vieram da Europa não. Eles fugiram dela. Como novos israelitas sem Moisés, vieram para cá, para a América. E sua mania de perseguição os fez perseguir e conquistar tudo. Eles foram diretamente para o passado, para a sua utopia. Hoje possuem um país gigantesco, cheio de riquezas naturais. Mas não estão contentes. Colocaram espadas flamejantes nesse paraíso e vão em busca dos egípcios. Viver no Éden é um tédio. O bom mesmo é fazer a guerra, continuar a lutar, a estar próximo do inimigo. Por que o inimigo me define. Ele me mostra por que eu luto. Pois eu luto para eliminar aquele com o que em sou tão parecido. O fundamentalismo islâmico e o fundamentalismo evangélico-pentecostal estadunidenses são tão próximos. Tanto lá como aqui temos bombas e mesquitas e igrejas pregando fervor bélico. Não interessa a causa que você lute. O que interessa é que você é um guerreiro.

No Brasil, eu ficava confuso e aturdido quando em algumas madrugadas os seguidores do bispo Macedo valiam-se de adaptação de rituais do antigo testamento para impressionar seu fiéis, na vã tentativa de estabelecer uma conexão entre as pessoas de agora e os patriarcas da fé, como se só no passado houve uma revelação autoritativa da presença de Deus na terra. Esse burlesco anacronismo vinha sobre a forma de exposição de candelabros judaicos, alimentação com pães feitos de ervas amargas (sofrimento que liberta), fogueira santa do monte Sinai até excursões para o Oriente Médio. Todas essa pseudo-simbologia, como nas feiras, é usada como forma de extorsão e expansionismo de uma mercado da fé. Tudo fica no indivíduo, como um droga.

Os estadunidenses e o seguidores do bispo Macedo usam os mesmos textos, o mesmo imaginário mas com significativas alterações: há ainda muito amadorismo no Brasil. Tudo se reduz a pegar dinheiro pra se dar bem. Tudo

fica ali, no carro melhor, no apartamento que o cara compra com seu produto do roubo. Entre os estadunidenses a coisa é mais profissional. Os caras já têm o carro e a casa. Eles querem o mundo. Os soldados do senhor lutam em nome de deus ,que exige coisas mais elevadas.

Entre as coisas que reaprendi e confirmei nesse dia é que não há mais como separar religião e mundo. A negação de um aspecto intervencionista muitas vezes redundante em uma mistificação. Por outro lado, não é só a consagração de si mesmo que interessa quem se aproxima de uma igreja. Eu me lembro quando no fim dos anos noventa começaram os escândalos da Igreja Universal eu perguntei provocativamente pra minha secretária o que ela achava disso, e ela me respondeu que a igreja era composta de homens. A sua fé era uma outra coisa.

Em um mundo imperfeito a nossa vontade é encontrar a terra prometida, um descanso, o fim de tudo. Pois, mesmo vivendo sob o pior, ainda o relevo de algo diferente nos incita a ansiar por mais vida. Assim, os estadunidenses celebram sua guerra e nós a nossa incapacidade de ir além das coisas imediatas, por que muitas vezes nem isso temos - como possivelmente o senhor Guzmán não possuía, mas agora feliz canta em meio à terra sacudida pelos canhões e pelos corpos caindo. Eu não sei pelo quê o senhor Guzmán chora ou se emociona. Acho que ele se abala ao sentir as flamejantes fragrâncias de seu paraíso. Ou suspira diante da culpa que toda essa parafernália da guerra traz com seus mortos, que são sempre mortos e mais mortos. Tudo em nome da bandeira tremulante da liberdade.

Para mim, que não sou nem cão, nem lobo nem coisa alguma sarnenta, fica o receio, o espanto e o testemunho que há sim outros países livres, muitos, sem o tremular de uma bandeira alheia, aqueles como o de minha secretária, e o meu, e tantos outros fora das terras de Canaã e de seu irado e intollerante imaginário.

E duas semanas depois vem o *Thanksgiving*. É mole ou quer mais?!!! Dia do perdão depois do dia da destruição?!!!

OPERA UNIVERSITÁRIA: ENCENAÇÃO DE FALSTAFF, DE VERDI⁹

17/11/2006

A apresentação de uma obra dramático-musical não apenas materializa as opções estéticas, o processo criativo que efetiva o espetáculo, como também toda a cultura envolvida em sua produção e recepção. A montagem de *Falstaff*, pela Florida State Opera, nos dá uma oportunidade para entrar em contato com as opções e soluções locais e, a partir disso, refletir sobre possibilidades quanto ao mesmo tópico no Brasil.

⁹ Expandi este texto no meu artigo "Direção cênica de obras dramático-musical: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera. In: ZANINI, C. R. O.; CAMARGO, R. C. (Org.). Música na contemporaneidade: ações e reflexões. Goiânia: Editora PUC-Goiânia, 2015. p. 101-117. Disponível em https://www.academia.edu/16673429/DIREC_A_O_CE_NICA_DE_OBRAS_DRAMA_TICO-MUSICAIS_O_TRABALHO_DE_MATTHEW_LATA_NO_FLORIDA_STATE_OPERA .

Inicialmente, é bom tem mente que a realização de **Falstaff** foi marcada por sua orientação intensiva: primeiro tivemos as audições. Depois das audições, duas semanas de preparação vocal ou passagem das partes. Os ensaios começaram em 30 de setembro e as apresentações foram nos dias 3, 5, 9 e 10 de novembro. Praticamente 45 dias. Uma loucura.

Para que isso fosse possível, primeiro há uma tradição por trás. Esta é 57a. temporada da Florida State Opera. Para o ano que vem {2007}, temos **Dom Giovanni**, entre os dias 29,30,31 e 1º. de Abril, e outras atividades programadas para abril e maio, como workshops e mostra de óperas.

Como resultado, há uma estrutura, uma organização. Todos os cantores selecionados receberam a programação prévia dos ensaios, com datas, horários e cenas que seriam trabalhadas em cada encontro. Os ensaios foram realizados todos os dias, menos nas quartas-feiras, com duração de três a quatro horas, das 7 da noite até às 10, 11, com pequeno intervalo. Lembrar que havia dois elencos. Nos fins de semana, ensaio era das 11 da manhã até 6 da tarde nos sábados e das 3 às 10 da noite nos domingos. Segundo este apertado cronograma, cada cena seria passada somente duas vezes. Uma maratona.

Os ensaios eram organizados da seguinte forma: inicialmente o Professor de preparação vocal e regente da orquestra que iria acompanhar as apresentações, Douglas Fisher, passava as vozes. Não se tratava de ensinar o que deveria ser cantado. Após as audições e ensaio das partes faladas, agora não era momento de ser noviço. Há um claro comprometimento do estudante em uma produção semi-profissional como essa. Na porta da sala da sede do Florida University Opera, além de cópia da programação, você encontra uma incisiva carta do professor Fisher lembrando e cobrando este comprometimento. Além do tempo dedicado aos ensaios, como o estudante tem a programação em suas mãos, ele deve estudar em casa suas partes. Além disso, há dois pianistas bolsistas integrados no projeto, com horários para passagem das partes.

Após este aquecimento que retoma o que vai se cantado, começa o trabalho do professor Matthew Lata. Eu fiquei admirado quando entrei pela primeira vez na sala de ensaios e vi moças assentadas com cópia da partitura da peça. Uma é assistente de direção, anotando todos os comentários, ideias sobre interpretação, sugestões, marcações que o professor Lata compartilha com ela ou através da observação que ela mesma faz da condução dos atores. Ao seu lado, outra assistente se concentra na parte mais técnica do espetáculo, no espaço da cena e nos objetos. E, ao lado desta, sua assistente, detalhando mais as coisas que são necessárias, o que deve ser providenciado. Assim, há um controle da representação tanto em relação às suas condições materiais quanto às suas opções interpretativas. Se o estudante esquecer algo de

sua cena, quiser rever uma marcação ou faltar ao ensaio (coisa rara e impen-sável), ele vai falar é com a assistente. Conforme o professor Lata me disse, é responsabilidade do cantor e não do diretor rever ou repetir marcas. Tal equipe é fundamental não só para manter a coerência dos ensaios como também a qualidade das apresentações. Nos ensaios já no teatro essa equipe ajuda a estabelecer a continuidade e toma a frente do espetáculo. É essa equipe que dirige o espetáculo após as primeiras apresentações.

Pois esta equipe é integrada por alunos de pós-graduação em direção de óperas. Assim, não há desperdício. As pessoas envolvidas na produção e realização do espetáculo estão ali em uma aprendizagem concreta de todas as etapas de encenação de um espetáculo. A sala de ensaios é uma grande sala de aula.

Durante os ensaios, as cenas inicialmente são esclarecidas pelo professor Lata. Em virtude de sua larga experiência profissional, grande parte de sua atividade é dispor os cantores no espaço da cena e prover as ações que eles executam durante a presença deles no palco. O professor Lata trabalha com o dinamismo da atuação. Não é só apenas cantar. Quem está em cena sempre precisa estar fazendo alguma coisa, detalhando a realidade, o contexto das ações. Tal orientação para a verossimilhança não impede que estes corpos também se redistribuam, colocando em movimento o espaço. Há um contínuo arranjo dos deslocamentos em cena, proporcionando uma redefinição temporal para os eventos e para as atuações. A agilidade conquistada nessa movimentação faz com que a percepção do espetáculo, sua fruição mesma não seja interrompida pelas dificuldades mesmas de uma obra multidimensional como a ópera. Ao integrar música, canto e ação através de deslocamentos de grupos e de indivíduos em cena o professor Lata acelera o tempo da cena, sobrepondo-o ao tempo do pensamento sobre a cena. Dessa maneira os acontecimentos se impõem sobre a percepção, não dando tempo nem para os atores nem para a plateia de distanciar-se, de afastar-se do que está sendo representado.

Esse dinamismo atuacional é importante para controle do grupo e frente a um cronograma apertado. A exigência de tantos deslocamentos faz com que haja um foco na cena e na contracena. Assim, o estudante tem que se concentrar em sua presença e na interface com o espaço alheio. Ele não tem alternativas. Conversando informalmente com Lata, ele registrou bem, no começo dos ensaios, que a construção das personagens era algo a se trabalhar mais. Mas aqui a prioridade é colocar no palco cantores que saibam onde estão e o que estão fazendo. Tal dinamismo atuacional, quando compreendido e executado eficientemente, dota o intérprete de uma confiança maior em relação à sua atividade em cena. Para os menos inexperientes, trata-se de um caminho rápido para estar no palco. Para os mais experientes, uma dis-

ciplina corporal. Há os inconvenientes de não haver uma discussão intelectual sobre o papel e muitas vezes o intérprete ficar atrás das marcas. Seja como for, pelo menos uma coisa o estudante entra em contato: que sua performance tem de ser espacializada, que ele é uma figura dentro de um arranjo espacial, e que ele contribui para esse arranjo, desde que o compreenda.

Os deslocamentos são realizados em função de uma cenografia pré-existente. Os cenários, figurinos e objetos de cena são preparados por técnicos contratados pelo programa do Opera Florida State e por professores e alunos do Departamento de Artes Cênicas. Segundo a programação dos ensaios, depois das cenas, temos trabalho com os atos, com a peça inteira, com a peça inteira e figurinos, dois ensaios gerais técnicos no teatro e a peça inteira com orquestra.

Ainda nos ensaios com as cenas, cada cena era marcada e esclarecida primeiro verbalmente, junto com os deslocamentos, depois com a música. Digno de nota é a presença do pianista acompanhador e do professor Fischer, que regeu a orquestra nas apresentações. A presença do preparador vocal e regente nos ensaios possibilitou a condução dos cantores em situação de apresentação. Os intérpretes eram duplamente marcados — pelo espaço e cenografia e pela orquestra-piano-maestro. A construção das cenas era interrompida seja pela falta de qualidade ou incompreensão tanto de um ou de outro aspecto. A sincronização dos movimentos, das linhas melódicas e das linhas melódicas com a orquestra era buscada.

Um obra como **Falstaff** exige tamanho controle dos tempos e das atuações. Há poucas árias. O mais é a interação entre personagens entre artimanhas e realização dessas artimanhas. A obra, em três atos, vale-se de situações típicas da *commedia dell'arte*, com perspectivas limitadas das personagens frente ao que está acontecendo, planos simultâneos, e jogos como esconderijos e revelações. As cenas mais complicadas são as segundas partes dos atos. Cada ato se divide em duas grandes sequências. No segunda sequência de cada ato temos cenas de grupos cada vez mais complexas, com melodias diferentes simultâneas. São estilizações dos **Finalle** de ato da ópera *buffa*. Grande parte do humor reside nessa exploração do excesso dos grupos. Outra parte está no conteúdo de algumas frases e no jogo de esconde-esconde dos personagens. O resto, virá do próprio processo criativo.

Um diferencial da produção de **Falstaff** foi a presença de um profissional com larga experiência, Jake Gardener, vindo de Nova York. Com isso, fica mais do que clara a definição da proposta educacional aqui desenvolvida. Primeiro, essa separação entre ópera profissional e amadora na verdade é um resquício da guerra fria, não se aplica aqui. O que na verdade existe é: produções diferentes relacionadas ao contexto de sua realização e ao dinheiro

envolvido. Pois não há esse negócio de amadorismo e falta de dinheiro. Você precisa, para realizar um espetáculo como esse, de dinheiro. O financiamento da produção caminha junto com a existência mesma de um projeto como esse. Não se trata de mercantilismo. Você paga pelo curso universitário que você está fazendo. Você participa de uma produção que tem financiamento, que não é público. A qualidade das produções e a continuidade do projeto se relacionam com os recursos que a viabilizam. Assim, o estudante-cantor entra em um ambiente de aprendizagem rodeado por necessidades financeiras, por um orçamento.

A questão do dinheiro fica bem clara quando o momento das apresentações vai chegando. Nos ensaios com o figurino, nas passagens técnicas mostra-se que há um investimento pesado no que está sendo feito. Dessa forma, o comprometimento do estudante com a produção se torna mais patente: ele pode observar que há todo um conjunto de recursos humanos e monetários envolvidos no espetáculo. E o espetáculo vai mostrar isso. No palco está presente não só os atores, como também a grana que efetivou grande parte das situações ali performadas.

No dia das apresentações isso fica muito exposto. Primeiro os ingressos são pagos. É, isso mesmo: você paga para ver o trabalho dos estudantes. Mas isso é muito comum aqui. A maioria dos recitais não é entrada franca. Segundo, você recebe junto com o ingresso uma lista com seis páginas o nome das pessoas da comunidades que dão dinheiro para que a produção musical da universidade tenha continuidade. Nessa lista há várias categorias: **Gold Circle**, **Benefactors**, **Lifetime Members**, **Corporate Sponsors**, **Business Sponsors**, **Patrons**, **Associates**, **Sponsors**. A classificação procura reunir grupos de pessoas e suas diversas formas de participação monetária ou de prestígio. Assim, todo mundo pode ter seu nome na lista, desde que especificada a sua forma de contribuir para as atividades musicais da universidade.

Estes membros da comunidade formam grande parte do público das apresentações da ópera. Em sua maioria são pessoas mais experientes, entre 55 e 80 anos. Há o encontro dos jovens cantores com a tradição, com pessoas que já assistiram a muita ópera. Por um certo lado, essa relação entre público financiador e artista parece estranha. Pois canta-se para uma plateia menos diversificada, mais homogênea socialmente, com o perigo de não haver renovação de público. Mas, para quem está cantando e para os músicos da orquestra é uma oportunidade de se colocar em risco, em situação concreta de performance. Todos sabem que é uma produção com estudantes. Mas isso não significa que é uma produção com taxa de tolerância reduzida. O que existe é a diferença entre orçamentos e entre experiência. Nada é desculpa

para uma performance ruim. Cada apresentação é um julgamento não só dos estudantes como da organização.

Os elencos que se apresentaram tinham suas diferenças qualitativas. O primeiro elenco era o mais irregular. Nas cenas de grupo, principalmente as mulheres, elas ficavam atrás das marcas, como que executando algo dissociado de sua compreensão. Trata-se de aprender a diferença entre fazer o correto e fazer melhor. A marca não é uma camisa de força. É uma informação. Resta ao intérprete flexibilizar a informação agregando possibilidades.

Além disso, o uso do elenco menos sintonizado para a abertura acabou por produzir um teste de como a parte técnica e o manuseio com os objetos podem ou não funcionar bem. É, eles foram tipo cobaias. O segundo elenco estava na plateia, incentivando com muito excesso seus companheiros, e aprendendo com os erros. Houve problemas na hora da mudança de cenário e manipulação de objetos de cena. Agora todos sabem que não é só cantar.

Esta questão da manipulação dos objetos de cena, de como pegar e usar uma vassoura, uma cadeira, como, por qual razão e para onde movimentar um banco é uma básica questão para os intérpretes. A qualidade de um movimento desses informa mais sobre a personagem que o que ela canta. Não somos nós que movimentamos os objetos. São os objetos que nos materializam em cena.

O cenário era uma casa de bonecas, com dois lados, que era girado em cena, revelando espaços diferentes, ou era aberto revelando o interior fabuloso de uma casa. Simples e eficiente. Mas ainda tanto as roupas quanto o cenário cheiravam uma novidade de recém-feito, recém comprado. Eram mais coisas bem feitas que roupas e objetos que as pessoas usam ou nos quais as pessoas vivem. Esse brilho reluzente das coisas novas dava um aspecto meio artificial ao espetáculo, no sentido que era mais uma manifestação da qualidade do trabalho e do dinheiro gasto que propriamente um mundo habitável. Enfim, algo para se ver.

Com isso, em alguns momentos, a risada não vinha. Em uma comédia já meio difícil de rir e mais fácil de sorrir, como **Falstaff**, a provocação ao riso, as fontes da comicidade estavam nos gestos de cair, correr, nos trejeitos do rosto, paródias vocais com o cantor cantando como mulher e vice-versa, e algumas piadas musicais, como *“dalle due alle tre.”*

Outro problema presente não só na performance do primeiro elenco é a chamada interpretação frontal. Mesmo com os deslocamentos de grupo, o foco da cena e a maioria da produção vocal se desenvolvia com os intérpretes meio alinhados e fixos no centro do palco. Esse ponto centrífugo situado em frente ao maestro é um grande problema. Ainda mais com as complicações

de sincronização presentes em *Falstaff*. Ora, essa interpretação frontal engessa o espetáculo. Os intérpretes parecem que não performam tendo um público em sua frente. Ou problema que isso prejudica as contracenação. Com pouca diagonalidade e lateralidade, a interpretação frontal reduz a variação das ações e das trocas. Canta-se para o maestro. E isola-se, sobrecarrega-se o cantor da personagem-título.

Agora, a orquestra de alunos é excelente, o dueto (terceiro ato) entre Nannetta e Fenton do primeiro elenco, foi maravilhoso, os atores não cantores integrados ao espetáculo como Oste e Robin contribuíram muito para o cotidiano das cenas e vínculos entre as personagens entre si e com a plateia, e o fim do terceiro ato realmente com sua bela cenografia e figurino encanta, junto com o auge do tutti final, quando há quebra da ‘quarta parede’ e os cantores se dirigem a nós.

Com uma organização destas e profissionais de alto gabaritos os estudantes têm a possibilidade de desenvolver suas habilidades dentro de um ambiente o mais favorável possível. Têm uma boa sala de ensaios e um programa de atividades, um cronograma de eventos. E a comunidade ganha com espetáculo muito bem produzidos e digeridos. Que venha *Dom Giovanni!*

THANKSGIVING NA AMÉRICA: PERDÃO PARA TODOS

7/12/2006

Depois da celebração da guerra, vem a paz. É estranhíssimo como as coisas são regidas pelo calendário. A programação da tv muda. As lojas se transformam. Da noite para o dia, tudo é diferente. Cada data comemorativa tem suas cores, sua mais vistosa plumagem. Parece coisa de programa especial quando o cara morre: tava tudo preparado. Não há novidade: o prazer está em seguir a receita. Tanto que a sexta feira depois do *Thanksgiving* é chamada de Black Friday, com promoções maravilhosas: lojas abrem 5:30 da manhã com descontos especiais, filas quilométricas e muito empurra-empurra. Está aberta a estação natalina. Nos rádios não para de tocar musical de Papai Noel e na tv temos reprises de clássicos como **O milagre da rua 34** e uma multidão de filmes e episódios especiais para promover o espírito natalino. Estamos no reino da hegemonia.

Mas, sobre o natal, fica prá próxima. Antes, *Thanksgiving*, sempre na quarta quinta feira de Novembro. Há um conjunto de tradições que se fundem na comemoração. Desde rituais tidos como pagãos, que celebram as colheitas, até o encontro entre os chamados peregrinos com tribos indígenas. Assim, os europeus que rumaram para o Novo Mundo trouxeram suas tradições e, quando foram ajudados pelos nativos, agradeceram com uma refeição que

se tornou o protótipo dos jantares de *Thanksgiving*. Por ironia, é no encontro entre os nativos e colonizadores que as contradições da data se tornam evidentes. Se você observar bem, há nas comemorações uma memória, uma celebração da identidade que vai se formando aqui, e essa identidade é constantemente referida ao Outro, ao que já residia aqui e, futuramente, ao que virá morar neste país ou lutar contra ele. Só lembrar que os eventos primeiros da colonização estadunidense aconteceram em várias partes e em diferentes momentos. A guerra separatista do século 19 é que promoveu a oportunidade de um ajuste de dispersas identidades em torno de uma tensa e instável projeção da imagem nacional. Assim o *Thanksgiving* e *Halloween* (31 de Outubro) foram se tornando datas comuns aos estadunidenses. O calendário nacional é construído *a posteriori*. Daí a mitificação de suas fontes. As origens entram para a história como impulsos de perenidade.

Meu *Thanksgiving* foi diferente. Com o feriado prolongado, viajei com minha esposa para um encontro de brasileiros, perto de Orlando: trezentos brasileiros reunidos, longe de seu país, festejando a possibilidade de estarem juntos.

O orador oficial do encontro foi muito feliz em algum de seus comentários. Disse bem afetivamente que, quando você deixa seu país, na sua cabeça esse momento de despedida fica congelado: tudo fica como se aquele momento fosse eterno e último, com as coisas durando até ali. Mas o mundo continua e nem você e nem seu país são mais os mesmos. Você fica entre a lembrança de um país que já não mais existe e uma outra pátria que não é a sua. Antes de viajar, um colega me disse para eu viver como se não fosse um estrangeiro, para viver no estrangeiro como um nativo. São tantas coisa na sua cabeça que você tem que tomar alguma decisão.

Conversando com as pessoas que estavam lá, muitas coisas ficaram claras. Primeiro, há uma classe, pequena, de gente que veio numa boa para os EUA: tinham dinheiro, tinham negócios no Brasil e desenvolveram seus investimentos aqui. Estão integrados ao novo país e olham tudo sem sofrimento, sem nostalgia.

Outra classe de gente, sem muito dinheiro mas com boa formação ou tino para empreendimentos, veio para cá, ficou, prosperou e é mais estadunidense que muito estadunidense: têm tanto orgulho das coisas conquistadas que sentem prazer na comparação, em mostrar as diferenças qualitativas entre as condições de vida entre o Brasil e os EUA. Rebaixar o Brasil é glorificar a si mesmas, é proclamar que venceram, que venceram o país que ficou para trás.

Eu conheci um desses. Cheguei no meio de uma conversa. O cara, bem vestido, de óculos, cabelo bem aparado, sorriso de vendedor, uma filhinha no colo, uma mulher sorridente com outro bebê no colo, o cara falava das coisas boas

daqui. E rolou o papo sobre telefone. Ele perguntou se no Brasil (Pô, o cara é brasileiro!) ainda era aquela dificuldade de conseguir linhas e tal. Aí eu não pude ficar calado e disse que não, que tinha muita linha, que as coisas não eram mais assim. O cara ficou mordido. Atacou dizendo que lá no Brasil (Viu como tá longe?!!!) não tinha um plano como eles têm aqui que você paga 40 dólares e fala com o mundo todo. E que não tinha mais isso e aquilo. Eu tive que concordar com algumas dessas maravilhas, mas reforcei que as coisas não estavam tão mais distantes. O contrabando hoje torna os mundos mais próximos. Um *laptop* ou um Ipod não está tão mais caro que antes. Um lançamento nos EUA é quase um lançamento no Brasil. As coisas estão um 30% mais caras no Brasil. E o que parece muito é por que esses 30% são em dólares. Por que no Brasil cada vez mais tem gente capaz de pagar por esses produtos.

O cara ficou uma fera. Fechou a cara. E logo depois saiu, recolhendo a mulher e suas crias. Durante a conversa fiquei sabendo o que ele fazia aqui, por que se vestia tão bem e tinha uma família tão feliz. Sua prosperidade era baseada no trabalho de atravessador: o cara trabalhava resolvendo problemas de brasileiros ilegais aqui. Tem curso pra isso. Aqui tudo tem que ter um curso que habilita o cara para exercer alguma profissão. Curso para cartório, para vender casas, para ser mecânico. Um monte de coisas assim. Tudo para ganhar dinheiro. Existe a demanda, você se qualifica e daí ganha dinheiro. Logo compra uma casa, o que é fácil nessas bandas. Se tiver problema com o financiamento, há gente habilitada, especializada em renegociar a sua dívida. Esse cara é um deles. E a sua clientela é de brasileiro. A merda de um brasileiro que não que ser brasileiro, que vive como americano, mas que ganha a vida recebendo dólar de brasileiro. É uma loucura mas é isso mesmo. Daí quando vai pro Brasil de Férias, ostenta a merda do celular que fala com o mundo inteiro e todo mundo fica babando. O pior da colonização é a colonização interna. O cara tá colonizando seus patrícios.

Além desse bosta, tem aquela menina que veio pra cá prum casamento ou para ir pra Disney e não voltou mais. Fora os caras que vieram via México. É uma cacetada de gente que depois que está aqui tenta apagar essa passagem negra da vida e mas tá no rosto a preocupação. Eles têm baixa estima e ficam divididos entre os dois mundos, sem se decidir por nenhum.

Nesse momento lembrei do pessoal das invasões em Brasília. Quando cheguei em Brasília, em 1978, havia muita terra e era fácil comprar o título de ocupação. Sei de um cara que comprou uma chácara na época trocando a terra por dois revólveres. Meu pai mesmo trocou uma chácara por um carro. Havia uma imensa invasão no meio do plano piloto: era a invasão do Ceub. Tudo quanto era crime era relacionado com aquela gente, com a multidão de carro-

ceiros que atravessavam a capital federal. Tiraram a invasão de lá e as outras mais feitas com migrações internas se multiplicaram. A classe média bradava contra a enorme massa humana que como em uma guerra cercava a cidade.

Depois, essa mesma classe começou pouco a pouco a invadir terras mais próximas do Plano Piloto e dezenas de condomínios todos irregulares foram construídos da noite pro dia. Antes, os outros vieram para cidade em busca de condições melhores e eram vistos como invasores e degradadores do status quo. Em seguida, a classe média tomou conta das terras destinadas a reservas ambientais e tudo ficou na mesma. Todo mundo é invasor. Agora por que o cara vai em busca do melhor para si e sua família ele é julgado diferentemente.

Quem veio pros EUA como quem invadiu terreno público nos grandes centros urbanos é o mesmo tipo de gente. Você pode não concordar com suas decisões. Eu vivo de aluguel até hoje. E não foi por covardia ou falta de dinheiro que deixei de invadir: só achava que não era certo. E independentemente do que seja certo ou não as pessoas avançam e tomam o terreno. Os peregrinos largaram a Europa, vieram para a América e hoje estão no Oriente Médio. Brasileiros trabalham em restaurantes, arrumam casas em várias cidades estadunidenses. No encontro de brasileiros só havia um negro: um cara de Angola. O mundo continua em movimento, levando para todos os lugares seus preconceitos, suas esperanças, seus limites.

De um garçom em uma churrascaria em Orlando eu ouvi que ele veio para os EUA por que não aguentava trabalhar muito e ganhar pouco. Aqui ele recebe por semana e é pago pelas horas que trabalhou. O dinheiro circula mais, está nas mãos. Outra coisa que o fez optar por viver aqui é que trato é trato: o que foi combinado continua. Assim ele tem mais dinheiro para comprar as bugigangas tecnológicas que tanto fascinam a *indiarada*.

Por essas e por outras razões os peregrinos continuam, viajando atrás do cumprimento de suas necessidades e sonhos. Não se pode dizer que os de hoje são mais bem-intencionados que os de ontem. Por dinheiro e por valores as pessoas transitam. Mesmo que eu ou você não concordemos com isso, próximo de você, seja você quem for, vai estar uma pessoa interessada apenas nos seus próprios interesses. Perdão para todos, é só o que podemos pedir. Pois somos criaturas territoriais, uns mais espaçosos que outros, lutando para permanecer, prisioneiros do que desejamos.

Engraçado é que vem uma nova geração: os filhos dos ilegais. Eles falam em inglês, entendem o português, mas preferem comer *Pumpkin Pie*. Acho que o maior segredo do *Thanksgiving* está nessa torta de abóbora. É incrível como alguém pode comer uma coisa tão ruim. É incrível como essa porcaria é a comida nacional da época. Bem, se você desde pequeno come torna de

abóbora, você vai pedir uma todo ano no *Thanksgiving*. Se eu tivesse comido jiló assim que nasci, talvez hoje eu gostasse dessa coisa gosmenta.

Perdão para todos. Coitado é do Peru que tem que morrer todo ano — aqui no *Thanksgiving*, no Brasil durante o Natal. Nem com a invenção do Chester houve um descanso. Afinal o que é um Chester? Alguém por acaso já viu um chester no quintal? Parece carne do Hamburger do McDonalds — lenda urbana...

Perdão para todos, inclusive para mim que na *Black Friday* acordei 4:30 da manhã e disputei com frenéticos e ávidos consumidores uma filmadora no Wal Mart. Ganhei. 200 dólares uma filmadora. Em outra liquidação, tinha laptop por 230 dólares. *Thanksgiving* e *Black Friday*: tudo junto, como a melhor maneira de tornar irrelevante as coisas importantes da vida. No futebol, lá no encontro de brasileiros, eu estava louco para encontrar o atravessador sorridente, “amigo” dos brasileiros. Só uma pancadinha no joelho dele, só uma ia me fazer feliz. Perdão para todos, perdão: mas, por favor, só uma invasão na boca do estômago do ajudador oficial de estrangeiros. Me dá o celular. Me dá esse celular prá eu ver se pega linha no rabo dele. Perdão, perdão: quem eu sou para condenar alguém, quem sou eu para me condenar.

MUNDOS POSSÍVEIS: A SÉRIA BRINCADEIRA DA DISNEY E DE OUTROS PARQUES. UM GUIA DE SOBREVIVÊNCIA. EPCOT.

05/01/2007

Não sei se isso aconteceu com você. Durante minha infância, nos anos 70 do século passado, eu adorava ler gibis. E eu achava que havia uma maneira de entrar dentro das histórias e ficar por lá. Meu sonho era ter uma casa como a do *Superpato*: o Pato Donald tinha uma casa com porão, como o Batman. Lá, em seu secreto espaço, ele virava super-herói. Outra figura era o do *Superpateta*. Ninguém levava aqueles cavalo idiota muito a sério. Mas o cara se transformava e podia voar. Na tv, depois de um tempo, começou a passar programas da Disneylândia. Então a bidimensionalidade dos quadrinhos se ampliava em vozes e movimentos.

Anos depois estou aqui na Disney. Não há emoção alguma de reencontro ou nostalgia. Pelo menos para mim. Os sonhos da infância, que eu mesmo realizava, são bem diferentes dos ambientes que os parques proporcionam. Após essas décadas todas, os parques da Disney são um bilionário negócio, um modelo de entretenimento que possui suas cópias espalhadas pelo mundo. Vamos então mergulhar nesse mundo de sonhos e decifrar um pouco o sucesso dessa magia.

Antes de tudo, a Disney são vários parques. Você tem que escolher o que você quer. Indo para Orlando, Flórida, você precisa fazer um planejamento do que

ver. Pois Orlando não é só Disney. Tem o parque da Universal, tem o *Sea World*, e outras pequenas atrações na cidade e nas proximidades, como o chato *Bush Gardens*. Se você gosta de sofrer em brinquedos que dão mil piruetas, se você gosta de crianças, um milhão delas em volta de você, se você gosta mais de bichos ou de novidades eletrônicas então é preciso fazer escolhas, saber onde ir.

Quanto a Disney, você tem quatro parques temáticos: o *Epcot*, o *Magic Kingdom*, o *MGM-Disney* e o *Animal Kingdom*. Veja o link www.disneyworld.disney.go.com. Você pode comprar na internet seus bilhetes de entrada. Ou no próprio parque. Para o parque da Universal isso é ótimo, pois você tem desconto. Para a Disney pode acontecer de você possuir algum contato em Orlando e conseguir até ingressos de graça.

As pessoas que participam de eventos na Disney, como corais, ganham bilhetes e depois revendem ou dão de presente para amigos. Além disso, há descontos, promoções sazonais. Uma coisa é você ir para um dos *resorts* da Disney ou outros hotéis. Os bilhetes ficam mais em conta. Tudo depende de quantas pessoas vêm com você e se você traz crianças na bagagem. Pode acontecer de você estar na fila para comprar o bilhete e um grupo em excursão vender na entrada ingressos mais baratos. Há muitas maneiras, mas não há jeito de entrar sem dinheiro. É a grana que movimenta essa gigantesca engrenagem.

Eu comecei pelo *Epcot*. É algo mais adulto. Na entrada você recebe um mapa com informações sobre as atrações do parque e um papelzinho com os horários das atrações. Não perca essa bosta. Pois lá dentro você está perdido sem isso. Você pode perder muito tempo em filas inúteis e deixar de ver ou repetir muita coisa boa. Olha, parece bobagem. Mas o bom é chegar cedo. E confira os horários de abertura dos parques. Pois em alguns dias os parques fecham mais cedo e você se ferra. Eu sei disso... Ninguém vai te mostrar como fazer as coisas. Depois que você comprou o ingresso, é problema teu.

O *Epcot* abre às nove da manhã e sua área de atrações com culturas do mundo fecha às nove da noite. Ou seja, é uma maratona. Você não está naquela excursão turística que vai pra Porto Seguro, na qual você enche a cara a noite inteira e depois pode ficar dormindo durante o dia. São doze horas enfrentando filas e andando de um lugar para o outro. Uma maratona.

O *Epcot* apresenta para o público basicamente dois tipos de estímulos: as maravilhas da tecnologia e as maravilhas dos povos do mundo. É uma coisa muito provinciana, uma autopromoção estadunidense. Mostra a capacidade deles em produzir coisas divertidas e a incapacidade de entender a complexidade do mundo, como se vê no turismo cultural de prédios-restaurantes de vários países como Alemanha, Itália e Egito.

Essa tensão entre o provincianismo e o multiculturalismo é uma constante para quem vai à Disney. Pois o que é divertido para o país que é sede do parque não é para muitos turistas. Ora, a Disney foi construída para os estadunidenses. Em uma cultura baseada no trabalho, os poucos dias de folga precisam ser aproveitados intensamente. Nada mais oportuno que os parques. Você paga por algo que parece caro para entrar (50 dólares) mas fica lá o dia inteiro e vê mais de 12 shows. Pense bem pagar por cada um dos shows. Como em uma linha de produção, em uma esteira, você vai de um brinquedo para outro e, quando vê, está cansado, e o tempo passou, e você consumiu muitas coisas. Há banheiros, lugares para crianças, restaurantes diversos, tudo o que você precisa. Tudo para você usufruir. Nada daquela coisa obsoleta de entrar em uma fila para pagar a entrada de cada atração. Com um único ingresso você pode participar de tudo que é oferecido no cardápio-mapa que você recebe na entrada. Não perca essa bosta.

Assim você está se divertindo e ao mesmo tempo sentido que está lucrando. Com um ingresso, muita diversão. Mesmo não trabalhando, as categorias do trabalho e do capital continuam funcionando. O segredo do mundo da Disney é esse: produzir um mundo dentro do mundo, o qual, aparentemente, parece com umas férias do cotidiano de trabalho, mas que na verdade está completamente baseado nos mesmos princípios, na mesma rotina econômica. O padrão Disney é essa maximização do lucro-prazer: todos ganham, todos ficam satisfeitos. Há um enorme gasto diário em luz, instalações, funcionários, fogos de artifício por parte da empresa, e você gasta no bilhete, na comida, nas lembrancinhas. Sempre há algo sendo vendido e comprado.

É meio maluco, mas é assim mesmo. Por exemplo. Tem um brinquedo maravilhoso no Epcot — *Mission Space*. Tem duas categorias — *orange* e *green*. O Orange é mais intenso. Você enfrenta uma fila dentro de um prédio que já é tipo o lugar de treinamento dos futuros astronautas. Você vai para Marte em uma astronave. Ao invés de ficar esperando do lado de fora, no sol, suando e pastando, você já é ambientado na missão interplanetária. Enquanto espera, sons, ruídos, objetos, cenários e vídeos inserem você na simulação da experiência. Assim, estar na fila não é estar na fila. Mais um segredo da Disney: o tempo da espera é aproveitado como tempo de vivência da brincadeira. Enquanto você aguarda sua vez de brincar, você observa as muitas coisas do lugar. Você então não está perdendo tempo na bosta da fila. Você está já a caminho de Marte. Esta ambientação mais cuidadosa da cena é uma das marcas da Disney. Estímulos que antecipam a atração ampliam a experiência de diversão. Afinal, você passa muitas vezes 40 minutos na fila e a duração da atração é de no máximo 5 minutos. Novamente, economia, tempo e vivência se encontram.

O brinquedo consiste em uma caixa fechada com um vídeo em sua frente. Parece tolo. Mas tudo isso é envolto em sons, imagens, movimentos que simulam uma viagem. Quando a porta da nave se fecha, teu corpo é disponibilizado no contorcionismo e na vertigem dos prazeres e perigos que uma tripulação pode enfrentar durante o voo. Como no filme **Mission to Mars**. Até o Gary Sinise está lá, narrando tudo.

Outro segredo da Disney, que retoma a cultura estadunidense está ali presente: a obsessão com segurança. Você é afivelado e embutido em uma cabine que sacode mas você não cai. Trata-se de um videogame manipulado pela máquina. Há o risco, mas tudo está programado. Você tem um driver na mão, mas o roteiro já está pré-definido. O Prazer está no não saber, ou melhor, no deixar-se ignorar. Claro que você sabe. Mas o que importa é sentir o frenesi.

Assim, dentro de um ambiente controlado, seguro, verossímil acontecem apenas solavancos e suspiros. Tudo fica nos limites do corpo e da partilha da sensação com os outros membros da tribulação. A amplitude da conquista do espaço é conquistada pelo aceleração das batidas do coração. Como nos quadrinhos, você precisa se ligar na imagem que está brilhando em tua frente no painel de controle e voar. Os estadunidenses adoram esse prazer advindo da certeza das coisas. É isso que eles exportam e vendem.

Pois é o entregar-se ao voo controlado, é essa sensação segura de perder-se que sustenta o voo e sua vertigem. Você permite que façam isso contigo, você pagar para isso acontecer. Quem paga tem direito. Você simula uma entrega, uma fantasia do perigo para voltar depois são e salvo. Você pagou pelo risco, pela aventura e pela integridade física. Durante alguns instantes tudo que você tem e é deixar de existir. Você assume um papel, uma vida que não é a sua. Nessa vida, você defronta com um limite extremo: cair, ferir-se, morrer. Mas a virtual perda de si te lança para a conquista da sensação de retorno a si mesmo. É prêmio pra quem foi mundo longe e voltou. Contudo, enfim, você este o tempo inteiro dentro de uma caixa. Diferentemente de um jogo, você foi é que foi jogado, deglutido e devolvido.

Depois da viagem, você sai meio tonto e cai em uma loja temática que vende lembranças, postais, fotos sua de olhos arregalados. A loja fica grudada ao brinquedo. Assim, após abrir mão de seu senso de realidade, eles te jogam em um supermercado de quinquilharias. Tudo brilha, tudo é bom. Dá vontade de comprar tudo, de levar para casa uma lembrança da sensação boa que você teve. Como você pagou pelo voo, você pode pagar por uma memória. E você pode pagar para ter algo para mostrar para os outros, mostrar a prova de que foi divertido estar ali. Assim, você compra e se transforma em garoto propaganda da Disney. E de graça, pra eles.

Ou seja, um estímulo intenso, dentro de breves instantes, produzido a partir de uma ambientação, recursos audiovisuais colocaram você dentro dos quadrinhos, dentro de uma simulação assistida e você tem uma experiência concreta e inesquecível. Até o próximo brinquedo.

Mas nem tudo é bom na *Epcot*. Não vá no *Innoventions*. Trata-se de puro *merchandise*: tem uma casa moderna, como um *stand* de vendas de produtos da Sony e de outra companhias. Aliás, há inúmeras atrações patrocinadas por empresas como a Kodak, em *Honey, I Shrank the audience*. Ante de ver e participar do filme em 3-D, você fica em pé vendo um longo comercial da Kodak. Isso foi uma bosta.

Um espetáculo é o *Soarin*, uma outra viagem agora em 3D por paisagens estadunidenses. Pena que as cenas são curtas. O tempo reduzido é para que mais pessoas participem. Mas, o efeito disso é uma não saciedade, uma vontade de voltar, coito interrompido.

Dois grandes e didáticas atrações são o *Spaceship Earth* e *American adventure*. No primeiro, seu trenzinho passa por bonecos-robôs — *animatronics* — e cenários que vão mostrando momentos decisivos da História da comunicação. No segundo, em um teatro, temos um show de *animatronics* que contam a história dos EUA. As limitações das narrativas, principalmente no *American Adventure*, que exclui a questão dos índios e dos afro-americanos e outras coisitas mais, são superadas pela qualidade das reconstruções e no detalhe dos bonecos animados. É o teatro ideal, no qual os atores nunca se cansam, não reclama e sempre fazem a mesma coisa com a mesma qualidade. Mas isso não existe. Essa performance perfeita só existe por que você logo vê que são bonecos, bonecos com uma grande dose de verossimilhança, e por esse esforço você dá um desconto. É tipo em um jogo de verdade com quem é café com leite, iniciante. Assim, o grande esforço de realismo da Disney só acontece em seu efeitos pelas concessões que a plateia proporciona. O realismo é uma forma de provocar admiração. A fantasia está fundamentada em bases concretas.

De noite vem o show dos shows. Como era natal, tivemos coro e orquestra interpretando clássicos de natal. Isso toda noite. A cena agora se desloca dos brinquedos para o *World Showcase*, uma avenida de prédios-restaurantes que procuram sintetizar e celebrar cada país ali representado. Temos México e sua pirâmide, Noruega, México, Alemanha, China, Itália, Marrocos, Japão, França. Nada do Brasil. O Brasil não existe. Cada prédio tem restaurante e umas lojas que vendem produtos típicos. O Brasil simplesmente é menos interessante comercialmente para os estadunidenses. Para estar ali é preciso ser um estímulo para o imaginário do estadunidense médio e ter alguma via-

bilidade econômica. Dá pra notar que há uma terceirização mais presente nessa área do *Epcot*.

Finalmente, esse mundo de mentirinha explode em fogos de artifícios no show *IllumiNations*. Aí o Brasil apareceu: em meio aos fogos, um globo com sons e imagens, o planeta terra atravessou as águas do lago, singrando imaginários mares, e a Catedral de Brasília apareceu para todo mundo. Para os muitos brasileiros nos quais você tropeçava o tempo inteiro tal visão foi emocionante. “Olhe, lembraram de nós! A gente existe! Estamos no mundo da Disney!” É emocionante saber que os outros sabem que a gente existe... Muito emocionante...

De qualquer modo essa atração apoteótica consagra uma verdade: a Disney há muito tempo não pertence aos estadunidenses. Pelos caminhos dos parques, hordas de brasileiros, mexicanos, chineses, japoneses, coreanos, alemães, indianos se juntam aos nativos. As mínimas concessões à diversidade cultural buscam reafirmar o estreito horizonte do país-sede. As dimensões do gibi foram ampliados, mas o planeta continua estranhamento menos misterioso. Para o globo inteiro caber naquelas águas, o mundo teve que se fazer pequeno, do tamanho do sonho, do tamanho da mão que sustenta essa fantasia.

A MAIOR INVENÇÃO ESTADUNIDENSE

08/01/2006

Um amigo me enviou um *email* perguntando sobre qual a maior novidade tecnológica que eu tinha visto aqui entre os estadunidenses. Olha, durante o natal as lojas estavam repletas de novidades e gente. Muita bobagem inútil que se torna útil. É impossível não querer comprar alguma coisa. As pessoas vestem o natal, usam as cores dos *Holidays*.

É muito engraçado ver adultos como árvores natalinas. Dizem que é por causa do patriotismo — as cores lembram a bandeira. Nas lojas essas árvores andantes enchem seus galhos com sacolas de compras. Mas os caras oferecem coisas de babar. Fui nas lojas da Sony, da Machintosh. Uma maravilha. Tudo atrativo e cada vez menor. Tudo com cara de brinquedo. As pessoas vestidas de árvore do natal carregando coisas pra brincar. Na loja da Discovery, você tem dinossauros, robôs, vídeos incríveis, tudo com o pretexto de ensinar. Mas na verdade, o negócio é festa. “*So funny!!!*” repetem a garotinha de cinco anos e a coroa plastificada. Há lojas especializadas em jogos. Tudo vira jogo. Os programas da tv, filmes, a vida. Você brinca, você joga com tudo. Você inventa uma cidade, uma guerra, uma família. Tem um jogo que você tenta adivinhar quem é a pessoa da foto. Eles tiraram fotos de pessoas da rua. E você, somente pela foto, tem de acertar quem a pessoa é, no que ela trabalha, seus gostos. É uma brincadeira com preconceitos. Ao fim tudo é bem engenhoso, criativo e *so funny!*

Diferentemente do Brasil, o natal entre os estadunidenses não marca uma grande ruptura no calendário. As pessoas continuam trabalhando e as aulas das crianças voltam dia 4 de janeiro. Trata-se de um pequeno intervalo de duas semanas entre as duas metades do calendário letivo. A esbórnia é detida nos limites no calendário. Não dá tempo para ter saudades quando se viaja. O senso de continuidade é mais forte.

Além das tvs com imagem digital, o que mais chama atenção são os novos celulares multiuso, que fazem tudo: baixam e exibem músicas e vídeos. É um computador na palma da mão. A velha ideia de integrar tudo em um brinquedinho portátil está finalmente se concretizando. É a junção de toda a tecnologia de áudio e vídeo e eletrônica e o escambau para você punhetar um joguinho. Todo o progresso do mundo se resume novamente a brincar. *So funny!!!*

Mas, para mim, que tenho observado atentamente os estadunidenses, a melhor invenção aqui é sem dúvida um recurso prático presente em todos os banheiros. Quando você vive fora de seu país, você passa a se relacionar melhor com os banheiros, especialmente os banheiros públicos. Você passa muito tempo fora de sua casa, seja em bibliotecas, em casa dos outros, *shoppings*. O banheiro é uma porta aberta para você, um refúgio. E lá dentro sempre há um gordo com as calças arriadas travando o fluxo urbano. Para um estrangeiro, o banheiro é uma oportunidade de repensar as bobagens, as palavras mal pronunciadas, os desencontros mal-entendidos inúteis e as leves conquistas diárias de se viver em outro país.

Pois, na maioria do banheiros em que eu entrei, achei extraordinário, ao fechar a porta, a presença desse recurso tecnológico fundamental: um gancho para pendurar o casaco ou a bolsa. É incrível como ninguém popularizou essa ideia no Brasil. Todo banheiro, do mais vagabundo boteco até os da Esplanada, deveria dispor desse gancho. Hoje não sei como eu posso ter vivido sem essa que é uma das maiores invenções do espírito humano. Imagine a desumanidade que é chegar em um banheiro, sentar no vaso podre, e ficar ainda segurando a mala ou a sacola ou as bordas do casaco, fugindo do chão podre, úmido das urinas e outros detritos acumulados por eras sem fim!!! É uma merda mesmo! Mas tudo isso chega ao fim com o gancho. Basta colocar o casaco lá e relaxar. Nada mais vai te atrapalhar. Você pode se concentrar em seu serviço, lembrar o que pra fazer, recuperar a auto confiança, limpar o rapo em paz e seguir em frente.

Porém, na vida nenhuma alegria é perfeita, eterna. Junto com esse moderno expediente, a maioria dos banheiros públicos estadunidenses possui paredes laterais que vão até quase os joelhos. Imagine isso!!! Por motivos de segurança e bisbilhotagem, você é visto tanto por seu vizinho cagador, quan-

to pelo cagador que está esperando você desocupar o vaso. É uma merda! O gancho é só uma ilusão. Não dá pra ficar muito tempo lá dentro. Não há um lugar de paz pro estrangeiro. Sempre você precisa ter a atenção redobrada. Na hora de descarregar parte de suas entranhas, não se mexa muito, não suspire, não faça muito barulho: as pessoas veem e escutam tudo do lado de fora. Aliás, não há lado de fora: por motivos de segurança nacional, seu cocô não mais lhe pertence.

E isso não é *so funny!*

Pronto: acho que respondi ao *email* de meu amigo.

A PUTA MORREU! VIVA A PUTA!:

REFLEXÕES SOBRE A COBERTURA JORNALÍSTICA ESTADUNIDENSE DA MORTE DE UMA EX-COELHINHA DA PLAYBOY¹⁰

15/02/2007

Mãe solteira morre de overdose de medicamentos cinco meses após seu filho morrer de mesma causa, este morrendo justo três dias após nascimento de sua irmãzinha. Parece triste, uma desgraça. Mas o tratamento pseudojornalístico dado ao caso transforma tudo em uma bizarrice sem fim. Ano passado eu dediquei vários textos e audiotextos ao que denominei 'morte do jornalismo¹¹.' Hoje pode-se confirmar que trata-se de um evento global. Contudo, a *inobjetividade informativa* se apresenta em diferentes orientações. Vamos primeiro examinar o caso estadunidense.

A morta não era nada. Tratava-se de uma infeliz, uma caipira que ascendeu ao sucesso via o canal aberto pela exploração comercial de seus dotes físicos. Foi comparada à Marlyn Monroe. De fato ambas foram estimulantes sexuais para suas gerações, tiveram uma lista de amores não bem sucedidos, participaram de mídias predominantes em seu tempo (cinema, tv), envolveram-se em escândalos e morreram jovens, aparentemente por excesso de consumo de drogas psicotrópicas. Porém, uma olhada mais atenta, e podemos perceber que Marlyn atuava e satisfatoriamente (lembre-se **O rio das almas perdidas** e **Os desajustados**) e cantava, dentro do esquema do Star System. A mocinha tinha habilidades e se transformou em um ícone cultural. Já a nossa defunta era uma piada: burra como porta, coitada, traçou um caminho para o sucesso marcado por gafes e ridículos golpes, como namorar um outro defunto, um milionário gagá. Enquanto Marlyn lutou para se inserir no rol dos famosos por meio da beleza e de um certo conjunto de habilidades artísticas, a tosca texana forçou sua entrada, e foi-se, esculhambada de toda, engraçada e fatídica, rumo não ao estrelato, mas ao *status* de celebridade. Da fama de outrora, produzida a partir de uma formação/estudo, oportunidades e dire-

10 Reação à imensa cobertura jornalística da morte de Anna Nicole Smith, ocorrida em 8/02/2007.

11 Escrevi uma série de textos no meu site a partir de notícias nos jornais e na TV. Mais um capítulo para os textos perdidos...

cionamento da carreira, temos o culto da fama instantânea, esse encontro entre mídia e público em torno não de obras e sim de efígies.

Pois a texana é boa matéria, ótimo material para a sobrevivência e reforço das novas práticas desinformativas atuais. Se não, vejamos. Desde a morte da garota, CNN, FOX News e congêneres se empenharam em uma cobertura total dos incidentes e de suas implicações. A moda aqui é colocar depois da matéria apresentada em sua primeira hora um subtítulo: desenvolvimento. Assim, após o impacto do evento — a mulher morreu — vem a decisão ou não de ampliar, de redimensionar o fato. Essas são técnicas narrativas, utilizadas para contar histórias que mantêm o leitor cativo durante muito tempo. Entre as técnicas, temos a da ‘repercussão’: como uma pedra jogada dentro da água, o que importa são os círculos em expansão. A pedra já não importa mais. A repercussão do fato é mais importante que o fato. O fato mesmo afundou lá no fundo da lagoa.

Assim, no dia 08 de fevereiro morre a fulana e, aos poucos, em processo cumulativo, todas as cadeias de tv abrem seus microfones pra personagens secundários, tipo o cara que estava no estacionamento perto do hospital e viu a ambulância com uma mulher loira chegar, ou a camareira do hotel que viu algo que ela não sabe bem o que é, ou a amiga da falecida que na noite anterior havia telefonado para a defunta celebridade.

Essas mesmas figuras entrevistadas depois aparecem nos programas respeitáveis de debate sobre os grandes eventos nacionais como o de Larry King, os quais, em meio a palpites e suposições, procuram estabelecer os contornos do acontecimento, fabricando suspeitos, motivos e complicações. Na mesma noite da morte da coelhinha, o grudento canal *E-Entertainment* apresenta um especial sobre a mulher, forjando uma história para quem em vida parecia ter uma trajetória sem muita orientação. Aos poucos, a morta levanta da tumba e é reconstruída nesse arsenal de intenso comentário e nenhuma factua-lidade. A morte da garota assim elevada à calamidade nacional suplanta fatos marcantes da semana, como a questão do Irã e as armas para o Iraque, e fácil, fácil dá mais audiência que a briga entre democratas e republicanos no Senado.

Duas coisas ficam bem destacadas em toda essa *bobajada*: uma, é o descompasso entre o tempo de exposição dos eventos em torno dessa morte e a morte em si. Há uma massiva repetição das informações como se um jumento empacado pudesse chegar à lua. Mas aqui chega. Por que o mundo é tão pequeno e a overdose do mesmo é tão asfixiante que parece que a cobertura realizada de fato encampa todos os aspectos do incidente. Mas na verdade não há nada, nada. Imagine o que é trocar de canal e ver a mesma porcária sem sentido sendo reposta. Um amigo meu estadunidense me disse que ver

noticiário aqui dá dor de cabeça. Você se perde no reino na paráfrase estreita. A redundância é nauseante.

A segunda: o mal-estar entre as mulheres que por profissão ou desejo de aparecer, entram na telinha e não conseguem esconder seu desconforto diante na enorme besteira e *focagem* que domina a mídia. A fulana morta era anti-modelo para o sexo feminino. A grande máquina em torno do sexo neste país puritano promove essas expectativas de inserção e recompensa para mulheres que, caladas, riem nuas. A nudez da vagaba desnuda toda a lucrativa indústria do sexo. Pois é a masturbação que está em jogo - o poder dos homens parece auto-suficientes, jogando na cara da mulher a cusparada do rebaixamento. Todos sabem pra essas revistas servem. Não adianta o cara dizer que compra a revista por causa das entrevistas. E ali, na tv, na frente de todo mundo, a mulherada tem que falar da outra, daquela que elas não gostariam de ser ou que invejam.

Dessa maneira, funde-se na morte da coelhinha questões outras que sua morte. Mas nada disso é tratado. O que importa é a celebração da própria mídia. Ela se celebra, ela se cultua ao apresentar imagens, palavras e detalhes cada vez mais escabrosos, como uma máquina desveladora de tudo o que é ou existe sobre a terra. Certas matérias não possibilitam tal vertiginoso mergulho nos porões. Por isso, entre política externa e interna, de vez em sempre, sempre é bom colocar isso que parece amenidade, e que na verdade é uma demonstração da presença das empresas de informação em todos os recantos da intimidade humana. Entre os estadunidenses isso é muito importante por que grande parte deles fala por meio da fala dos outros. A busca de uma unanimidade, de uma estabilidade comunicativa é uma maneira de enfrentar a diversidade de um país cheio de contradições. Basta ver os comerciais. A maioria das propagandas tem as palavras *best* e *better* em seu texto. Cada produto anunciando sempre é o melhor. E um melhor específico: o melhor filme de terror do ano, o melhor carro do mês, o maior empreendimento. O valor dado ao que extrapola torna-se a norma geral partilhada por todos. Frente a esse fluxo, nada escapa. Essa insaciável atualidade do melhor e do mais importante aplaina pessoas e eventos.

Por isso, tudo tem que ser grande, *big, funny* entre os estadunidenses. Tudo tem que ser atrativo, entretenimento. E as grandes cadeias de comunicação há muito tempo observaram que notícia é um produto como qualquer outro. Assim, há uma tradição do impactante, com suas técnicas de paráfrase e de repercussão, que mantém o consumidor ligado ao que está sendo veiculado. Trata-se da velha função fática da linguagem, exemplificável quando um orador ou um professor fala e prolonga vogais e tiques verbais (é-----) enquanto performa.

Na mesmice fática, temos um programa de ações sem surpresas e reviravoltas. Cada dia uma mirabolante novidade é acrescentada, satisfazendo as expectativas de fiéis compradores. Assim, todo dia se você ligar a tv você vai saber de alguma coisa dessa história que continua para além dela mesma. Por ironia, a mulher morreu, mas, diante de tantas demandas legais e midiáticas, o corpo permanece insepulto, não pode ir pra cova. Embalsamaram a burra. Estão discutindo em torno de um cadáver. Ela, viva, não teria tanto chamativo. Tudo que a texana fez na vida foi superado nessa glória que ela não pode usufruir. Essa necrofilia se associa com o onanismo, com o simulacro. O mais verdadeiro é o que prazerosamente fabrico em minha mente. Em algumas semanas ou meses, não vai ficar pedra sobre pedra. Próximo candidato.

Para quem vê isso e mora no Brasil, parece que a porcária é mesma lá e cá. O mesmo culto à desgraça embalsama mortos e espectadores. Toda semana uma desgraça vira o alvo das manchetes. O garoto que foi arrastado até morrer, durante o assalto. As mortes no desabamento das obras do metrô. E tantas outras, violentas, indignas, estúpidas. Mas as mortes cobertas pela maquinaria da mídia no Brasil são espetáculos de outro tipo. São anônimos catados nas mazelas sociais. É o nosso show da pobreza. Nossa desgraça, nossa miséria é o grande protagonista dos palcos eletrônicos. Os escândalos de corrupção econômica, tudo uma pobreza só. Não é alguém tomando pílula para suportar estar no *mainstream*, nem um doido frustrado com seu país colocando a bomba em um prédio público, ou fanáticos esperando Jesus em uma casa pegando fogo e rajadas de balas ou ainda um perturbado sexual que toma uma escola, estupra e mata garotinhas.

As mortes nos trópicos possuem outras razões. Simplesmente são desperdícios, um excesso pra menos, a imponderável realidade. Essa morte feia, banguela, desnutrida e analfabeta é exponencialmente repercutida na cadeia hegemônica de tv, a única que cola corações e mentes ao caráter lutuoso da civilização brasileira. Pois sabem o que é o Brasil? Nada. Não há uma linha sequer em nenhum jornal da Europa ou dos EUA sobre o Brasil. Nós nascemos inflados de uma ideia sobre nós mesmos sem reconhecer nossos limites e possibilidades. Deus é brasileiro, mas por que no nosso país as coisas são uma bosta? É o que muitos se perguntam. Você procura achar uma linha que seja sobre o Brasil e o máximo que vai aparecer em algum jornal ou 'rodapé' da tv (*botom line*) são as mesmas porcarias que passam nos jornais brasileiros e em sua tv hegemônica.

Na verdade o que existe é que cada país só mostra aquilo que lhe interessa. Os Estadunidenses só falam do hemisfério norte por razões históricas e econômicas. A mídia é deles, e eles passam o que interessam a eles. Há um públi-

co mais conservador, que vai ver mais o Fox News, e outro menos conservador que vai ver CNN. Mas todos vão ver as mesmas coisas, vão ver a si mesmos.

No Brasil, não queremos ver a nós mesmos. Grande parte dos estereótipos que outros possuem sobre nós, nós mesmos fabricamos ou reverenciamos. A alta negatividade da mídia no Brasil alimenta o baixa estima que temos. Não se trata de não mostrar a desgraça. Mas de uma postura arrogante por parte das grandes cadeias de informação que já se disponibilizam a transformar o local em uma piorada e distante imagem do que seria o melhor. Entre os estadunidenses, a fabricação de uma hiperventilada estima passa pela redução do mundo à aldeia deles. Eles não precisam saber e fazem questão de não saber um monte de coisas. A desinformação midiática é um entretenimento, um lazer para o trabalho, para a aceitação protestante que o trabalho e o vencer na vida e ter seu primeiro milhão, e comprar a casa, e comprar o carro, e educar os filhos são a única coisa. E esse ciclo começa de novo, sempre, e a continuidade desse ciclo é a única coisa que interessa. Por isso, viva a puta, nosso alívio nesse estresse! O jornalismo de mãos dadas com o entretenimento é um escape necessário para a pressão da competitividade.

Em nosso caso, nosso entretenimento jornalístico vale-se de mesmas técnicas novelísticas para socializar abismos e impossibilidades. Na desgraça, falham todos. O governo, que não havia providenciado política de inserção de longo alcance. A sociedade, que não identifica excluídos como problema de todos. E assim vai. E, quanto mais a renovação da desgraça é perpetuada por semanais espetáculos midiáticos, mais e mais as mesmas dificuldades e desregramentos vão se tornando fatos irreversíveis e tidos como naturais, como 'brasileiros'. O pior no Brasil vende por diferente razão que o pior entre os estadunidenses. Lá, as cidades contam com boa infraestrutura, e básicos empecilhos para os cidadãos produzirem (cidadãos legais) são removidos. Ver a desgraça na tv é reforçar e ampliar as conquistas, o investimento em segurança e prevenção principalmente. No Brasil, parece que a desgraça não ensina, mas paralisa. Cada coisa é pior, e piores nos tornamos. Não há nenhum compromisso com a superação.

Mas em cada parente dos que morrem de injustiça e das consequências da miséria no Brasil há mais que um passivo espectador: há um sujeito indignado, inconsolável, que, se não se fizer ouvido por suas palavras, será por seus atos, os mais extraordinários ou vis que sejam. Da tragicômica morta estadunidense para a guerra urbana brasileira temos o reverso do orgulho midiático: o transe sempre se desfaz e a cada dia nascem novas religiões. A puta morreu: viva a puta! E a puta não tem tetas, mas botões e tele-transmissores.

VOLTANDO PARA CASA APÓS 200 DIAS: AS ARMADILHAS DA MENTE¹²

01/03/2007

Dizem que o fim se junta ao começo. E encerrando essas **Crônicas de Um Brasileiro nos EUA**, escritas por aqui, registro a estranha sensação de, na véspera da viagem de volta, lembrar a da ida, reunindo extremos temporais e complexas emoções¹³. Explicando: quando, em agosto de 2006, cheguei nos EUA, minha mente já no Brasil trabalhava, antecipando o novo endereço, me preparando para as vivências futuras. Como uma proteção, meu subconsciente formulava para mim hipotéticas situações e enfrentamentos dessas situações. De um modo e de outro, antes de estar na nova casa, eu já experimentava viver em um país diferente do meu. É muito estranho. Antes de vir para cá, tudo era apenas uma ideia. Eu nunca objetivei uma vida longe do Brasil, como um sonho, uma realização. De repente, por força das circunstâncias, eu tive de me mudar para os EUA. No decorrer no tempo, entre documentos, compra de passagem e a viagem, a vida foi mudando, com consequências diretas, concretas, seja do ponto de vista material (venda de coisas como carro e eletrodomésticos, e meu baixo elétrico!), seja do ponto de vista mental. Era como se eu trabalhasse para alguém, como se eu fosse funcionário da empresa “Viajando para os EUA”, tendo de fazer um monte de coisas que foram aos poucos ocupando meu tempo e minha cabeça. Uma agenda a cumprir.

Quando eu cheguei nos EUA, havia o país que eu tinha em minha mente e o país real. O que eu tinha em minha mente era fruto de anos de consumo de produtos midiáticos como filmes e músicas e notícias da tv, tudo isso reunindo com as frustrações e dificuldades da papelada da viagem. Pois é muita coisa pra viajar, o que parece significar que você está indo para o melhor lugar do mundo. Se exigem tanto, é por que é bom demais. Do mesmo modo, a esse excesso de requisitos você acaba por reagir em oposição: por que estão me pedindo tanta coisa? Estão é fazendo propaganda de si mesmos! E, novamente, você se enfrenta com uma postura de negação. Assim, um conjunto de contraditórias valorizações *tensiona* tua antecipação do lugar para onde você está indo. Os EUA são o melhor e o pior.

No início é tudo a mesma porcaria: carro, asfalto, casa e gente. Tudo é cidade, tráfego e pessoas. Mas no cotidiano as dificuldades começam a aparecer e vão se acumulando. Para estar no lugar, você tem de pertencer ao lugar. E é contra essa pertença que sua mente reage e formula pares de oposição: você compara o *aqui* com o *lá*, como era sua vida no Brasil e como está sendo sua vida agora nos EUA. Em um primeiro momento, como para sobreviver, as imagens e escalas que você sempre teve preponderam. E tudo vira meio uma bizarrice: os estadunidenses são estranhos, exagerados: comem e pro-

¹² No rascunho deste texto, este era seu início: **Sobre Inícios e Fins: encerrando a estadia nos EUA.**

Após sete meses de intensas experiências e aprendizagens, retorno ao Brasil, despedindo-me, por enquanto, dessa série de textos sobre a cultura estadunidense. Certo é que muitos aspectos não foram tratados e aqueles que receberam atenção podem ser reformulados e expandidos. Mas, como tudo tem um fim, despeço-me reunindo o começo de tudo à minha despedida. Cada fase de minha estadia aqui foi marcada por uma dupla relação, (...).

¹³ Explorei estas sensações na narrativa **Devaneios do Homem Pássaro**, inserido no livro **Três Histórias Estranhas** (Giostri, 2016).

duzem coisas que são uma propaganda deles, um reforço de sua maneira de ver o mundo. E é contra isso que você reage. Parte das crônicas aqui tem esse olhar que capta o diferente como desviante, exótico. Assim, o fato de eles colocarem açúcar em tudo, gelo em tudo, molhos em tudo, pimenta em macarrão, como que encobrindo o sabor, temperando para não sentir, foi visto como perda, como algo negativo. Pois o padrão era o que eu conhecia, a minha experiência prévia.

E assim foi o primeiro mês e parte dos demais. Formulando essa terra de gigantes deformados, a minha mente procurava manter intactos nexos com as referências natais, minha sobrevivência cultural. Afinal, não saí de casa com cinco anos, mas aos 38. E nenhum relativismo vai me fazer engolir um prato de feijão frio e doce sem que eu reaja. É uma bosta.

Durante os primeiro mês, em virtude das muitas dificuldades, veio saudade de pessoas, de rostos, de falas e da vida de antes. De um telefone, um *email*. E nada. Nada. Com o passar do tempo você vai se desconectando, vai se conectando ao seu lugar. E não há tempo para sentar e chorar. A avalanche de coisas que se abatem sobre você é tamanha, essa imersão referencial é gigantesca, que não há jeito: ou você vive, ou você vive. Não como desligar. Muitos problemas acontecem simplesmente porque você não sabe as regras, as leis de onde você está. Você precisa parar de traduzir e começar a se localizar.

Depois do segundo mês, é uma triste mas compreensível constatação: você não sente mais tanta saudade das pessoas e sim das coisas, da comida do seu país. No fim, tudo se reduz a comida. É comer e cagar, eis nossa vida. E a comida supera tudo, está inscrita em você, como o teu sangue. Não tem jeito: a alimentação permanece, distingue, marca diferenças. Por incrível que pareça, algo aparentemente tão provisório, descartável, como um tomate, um prato de arroz, isso faz uma enorme diferença. Isso te mostra quem você é por que indica onde você está. Arroz no Brasil e arroz aqui. Modos diversos de feitura, modos diversos de cultura. O arroz nos une e nos separa. No paladar, a tua digital.

Agora a volta. E quando tudo parecia tranquilo, algumas coisas já resolvidas, a mente novamente te sacode, e aquela sensação de nem estar aqui nem lá, a visão do chão sem fundamentos, das imagens mais fortes que a realidade, essa instabilidade retorna. Fim e início conjugados.

Nesse meses, o Brasil inexistiu. Ninguém fala do Brasil aqui. O Brasil só é notícia quando alguma desgraça acontece. E isso por instantes. Cada mídia nacional só noticia aquilo que é importante e relevante para seu público. Os estadunidenses falam o tempo inteiro de si mesmos pois eles consideram isso relevante. Daí a sua hegemonia mundial.

Já a mídia nacional gastava muito tempo falando dos outros e sempre mal dos assuntos internos. No Brasil, os outros são bons, e os de casa um perigo. Notícia no Brasil é que alguém foi convidado para fazer um pré-teste para um pré-elenco de um filme em pré-produção nos EUA. O máximo é chegar na metrópole, vencer lá, aqui. O aqui do Brasil é lá. A mentalidade colonial namora com a necessidade de louvar alguma soberana e alienígena potestade. Eles são o nosso foco.

E o que dá pra ver daqui é que o Brasil para em dezembro e só volta a funcionar depois do carnaval. E então a máquina do governo — pois tudo é o governo — começa a andar em sua pesada e gigantesca travessia de sustentar o insustentável, de promover o absurdo de um país que deposita todas as suas crenças em algo que não está dando certo. Por que é tanta coisa errada, tanta coisa que seria preciso mudar que, ao final de contas, é melhor perseverar no mesmo.

Na volta para casa uma coisa fica clara: antes eu via o exotismo dos Estadunidenses; agora, o de minha terra natal. A roda gira e todos estão nela. Em um e outro extremos o mundo se exhibe como tragicômico espetáculo. Resta aos viajantes se inserir, para não se afogar no criticismo vazio. Não há a perfeição, somos todos não perfeitos. Tudo bem. Mas a burrice, a estupidez são intoleráveis.

ESCREVENDO NA INTERNET: SOBRE A EXPERIÊNCIA DE ELABORAR E DISPONIBILIZAR NARRATIVAS NESTE SITE¹⁴

28/01/2008

Já indo para meu terceiro romance (prefiro o termo novela) na web, comecei a refletir um pouco sobre esse processo. As experiências de **A grande libertação** (2006), **A doença** (2007) e este em curso **O retorno do homem invisível** (2008) tem me proporcionado já um tipo de background que me capacita a falar¹⁵.

Antes de tudo, **A Grande Libertação** (2006) foi pensada durante anos. Durante parte de meu doutorado (2000-2002) e nos imediatos anos — dentre os quais escrevi os contos de **Um homem só**, disponíveis aqui neste site — as primeiras palavras e a imagem inicial do romance iam e voltam¹⁶. Antes de escrever no papel, balbuciei várias vezes o começo e partes da história. Assim, o trabalho da escritura era complementar do trabalho imaginativo, de devanear com o romance, de me familiarizar com seus personagens, de introduzi-los no meu dia a dia.

Somente em 2006, com a possibilidade de uma licença de minhas ocupações de professor, pude então encarar a atividade de escrever o tal romance. Nunca havia escrito uma narrativa de tal longo porte. Esbocei algumas cenas. Previ quantos capítulos a narrativa comportaria. E escrevi, com muita felici-

14 Voltei para mais duas temporadas longas em Tallahassee. Então, incluo aqui esse texto escrito depois da fase do processo criativo de **Caliban**. Depois da primeira estada em Tallahassee, fui parando de escrever este tipo de material e desativei o site no qual veiculava meus textos.

15 Publiquei todas as três narrativas no livro **Três Histórias Estranhas** (Editora Giostri, 2016).

16 Os contos foram publicados no livro **Um Homem Só** (Chiado Editora, 2014).

dade, finalmente, o primeiro capítulo. Mas, como iria colocar no site, vi que precisava escrever outros: estampar no site um romance em 15 episódios e cansar e só escrever seis seria uma desgraça.

São essas loucuras da vida: você se programa, programa a sua vida em torno de uma atividade que, em um primeiro momento, você não está apto a realizar. É o projeto. É a possibilidade de. Mas, por outro lado, a coisa não existe antes de sua realização. A ideia de escrever sempre parece atraente. Mas demanda tempo, disciplina, desafio. Eu me propus a colocar no ar, durante três meses, uma capítulo semanal de uma história. Durante esse prazo, sem faltar um dia, aquele material deveria estar disponível no site. Ter essas direções, esses limites, me obrigava a encarar o ato de escrever como eu nunca fizera antes. Como tiro meu sustento do ensino, o tempo que sobra, o outro tempo, o tempo não do trabalho fica deslocado para escrever. No subconsciente fica aquela orientação de encarar o ato de escrever como um momento extra, que ao fim, é de mais trabalho, pois é extra. Não se trata da oposição trabalho/descanso. E sim de que aquilo ali você faz está parcialmente integrado na sua vida.

Então, para mim, em 2006, era diferente. Eu tinha mais tempo. Eu era um escritor *full time*. Daí ter em mente preocupações relacionadas com o ato de escritura que antes. Pois, com mais tempo, com uma sequência possível de 4, 5 horas de trabalho sem interrupção, há uma mudança no modo como você acaba por encarar o ato de escrever. Pode haver o perigo justamente de, por não haver aquele tempinho extra, encaixado entre horas de trabalho, você acabar distendendo a sua implicação com o tempo do trabalho. Novamente: se antes o escrever era o oposto do trabalho; agora, escrever precisa lutar para se afirmar como trabalho diante do tempo livre.

Em virtude disso, a proposição de um dia por semana para entregar o material foi o estabelecimento de um parâmetro para a atividade. Afinal, se em uma semana eu não conseguir escrever um capítulo (6-7 páginas) para colocar no ar, então, para mim serve mesmo aquele rótulo de escritor nas horas vagas.

E assim foi. Diante da tarefa e com receio de não esmorecer, escrevi primeiro três capítulos, antes de colocá-los na *web*. Assim tinha tempo, estoque, para se alguma coisa acontecesse. É que sempre há o medo, em uma empresa desse tipo, de haver um cansaço mental, confundido, muitas vezes, com bloqueio criativo.

Como nunca havia feito algo assim, ao fazer fui encontrando um método. Primeiro, tinha a sequência dos capítulos, a planta-baixa da casa, como dizia Autran Dourado¹⁷. Dentro de cada previsto capítulo eu registrava um evento básico e a suspensão ao fim, como uma prévia do que virá.

17 Referência ao livro **Uma Poética do Romance. Matéria de Carpintaria**. Difel, 1976.

Era e foi como escrever um folhetim. No século XXI utilizando uma tradicional estrutura. Há alguns anos venho fazendo isso. Valer-me de uma forma aparentemente simples para trabalhar referências mais complexas. Ou seja, algo fácil de ler, mas que envolve o leitor em desdobramentos que exigem dele uma maior participação que a narrativa.

Mesmo com esses procedimentos de controle do meu tempo e de macroestrutura do romance, a obra seguia com incrível abertura desde seu primeiro momento. Tudo o que está acontecendo ali acontecia no momento de sua elaboração. A vantagem de escrever após muito tempo imaginar, para mim, é essa intensidade que é passada no ato de escrever. Você escreve muita coisa, você produz muito material. Não se trata de emoção, mas de uma interação com a simultaneidade do ato e de sua realização. Evidentemente, depois há a releitura e reescritura e, por fim, o material é relido antes de ir para o site. Assim, do primeiro momento até colocar no site, o texto é reescrito sempre. Para o segundo capítulo, retomam-se os mesmos procedimentos sendo que, agora, este novo episódio vale-se do anterior como seu modelo de execução e fonte de referências.

Muito, muito trabalho. Algumas vezes os capítulos em estoque foram utilíssimos. Mas nada como ver, depois de um tempo os acessos se multiplicarem, em capítulos decisivos. Eu considero os capítulos finais um marco em minha carreira como escritor. Pois eu estava reescrevendo o próprio material já escrito, reunindo pontos de todos os capítulos e ainda assim fazendo algo novo. Há um ritmo de abertura, nos primeiros capítulos, no que se refere ao colocar novas referências. Mas, ao chegar ao fim, e ainda fazer coisas novas foi um tremendo exercício para mim. Tudo convergia para aquela casa. E lá... Aí é outra história.

Mal eu havia terminado **A grande libertação**, me veio o impulso para escrever sobre outra história que ocupava minha mente faz anos. Como eu estava morando nos EUA, longe das vicissitudes de morar em um país pobre e católico, eu me sentia livre, sem impedimento algum de escrever sobre ideias e situações que explorassem o cômico, o grotesco e o sublime de pessoas se submeterem aos ditames de uma instituição religiosa por eles mesmos inventada. Eu já possuía algum material de pesquisa, para um livro mais dissertativo. Realizei outras pesquisas, li muitos textos. E ao fim, saiu meu texto mais estranho, mais violento, mais ofensivo. O aspecto anti-clerical é o menor, diante de outras questões. Ao colocar no ar cada semana esse livro eu realmente me transformava. Foi o livro mais difícil de escrever. Acho que cada vez mais eles vão ficando difíceis... Primeiro, era um misto de narrativa, ensaio, libelo, poesia e maldição. A dificuldade era como trabalhar com materiais às vezes tão díspares e manter uma textualidade.

Esse foi um desafio presente também em **A grande libertação**. Pois uma narrativa cuja escritura é realizada em meses acaba por arrastar seu escritor para uma sobreposição de referências e memórias. É um trabalho sobre o esquecimento. Acho que esse trabalho fica mais claro em **A doença** que em **A grande libertação**. Há menos capítulos, o universo imaginativo gira em um menor número de agentes e o escopo é quase lírico. São explosões de ódio e espuma. Em **A Grande Libertação** há mais o caráter episódico, uma dominância de capítulos independentes. Só ao término do romance as coisas se encaminham para uma unificação.

Ao fim, são modos de encarar a forma-folhetim. São opções diante de uma situação que prescreve algumas condutas. Neste terceiro romance, a solução adotada é trabalhar com o episódio, e a partir dele geral uma convergência dos eventos. Estou usando uma forma mais aberta, para depois...

Como se pode ver, não se escreve apenas para um meio. Esse meio modifica o modo como se escreve.

IDENTIDADE, INFORMALIDADE E CONTATO: ENTRE EUA E BRASIL

09/11/2008

Eis alguns fatos:

Estava na fila para comprar ingressos para um musical — Chicago. Montagens profissionais compostas por experientes artistas na direção e na orquestra e jovens *performers* atravessam o país. Durante a transação, uma das mulheres do caixa se vira para mim e fala: “*Where are from? I’ve noticed your accent and...*” Respondi dizendo que era do Brasil, e a mulher de meia idade do caixa emenda: “*Brazil?! What an exotic place!*” Eu sem pensar disse que pra mim *exotic* era aqui, em Tallahassee. A mulher, surpresa, diz que não entende. Eu continuo: falo da comida, da separação entre brancos e negros, e outras observações. Ela me sorri, assustada, e me entrega os *tickets*. Fora demais.

Dias depois, sou convidado para um churrasco americano. Após a refeição, vem outra mulher de meia idade, cabelo cheio de laquê, com um globo na mão e, querendo entender, me pergunta onde eu moro. Eu aponto no mapa, sorrindo. Ela me aponta, aponta para minha mulher e para um colega brasileiro mulato como isso é possível, como pode todos nós três sermos brasileiros e tão diferentes. Alguém lá, uma outra americana gordinha de meia idade, responde que há japoneses, africanos, tudo quanto é gente possível e que é americana. A mulher continua sem entender.

Um ano antes, um ano antes de ir para os EUA, estava eu em um Congresso a trabalho, na Austrália. Voltando ao Brasil, passando pela migração, vou saindo depois dos procedimentos de verificação dos documentos, quando

ouço uma voz em português me questionando: “Não tem uma pinguinha aí, não? Não ta levando nada?” Me viro e dou de cara com um sujeito com traços orientais, funcionário da alfândega, rindo. Pergunto: “Como tu sabe que eu sou brasileiro?!!” E o cara na bucha: “Tá na cara!”

No dia do churrasco eu perguntei para a gorda fofa de meia idade e laquê se ela não soubesse que sou brasileiro, como ela me classificaria. Ela disse que eu seria português ou espanhol.

Quando você sai de seu país e mora fora, você enfrenta essa etiquetagem. Enquanto você está no seu país, as classificações são outras, embora com princípios semelhantes. As diferenças sociais e nos modos de falar, nos falares determinaram distinções e valores, os quais não possuem nenhuma base objetiva, mas, estatisticamente, com a repetição do nexos entre o evento e o pressuposto, acabam parecendo algo verificável.

No Rio Grande do Sul, onde nasci e me cresci, havia uma relação estranha com os cariocas- eles todos eram folgados e falavam com preguiça. Eles seriam mais informais. E até isso parece verdadeiro. Quando você ouve um carioca falando, não é só o modo como ele fala, e sim do que ele fala. Eles falam de tudo, falam muito. Com um mínimo de abertura, podem esculhambar qualquer um ou qualquer coisa. Fazem-nos rir ao aproximar tudo que parece oculto em separações arbitrárias. Eles podem dizer por que assim o fazem. Em situações informais eles dominam o ambiente, com senso de oportunidade, hipérboles, ampliação do jogo, da interação face a face. Para se aproveitar o momento de agora, tudo ganha nova dimensão. Em situações mais formais, como em um congresso, até algo não muito elaborado, um senso comum, transforma-se em algo com tanta propriedade, singular pelo modo como é enunciado e não pelo argumento ou por um longo trabalho de trato com fontes.

Alonguei-me no ‘caso carioca’, que não é de todos os naturais do Rio de Janeiro, mas que se apresenta como uma epítome de um *brazilian way*, que foi e continua a ser exportado. Com o agravamento das tensões sociais, há o entrechoque entre essa propaganda e a realidade. Nem o Brasil é carioca, nem o Rio é uma festa. Lá em Tallahassee, a gordinha do caixa, a gordinha do *barbecue*, e todas as outras obesas presenças me acenavam com essa imagem de mim mesmo, que eu desconhecia, ao mesmo tempo em que não sabia que era brasileiro, mesmo sem abrir a boca.

Pois eu sou brasileiro no modo como ando, os pés arrastando pelo chão, ou pelas roupas, pela postura, pelo modo como uso as mãos, ou como reajo, meu rosto, meus olhos, meu corte de cabelo, meu cheiro?

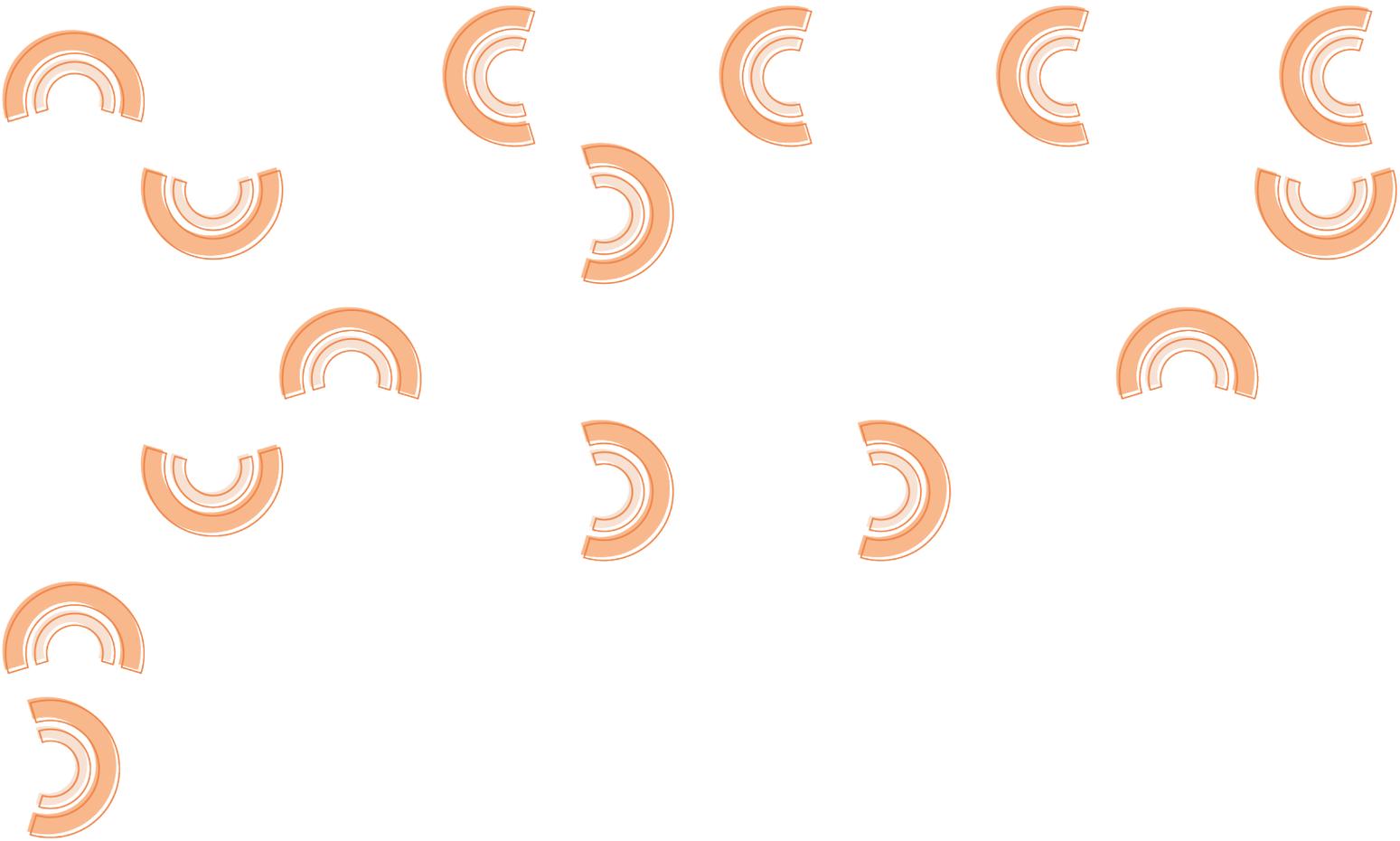
Ao dar aulas na Florida State University resolvi caracterizar-me como um professor: estilo social, sapatos, calça e camisa. Os alunos, jovens recém saí-

dos de casa, pra liberdade de tempo, pro sexo, pro sexo, pro sexo. Chegam de chinelinhos, mesmo estando zero grau, um frio de lascar. Chinelinhos, shortinhos e camisetinhas. Mal vestidos, uns trapos no corpo. E eu de terno. Eles informais, eu, formal.

No fundo da sala, durante o todo semestre, duas típicas loirinhas americanas sulistas, olhando para o professor brasileiro-sei-lá-o-quê de terno, resistindo ao processo de aprendizagem, ao se deixarem conduzir por um sul-americano, elas, cercadas de “ilegais”. Eu precisava do terno, eu precisava parecer ‘professor’. Eu precisava reforçar a distância que já havia. Eu precisava era me proteger do frio.

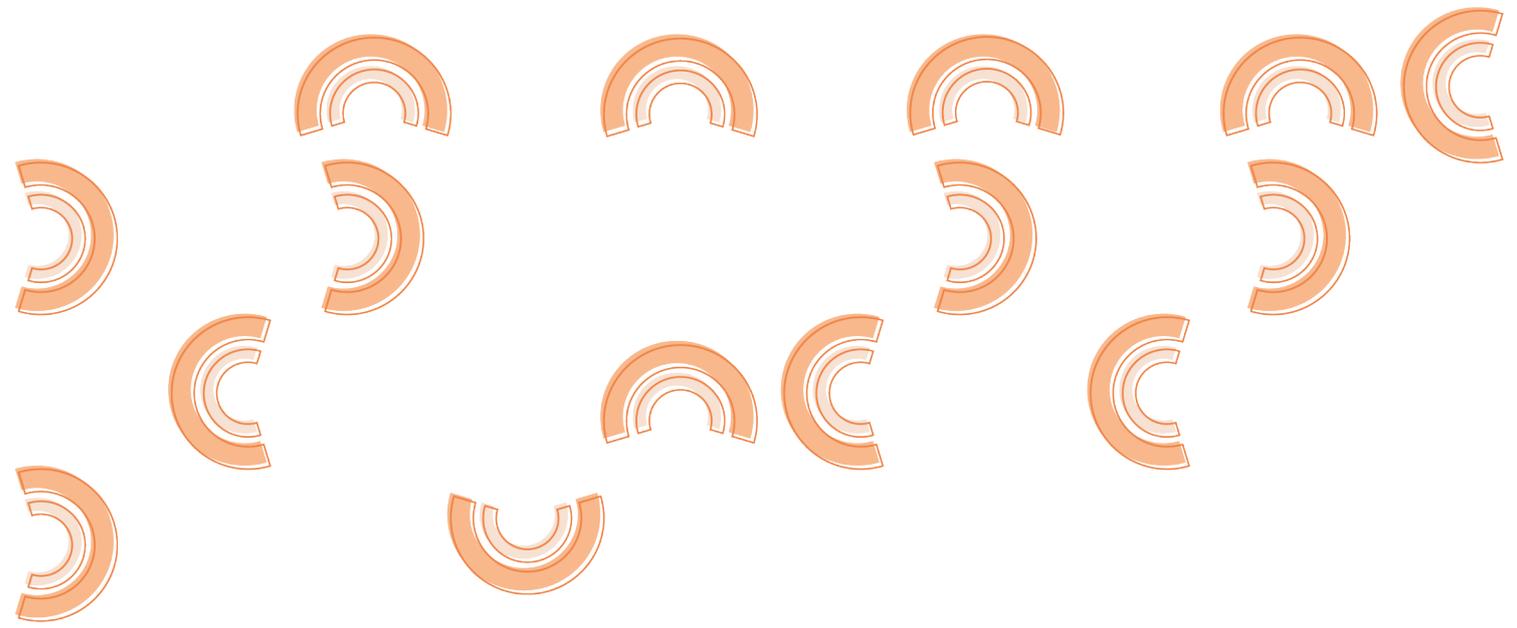
Do que eu vivi, lembrei-me do RS, dos preconceitos, do provincianismo. Nos anos 80, eu ia para uma cidadezinha lá do interior, passar férias. Havia um clube dos brancos, e outro dos negros. Um dia, em pleno carnaval, um negro entrou no clube dos brancos abraçado a uma branca. Escândalo.

A identidade vem depois ou de outra pessoa. Então você passa a saber algo para o qual não adianta o sofrimento. Pois será uma desgraça que você perceber que é brasileiro mesmo que você não queira? Será terrível descobrir-se brasileiro do modo como você não pensava ser?



HUGUIANAS





HUGUIANAS
EU E O CINEMA

Hugo Rodas
Universidade de Brasília.

RESUMO

Hugo Rodas fala de cinema, vida e arte.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Cinema, Vida, Arte.

ABSTRACT

Hugo Rodas talks about cinema, life, and art.

Keywords: Hugo Rodas, Cinema, Life, Art.

Marcus me pediu para escrever sobre a influência do cinema no meu trabalho e a primeira imagem que surgiu no lugar de uma explicação técnica foi a de **Os pássaros** de Hitchcock¹.

Um ano mais que vai embora deixando uma nuvem espessa de negros urubus pairando sobre nossas cabeças. Que fazer, como fazer para sentir-se vivo em um espaço onde todos os dias recebemos uma mordida fatal, onde fechamos nossas portas e nossas janelas para nos sentir protegidos de um mundo estupidamente agressivo e fundamentalista, onde até o passado corre perigo. Como fazer para responder a essa volta da fé, dessa falsa fé que não nos permite ser quem somos e gozar das conquistas que temos conseguido em todos os sentidos ao longo de um século. Como retroceder a um mundo medieval. Como nos sentirmos bem em um espaço que você não consegue reconhecer o inimigo, onde um sorriso pode esconder uma facada mortal, onde a maioria vira as costas para um retrocesso imoral. Como escapar daquela igreja nefasta de Buñel em **O ano exterminador** onde uma sociedade decadente e egoísta prefere sucumbir fechada em si mesma². Como escrever um poema sem sentir como Artaud e escrever **Po-ema**, ou seja, depois do sangue.

Então como um raio aparece o **Amarcord** de Fellini e uma esperança ilumina o pensamento³.

Claro que as influências do cinema no meu trabalho são evidentes. A primeira coisa que faço quando projeto algo é uma espécie de roteiro onde desenho primeiro a planta cenográfica — se ela existe. Logo coloco os atores desenhados nela, cena por cena pensando na luz, no figurino, enfim, em tudo. Parece um trabalho totalmente ditatorial, mas à medida que o grupo entra

1 NE. Filme estadunidense de 1963. V. livro de F. Truffaut e H. Scott **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. (Companhia das Letras, 2004). O filme foi baseado em conto homônimo da escritora inglesa Daphne du Marier (1907-1989).

2 NE. Filme mexicano de 1962. Luis Buñuel nasceu na Espanha (1900), mas renunciou à cidadania espanhola em 1949, indo residir no México e depois França.

3 NE. Filme italiano de 1973. Título a partir da frase *"a marcord"*, "eu me lembro". F. Fellini reconstrói criativamente passagens de sua infância.

no jogo, aquele primeiro projeto se converte em vários outros até chegar num resultado final que na realidade nunca o é, porque, na mesma medida que se apresenta, ele vai se transformando.

Os musicais que estão presentes desde a infância, as câmeras lentas, as rápidas, o “congela”, enfim são inumeráveis. Mas, acima de tudo, sempre tenho a sensação de estar dirigindo um filme mais que uma peça. Mais ainda: sempre me sinto mais espectador que dirigindo – o que me orienta às vezes por novos caminhos, novas soluções.

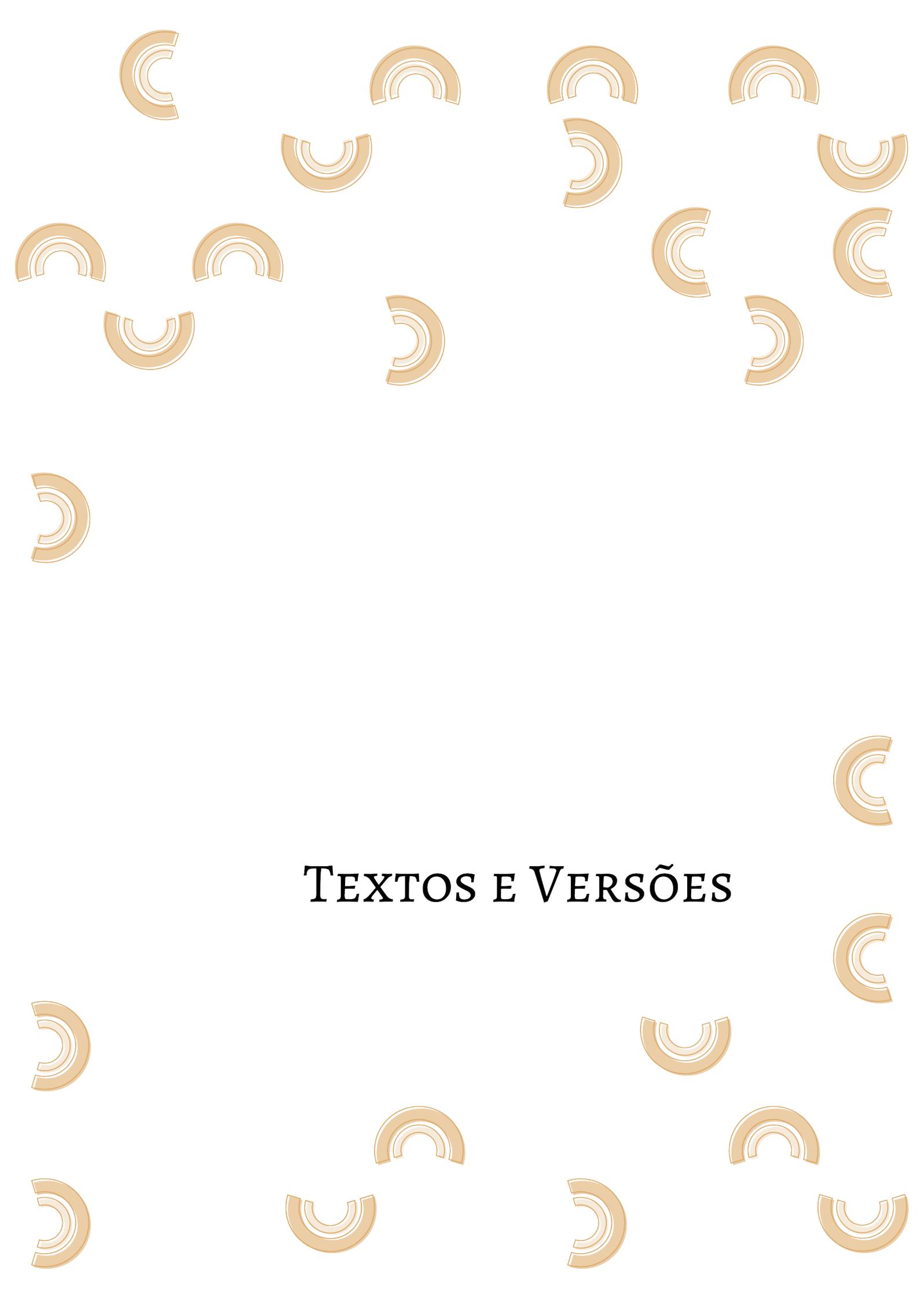
No último trabalho com o ata tudo tem sido diferente⁴: juntei um montão de tralhas e falei para cada um deles que escolhessem o que quisessem e, a partir das improvisações junto com os músicos, foi-se criando o roteiro que ainda está em formação. Foi aí que juntos assistimos ao **Manifesto**⁵.

Devo confessar que não consigo deixar de pensar no filme de Julian Rosefeldt com a Cate Blanchett — **Manifesto** é uma obra de arte exemplar para esse nosso tempo de obscuridade, um tapa na cara de quem não a dá, um grito na miséria que nos rodeia e que não para de ressoar na minha cabeça. E com certeza se fará ouvir nos próximos trabalhos. Obrigado a todos os mestres da sétima arte.

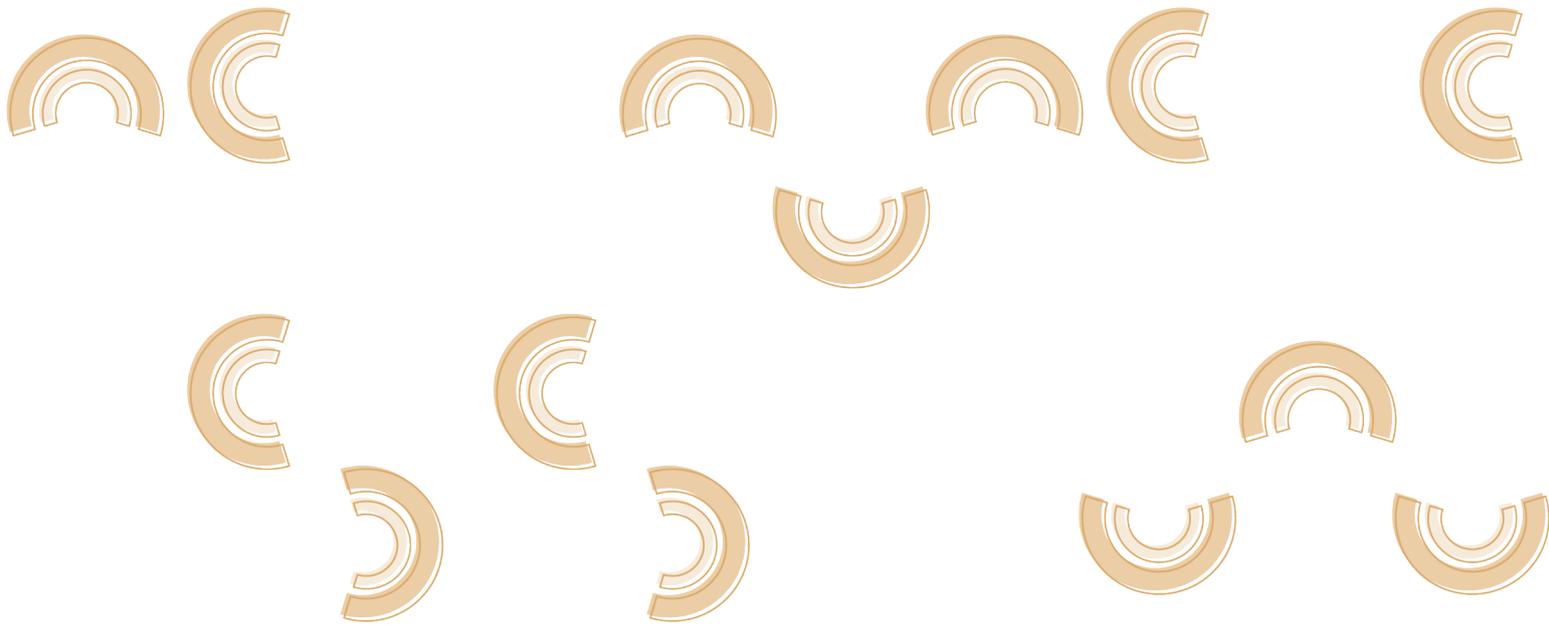
Brasília, Dezembro de 2017.

⁴ NE. Hugo refere-se à agrupação teatral amacaca, orquestra de atores por ele conduzida. V. <http://amacaca.com.br/>.

⁵ NE. Obra de 2015, híbrido entre cinema e instalação, com Cate Blanchett performando 13 diferentes manifestos /papéis. V. <https://2015.acmi.net.au/acmi-channel/2016/julian-rosefeldt-manifesto-video-interview/>.



TEXTOS E VERSÕES



TEXTOS E VERSÕES

A MÚSICA E A ENCENAÇÃO,
DE ADOLPHE APPIA. PARTE 4.

Flávio Café
Tradução.
Universidade de Brasília
E-mail: cafe.flavio@gmail.com

RESUMO

Quarta parte da tradução da obra **A música e a Encenação**, de Adolphe Appia.

Palavras-chave: Adolphe Appia, Richard Wagner, Ópera, Encenação.

ABSTRACT

*Translation of Adolphe Appia's **Musique et mise en scene**. Here we present the fourth part of it.*

Keywords: Adolphe Appia, Richard Wagner, Opera, Staging.

QUARTA PARTE

O DRAMA MUSICAL SEM RICHARD WAGNER

COMO CONSERVAR O DRAMA MUSICAL ENQUANTO GÊNERO

A EXISTÊNCIA FUGIDIA DA OBRA DE ARTE QUE TEM SUA BASE NA MÚSICA

A música é uma coisa essencialmente *viva*; ela não pode ser conservada como uma obra literária ou dissecada como plantas em um herbário; ela não é a forma abstrata do pensamento, mas a expressão vibrante da alma. Sua imortalidade pungente, assim como aquela dos organismos vivos, consiste, portanto, em um contínuo engendrar-se; é morrendo na sua forma temporal que ela se perpetua. Os dramas de Richard Wagner não escapam a essa lei: fundada na música, sua existência é fugidia e a sua transmissão de forma abstrata é impossível. Como assegurar a sua sucessão sem a qual as produções artísticas isoladas não poderiam mais nos satisfazer, como nos mostrarmos dignos de termos sido seus contemporâneos?

Um fato se impõe já de início, fato irrefutável: a existência atual desses dramas é a única que eles jamais terão; seus destinos podem melhorar, ou piorar, mas não se transformar. Eles não viverão: *eles vivem*. Ao estudarmos as condições da sua existência nós inevitavelmente acabaremos por procurar na própria obra as suas causas.

Uma obra literária e abstrata, contanto que ela emane do gênio, pode encontrar, com o passar dos séculos, muitas formas de existência, pois ela vive abstratamente; sua permanência é o cérebro do homem. Um interesse histórico pode se atar à época da sua aparição, mas a coisa essencial que ela comunica está fora do tempo e a própria obra só fornece documentos totalmente

secundários ao seu nascimento. Por outro lado, a obra nascida do desejo musical está presa em um número restrito de anos¹. Há, portanto, uma relação vital entre ela e esses anos já que ela só vive *pessoalmente neles*.

Ora, nós observamos que os elementos que compõem a forma dramática revelada por Wagner são unidos organicamente de tal forma que a sua manifestação integral está submissa a uma necessidade matemática emanante da própria origem da obra. Se essa manifestação é possível, se ela encontra, no número de anos que lhe são assinalados, um terreno favorável, isso prova que nenhum defeito interno veio impedir o seu brilho: a obra normalmente desenvolvida poderá perpetuar-se de forma direta. Se, do contrário, o meio encontra-se refratário a sua manifestação *integral*, e isso durante um lapso de tempo considerável, será preciso concluir algumas imperfeições na própria obra; pois, eu repito, ela só pode esperar imortalidade pessoal e só deve contar, para ser, unicamente com os recursos da sua existência temporal. Torna-se, portanto, indispensável descobrir essa imperfeição, tirar nossas conclusões sobre a relação defeituosa entre a obra e o seu meio, e procurar estabelecer, com base nesse conhecimento, as relações normais que assegurarão à obra de arte, *desta vez de forma direta*, uma posteridade.

Ao estabelecer, na primeira parte deste estudo, as relações normais entre os fatores constitutivos do Drama musical — e isso independentemente dos dramas de Richard Wagner — nós tacitamente demonstramos que os dramas de Wagner não são rigorosamente fundamentados nessas relações. Em seguida, a atitude do mestre diante da realização efetiva da sua obra sobre a cena, e certas passagens essenciais retiradas dos seus escritos teóricos, nos confirmaram a asserção que nós obtivemos pela via simplesmente técnica: a obra dramática de Richard Wagner contém uma lacuna que infirma sensivelmente a integridade da sua manifestação; por outro lado, as relações dessa obra de arte com o seu meio são defeituosas no seu mais alto grau. Se nós quisermos estabelecer, para futuras obras, um estado de coisas viável, é preciso conhecer as razões de um tal defeito e o que elas têm de comum com a estrutura da própria obra. Assim nós veremos porque os dramas de Wagner não podem se perpetuar de forma direta. Então, nós poderemos notar os pontos essenciais de divergência que observaremos entre esses dramas e os seguintes.

Até agora nós ainda não tratamos desse futuro problemático, pois ao observar os dramas do mestre nós só tínhamos em vista o defeito técnico que os alterava, e a primeira parte deste livro, sendo de natureza totalmente especulativa, não levava em consideração as possibilidades de existência da própria obra de arte. São estas possibilidades que constituem o objeto do presente capítulo.

¹ *Trotz aller wundersamen Herrlichkeit bietet die Aufführung Von Werken wie diejenigen Glucks und Händels, já zuweilen*]. S. Bachs, heutzutage nicht mehr einen eigentlich lebendigen, sondern einen immer MIT historischem Interesse verknüpften Genuss.

[Mesmo se ela é maravilhosa, a execução de obras como as de Gluck e de Handel ou até mesmo]. S. Bach, não oferece mais um prazer verdadeiramente vivo, mas um prazer sempre em relação com um interesse histórico.]

A INTENSIDADE MODERNA DA EXPRESSÃO MUSICAL

Wagner diz em um dos seus escritos que o desenvolvimento extraordinário na música moderna responde a uma imperiosa necessidade dos seus contemporâneos. Essa necessidade, por muito tempo uma necessidade de expressão, se tornou, ao se aproximar do drama por meio de Beethoven, uma necessidade de revelação: não somente nós não mais podemos nos privar da intensidade musical, mas também não podemos nos privar do próprio *objeto* dessa expressão. Então apareceu Wagner.

O drama de Wagner nos encerra no sentimento do poder absoluto da expressão musical revelando-nos o objeto dessa expressão; essa foi a missão desse drama, e nós carregamos em nossa alma a certeza de que ele a cumpriu vitoriosamente. Ora, para chegar lá, era preciso se apoderar da música tal qual ela se apresentava, isto é da forma como nós a tínhamos em tão ardente necessidade, e, para lhe dar um objeto era preciso ainda impulsionar o seu desenvolvimento já prodigioso até um poder que tivesse a força para derrubar todos os obstáculos.

Essa necessidade desmensurada que a música moderna tinha que satisfazer, e a intensidade extraordinária que esta ainda tinha que adquirir para nos convencer do seu objeto, por acaso resultam de uma disposição inerente a esse meio de expressão? Por acaso elas não testemunham um estado cultural totalmente corrompido? Se foram precisos tantos esforços para nos satisfazer, não seria porque o nosso palácio queimado de álcool não pode mais degustar outro sabor que aquele dos condimentos de uma violência quase destrutiva?

É certo que Richard Wagner violentou nossas almas indiferentes; nós fomos forçados a escutar a sua voz e a compreendê-la; mas a que preço?...

Como todo revelador, em qualquer área, ele veio trazer "não a paz, mas a espada"; pois uma revelação é, na verdade, um julgamento trazido sobre o estado de coisas que a torna necessária; e, nisso, Wagner é um juiz implacável. Nós expiamos através da obra artística desse gênio a achatada mentira dos nossos expedientes; o mestre parece nos dizer: "aí está o que foi preciso para vos convencer! Agora que o ardor devorador vos é inoculado, o que vocês farão?"

De fato, o que faremos? Tal é o meu sentimento ao intitular essa parte: O Drama musical *sem* Richard Wagner.

RELAÇÕES DA OBRA DRAMÁTICA DE WAGNER COM O SEU MEIO DE EXISTÊNCIA

Seria preciso um livro para expor ainda que brevemente as origens da necessidade de expressão que a música moderna veio satisfazer e os obstáculos que

tornaram necessário o formidável poder de Richard Wagner. Tais considerações seriam o antecedente natural das páginas que seguem, mas esse livro ainda não foi escrito, e eu não posso a ele me referir. Contudo, os escritos de Wagner, de Nietzsche, de H. S. Chamberlain e de outros parecem conter implicitamente a demonstração de uma verdade que eu devo colocar aqui apenas em princípio, sem poder prová-la: essa verdade é que a intensidade moderna, e mais particularmente wagneriana, da música *não* é uma necessidade inerente a esse meio de expressão. Nossa cultura desordeira tornou-a indispensável, e Wagner serviu-se dela como uma arma formidável, mas com ele o objetivo de um tal prodígio foi atingido; dela fazer uso para guerrear é, portanto, batalhar no vazio, ou repetir, como as crianças, as palavras que já foram compreendidas, e das quais parece que nós ignoramos, assim, o significado.

Se o drama de Wagner é a realização e a finalização de uma evolução secular da poesia e da música², a música da qual ele nasceu e cujo poder engrandecedor tornou esse drama possível é ela própria a finalização de uma evolução secular da expressão. Uma das afirmações leva à outra.

De fato, o futuro da música — *da música tal como Wagner a forjou para chegar ao seu objetivo* — é uma ilusão. Sua evolução está acabada; ela conheceu o seu apogeu.

Não seria assim se ela deixasse de apresentar qualquer uma das etapas da sua gloriosa ascensão. Mas o gênio de Wagner tomou para ele a responsabilidade de suprir todas as etapas que separavam Beethoven do ápice vislumbrado; nele se resume uma soma inacreditável de experiências, e a vida do mestre soube supri-las porque ela não saiu do caminho certo. Wagner deve assim ser considerado não somente como aquele que atingiu o objetivo, mas ainda como tendo a energia de um século nele só. Ele é, nesse sentido, um “Kulturgewalt” [estado de cultura] (Nietzsche) que para chegar ao seu fim apropriou-se de todos os recursos presentes, os fez produzir o seu máximo de atividade e, determinando assim violentamente uma evolução, assenta as bases para uma nova continuidade ascendente de desenvolvimento e de esforços. Uma força desse tipo não conhece os escrúpulos daqueles que seguem a corrente geral; sua única preocupação é armar-se de uma alavanca suficientemente forte para aquilo que ele se propõe fazer. Wagner encontrou a sua na música moderna e dela se serviu impiedosamente. Ora, fazendo isso ele se apropriava com precisão de tudo o que a sua época podia fornecer de força para uma evolução qualquer, pois a música (e o elemento que ela representa) é o soberano desafio lançado aos poderes materialistas e utilitários do nosso século: empurrá-los até os limites extremos dos seus poderes era esgotar tudo de uma vez os recursos atuais. Todos aqueles cujas almas foram to-

² Ver a parte precedente, capítulo 1.

cadadas pelo mestre reconhecem nele uma energia de impulsão que nenhum outro poder terrestre poderia fazê-los sentir. Quanto mais o antagonismo ambiente parecia esmagador, mais enérgico ainda se torna a impulsão interior. Wagner escolheu bem suas armas; ou melhor, ele próprio é a melhor arma para encarar o inimigo e vencê-lo.

Concebemos então a figura singular que toma aquele que, sem necessidade, tenta retomar essa arma; ele confunde o objetivo com os meios, e parece considerar a espada como o resultado do combate.

Contudo, o seu erro é dos mais desculpáveis, pois, apesar de tudo, a obra de Wagner é uma obra de arte que, nessa qualidade, fornece à contemplação uma inesgotável felicidade, e à atividade uma sugestão sempre renovada; o mestre cercou essa obra de escritos eminentemente próprios para estimular sua energia; e com o fogo do seu gênio impedindo-o de se tornar consciente da situação da sua obra dramática, ele necessariamente acreditaria em uma sobrevivência possível dos meios tais como ele os empregou, confundindo a devoradora intensidade da sua evocação com a obra de arte “na qual sempre haverá algo novo a inventar” (Wagner).

De certa forma ele não se equivocava: esses meios permanecerão os mesmos, cada um como tal; ele nos revelou o seu emprego. Mas ninguém jamais os disporá como ele. Ainda que a aparição de um semelhante gênio não seja impossível em si, o objeto que as circunstâncias, pela sua existência, lhe forneceram não será ofertado a mais ninguém.

Há, portanto, um conflito evidente ente a qualidade da obra de arte dos dramas de Wagner e o caráter definitivo da sua revelação. Toda obra genial implica, em maior ou menor grau, esse conflito. Em Wagner, ele atingiu o seu máximo seguindo-se à forma adotada pelo mestre, e é a música que carrega todo o seu peso. É ela cuja formidável intensidade, em correspondência com as nossas necessidades atuais deve forçar a nossa convicção; sem a sua intensidade nós ficaríamos surdos; com ela, a obra de arte encontra-se alterada.

Tais são as relações estreitas entre a obra dramática de Richard Wagner e o seu meio de existência. Nós vemos que, do ponto de vista social o defeito gira em torno de nós mesmos, mas que, do ponto de vista exclusivamente artístico ele provém do próprio drama. E é por isso que a manifestação harmoniosa deste não é possível. Sua vida é militante, e se vier uma época na qual um terreno favorável se oferece a essa forma de arte, os anos de existência assinalados aos dramas de Wagner já estarão esgotados.

Uma obra literária, que no momento da sua aparição reveste-se de um caráter militante, pode em seguida dele se livrar lentamente; então, se lhe resta ainda suficiente substância para sobreviver à atualidade, sua existência

se transformará, se expurgará e nós constataremos, as vezes surpresos, o quanto este último estado é superior àquele que lhe precedeu, ainda que ele ainda lhe esteja tacitamente contido, e como ele foi ignorado pelos seus contemporâneos da época. Essa existência prolongada que permanece *peçoal* para os signos abstratos do pensamento, não pode sê-lo para a obra de arte viva, como já disse. Ao livrar-se do seu caráter temporal, o drama de Wagner deixa de existir. Somos nós que devemos tornar possível sua existência expurgada, transfigurada pela ausência de combate, possivelmente procurando sempre conciliar vantajosamente a obra de arte com o seu meio. Nós nos aproximaremos assim da harmonia que deve presidir essa forma dramática e as violências subidas trarão frutos salutareis cuja influência ainda é impossível de medir.

COMO RENUNCIAR À INTENSIDADE MODERNA DA EXPRESSÃO MUSICAL?

Mas, dir-me-iam, nossa necessidade de intensidade musical não está extinta com Wagner; nós até fomos mais alterados do que nunca. Como então a ela renunciar em favor de uma obra de arte que nos parece fundada sob seu princípio?

Primeiro, se há renúncia, *para nós* é apenas de forma bem relativa, pois por muito tempo ainda a música de Wagner permanecerá subjugadora, e para aqueles que dela já estão saturados, o inevitável período dos epígonos há tempos lhes fornece com paciência uma ampla razão.

Mas a objeção é, todavia, mais grave que parece. De fato, sem a intensidade Wagneriana, o Drama musical é comunicável? E, ainda, não tendendo, o nosso estado de cultura, a diminuir o ardor das nossas necessidades de expressão, como nos privar dessa intensidade?

Essas duas perguntas são na verdade uma, respondê-la é esculpir os fundamentos do “Drama musical *sem* Richard Wagner” e eu vou me esforçar para fazê-lo.

O papel realista que Wagner atribuía ao olho, o que nele coincidiu com a insuficiência no sentimento da forma exterior, não esteve em oposição direta com o princípio da encenação atual. Mas esse princípio era, contudo, incompatível com os meios poético-musicais que o mestre tinha em seu poder. Desse desacordo resultaram uma intensidade e uma complexidade na expressão musical que paralisam o jogo dos fatores representativos quaisquer que sejam *tornando impossível a sua concordância harmoniosa*. Ora, esses fatores, que são também uma fonte poderosa de expressão, só podem se manifestar como tal em uma exata concordância com a música. A sua ação, portanto, não po-

deria ser completa na representação de um drama de Wagner; falta, então, a esse drama, um meio de expressão no sentido rigoroso da palavra. Mas a isso vem ajuntar-se uma nova consideração: se a encenação perde a sua ação sobre o público por causa da, por demais complexa, intensidade musical, esta última corre um risco parecido se a concordância do espetáculo não tornar a sua expressão sempre presente. Há reciprocidade, cada uma no seu domínio e cada uma com suas exigências originais.

A síntese que o espectador deve efetuar se ele quiser aproveitar a obra na sua integridade torna-se infinitamente difícil para ele nos drama de Wagner, e as vezes, até mesmo impossível. Pois, o estado de alma necessário para receber os seus textos poético-musicais em si é inconciliável com a encenação de contribuição realista que eles fazem para o nosso olho. Se a distância for muito grande entre as duas sensações, o seu antagonismo por demais forte, é sempre o olho que cede: inquebrantável, impassível, ele *constatará* somente o espetáculo para deixar a alma livre para livrar-se inteira às emoções dos absorventes e tirânicos fatores da partitura. Não podemos negar que este seja o caso geral, e ele apresenta um fato tão estranho, quando se trata de espectadores cultos e de gostos artísticos refinados, que às vezes o qualificamos de “hipnotismo wagneriano”, ou, complicado por influências de ordem diferente, “hipnotismo bayreuthiano”, termo impróprio, sem dúvida, mas não sem analogia com o estado de espírito que ele designa.

A alma, não estando tocada pelo espetáculo, conserva intacta a sua necessidade de expressão, e precisa de não menos que todos os recursos de um Richard Wagner para preenchê-la e satisfazê-la. Mas também, em todo lugar onde o dramaturgo deveria contar com a encenação para finalizar a vibração poético-musical, ele se choca com a inércia do olho do espectador, inércia que ele mesmo provocou. Nessas passagens, a música perde uma quantidade considerável da sua influência já que ela precisa da participação ativa do olho e já que o espectador não está disposto a isso. Produz-se um vazio de dar pena, e ardentemente nós desejamos novos prodígios musicais. Esse desejo, acordado e entretido, se torna uma efetiva perversão estética, e nós todos somos por ela atingidos em menor ou maior grau³.

Do ponto de vista da forma, os dramas de Wagner, longe de combaterem o desregulamento dos nossos apetites modernos, tendem ao contrário a exasperá-lo e a perturbarem o equilíbrio já tão vacilante das nossas faculdades receptivas. Esse ponto de vista parece bem estreito para quem sabe penetrar na ação de um desses dramas (compreendo *ação* no sentido wagneriano da palavra). Mergulhado nesse mundo maravilhoso, o que lhe importa o espetáculo e a partitura em si! Ele vive da felicidade sem preço e, como o diz H. S.

3 Os diletantes mais que os artistas, naturalmente, e as suas interpretações das partituras de Wagner para o piano são tristes testemunhas deste fato.

Chamberlain, parece-lhe as vezes que o mestre em pessoa parece estar vestido diante dele. Um semelhante estado de alma reduz momentaneamente à nada toda consideração crítica e enriquece para sempre aquele que prova desse privilégio. Sem querer fixar-me na objeção, ainda que legítima, de que existem relativamente muito poucas individualidades capazes de se elevar a essa altura de contemplação e de lá se manter com a indispensável constância, eu ressaltarei que a profundidade e a beleza da obra de Wagner não são postas em questão: discorrer sobre isso seria uma coisa vã, e contestá-las um sinônimo de loucura. A revelação da qual Wagner tinha a missão não consiste nos meios que ele empregou para nos comunicá-la, mas justamente no que eu chamo de a « ação » dos seus dramas. Essa ação permanece como o princípio fecundante da sua obra, é ela que se perpetuará e cuja imortalidade está assegurada. Provar plenamente dela é assimilar não mais a letra, mas o espírito do gênio de Wagner; diante dela os meios empregados assumem um lugar secundário. O presente estudo coloca a existência dessa ação indiscutível e procura somente o modo de evolução necessário à sua conservação.

Em Wagner a ação do drama é incontestavelmente unida aos procedimentos de que o mestre dispunha. Contudo, é certo que esses procedimentos não são transmissíveis; é preciso, portanto, considerar o procedimento wagneriano como sendo suscetível à modificação, sem destruir por isso a ação que é o seu objeto e objetivo. E como duvidar da imortalidade de uma semelhante revelação! Ora, só a música tem a chave; supor um tipo de transmigração efetiva da ideia wagneriana nas obras de uma outra natureza é, portanto, contrário à própria ideia. Assim, não resta nenhuma alternativa possível: nós devemos agrupar progressivamente os elementos constitutivos da ação revelada de forma a torná-los capazes de se manifestarem harmoniosamente, e isso em uma existência temporal, a única na qual a música pode pretender existir.

Independente disso, a intensidade característica à música de Wagner parece ser a condição *sine qua non da ação* dos seus dramas e é muito difícil conceber a ação de um Drama musical em relações poético-musicais diferentes.

Contudo, nós recolhemos até aqui suficientes dados sobre a estrutura do novo drama para nos permitir procurar com alguma independência a influência que o equilíbrio representativo poderá exercer sobre a ação cujo segredo esse drama possui.

Privado de um meio de expressão não somente com relação ao espectador, mas também com relação ao seu drama, Wagner teve que reforçar a intensidade dos fatores que ele possuía. O papel realista que ele assinalava ao olho só comportava, da ação interior, os sintomas autorizados à vida material realista. Constantemente ameaçado de ver esses sintomas reduzidos a nada

por excesso de concentração dramática interior, ele teve, às vezes, que recorrer a tudo o que a natureza produz de fenômeno, e até mesmo a combinação sobrenatural desses fenômenos para remediar a relativa pobreza da ação *cênica* e fornecer ao desenvolvimento da ação interior uma existência qualquer. O mestre estava, todavia, sempre paralisado pelo fato de que o espetáculo ofertado assim ao público tinha a *mesma* realidade para o ator — isto é, que ele era *essencialmente* realista, de onde resulta que o ator, portador do texto poético e representante da ação interior, não podia adquirir para sua pessoa a independência material que essa ação testemunhava. O mestre sabia que, para convencer o espectador das suas intenções era preciso apoderar-se da sua alma inteira e subjugar-la; não podendo tocar nesta por meio da encenação de uma forma que, para o olho, estivesse em analogia com a vibração poético-musical, até mesmo ignorando que isso fosse possível, e dotado musicalmente de um poder irresistível, ele abandonara a esse poder o cuidado de absorver definitivamente o espectador. A *ação* não é por isso atingida, já que é da música que ela deve nascer, mas a maneira pela qual ela nos é comunicada carrega a impressão da violência que lhe foi feita pelo princípio realista da encenação. Encerrado no texto poético-musical, ela se torna matéria para os comentários e interpretações diversos; pois, se sentimos claramente que o autor disse todo o seu pensamento sem nada reter que uma obra de arte não possa comportar, provamos, pelo menos, o quanto enigmático é a sua linguagem e *a parte exagerada que a intensidade do procedimento musical toma no nosso entusiasmo*.

Para o mestre, essas preocupações não existem. Wagner bem diz que diante da sua obra finalizada, o artista de gênio encontra-se como diante de um mistério, mas ele só entende por isso o mistério da inconsciente beleza de uma produção perfeitamente consciente, e da ignorância que está o artista para com o alcance da sua obra nas almas dos outros homens. Se Wagner alguma vez foi atingido por uma dúvida quanto a clareza do seu procedimento, só pode ter sido ao experimentar obscuramente a desproporção interna inerente a sua obra; ora, isso é muito pouco provável.

A ação, ao se comunicar apenas por meio da partitura, só se dirige aos indivíduos capazes de compreender a linguagem dessa partitura, e *essa linguagem se torna tão complexa que, em outras partes, ela é imperfeitamente secundada*.

A instrução passional, precedida pelo texto poético e o realismo do espetáculo, pode ser acessível a quase todo mundo; a possessão completa da obra só cabe a umas minorias. Acrescenta-se a esse fundamental inconveniente que uma parte considerável dos indivíduos de que é composta essa minoria têm um alto grau de cultura no sentimento da forma exterior e, por conse-

guinte, uma necessidade tirânica de satisfazer suas exigências; eles não estarão, portanto, sempre dispostos a serem submetidos ao deslocamento momentâneo do seu sistema nervoso e, apesar de grandes esforços, não poderão frequentemente provar na íntegra a representação de um drama de Wagner. Nós estamos, portanto, no direito de supor que a parte essencial da *ação* que Wagner nos revelou é independente da intensidade musical desse mestre, e que acreditando ser ela inseparável dessa intensidade nós confundimos sem saber a forma acidental da sua manifestação artística com a sua realidade psicológica e estética.

Resta a segunda proposição, como nos privar da intensidade wagneriana.

Desde o princípio é preciso fazer uma distinção entre a necessidade de expressão em si e aquela necessidade que a música moderna satisfaz e da qual Wagner constitui a sua mais poderosa alavanca.

Eu disse que com Beethoven, e aproximando-se do drama, a música veio definir nossos desejos; não era mais somente a expressão, mas o seu objeto que nos importava. Tendo em posse esse objeto, nossos desejos devem necessariamente ter evoluído e se a expressão permanece a nossa única defesa contra a invasão do princípio oposto, ela só se aplica a um objeto comum. O poderoso instinto se tornou com Wagner e através dele uma necessidade consciente e refletida. A crítica dos dramas de Wagner é, desse ponto de vista (*e somente desse ponto de vista*), o complemento indispensável à sua obra, pois só através dela nós conseguimos destacar da forma a ideia, tornar-nos donos independentes.

Nessa qualidade, adquirimos o direito de comandar à nossa bel vontade a forma que responde às nossas necessidades, a forma que melhor se adaptará ao período da sua fugidia existência. A expressão se torna o objeto da reflexão e, por conseguinte, seu valor não sendo mais que relativo, esta submisso à preocupações de equilíbrio que não autorizam mais a violência.

Mais ávido do que nunca por expressão, o nosso ardor se purificou — eu diria quase que: helenizado — e é a *Harmonia da expressão* que mais e mais se torna o nosso objetivo.

OS ARTISTAS MODERNOS

Em todo lugar onde a expressão realiza um papel, essa tendência se faz sentir e dá a todos os produtos artísticos modernos um caráter laborioso e investigador. O poeta lírico procura, no agrupamento e na escolha das palavras, as sensações essencialmente musicais das quais sua alma necessita, e o poeta dramático (sem música) subutiliza a ação e o espetáculo para retirar a sua impressão geral indecisa que para ele corresponde às mesmas sensações; o

pintor esgota a mais louca virtuosidade do pincel no único fim de despir o fenômeno que ele escolheu das contingências acidentais, isto é de lhe dar uma analogia com a natureza da expressão musical; ao contrário do pintor, o escultor, infelizmente menos valorizado no nosso ambiente, tenta, com os recursos particulares da sua arte, extrair da polifonia moderna a sua complexidade de planos e de perspectivas característicos. Por outro lado, os artistas cujas almas são refratárias ao objeto da expressão musical jogam-se violentamente para o lado oposto e produzem obras de um incomparável realismo que provam, quase com tanta eloquência, a ascendência irresistível que toma hoje esse objeto. Torna-se impossível permanecer em um terreno neutro: *queremos a música ou não a queremos*. Mas independentemente de a qual dessas duas tendências pertencemos, é a *harmonia* que constitui o objetivo supremo. Uns procuram estabelecê-la pela adição do sentimento musical, outros pela exclusão definitiva desse elemento e uma fé infantil nas manifestações factuais da vida.

E os músicos?

Sem dúvida, para a maioria, eles estão no cerne da batalha. Apesar do legítimo favorecimento que eles recebem, a sua existência pessoal está por um fio, pois a arma de que eles se servem é a mais formidável de todas e eles só a conhecem imperfeitamente: um único contato desajeitado e essa arma se volta contra eles. Há quem aja com infinitas precauções e por isso perde o ardor primordial sem o qual toda concepção artística é morta antes de nascer. São os matemáticos modernos da música, aqueles que não têm mais para si as razões que tinha um Sebastian Bach para escrever prodigiosos contrapontos. Outros lutam febrilmente de direita e de esquerda e caem — ou cairão — banhados de sangue e de honra, mas sem resultados para a causa. Uns mais hábeis se refugiam em suas próprias almas, e nelas criam um palácio magnífico e o ornaram segundo as exigências do lugar. Eles estão evidentemente com a verdade no sentido de que é pela cultura pessoal de cada indivíduo que as ideias germinam e se propagam e não pelo dom de um tesouro já comum. Contudo, estes últimos todos conseguem fazer da sua necessidade de expressão um vício adoentado e o satisfazem então por procedimentos inconciliáveis com a vida pública necessária à obra de arte. É que, com a música, não podemos brincar mais do que com os sucos dispensadores da vida. E hoje nós podemos menos do que nunca impunemente renegar a revelação para voltar ao instinto passivo (Chamberlain).

Há ainda músicos que sentem muito vivamente qual é o *objeto* da música, mas incapazes de fazerem dele uma ideia abstrata que eles possam dispor, e por isso destacá-la da intensidade wagneriana, eles oscilam dificilmente en-

tre a impossibilidade de atingir esta última pelos simples meios técnicos e o seu ardente desejo de expressão que, nessas condições, só pode se afastar. Poetas se desesperam de não possuírem a maestria musical porque assim como os músicos eles consideram o objeto dos seus desejos como inseparável dos procedimentos wagnerianos. E se, através do impossível, esses dois artistas se unissem para uma atividade comum, as condições mais elementares lhes fazem falta para realizarem as suas intenções em uma cena de teatro; pois, sem o saberem, foi uma necessidade de harmonia que os levou um para o outro; na intimidade dos seus trabalhos nada se opunha ainda à sua plena satisfação; mas, à luz da nossa vida artística pública, essa harmonia tornou-se repentinamente uma quimera insaciável.

A situação não é melhor para o poeta-músico propriamente dito — ou melhor o músico-poeta (pois é assim que ele aparece nos nossos dias); se ele é culto e sincero, sua preocupação dominante será colocar em acordo o ardor por demais feroso das suas necessidades musicais com as concepções poéticas mais moderadas. Ora, ele sabe que a sua música, para ser aceita, deve reproduzir de uma forma qualquer o procedimento wagneriano; ele próprio sente que esse procedimento é o único que o satisfaz. Em ciência técnica, ele pode rivalizar com o mestre, mas ele não poderá se iludir sobre o valor do seu trabalho; ele vê bem demais que o princípio que dirige e justifica esse gênero de prodigalidade lhe faz falta. Ele, então, chicoteia sua imaginação para obrigá-la a fornecer algum motivo plausível: do seu desejo musical exasperado ele evoca cenas que o exaltam mais ainda, e deverá finalmente admitir que, em um nível mais elevado, ele age como o fabricante de ópera, ele procura um pretexto para fazer música. A partitura de **Os Mestres cantores** deve pensar muito sobre ele! Farto da guerra, ele renuncia ao drama para se livrar a livre composição com ou sem texto; e o vazio que esses produtos deixam em sua alma encontra algum alívio junto aos pintores cujas obras apresentam as mesmas preocupações. Nossa época apresenta o espetáculo novo de músicos que queriam ser pintores, e de pintores obcecados pelo desejo de compor música. Ambos se desinteressam progressivamente da forma de arte da qual eles possuem o manejo técnico, sem ousar, contudo, renunciar a este. Não é nem mesmo raro encontrar um artista cuja conversação e charme denotam uma cultura muito superior e refinada, e que se encontra visivelmente mal diante de uma cena de alta feitura ou a audição de uma peça de música moderna de uma grande beldade. A literatura se torna sempre mais um paliativo desejável: ela ao menos não queima nem machuca; ela permite ao desejo musical se encarnar em um mágico espetáculo sem exasperá-lo por vãs realizações e ela deixa ao olho uma licença total para evocar prestigiosa “música”.

O TEATRO MODERNO

E o teatro, o que ele se torna nas mãos de tão singulares artistas?

Primeiro, ele continua com a força da inércia a seguir os sulcos a muito tempo comuns; mas, ao lado dessa existência estagnante, acordou uma outra, inquieta, pesquisadora, infinitamente complexa, e na qual os dois pontos extremos se exprimem com menos clareza que nas outras formas de arte.

O Realismo, ou o princípio que exclui o *desejo* musical no teatro, vem de encontro à realização cênica, à encenação no sentido completo da palavra, e nela não encontra uma aliada complacente. O princípio oposto, o Idealismo, que vem, da sua parte, pedir à encenação o elemento de sugestão efetiva cujo olho necessita para completar a vibração da alma, não é melhor recebida do que o realismo. Pois a encenação atual é um produto bastardo, impotente para apresentar outra coisa que não uma convenção da qual os dois antagonistas estão igualmente longes. Se eles são ambos ciumentos das suas integridades, eles se arranjarão para ter o menor contato possível com essa desfavorável necessidade da encenação: o realismo escolherá seus sujeitos em consequência e, sob o pretexto de profunda psicologia, porá seus personagens em um meio mais ou menos qualquer, ou então ele reduzirá o caráter do espetáculo às raras combinações onde o princípio cênico atual pode comportar a ilusão de ótica e de fato mistura os atores à encenação. O idealismo, proveniente do desejo musical, renunciará a fazer a encenação participar das suas combinações, e a considerará como um fator de ordem totalmente inferior; ou então ele se esforçará para lhe fazer dar, apesar de tudo, um semblante de expressão sustendo-a por meio de procedimentos fictícios tais como a música do melodrama, a cena viva, a pantomima, etc. Todas as tentativas de realismo absoluto e de idealismo absoluto para a encenação só podem ser abortada se elas forem feitas por meios cuja reunião se baseia em uma convenção arbitrária. Quando a natureza dessa convenção for reconhecida através da análise e vencida, o realismo verá se suas pretensões são compatíveis com a ideia de um espetáculo. É permitido duvidar disso.

Quanto ao idealismo, a liberdade que uma tal revolução lhe conferirá, revelando-lhe a extensão ilimitada do seu poder, irá lhe obrigar a uma disciplina severa. Ele terá que fazer a aprendizagem da sua liberdade. Mas uma tal disciplina deve poder se fundar sobre um princípio qualquer. Qual norma encontrar para as volúveis proporções dos fatores entre eles?

PRINCÍPIO REGULADOR PARA A CONCEPÇÃO DRAMÁTICA

A necessidade de *Harmonia* — necessidade refletida — se tornará o árbitro supremo nessa questão delicada; e como suas exigências são apenas, apesar

de tudo, uma questão de proporção, é, portanto, dele que se poderá deduzir o princípio diretor e regulador, não mais somente da encenação como o é para a hierarquia representativa, mas sim da própria concepção dramática. Essa necessidade, impossível antes dos dramas de Wagner, despertada em nós pela sua revelação, nos forçou a constatar que as maravilhosas obras-primas do mestre não são de natureza a satisfazê-lo. E procurando a razão, nós a encontramos na intensidade que a expressão musical teve que atingir para nos convencer; o que significa que nós somos a causa direta da sua deficiência interna, e é, sem dúvida, por isso que não a pudemos assinalar.

Já que uma tal intensidade torna impossível a concordância exata entre os fatores representativos e o texto poético-musical, é ela, portanto, que devemos sacrificar na medida certa em que essa concordância exigir. Na primeira parte deste estudo, eu já tratei da *notação representativa*, isto é, a necessidade de unir à partitura por meio de signos convencionais toda a regência do drama e em particular o jogo do ator. Vai de si que tão exata concordância entre os fatores constitutivos do drama é impossível sem essa notação, esta comanda por sua vez um tipo particular de redução na expressão musical. Ora, reduzindo a música, sendo esta a alma do drama, parece que reduzimos a amplitude e a profundidade deste último. A obra de arte não será, assim, se não mortalmente atingida, pelo menos muito sentidamente infirmada?

Com tal preocupação, me parece que deslocamos o centro gravitacional da atividade artística. Esse centro não está na obra de arte; *ele está em nós*. Se não fosse assim, a obra de Richard Wagner teria sido impraticável, pois para ela, fomos nós que tivemos que fornecer o contrapeso necessário e que ela foi obrigada a renunciar. Trata-se agora de transportar esse contrapeso para o próprio drama, e isso confirma o fato de que o seu centro de gravidade está em nossa alma, já que só nós podemos ser os juízes do seu equilíbrio ou desequilíbrio.

A expressão representativa oferecerá, não uma simples compensação para o sacrifício da intensidade musical, mas ela a substituirá efetivamente dando ao texto poético-musical uma *nova* vibração. As relações entre os fatores constitutivos do drama são muito exaltadamente orgânicos para comportarem a ideia de uma compensação da atividade de um pela atividade do outro; as suas vidas são apenas *uma* e deve circular igualmente em todo o organismo; fortificando um membro atrofiado, e equilibrando por aí a harmonia geral, certamente aumentaremos o vigor de todos os outros.

Então, resta constatar a influência que a encenação, como meio de expressão exerce sobre os outros fatores e regularizar assim o seu jogo recíproco. A liberdade conquistada permanecerá submissa às condições de existência que um dado meio impõe à vida fugidia da obra de arte viva; e a questão de opor-

tunidade, que para o alemão constitui “*dis Kunst des Auges*” [a arte do olho], ao cosmopolizar-se estenderá o seu alcance até as relações da obra de arte com a época precisa da sua existência no tempo.

Nós chegamos aqui à questão de nacionalidade (ou se preferimos, de raça)⁴, que já tocamos na parte precedente: e antes de continuar é mister elucidá-la da forma mais completa possível, pois ela tende intimamente ao futuro do Drama musical. Para isso, as culturas *latina e germânica* oferecem uma oposição tão distintamente característica que eu restringirei as minhas observações a elas. Ademais, a progressão do Francês em matéria de teatro me autoriza a tomar mais particularmente o *Parisiense* como tipo que reúne as características essenciais da sua raça. Contudo, o leitor deve compreender que para a clareza da minha demonstração eu devo negligenciar tudo o que poderia atenuar essas características, e dar assim aos meus argumentos uma rigidez de linha que o cosmopolitismo contemporâneo não apresenta na realidade.

LATINOS E GERMÂNICOS

Foi M. H. S. Chamberlain que inaugurou o nome “drama alemão”, para designar a forma dramática criada por Richard Wagner. Se, contudo, nós quisermos reduzir o emprego dessa palavra unicamente aos dramas do mestre, o “drama alemão” se torna o “drama wagneriano”, pois com ele a tendência secular chegou ao seu objetivo. Nesse sentido, o “drama wagneriano” constituirá para o futuro mais *uma época* do que uma obra de arte; é dele que, para as próximas culturas, sairão as diversas combinações dramáticas nas quais a ideia wagneriana encontrará sua imortalidade; e é dele que, para os Alemães, vai nascer um novo estado de cultura: o desenvolvimento normal do sentimento da forma exterior tomará uma outra via do que a da raça latina.

Esta última, de fato, funda a sua cultura sobre a arte da forma, é pela forma que ela chega a descobrir a motriz íntima da sua atividade, e é através da forma que o drama wagneriano pôde lhe ser comunicado. O fato dessa forma, para os latinos, estar extremamente defeituosa no seu conjunto, os forçou a procurar mais profundamente a fonte da atração, sempre irresistível, que ela tinha para eles. Eles chegaram, dessa forma desviada, a apreender a ideia wagneriana. A compreensão dessa ideia constitui por ela própria uma evolução muito importante na cultura latina, pelo fato de que a ideia desnudada dos procedimentos acidentais da sua manifestação age como um estimulante muito mais poderoso do que quando esses procedimentos exercem a sua influência obcecante, como é o caso para os Alemães.

O laço estreito que existe em Wagner entre a palavra e o som musical não somente tornou qualquer tradução impossível como gerou toda a força do

⁴ Não é preciso dizer que eu não relaciono à palavra “nacionalidade” a mínima noção política.

termo “uma música alemã”. Wagner diz: “*Die unerlässige Grundlage eines vollendeten Künstlerischen Ausdruckes ist die Sprache*” [A base indispensável de toda expressão artística que visa a perfeição é a palavra.] E em outra parte: “*Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Vermeldie des Darstellers*” [O ponto central que vivifica a expressão dramática é o verso declamado pelo ator, com a melodia que lhe é própria.] O mestre, ganhando com a ideia a maestria dos meios poético-musicais, teve sempre que, contudo, dar a sua música, formas cuja língua alemã condicionava. A música foi considerada até aqui como uma arte acessível à qualquer um, independente da língua e da nacionalidade. Tirando-a do seu isolamento — e, por isso, subordinando-a a um objetivo superior — a obra de arte wagneriana circunscreveu a independência da música e lhe deu os limites da língua que o poeta-músico emprega. Esse fato — desconcertante para o artista — é ainda geralmente desconhecido, e será sem dúvida um dos últimos que se constatará na obra de Wagner. Não que ignoramos as relações do texto poético e do texto musical nessa obra, mas o alcance geral da expressão musical nos parece implicar, apesar de tudo, uma origem perfeitamente independente. Nós compreendemos bem, em uma representação de *Tristão*, por exemplo, o que Wagner chama de “*die Versmelodie des Darsteller*” [a melodia do verso do ator], quando esta determina os padrões da trama dramático-musical. Contudo, tomados no atavismo das nossas sensações musicais, não conseguimos destacar o alcance geral que têm esses padrões (enquanto sons musicais) das suas formas acidentais determinadas pela língua de que o autor se serviu. Todavia, vai de si que toda a sinfonia, já que ela se baseia nesses padrões, se baseia também na língua que os engendrou.

Não se deve tomar isso ao pé da letra; cada um sabe que há em uma partitura de Wagner muitos padrões e muitas passagens que a palavra textualmente não provocou; contudo a unidade que constatamos entre o ritmo da declamação e a trama musical — unidade que parece um milagre — provém essencialmente do fato de que a palavra e a música têm em Wagner uma mesma fonte, e a música sendo de natureza indeterminada, é, então, o caráter dinâmico específico à língua alemã que se alastra na concepção musical.

Em tais condições, os procedimentos wagnerianos só têm um valor totalmente relativo para o artista estranho à língua alemã; superpô-los como fazemos atualmente, a qualquer dialeto, é testemunhar até onde o desejo musical exasperado pode amansar a sensação dos mais elementares decoros.

O que quer que pensemos e o que quer que o artista latino faça, é evidente que o procedimento wagneriano não poderá lhe convir para realizar a ideia que esse procedimento lhe revelou. Mas é igualmente certo que essa ideia vai

lentamente se assimilar às preocupações formais que caracterizam a cultura latina. A sua maneira e sem violência, ela exigirá insensivelmente um tribunal diante do qual a virtuosidade deverá comparecer. Sua influência primeiro se fará sentir nas obras de arte onde a língua não entra como elemento constitutivo; de lá ela penetrará irresistivelmente na própria língua e não poderemos prever as transformações que ela operará.

Tal é o verdadeiro cosmopolitismo, aquele que nenhum telégrafo propaga, e que a imprensa não pode enlouquecer pela uniformidade das suas mentiras.

Mas, durante essa lenta evolução da língua nos Latinos e do sentimento da forma nos Germânicos, o que vai ser da música?

Sua situação é incontestavelmente das mais críticas, e como ela está em estreita dependência do destino que lhe for dado no país do drama alemão, eu só considerarei, por hora, a música germânica.

O artista cuja língua é a mesma que Richard Wagner se beneficia dessa vantagem. Se ele for um músico ele pode, por meio dos procedimentos do mestre, desenvolver inconscientemente seu pensamento, sem por isso violentar-lhe; a harmonia estará, nesse sentido, garantida, mas não a originalidade. Ele fala "wagneriano" e chega sem o saber a pensar "wagneriano", isto é, ele chega a dar ao seu pensamento uma intensidade *de forma* que ele próprio não determinou. Ora, isso é destrutivo no seu mais alto grau, pois é preciso um grau de respeito próprio e pelos outros quase excessivo para não substituir o seu próprio pensamento pelo simples desenvolvimento técnico do pensamento wagneriano; e este último compromisso não tem nada de estimulante, nem, sobretudo, de produtivo. O valor essencial de um pensamento é o de conter outros em germe; encerrá-lo como o trigo egípcio em uma pirâmide, por tão grande que ela seja, é tirar-lhe todo o seu poder. O músico alemão está por muito tempo condenado a esse papel muito sedutor tanto para ele quanto para o seu auditório, mas um pouco ridículo.

Quanto ao poeta-músico, tanto o latino quanto o germânico, já que ele não pode encontrar no procedimento wagneriano em si uma fonte de invenção produtiva, é em doutra parte que ele deve procurar.

O que o Latino ganhou pela aquisição inapreciável da ideia do drama alemão, ele vai devolver ao Alemão de outra forma. É incontestável que uma troca deve acontecer entre as duas raças; trata-se somente de não deixar sua influência se afastar, e de sempre se tornar mais consciente do fato dessa troca.

O ascendente corruptor do gênio francês por muito tempo pesou sobre a cultura alemã; hoje ainda, ele se faz sentir como um obstáculo sério às manifestações realmente nacionais dessa cultura; os laboriosos começos em Bayreuth o provam.

O terreno sobre o qual essas duas culturas poderão trocar os seus tesouros deverá necessariamente ser um terreno nacional, onde a ideia dominante da raça se exprime como o máximo de pureza, isto é, onde a incompleta justaposição das duas raças não tenha exercido sua influência vil.

Com Wagner a Alemanha tomou a dianteira. Assim o deve ser, pois aquilo que a cultura latina pode dar ao Alemão deve ser purificado por este antes de recebê-lo.

A criação de Bayreuth deu à raça germânica a possibilidade de exprimir a ideia dominante da sua cultura com uma pureza que a nossa civilização contemporânea não parecia poder comportar. Foi em Bayreuth que o Alemão pôde fazer o latino participar do tesouro sem preço que constitui a *ideia wagneriana*. É sobre esse mesmo terreno, eminentemente nacional, que ela poderá receber em troca o que a cultura latina deve lhe comunicar; e Bayreuth de certa forma lhe servirá de filtro para lhe garantir a pureza do elemento estrangeiro e torná-lo assimilável.

Ao tratar de Bayreuth em um capítulo particular, apenas desenvolvo as condições de *troca* entre as duas raças, e é unicamente desse ponto de vista que eu desejo abordar esse assunto.

BAYREUTH

*“Für uns bedeutet Bayreuth die Morgenweihe am
Tage des Kampfes.”*

*[Para nós, Bayreuth significa a consagração na manhã
do combate.]*

(Nietzsche, Richard Wagner in Bayreuth)

Ao escrever estas linhas, Nietzsche abarcava a questão em sua totalidade. Estando em altitude, ele podia ver os mais longínquos horizontes e medir com uma rápida olhadela a grandeza comparativa dos picos. “*Wir sehen*”, ele continua, “*im Bilde jenes tragischen Kunstwerkes Von Bayreuth gerade den Kampf des Einzelnen Mit Allem, was ihnen als scheinbar unbezwingliche Nothwendigkeit entgegentritt, Mit Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganzen Ordnungen der Dinge.*” [Na imagem que a obra prima trágica de Bayreuth nos apresenta, ele continua, nós vemos pelo contrário a luta dos indivíduos contra tudo o que a eles se opõe sob a forma de uma invencível necessidade, com o poder, a lei, o uso, a convenção, com séries inteiras das ordens das coisas.]

Do ponto de vista muito mais restrito e essencialmente prático onde eu localizei este estudo, Bayreuth não é mais do que o símbolo preliminar de um combate; e, ainda que em cada um dos nossos múltiplos problemas que ele

alimenta não haja natureza a nos dar a paz, ele não deixa de ser, de certo modo, um laço de concórdia e de benefícios recíprocos.

Ao nos convidar aos seus *Festpiele*, o gênio alemão mostra uma pureza de intenções e uma ingenuidade perfeitas. Ele se mostra descoberto, sem possibilidade de retirada, sem nem mesmo a sombra de uma dissimulação. É ao mesmo tempo o orgulho no seu limite extremo, e a absoluta falta de arrogância, disposição que sempre caracteriza a atividade genial.

Nosso julgamento, atordoado diariamente pelos mil compromissos das nossas vidas modernas, e pela constante dissimulação necessária para harmonizá-los, está habituado à supor em cada evidente bravura algum motivo secreto. Ele procura ver por detrás o que pôde causar tanta imprudência. Normalmente, ele não se engana; o motivo está lá, escondido, e, na maior parte do tempo, de ordem muito inferior. Satisfeitos, nós voltamos então à própria coisa e estamos contentes de poder tratá-la com a desenvoltura que ela merece e de evitar assim, uma vez mais, sermos enganados de alguma forma. Todas as nossas admirações, se o tempo não tiver consagrado os seus objetos, são misturadas a pensamentos passados desfavoráveis e reprováveis.

O tempo ainda não consagrou definitivamente Bayreuth; e, apesar do medo de muitos, a opinião que nós lhe fazemos permanece coisa absolutamente pessoal (em vários aspectos). Nós chegamos, portanto, diante de um fenômeno singular munidos de todas as armas do ceticismo moderno; prontos a harmonizar em nós, por um hábito perigoso, o entusiasmo e a felicidade estética com o mais depreciativo menosprezo. Por muito tempo nós giramos em círculos, muito impressionados de não encontrar nem guardas nem portas fechadas: tudo está a céu aberto, em pleno sol.

Pouco a pouco sucede à irritação que um tal atrevimento acordou em nós uma calma completamente especial; nosso espírito pesquisador renuncia a uma investigação que não leva à nada. Nossa alma, cotidianamente esgotada pelas decepções e a mediocridade de que querem preenchê-la, tinha se fechado prudentemente antes de chegar: e agora ela se abre lentamente, e todo o nosso ser entra progressivamente no repouso respeitoso e contemplativo que um tal grau de ingenuidade causa no espectador. Nós experimentamos, de uma forma indubitável, que o gênio alemão, longe de prejudicar agindo com essa confiança infantil, nos dá a prova da sua alta origem e cumpre escrupulosamente sua missão. O futuro o provará sempre mais.

Essa manifestação, *realmente* nacional porque ela deixa intacta as divergências essenciais de raça e de cultura, oferece a cada um a ocasião única em sua vida de sentir claramente a qual raça ele pertence, e quais são as caracte-

rísticas dominantes da sua raça. Esse sentimento, pela sua novidade, permanece por muito tempo intuitivo. Mas a experiência repetida não o altera; pelo contrário, o estrangeiro o sente quando este se transforma gradualmente em um objeto de reflexão. Bayreuth se veste diante dele sempre com mais majestade, até o dia em que, plenamente consciente do benefício recebido e, em seguida, pleno de reconhecimento pelo gênio iniciador — o gênio alemão — ele sente irrevocáveis obrigações para com ele.

Não é somente o estrangeiro que essa operação totalmente interior consagra: o Alemão deve ser o primeiro a sentir sua ação salutar. Provando, para o Alemão, a invencível vitalidade da sua raça e da originária pureza do seu sangue, Bayreuth lhe permite constatar nele próprio o quanto a inoculação desordenada de certos elementos estrangeiros alterou essa pureza. Começa num simples mal estar; acontece na alma um tipo de triagem dolorosa e conturbadora. Então, a consciência parece designar com o dedo todos os elementos corruptores a serem jogados fora, e Bayreuth, insistente com uma constância eloquente, torna o seu sacrifício inevitável. Porém, não acaba por aí; a operação é complexa, pois, por que razão esses elementos estrangeiros permaneceram inassimiláveis apesar de tudo, e porque a sua presença, muito legítima em si, se tornou corruptora?

É que nós não fomos recíprocos. Ora, em todas as áreas, isso é uma condição de esterilidade e um sintoma de perversão e de doença.

Bayreuth oferece ao Alemão a ocasião, totalmente inesperada, de se curar. Ele lhe devolve seu poder. Contudo, o gênio alemão pode fazer um dom da sua própria pessoa e receber em troca o que só um tal dom merece.

Se o estrangeiro sentiu irrevogáveis obrigações para com o gênio de uma raça que lhe revelava a sua, o Alemão, da mesma forma, toma para ele, ao se doar, toda a responsabilidade desse ato: ele se torna plenamente responsável pelo desenvolvimento subsequente do seu gênio nacional. A pureza original, sem a qual, evidentemente, ele próprio não podia se doar, lhe garantiu que nenhum elemento estrangeiro poderá penetrá-lo sem assimilar-se à sua própria carne de uma forma que o enriqueça. A responsabilidade é, portanto, de dupla natureza para o Alemão: de um lado, o exemplo de Bayreuth o obriga a conservar com cuidado o tesouro da sua raça; do outro, ele é obrigado a não deixar esse tesouro repousar improdutivamente no seu próprio esplendor como um ouro lendário no fundo de uma caverna.

Ora, a troca será sempre o único meio de assegurar e de aumentar a riqueza. Ela constitui, então, para Bayreuth, uma necessidade tão imperiosa que a torna o complemento do ingênuo orgulho característico a essa manifestação do gênio.

Não obstante, esclareçamo-nos sobre a natureza e as condições dessa troca, pois trata-se aqui mais do que nunca de ser circunspectos, e se a existência de Bayreuth oferece aos herdeiros artísticos do mestre com relação a princípios estrangeiros a garantia que nós acabamos de assinalar, ela não lhe garante a pureza das intenções estrangeiras. Como assegurá-la? Em qual critério confiar?

Deve ser evidentemente uma das preocupações dominantes daqueles cujo *Festpielhaus* nas mãos repousa.

Ora, acontece que, lá, como em outras partes, a responsabilidade recai inteiramente sobre Bayreuth. Tomando a dianteira, o gênio alemão se deu todas as obrigações que uma posição tão avançada comporta: nobreza forçada, obrigada não somente a manter sua classe, mas ainda, e sobretudo, a provar ostensivamente, pela elevação do caráter e das aparências que dele resultam, a legitimidade incontestável dos seus privilégios.

A atitude do protegido (nesse sentido todos nós o somos relativamente à criação do mestre) só pode ser julgada em função daquela do benfeitor. É, portanto, Bayreuth que deve fornecer aos Alemães assim como aos estrangeiros o meio para exprimir claramente pela sua atitude as intenções que os inspiram.

Assim, se de um certo ponto de vista Bayreuth é um critério de avaliação para o estrangeiro, assim como este último também o é para Bayreuth. A reciprocidade é absoluta.

Os possuidores e realizadores da ideia wagneriana em Bayreuth se beneficiam de um enorme privilégio, já que a existência dessa ideia lhes confere um poder e um prestígio aos quais eles prestaram suas boas vontades, mas que eles próprios não constituíram. Em contrapartida, eles assumem dessa forma uma responsabilidade muito pesada, pois são eles que devem fazer valer a sua herança dando-lhe por sua vez um terreno favorável à troca.

A influência estrangeira, para ser assimilável ao gênio alemão de uma forma produtiva, deve ter por origem a revelação desse gênio na alma de uma outra raça. O ato gerador é simultâneo tanto de uma parte quanto da outra.

A manifestação do "drama alemão" responde admiravelmente a essa condição. A essência íntima dessa forma de arte, para se revelar, pede do estrangeiro o sacrifício completo dos desejos particulares da raça à qual ele pertence; é a alma humana despida no seu máximo possível de todas as características acidentais que corresponderá melhor ao apelo do gênio alemão. Mas esse sacrifício não poderia ser de longa duração. Depois da revelação o natural retoma a autoridade. É então que se passa na alma estrangeira um conflito singular. Subjugada pelo elemento que acaba de lhe ser revelado, e finalmente incapaz dele se privar, ela ainda não pode, contudo, harmonizá-lo com o estado da sua

vida normal. Essa disposição, no mais alto grau produtivo, obriga a alma a uma atividade totalmente nova e constitui o momento preciso onde a troca se torna possível entre as duas raças, troca que desde então elas devem manifestar *ostensivamente* por um dom recíproco que enriqueça a ambas.

Os princípios estrangeiros ao "drama alemão" foram reduzidos momentaneamente ao silêncio; as suas deferências respeitadas, provando a pureza das suas intenções, de certa forma purificaram a eles próprios. Dessa prova eles saem mais nitidamente caracterizados e, por conseguinte, mais conscientes do seu valor. Pelo contato com uma manifestação realmente nacional eles reconquistaram as suas próprias nacionalidades e, assim como o gênio alemão só podia se doar de uma forma perfeitamente original, eles adquiriram o direito e o poder de fazer o mesmo para ele.

Durante a vida do mestre, Bayreuth encontrava-se em pleno combate, e ele não podia se preocupar com outra coisa que não proteger a qualquer preço a sua existência. Os dois curtos escritos que Wagner consagrou aos Festspiele dos anos 1876 e 1882 (*Ring e Parsifal*) são de certo ponto de vista dos mais comoventes que ele já redigiu. Se nós considerarmos o que é ver realizar em tão precárias condições o maravilhoso ideal que carregamos por toda a vida em nós, e também da parte de orgulho solene que se preenche em nós diante de uma tal criação, fruto de tão incriveis esforços, não se pode tomar maior respeito vendo a forma como o gênio fala da sua obra. Talvez nada caracterize melhor o heroísmo de Richard Wagner e nos reconcilia melhor e de forma mais tangível com ele do que esse simples acerto de contas. Sentimos ao mesmo tempo o completo desapego do artista pela obra escoada do seu sangue e afinal liberta "*DM öden Tag*", e o desejo apaixonado de envolver essa obra do máximo de simpatia possível e de ser entornado por ela dessa simpatia, de se unir assim uns aos outros por "*ei-nen schönen Zauber*".

E é o próprio mágico que fala assim. Não há uma pedra do edifício que ele não conheça, e, mesmo quando da sua boca só saem cordialidades pelo trabalho dos outros, será sempre ele só que deve carregar o peso esmagador deste edifício. A impulsão vem apenas dele; a energia, só ele a forneceu; a intensidade do seu gênio sozinha venceu as resistências acumuladas; a livre existência da sua alma sozinha concebeu e executou a maravilhosa obra em meio aos mais tristes obstáculos da vida cotidiana; mesmo envolto de nobres afeições ele não está menos sozinho; e só ele pode medir a distância que separa o fogo brilhante da sua alma da flama que a qualquer vento vacila e que nós permitimos que ele acendesse sobre a colina de Bayreuth. Com uma no-

breza infantil e inconsciente ele chegou até mesmo a entusiasmar-se pela sua obra na forma de um espectador normal.

As inumeráveis deficiências de execução não o parecem ser para ele tanto que ele possa constatar no seu íntimo um desejo qualquer de compreendê-las. As "utopias" comunistas pelas quais erroneamente lhe repreendemos, ele definitivamente as realizou todas pela sua conduta em Bayreuth, e provavelmente nunca a paciência infinita do gênio se exprimiu com tanta clareza do que nos *Festspiele* de Bayreuth de quando o mestre ainda vivia.

Nos dois escritos mencionados Wagner está longe de confundir as condições técnicas de execução "*mit der Weihe, die schöpferisch für den Gewinn eines sorglich gepflegten Bewusstseins vom Richtigen austrat*" [com o sentimento do sagrado que nos deu a impulsão criadora e nos ajuda a tomar lentamente consciência da tarefa a cumprir.] Apesar da lacuna que nós assinalamos na concepção representativa do mestre, ninguém melhor do que ele sentia o quanto a experiência necessária para uma perfeição ainda que aproximada dos fatores dirigíveis ainda estava ausente. "*Der Zauber*" [a magia] "*und Die Weihe*" [o caráter sagrado] que deveriam substituir essa perfeição tanto para os executantes quanto para o público (Wagner não fazia nesse caso uma distinção muito acentuada entre eles), é ele, o mestre e criador, que mantinha sua constância. Fora das suas próprias mãos é apenas a própria obra que terá que cuidar disso, e a execução só provém necessariamente da experiência. Nesse sentido, e em outros também, Bayreuth constitui ele próprio um drama emocionante, e não é preciso nada mais do que o espetáculo da alta e imutável fidelidade que assegura de ano em ano sua existência para manter nas nossas almas preguiçosas a lembrança viva do *Zauber* [da magia] para sempre desaparecida.

A obra de Richard Wagner em Bayreuth, pelo que eu entendo tanto o próprio Bayreuth quanto os dramas que lá foram representados, é uma criação poderosa demais para não conservar por muito tempo ainda a vibração necessária para compensar as deficiências técnicas inerentes a um tal empreendimento. Contudo, a ideia wagneriana se destaca sempre mais da sua manifestação; ela abre caminho, se desenvolve nas almas e germina em todo lugar. É, portanto, indispensável que sua contraparte procure segui-la, pois não é mais possível uni-las e confundi-las em um mesmo entusiasmo. É portanto bastante natural que para certas individualidades a ideia sozinha tenha uma existência factual, e que assim a sua manifestação conserva sem dúvida o mesmo e infalível prestígio; seus olhos estão nas suas almas, e é ao espetáculo interior que eles relacionam a execução material sobre a cena. Esta última para eles só constata o espetáculo interior e só existe através dele.

Tais individualidades são o complemento natural do pessoal artístico e técnico; elas muito contribuem para a difusão e conservação da ideia, mas não poderiam de forma alguma continuar a impulsão necessária a sua efetiva manifestação. Ora, suas energias são, contudo, muito poderosas; para segui-los é preciso, portanto, permitir ao elemento colateral uma mesma liberdade de iniciativa, senão a ideia, caminhando sozinha, fará a existência de Bayreuth entrar no mundo da abstração e tornará a sobrevivência dos *Festspiele*, se não supérflua, ao menos tão inadequada ao desenvolvimento da ideia que esses *Festspiele* se tornarão para o público cultivado, mas não prevenido, um elemento de perturbação e de análise dissolvente.

Se quisermos conservar em Bayreuth uma vida *orgânica*, isto é, mantê-lo em contato direto com aqueles que deram nas suas almas uma tal vida à ideia que Bayreuth representa, isso só poderá ser feito despindo-o do caráter idealmente simbólico de cujo qual as primeiras manifestações tiveram que se revestir pela falta de meios mais concretos. Até aqui absoluta, sua existência deve se tornar relativa, sob pena de vegetar, talvez ainda por muito tempo, em um rito *popular* cujos iniciados respeitarão ainda os atributos sem poderem assinar em baixo.

Ao destacar sua vida artística da livre expansão da ideia, Bayreuth rejeitará de uma só vez toda possibilidade de troca, e renegará dessa forma definitivamente uma parte essencial da sua alta missão. A obra de Richard Wagner não será diretamente atingida: ela germinou profundo demais em algumas almas para que isso aconteça, e Bayreuth *fora do tempo* permanece evidentemente imortal; mas a confiança do mestre na sobrevivência pessoal de Bayreuth provar-se-á ser ilusória, e não podemos prever as dificuldades que a troca, frustrada no terreno que lhe era propício, encontrará na guerra novamente declarada, nem por quanto tempo será adiado o resultado salutar que se deveria atingir.

Se, então, na ausência do mestre, a execução da obra só provém da experiência, essa experiência só pode ser adquirida *pela troca*. O gênio alemão deu a sua parte; ele a deu inteiramente; pedir mais seria desconhecer completamente a natureza desse dom. Para sobreviver a uma tão grande generosidade, esse gênio deve agora aceitar os elementos estrangeiros cuja assimilação ele tornou possível.

A *Troca e a Experiência* necessárias são, todavia, para Bayreuth, uma só e única coisa; querer ganhar uma sem se preocupar com a outra é atentar contra a própria dignidade da obra.

Quando se fala de troca, saímos implicitamente do domínio da especulação teórica. A obrigação de constituir um terreno favorável à troca é um ter-

mo geral que podemos relegar à noções perfeitamente concretas. Ainda mais porque Bayreuth, por circunstâncias excepcionais, encontra-se indissolavelmente unido a algumas personalidades distintas, da mesma forma as cargas e responsabilidades da sua existência efetiva tomam inevitavelmente um caráter pessoal, ou melhor, individual. São estes poucos privilegiados que devem tornar a troca não somente manifesta, mas ainda *frutífera*; a integridade do tesouro confiado em suas mãos depende das suas atitudes, dos seus atos. Ora, em um sentido, esse tesouro pertence a todos aqueles que quiseram dele se apoderar e para sempre embelezar suas vidas; estes estão portanto no direito, e é até mesmo o seu dever de controlar a maneira como é regido o seu bem comum: sua voz deve ser ouvida, e, como eu disse, uma das preocupações dominantes dos herdeiros artísticos do mestre deverá ser aprender a distinguir estas vozes entre todas aquelas da multidão. O momento parece favorável para isso; hoje é muito mais fácil se assegurar das intenções e da fidelidade dos corações daqueles que levantam a voz do que era antes, quando Bayreuth ainda não tinha finalizado sua demonstração. Mais tarde poderia ser que por respeito e devoção pelo mestre nós nos distanciáramos, pensativos, do lugar que ele criou para a atividade comum dos seus fiéis, e que procuremos em doutras partes uma orelha atenta. O desenrolar de um tão legítimo abandono seria, possivelmente, mortal para o gênio alemão. Privado das garantias que só Bayreuth podia lhe assegurar com relação à cultura estrangeira, e, todavia, forçado a aceitar os elementos que essa cultura lhe oferece em troca da sua revelação, o gênio alemão recomeçaria um novo período de lutas e de derrotas. Pois, Bayreuth, fechando suas portas ao estrangeiro oferece a si próprio uma sanção da qual este não pode se privar. Vítima secular da Forma, o Latino procurava salvação na impulsão totalmente interior que a ideia wagneriana lhe revelava; recaindo, desprezado, na triste mistura das nossas instituições degradadas, ele retornará da mesma forma para sua vida original; alfinetado pela revelação de uma ideia nova, mas, todavia, incapaz de suportar os sacrifícios necessários a sua realização de fato, ele transformará o ardor em uma vibração perversa, e saberá dotá-la de tanta sedução que o Alemão, não podendo resistir, sucumbirá uma vez mais sob o ascendente de uma cultura que ele deveria enriquecer.

Talvez a ideia wagneriana deva atravessar tão doloroso estado, e o seu desenvolvimento subsequente operar-se assim de uma forma muito mais complexa ainda do que parecia.

Da morte de um gênio revelador tal como Richard Wagner sempre se eleva o grito de agonia: "O que farão de mim?" O insondável mistério da Personalidade impõe-se então em toda a sua trágica grandeza; a obra, livrada

em toda parte à organizações que não a conceberam, perde de repente as proporções que só o criador sabia manter; ela se escoa, se desagrega, se delimita em mil combinações novas, e sua força vital deve ser muito poderosa para resistir a tantas metamorfoses.

Richard Wagner o sentia; pleno de solicitude ele procurou uma pátria para o filho das suas vísceras (Nietzsche). Não a encontrando em lugar algum sobre a terra, ele orgulhosamente edificou-se uma. Em Bayreuth “*sein Wähnen fand Friednen*” [sua inquietude encontrara o repouso], mas, como acrescenta M. H. S. Chamberlain, “*erst im Grabe*” [foi somente na tumba].

De fato, o mestre não podia fazer-se ilusões: a pátria do seu filho encontrava-se nele próprio, Bayreuth era apenas o seu símbolo. Inaugurando o *Festpielhaus*, Wagner procurava provar, por um signo acessível a todos, a vida que ele trazia consigo. É assim que ele compreende o Mausoléu! Tudo o que a Personalidade pode transferir para a matéria antes de desaparecer, ele nos deu. Bayreuth prolonga em uma vida ilusória o que a natureza particular da obra do mestre continha de transmissível. A luta pela sua existência é portanto inseparável da fidelidade que devemos ao gênio.

Fora da ideia, Bayreuth só existe atualmente pelos seus *Festpiele*. Se resistimos à troca que deveria lhes comunicar uma vida sempre renovada, esses *Festpiele* se petrificarão lentamente em um monumento funerário, em um verdadeiro mausoléu dramático, contrariamente a todas as intenções do mestre.

Então, o Bayreuth de Richard Wagner, limitado à vida abstrata da ideia, instalar-se-á exclusivamente nos cérebros de alguns.

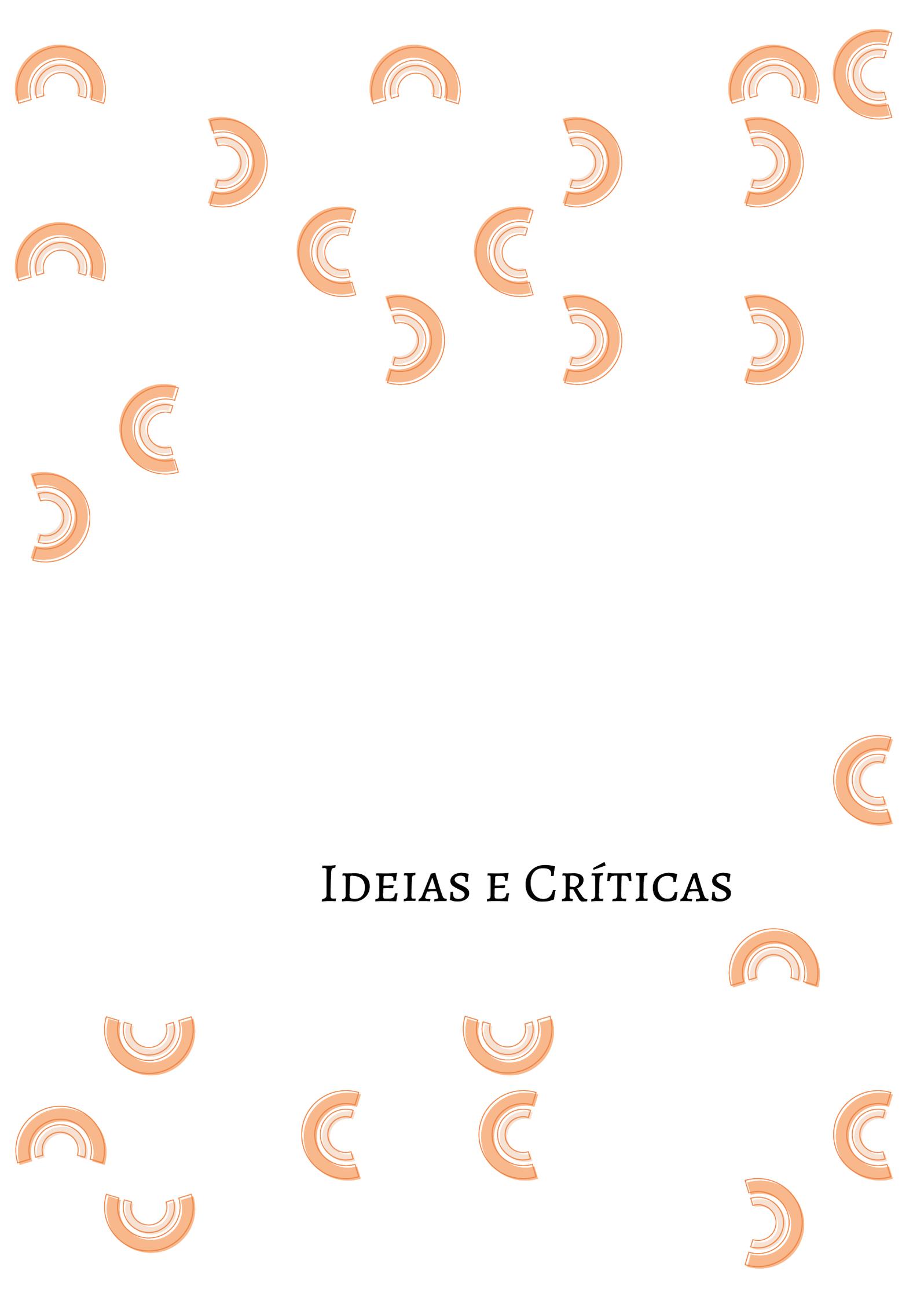
Mas as coisas não estão nesse ponto. Bayreuth se fecha um pouco mais a cada ano, sua posição material melhora, o público cresce e a obra de iniciação secundada por inteligências de primeira ordem se opera com segurança. Tudo está pronto para uma troca produtiva. Até mesmo a distância atualmente muito sensível entre o desenvolvimento da ideia e os progressos muito mais lentos da sua manifestação artística está iminentemente próprio para sugerir a iniciação.

Suponhamos, então, que esta receba o acolhimento que ela merece, e vejamos de que natureza será a troca, e o seu resultado sobre as duas raças principais que dela se beneficiarão. Nós poderemos de lá determinar as condições de existência de uma obra de arte fundada sobre a música, mas regularizada pela necessidade de harmonia que os dramas de Wagner acordaram. E isso melhor ainda porque o destino da música moderna dependendo daquele que lhe será feito no país do drama alemão repercute diretamente em Bayreuth.

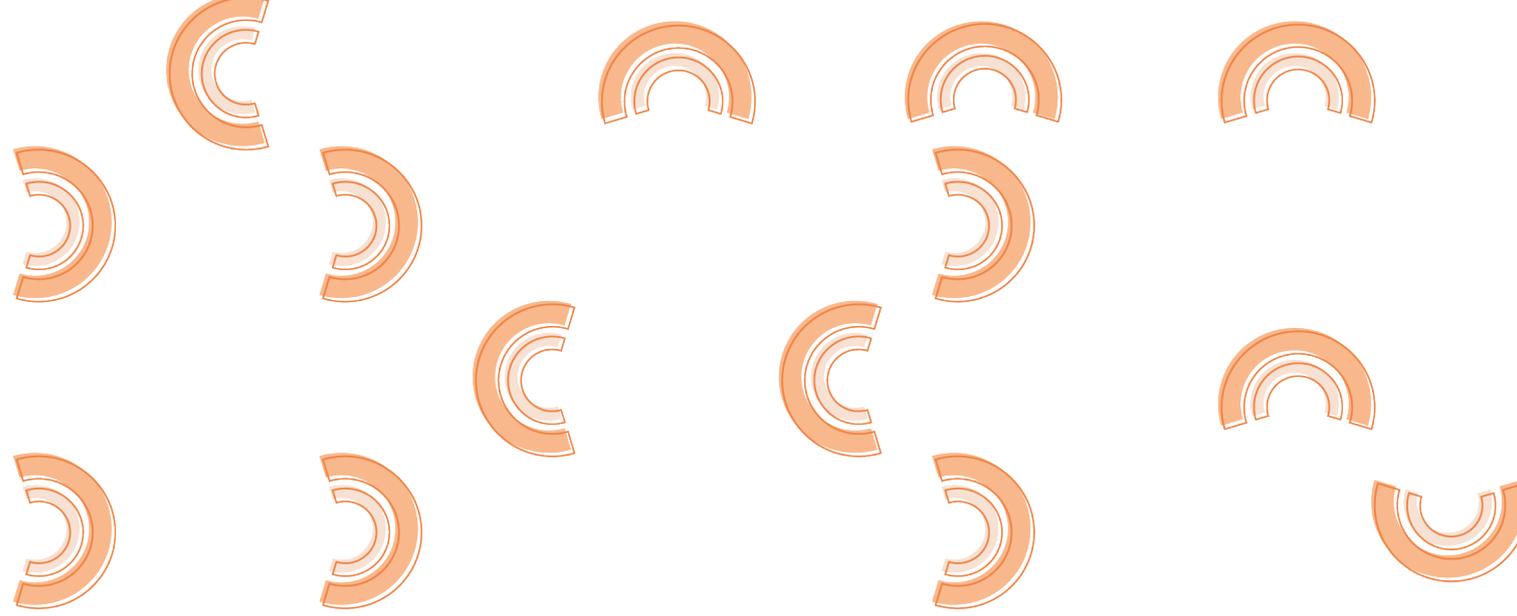
A contingência, que para o Alemão constitui “*die Kunst des Auges*” [A arte do olho] e resulta de uma experiência que a raça germânica ainda não possui,

o Latino vai lhe ensinar; em troca, este último, procurando conciliar sua necessidade de harmonia com a profunda origem do drama alemão, ganhará uma nova noção de forma, noção que o salvará dos arbitrários desejos da sua raça. Ele compreenderá que a Harmonia *integral* pode comandar a forma isolada e, já virtuoso nesta, ele saberá ainda melhor descobrir os elementos que ele deve sacrificar para obedecer ao princípio superior. Seu objetivo não poderá ser o drama alemão, da mesma forma como para o Alemão a Harmonia não poderá ser outra coisa que um resultado. Ambos conservarão a originalidade primitiva e essencial das suas raças, mas a terão enriquecido por um dom estritamente recíproco.

Ainda que Bayreuth seja o seu mágico ponto de encontro, eu termino aqui o capítulo que lhe é particularmente consagrado. Todo o meu estudo se apoia na revelação artística que nós devemos ao *Festpielhaus* de Richard Wagner, e se eu me sentia na obrigação de tratar mais diretamente ainda desse assunto é porque Bayreuth é o único elemento dessa demonstração cujo desenvolvimento subsequente está nas mãos e livrado a boa vontade de personalidades perfeitamente distintas.



IDEIAS E CRÍTICAS



IDEIAS E CRÍTICAS



LES CONCOURS DE PYRRHIQUE DANS
LE MONDE GREC DU VE AU IIE S. AV.
J.-C.

Marie Hélène Delavaud-Roux¹
Université de Bretagne Occidentale, Brest
E-mail: marie-helene.delavaud-roux@univ-brest.fr

RÉSUMÉ

La pyrrhique est la plus célèbre des danses armées en Grèce antique. Elle se danse armé d'un bouclier et d'une lance, assez souvent d'un casque, parfois d'une cuirasse et de cnémides, c'est-à-dire l'équipement de l'hoplite. D'origine crétoise, elle consiste à effectuer les mouvements de l'attaque et de la défense, tels que les a définis Platon (Lois, VII, 815a). Elle est considérée comme un exercice préparatoire à la guerre. Dans de très nombreuses cités du monde grec, elle fait l'objet de concours, qui concernent le plus souvent des éphèbes, mais parfois également d'autres classes d'âges. L'ensemble des inscriptions ayant trait à ces concours a été étudié par P. Ceccarelli.

Mots-clés: Pyrrhique, Danse grecque antique, Hoplite, Ceccarelli.

Accompagnée l'*aulos* (instrument à anches composé le plus souvent de deux tuyaux de longueurs inégale) et du chant *pyrrhichistikon*, la pyrrhique est la plus célèbre des danses armées en Grèce antique. Son nom vient de *pur* qui signifie le feu¹. Elle se danse armé d'un bouclier et d'une lance, assez souvent d'un casque, parfois d'une cuirasse et de cnémides, c'est-à-dire l'équipement de l'hoplite. Le bouclier est presque toujours rond et quelquefois équipé d'un tablier. Dans quelques cas, on rencontre un bouclier beaucoup plus léger et en forme de demi-lune, la *pelta*, qui rend beaucoup plus difficile le combat rapproché. Les casques des danseurs sont de deux types: corinthien, dissimulant entièrement les joues, ou attique, permettant de voir le visage; certains comportent en outre un haut panache. Une certaine liberté règne aussi sur le costume: le danseur peut être nu, comme c'est le cas généralement ou vêtu du *chitoniskos*. D'origine crétoise, la pyrrhique consiste à effectuer les mouvements de l'attaque et de la défense:

"Elle imite d'une part les mouvements qu'on fait pour éviter tous les coups portés de près ou de loin, se jeter de côté, reculer, sauter en hauteur, se baisser; et d'autre part les mouvements contraires, ceux qui portent aux attitudes offensives et essaient d'imiter le jeu de l'arc ou du javelot ou le geste d'asséner de près n'importe quel coup."²

1 Il s'agit d'un mot indo-européen de genre inanimé d'après Chantraine P., **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**, Paris, Klincksieck, 1965, p. 956-957; Mais les auteurs anciens y donnent des origines très variées, cf. Delavaud-Roux M.-H., **Les danses armées en Grèce antique**, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993, p. 53.

2 Platon, **Lois**, VII, 815a, trad. A. Diès, C.U.F. Ceccarelli, *op. cit.*, 1998, p. 105-106.

Platon distingue la gestuelle de la défense et la gestuelle de l'attaque. Il explique parfaitement la première en citant quatre mouvements: saut horizontal ("se jeter de côté"), saut vertical ("sauter en hauteur"), marche en reculant et mouvement d'agenouillement. En revanche, il définit de façon beaucoup plus floue les gestes de l'attaque. Utilisé isolément, le texte de Platon ne suffit pas à reconstituer la pyrrhique. En revanche, si on le confronte aux images des vases et des bas-reliefs qui évoquent des scènes de pyrrhique, ce texte prend tout son sens.

Au Ve siècle av. J.-C., les peintres, et parfois aussi les sculpteurs, ont représenté des pyrrhichistes et ils ont bien montré l'aspect mimétique de la danse³. Ainsi ils ont mis en évidence le caractère défensif des mouvements au moyen d'un détail d'attitude précis: le poids du corps des pyrrhichistes est porté en arrière, avec une torsion importante de la tête et du buste, tandis que pour les poses offensives, il n'y a pas de torsion et le poids du corps est porté en avant. Ainsi, toutes ces images illustrent et de précisent le propos de Platon⁴. On s'aperçoit que les gestes de l'attaque, qui sont définis de manière si floue par Platon, sont moins variés que ceux de la défense. Ils comportent essentiellement des marches et des sauts. Mais l'étude de l'iconographie enrichit aussi le texte de Platon de mouvements que le philosophe avait négligé de mentionner: ce sont tous les mouvements de transition, qui se situent dans un moment intermédiaire entre attaque et défense. La majorité des représentations iconographiques évoquent un ou deux pyrrhichistes (peut-être les prestations des solistes) mais quelques unes d'entre elles figurent des chœurs de pyrrhique, notamment un bas-relief de l'Acropole datant du IV^e s. siècle av. J.-C., dit "base d'Atarbos"⁵. Sur cette base est représenté un chorège marchant derrière deux groupes de pyrrhichistes qui ont la jambe droite croisée devant la gauche, le buste en torsion, le bras gauche armé du bouclier et tendu en avant, le bras droit faisant le geste de tenir une lance. Sur un canthare du Vatican (G 58, vers 500 av. J.-C.), quatre groupes de deux pyrrhichistes évoluent, tous les danseurs étant tournés dans le même sens. Le chœur peut se diviser en deux groupes qui évoluent parallèlement (base d'Atarbos) ou qui s'affrontent.

Cette danse était considérée depuis l'époque archaïque par les Grecs comme un excellent exercice de préparation au combat.

3 Poursat J.-C., "Les représentations de danse armée dans la céramique attique", *BCH*, 1968, p. 550-615

4 Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 75-105.

5 Athènes, Musée de l'Acropole 1338, 366-365 av. J.-C. cf. Casson, *Catalogue of the Acropolis Museum II*, Cambridge university Press, 1921; p. 240 n° 1338 et IG II 2 3025; Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 103; Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 37 et p. 244

Elle permettait de bien mémoriser les mouvements en usage dans la phalange hoplitique. Les Grecs définissaient la bataille comme la danse d'Arès. Par exemple, Tyrtée au VII^e siècle, écrivait:

"Allons, enfants de Sparte, aux armes pour la danse d'Arès" (fragment 16)

6 Ceccarelli, *op. cit.*, 1998, p. 105-106.

7 IG V, 1, 599 et 602 datant respectivement de la fin du II^e s. / début III^e s. ap. J.-C. et du début du III^e s. ap. J.-C., <http://epigraphy.packhum.org>; Ceccarelli, p. 103 et n. 60.

De même pour Socrate, les meilleurs danseurs dans les chœurs sont aussi les meilleurs combattants dans les guerres (Athénée, XIV, 628 e-f.). Enfin, Lucien (**De la danse**, 14) nous apprend qu'en Thessalie, on appelait *proorchestères* les meilleurs soldats et qu'on élevait des statues à ceux qui avaient "bien dansé la bataille". Cette conception explique pourquoi à partir de l'époque classique la pyrrhique fait l'objet de concours dans de nombreuses cités grecques. Ces concours ont été étudiés par P. Ceccarelli. Suivant les cas, ils concernaient différentes tranches d'âge : les adultes, les éphèbes, et les enfants.

LA PYRRHIQUE À SPARTE

D'après Plutarque, la pyrrhique a été transmise de la Crète vers la Laconie, vers la fin du VII^e siècle av. J.-C., par un musicien crétois, Thalétas de Gortyne au moyen de chants et d'airs d'*aulos* de sa composition (Ps. Plutarque, **De Musica**, 9 et 28; scholie Pindare, **Pythiques**, II, 127). Une telle version n'est pas invraisemblable puisque l'on sait que des liens très étroits unissaient les communautés crétoises à celles de Sparte (D'après les Lacédémoniens, Lycurgue importa sa constitution de Crète, Hérodote, I, 65 et Strabon, X, 4, 19). La pyrrhique joue un rôle non négligeable dans l'éducation spartiate, qui accordait peu de place à la formation intellectuelle, mais beaucoup à la gymnastique, la musique et la danse. On apprenait ainsi la pyrrhique, dès l'âge de cinq ans (Athénée, XIV, 63d), avant même que les enfants soient enlevés à leurs parents et soumis à la vie communautaire. Dès lors, les Spartiates pratiquaient cette danse quotidiennement pour se préparer à la guerre. La pyrrhique jouait un rôle important dans certaines fêtes religieuses lacédémoniennes. Elle était exécutée aux Gymnopédies et aux fêtes des Dioscures (Athénée, XIV, 631e), et d'après Ceccarelli également aux Hyakinthia et aux Karneia⁶. Des concours en l'honneur des Dioscures sont attestés par la documentation épigraphique mais pas avant le II^e s. ap. J.-C.⁷.

LES CONCOURS DE PYRRHIQUE À ATHÈNES

À Athènes, l'éducation est de type scolaire et privilégie les disciplines intellectuelles. La pyrrhique n'est pas l'objet de leçons suivies comme celles du grammairien, du cithariste et du pédotribe. Elle est pratiquée, tout comme les courses en armes ou les autres sports. On s'y exerce aussi en vue des concours institués pour les fêtes religieuses. La pyrrhique était particulièrement en honneur aux grandes et aux petites Panathénées⁸: elle faisait l'objet de concours par équipes. Les prix étaient décernés par catégorie d'âge: enfants, éphèbes et adultes. Entre la proclamation de la victoire et la remise des prix se déroulait la coutume du tour d'honneur des vainqueurs⁹, où un pyrrhichiste, vraisemblablement le chef de chœur, était porté en triomphe par ses camarades, comme on le voit sur le fragment de base (Musée National d'Athènes 3854) consacré par un vainqueur¹⁰. En revanche, nous ne savons pas exactement comment se déroulait la compétition. Certaines représentations pour P. Ceccarelli sont à situer dans le contexte de ces concours, telles la base d'Atarbos¹¹, la base de Xénoclès¹²; la pelikè à figures du peintre de Beldam¹³, le lécythe du peintre d'Athéna¹⁴. Plusieurs images sont à relier au cadre de la palestre, mais assez souvent aucun élément ne permet d'identifier un contexte précis¹⁵.

D'autres concours se déroulaient en Attique hors de la ville d'Athènes. Un décret du milieu du IV^e s., provenant du dème d'Halai Araphénidès, honore le démote Philoxenos pour avoir été chorège des pyrrhichistes et avoir pris en charge d'autres liturgies de son dème¹⁶. Les honneurs doivent être proclamés aux Tauropolia¹⁷. P. Ceccarelli pense que ce concours avait lieu pendant les Tauropolia¹⁸. Par ailleurs, une inscription du dème d'Athmonon, datée de 325/324 av. J.-C. évoque des concours en l'honneur d'Artémis Amarysia, dont le culte est attesté par Pausanias¹⁹: pour P. Ceccarelli, la pyrrhique y était peut-être incluse²⁰.

AUTRES CONCOURS DE PYRRHIQUE EN GRÈCE CONTINENTALE ET EN CRÈTE

Trois inscriptions révèlent l'existence d'un concours de pyrrhique concernant les éphèbes à Érétrie, en l'honneur d'Artémis Amarysia, à partir des années 315-305 av. J.-C. La première est un contrat entre la cité d'Érétrie et un étranger nommé Chairéphontès pour

8 Lysias, *Défense d'un anonyme*, XXI, 1 et 4; Isée, V, 36

9 Ibid.

10 Poursat, J.-C., "Une base signée du Musée national d'Athènes : pyrrhichistes victorieux", *BCH*, 91, 1967, 102-110.

11 Voir *supra* n. 5 et Ceccarelli P., *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 37.

12 Base de Xénoclès, Athènes, Musée de l'acropole 6465 et IG II2 3026; Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 104; Ceccarelli, *op. cit.*, p. 34 et p. 36

13 Pelikè à figures noires Gela 124B, Peintre de Beldam, vers 490-480 av. J.-C.; Poursat J.-C., *Les représentations de danse armée dans la céramique attique*, *BCH*, 1968, 16, p. 573; Delavaud-Roux, *op. cit.*, 5, p. 76; Ceccarelli, *op. cit.*, n° 16.

14 Lécythe à fond blanc, Basilea coll. privée, Peintre d'Athéna, 485 av. J.-C.; *Paralipomena*, 261; MuMAuktion 34, 1967, pl. 41, n. 141; Ceccarelli, *op. cit.*, n° 66

15 Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 101.

16 SEG XXXIV, 103; Ceccarelli P., *op. cit.*, p. 83; Knoepfler D., "Sur les traces de l'Artémision d'Amarnythus près d'Érétrie", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2, 1988, p. 382-421, cf. p. 387 n. 21, date l'inscription des années 350-300 av. J.-C.

17 Knoepfler, *op. cit.*, p. 387 n. 21.

18 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 83.

19 Pausanias, I, 31, 4-5

20 IG II², 1203; <http://epigraphy.packhum.org>; Ceccarelli, *op. cit.*, p. 86.

l'assèchement de terrains marécageux. Y sont mentionnés des pyrrhichistes qui doivent payer une amende à Artémis Amarysia en cas de transgression²¹. La seconde, datée de la fin du IIe s. ou du début du Ier s. av. J.-C. est un décret en l'honneur de Théopompe, donateur de 40.000 drachmes. Elle évoque la proclamation d'honneurs aux bienfaiteurs de la cité lors des Dionysies le jour de la procession et lors du concours de pyrrhique qui se déroule aux Artémisia²². La troisième est un décret en l'honneur d'Hipposthénès et son fils Aischylos qui donne le même type de renseignements que la précédente inscription²³. Les pyrrhichistes qui concouraient étaient tous des éphèbes²⁴ et l'institution de l'éphébie à Erétrie ne remonte pas avant 315-305 av. J.-C.²⁵. La déesse qui était honorée dans ces concours était de nature guerrière²⁶ et était originaire d'Amarynthos, dème d'Erétrie situé à 60 stades de la ville²⁷. Elle jouait un rôle qui débordait celui d'une simple déesse locale²⁸.

On rencontre des concours de pyrrhique pour Artémis Sôteira en Mégaride, mais ils ne sont pas attestés avant le Ier s. av. J.-C.²⁹.

En Crète, la tradition de la pyrrhique est encore plus ancienne qu'à Sparte, avec le héros crétois homérique Mérion qui était un danseur émérite³⁰. Par ailleurs, il existe une autre danse armée qui est celle des Courètes, mais qui pour Ceccarelli est identifiée à la pyrrhique à partir du IVe s. av. J.-C.³¹. C'est dans cette perspective qu'il faudrait d'après elle comprendre l'inscription de Palaiokastros contenant un hymne qui était chanté par les Courois crétois³². Sur une autre inscription provenant d'Itanos³³, est inscrit un hymne à Zeus Dictaios, c'est-à-dire le dieu honoré dans la grotte de Psychro sur le mont Dictè. Mais aucune inscription crétoise, dans l'état actuel des connaissances, n'atteste l'existence de concours de pyrrhique.

LES CONCOURS DE PYRRHIQUE DANS LES CITÉS GRECQUES D'ASIE MINEURE

Ils se développent à partir de la fin du IIIe s. A Cos, deux inscriptions de la fin du IIIe s. ou du début du IIe s. donnent des listes de vainqueurs pour le concours des Dionysia et proviennent sans doute du théâtre³⁴. On possède également deux inscriptions avec des listes similaires pour les Dionysia de Téos, datées de la même

21 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 91-92 ; Chankowski A. S., "Date et circonstances de l'institution de l'éphébie à Erétrie", *Dialogues d'histoire ancienne*, 19, 2, 1993. p. 17-44 ; Knoepfler, *op. cit.*, p. 387 et n. 22.

22 IG XII, 9, 236, lignes 44-46 <http://epigraphy.packhum.org> ; Ceccarelli, *op. cit.*, p. 93 ; Knoepfler D., *op. cit.*, p. 386-387.

23 IG XII, 9, 237, lignes 21-23 <http://epigraphy.packhum.org> ; Ceccarelli, *Op. cit.*, p. 93 ; Knoepfler, *op. cit.*, p. 386 n. 17

24 et même des éphèbes de seconde année d'après Dareste R., Haussoullier B., Reinach Th., **recueil des inscriptions juridiques grecques**, 1891, p. 153-157, notamment 156-157, n° 3 ; Ceccarelli, *op. cit.*, p. 92.

25 Chankowski A. S., p. 41.

26 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 93.

27 Chankowski, *op. cit.*, p. 29.

28 Knoepfler, *op. cit.*, p. 390.

29 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 95-97.

30 Iliade, XVI, 617-619 et le commentaire de Ceccarelli, *op. cit.*, p. 108.

31 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 110.

32 IC III, 2, 2 = SEG XXVIII, 1978, 751 datée du IIIe s. av. J.-C. mais l'hymne remonterait lui au IIIe s. av. J.-C., <http://epigraphy.packhum.org> ; Ceccarelli, *op. cit.*, p. 111 et n. 100. A notre avis, les mouvements de cette danse armée sont très différents de ceux de la pyrrhique, et la finalité de la danse, avant d'être de guerrière est liée à la fécondité et à la croissance.

33 IC III, 4, 8 = SEG XIII, 464 datée du IIIe s. av. J.-C., <http://epigraphy.packhum.org> ; Ceccarelli, *op. cit.*, p. 111 ; Lonsdale S. H., **Dance and Ritual Play in Greek Religion**, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1993, p. 165.

34 ED 52 et E234 Segre M., **Iscrizioni de Cos**, I-2, Roma, 1993 ; Ceccarelli, *op. cit.*, p. 121 ; Ceccarelli P., "Le dityrambe et la pyrrhique. À propos de la nouvelle liste de vainqueurs aux Dionysies de Cos (Segre, ED 234)", **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, 108, 1995, p. 287-305.

période³⁵. Dans les concours de ces deux cités, la pyrrhique est associée au dithyrambe³⁶. A Rhodes six inscriptions datées du IIe au Ier s. av. J.-C. honorent divers personnages qui ont financé des chœurs de pyrrhique³⁷. Deux inscriptions de Colophon, du dernier quart du IIe s. av. J.-C., évoquent la proclamation d'honneurs pour Polemaios et Menippos lors des concours de pyrrhique aux *Dionysia* et aux *Claria*³⁸. On connaît aussi une inscription de Xantos, du Ier s. av. J.-C., deux documents épigraphiques d'Aphrodisias dans les années 180-190 AD, et une inscription de Tripoli en Lydie datée de l'époque impériale³⁹. Ce dernier texte concerne un pyrrhichiste danseur professionnel.

Outre ces témoignages épigraphiques, pour P. Ceccarelli les allusions de Callimaque à la danse des Courètes au IIIe s. av. J.-C. et diverses sources littéraires du Ve s. renverraient à l'existence d'un chœur de pyrrhichistes à Ephèse⁴⁰. Enfin à Clazomènes et en Troade, des représentations de pyrrhique sur deux sarcophage attestent l'intérêt porté à cette danse hors d'un contexte de concours⁴¹.

Les concours de pyrrhique tiennent une place importante dans la vie des cités grecques bien que nos sources textuelles portent seulement sur quelques unes d'entre elles⁴². La catégorie d'âge la plus mobilisée par ces concours est celle des éphèbes, et cela est naturel puisqu'à l'issue de cette période, un jeune homme devait pouvoir manier correctement des armes d'adultes et en faire la démonstration devant sa communauté civique. Les concours de pyrrhique fournissaient l'occasion de ce type de spectacle. Ils constituaient ainsi, d'après P. Ceccarelli, un rite d'intégration des éphèbes dans la communauté des adultes⁴³. Parfois, comme à Athènes, d'autres classes d'âge peuvent aussi être concernées: adultes et enfants. Lorsque c'est le cas, on peut dire que la pyrrhique a un rôle éducatif dans la vie du citoyen, à tout âge (sauf la veillesse puisque l'obligation militaire cesse à partir de 60 ans).

35 CIG 3089 et CIG 3090 ; Ceccarelli P., *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 134-135.

36 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 124-125 et 134-135.

37 Blinckenberg Ch., *Lindos Fouilles et recherches 1902-1914 II Inscriptions*, Berlin / Copenhague, 1941, 131 d, l. 2-3, I s. av. J.-C. (à Aristeidas) ; Iacopi G., *Clara Rhodos. Studi e materiali*, vol II, Rhodi Bergamo, 1932, n° 18, 189-190, I s. av. J.-C. (à Pasiphon) ; SEG 39, 1989, 759, I s. av. J.-C. (à Eupolémus) ; Iacopi G., *op. cit.*, p. 193-194, n° 21, II s. av. J.-C. (à Aristoménès) ; Pugliese Carratelli G., "Supplemento epigrafico rodio", *Annuario della scuola archeologica di Atene*, p. 30-32, 1952-54, n° 18 (à Dionysios) ; Maiuri A., *Nuova silloge*, n° 18, 80 av. J.-C. (à Polyklès). Voir aussi Ceccarelli, *op. cit.*, p. 125-128 et Ceccarelli P., "Le dithyrambe et la pyrrhique". À propos de la nouvelle liste de vainqueurs aux Dionysies de Cos (Segre, ED 234)", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 108, 1995, p. 287-305, cf. p. 298 n. 45.

38 SEG 39, 1989, 1243 (col. V l. 36) et 1244 (col. III l. 28) ; J. et L. Robert, *Claros I. Décrets hellénistiques*, Paris 1989 ; Ceccarelli P., *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 132-134

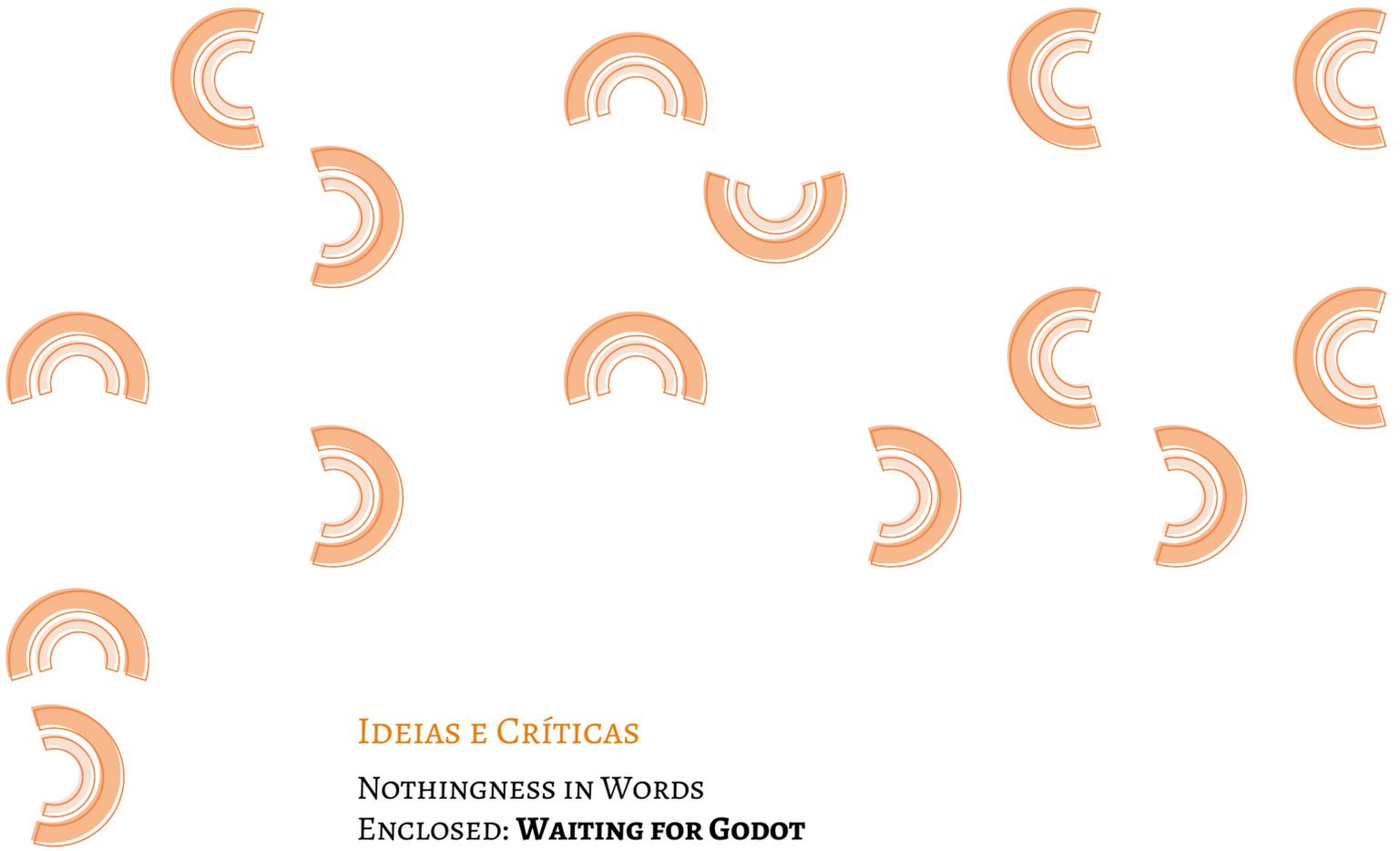
39 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 128-131.

40 Callimaque, *Hymne à Zeus*, 237-247 ; Aristophane, *Nuées*, 599-600 ; Diogen. Ath. TrGF I 45F1 ; Dion. Per. 839-845 ; Voir l'analyse de P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 135-136

41 sarcophage de Clazomènes, Londres, British Museum 96.6-15.1, fin VIe s. ou début Ve s. av. J.-C. CVA Great Britain / British Museum 8 II Dq et le commentaire de Ceccarelli, *op. cit.*, p. 136-137 ; sarcophage de Gümüşçai (près de Biga et au nord d'Hissarlik) fin VIe s. cf. Sevinç N., "A new sarcophagus of Polyxena from the salvage excavations at Gümüşçai, iStudia Troicaï, 6, p. 251-264, et Ceccarelli, *op. cit.*, p. 138-139.

42 Nous n'avons pas inclus ici l'Etrurie, la Lucanie, la Campanie et les côtes de l'Adriatique, dont les témoignages sur la pyrrhique ne sont qu'iconographiques. Sur ce point, voir Ceccarelli, *op. cit.*, p. 141-147

43 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 84-87, p. 92, et p. 114.



IDEIAS E CRÍTICAS

NOTHINGNESS IN WORDS

ENCLOSED: **WAITING FOR GODOT**

Stanley Gontarski
Florida State University
E-mail: sgontarski@fsu.edu

ABSTRACT

In this paper, we discuss basic subjects that are present in Beckett's **Waiting for Godot**, such as intertextuality, questions of identity, and metaphysical subjects.

Keywords: Samuel Beckett, **Waiting for Godot**, Herbert Blau, Jan Johnson, Silence.

RESUMO

*Neste artigo diversas formas de acesso e fruição de **Esperando Godot**, de Samuel Beckett são apresentadas, tais como relações intertextuais, questões identitárias e metafísicas*

*Palavras-chave: Samuel Beckett, **Esperando por Godot**, Herbert Blau, Jan Johnson, Silêncio.*

Almost hidden amid the addenda to Samuel Beckett's second novel, **Watt**, scraps which "Only fatigue and disgust prevent its incorporation" into the body of the text, sits one of Beckett's most emblematic poems:

who may tell the tale
of the old man?
weigh absence in a scale?
mete want in a span?
the sum assess
of the world's woes?
nothingness
in words enclose?

This untitled, eight line interrogatory offers a fundamental challenge to anyone tempted to verbalize his or her insights about the work of Samuel Beckett. The most profound response to the nothingness enclosed in words, that is, the entire Beckett canon, may finally be silence (a strategy which might find more sympathy among oriental rather than occidental critics). And so the most valid way to write about about **Waiting for Godot** might be not to; the perfect lecture might be the one where the lecturer stands silently before an audience for — say — an hour. That audience would then grow conscious of its own *waiting* — for something to happen, for something to relieve the silence, the boredom, the emptiness of the present condition. After a while its members might begin to look for ways to fill time, to amuse itself. Individuals might begin to read, talk, doodle, play little games, but basically the spectators would wait. Audiences generally enters theaters, lecture halls, classrooms,

bookstores with expectations, preconceptions about the rituals and even the contents of plays, lectures, books; that is, we've all internalized cultural codes and conventions which shape our expectations, and an hour's silence rather than an hour's worth of random background noises, since even John Cage's pioneering composition, 4' 33", during which a musician sits before a piano for *precisely* that length of time playing *nothing*, is not full of silence (and the phrase "full of silence" strikes at the heart of the paradox). The audience coughs, shifts about in its seats, gets up and walks out, often noisily an hour's worth of nonlecture or antilecture would certainly disrupt expectations. Or one might begin the lecture, then leave the room for a bit, to go to the toilet, say, as Vladimir does; that too would upset expectations and certainly cause some tittering. Perhaps the most profound lectures on or performances of **Waiting for Godot** are those that never take place. The most significant production of **Waiting for Godot** may not have been Herbert Blau's 1957 version with the San Francisco Actor's Workshop which played in San Quentin prison to an audience of condemned murderers, or even Samuel Beckett's own mounting of the play performed at the Schiller Theater in Berlin on March 8, 1975, but the production Jan Jonson directed in Stockholm in April of 1986 with "five inmates of the country's top maximum security jail... Four out of five, all drug offenders, absconded through an open dressing room window just before the first night at the City Theatre in Göteborg." For all we know that audience is still waiting.¹ Beckett may have anticipated Jonson's performance (and Cage's 4'33") as early as his unpublished 1938 novel, **Dream of Fair to Middlin Women**, where the narrator suggests that "the best music... was the music that became inaudible after a few bars..."

Having myself, to borrow one of Samuel Beckett's metaphors, already stained the silence, it seems clear to me that I would not have the courage to repeat Jonson's most appropriate and profound production of **Godot** even as I celebrate it. Given the opportunity to direct the play, I would no doubt bow to convention and dutifully raise the curtain at the appointed hour and hope that the actors actually appeared. With an absence of occurrence, or rather an occurrence of absence, we might have approximated something of the early audience experience of **Waiting for Godot**, a play in which, as the critic Vivian Mercier so wittily observed, nothing happenstwice. We come to theaters prepared for action, so to speak, to watch *something* happen. Watching nothing happen no less twice — can be profoundly unsettling.

The trick is in how we read Mercier's aphorism. What *happens* is nothing. Certainly no one leaving City Theater in Göteborg that April evening in 1986 felt that *nothing* had happened, but rather that nothing had *happened*. That is,

¹ "Audience Wait and Wait for Prison Godots," **The Times** (31 April 1986).

that audience experienced not an *absence* of happening, but the *happening* of absence, the intense dramatization of nothing, a theme announced in the play's opening line: "Nothing to be done." That is, not only is there no solution to problems of tight boots, and by extension the plight of man in the universe (i.e., in the words of mad Lucky that "in spite of strides in alimentation and defecation [man] wastes and pines") but what needs to be done during an hour's silence, or the days of our lives, is nothing, the nothingness that is daily life, the nothingness of filling up time while we wait, the nothingness which keeps the nothingness within at bay.

When asked by Colin Duckworth about the sources of **Godot**, Beckett suggested his English novel **Murphy**. He might have suggested **Watt** as well. The full implications of Beckett's suggestion have unfortunately yet to be explored by critics who find more immediate links to **Godot** in Beckett's first extended piece of French prose fiction, **Mercier et Camier** (1946). Certainly, one link between **Godot** and **Murphy** is the direct allusion in the latter to the Greek philosopher Democritus the Abderite, the laughing philosopher, who proclaimed in his version of atomic theory that air is not mere absence. The phrase he used which has become so appealing to Beckett is that "Nothing is more real than nothing." It is after Murphy's chess game with the potential apneist, Mr. Endon, that he can find some temporary solace in the nothingness:

"Murphy began to see nothing, that colorlessness which is such a rare post-natal treat, being the absence (to abuse a nice distinction) not of *percipere* [perceiver] but of *percipi* [being perceived]. His other senses also found themselves at peace, an unexpected pleasure. Not the numb peace of their own suspension, but the positive peace that comes when the somethings give way, or perhaps simply add up, to the Nothing, than which, in the guffaw of the Abderite, naught is more real" (246).

Murphy's solace in his nothingness is short lived. Even he recoils from an emptiness, from the microcosm he so assiduously sought, drawn back to the music, Music, MUSIC of the macrocosm and Celia. Chance, however, intervenes and Murphy is atomized into superfine chaos. Didi and Gogo, sobriquets for Vladimir and Estragon, on the other hand, find not even temporary solace but terror in the possibilities of nothing. As Estragon suggests, "Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it's awful!" Phrases like "Nothing happens" are, of course, double edged. What the tramps witness is the happening of nothing, and their one hope against it is Godot, ironically the primary, informing absence of the play. In the novel **Watt** the terror is expressed in a phrase which might itself gloss **Godot**: "Nothing had happened, a thing that was nothing had happened, with the utmost formal directness" (p. 73).

Refusing to accept the very indeterminacy and contingency of their plight, and by extension that of all of human existence, Vladimir and Estragon find that there is nothing to be done, nothing these two tramps who resemble the tragic comedians of American silent film like Laurel and Hardy, Buster Keaton, and the character whom the French call Charlot, Charlie Chaplin can do about tight boots, or hair lice, prostrate problems, about their day to day lives, about their place in the universe, about an empty universe, about their having been born into it.

Vladimir (Didi) picks up the cosmic implications of Estragon's (Gogo's) complaint about being unable to remove his boot: "I'm beginning to come around to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying, Vladimir, be reasonable, you haven't yet tried everything. And I resume the struggle" (7).

The play is now nearly forty years old, having had its première at the Théâtre Babylone in Paris in January of 1953, and it seems almost tamed by its official designation as a modern classic (whatever that oxymoron means) and by its inclusion on the lists of set texts in international universities. Those early audiences, however, were at least divided. Some found it boring, irritating, and incomprehensible. But the play had its early defenders too. The perceptive French dramatist and critic Jean Anouilh compared the première of **Godot** to the opening of Pirandello's **Six Characters in Search of an Author** three decades earlier in 1923, and he described this new work as "a music hall sketch of Pascal's *Pensée* as played by the Fratellini clowns." In France and England the play received respectful reviews, if rather small audiences. The American première, however, was pure farce. It opened at the Coconut Grove Playhouse in Miami Beach, Florida, and it was billed as "the laugh hit of two continents." The audiences of vacationing sun worshippers looking for easy diversion were, to say the least, not amused. But America was also the scene of an amazingly apposite early performance. The San Francisco Actor's Workshop took Herbert Blau's production into San Quentin prison in November of 1957. While the rest of the world puzzled over the meaning of Godot? Happiness? Eternal Life? Christian salvation? Any sort of salvation? The future (which by definition is never *present*) the inmates of San Quentin prison, who in a painfully Beckettian phrase, were "sentenced to life," or "got life," understood the play immediately, on an immediate, primary, visceral level. For them **Waiting for Godot** was straight realism. Those convicts might not comprehend critical theory, Surrealist or Dada manifestoes, Existential philosophy, or phenomenological aesthetics but they knew well the waiting gamewaiting for change in their condition, waiting for the mail, for appeals, for pardons. Waiting and having nothing

happen, and so having to fill the time. As the inmate reviewer for the **San Quentin News** of 28 November 1957 wrote: "We're still waiting for Godot, and shall continue to wait. When the scenery gets too drab and the action too slow, we'll call each other names and swear to part forever but then there's no place to go." "That's how it is on this bitch of an earth," says Pozzo.

The conventions of the theater have never been the same since **Godot**. It is one of those culture altering artworks that changes the way we perceive or construct reality. It was so unexpected a play, and yet now it now seems so inevitable, so necessary. It captured something which perhaps had never been staged before, even as there was nothing new about it. Its elements have been a fundamental part of our JudeoChristian, western culture for thousands of years, if unrealized in art. As Vladimir says early on, "Hope deferred maketh the something sick, who said that?" The allusion is to the wisdom literature of the Old Testament traditionally attributed to Solomon, **Proverbs XIII, 12**: "Hope deferred maketh the heart sick; but when desire cometh, it is a tree of life." The tree stands before us on stage, leafless in the first act, but with "four or five leaves" in the second. The tree of life looks suspiciously like the tree of death, especially as Vladimir and Estragon plan to commit suicide by hanging themselves from its boughs. The tree, however, does sprout leaves in the second act, perhaps even overnight. It represents at least a minimum degree of vitality in a place or space otherwise arid. Where trees sprout leaves, that is, when life still changes, when time passes, hope remains. To Vladimir's "Time has stopped," Pozzo replies almost brutally, "Don't you believe it, Sir, don't you believe it... Whatever you like, but not that." In his 1981 prose work, *Company* Beckett returns to the quotation from Proverbs with a bit more optimism, "Better hope deferred than none." The statement is immediately undercut, however, with, "up to a point" (p. 26). But as Beckett suggested in the opening of his study of the French novelist Marcel Proust, time is "a double headed monster of damnation and salvation." The passing of time may fuel hope, but in that passing man deteriorates, physically wastes and pines.

But let us focus on one head at a time. In **Lamentations III, 26** we are told, "It is good that man should both hope and quietly wait for the salvation of the Lord." In **Romans VIII, 24-25**, however, we learn that the process of waiting in order to have meaning must be elusive, irresolute, nothing; salvation and hope remain must remain out of reach like water from the parched lips of Tantalus: "We are saved by hope: but hope that is seen is not hope; for what a man seeth, why doth he yet hope for? But if we hope for that we see not, then do we with patience wait for it." "We are saved by hope," says the author or authors of *Romans*; in **Molloy** Moran calls it "hellish hope." Beckett's two tramps waiting

on stage may have initiated a fundamentally new sort of drama, but its concerns, its themes are at least as old as the western JudeoChristian tradition.

Psalm 40 begins, "I waited patiently for the Lord; he inclined to me and heard my cry. He drew me up from the desolate pit, out of the miry bog and set my feet upon a rock, making my steps secure." In fulfillment of that prophecy in the New Testament, the rock was Simon Peter, the foundation of the Christian church, the first in line of the Apostolic succession. Beckett parodies this imagery in Lucky's speech where the labors of two rocks, Steinweg (stone road in German) and Peterman (Rockman), are "lost." The rock upon which the hope of the world was to be built has become a waste land as in the third section of Lucky's speech the theme "earth abode of stones" is repeated four times and alluded to at least twice more. But the theme of waiting is not only biblical. It has as well entered our popular culture. An advertising campaign for a popular brand of chewing gum dispensed through machines in the Paris Métro was visible at every Metro stop. It said simply, "En attendant..." One could easily picture a traveling Beckett confronted by the elliptical slogan stop after stop after stop, and wondering, "while waiting for what?"

One interpretation of **Waiting for Godot** sees the play as an autobiographical account of Beckett's and his future wife Susanne's flight from Paris to the Vaucluse, during which journey they slept by day in haystacks and walked all night, tired, hungry and without food. The autobiographical reading is plausible since **Godot** contains at least one allusion to the Rousillon exile, a man called Bonnelley, from whom Beckett occasionally got food, but the play is fundamentally about stasis, not an arduous journey. Some of the dialogue and the strains of hiding from the Nazis may have been borrowed from the escape to unoccupied France, but the core of the play, the stasis, the uncertainty, the emptiness, the difficulty of filling time, indeed the waiting, must have come from another source. A more plausible possibility is the one suggested by Beckett's close friend and English publisher, John Calder, who offers an alternate autobiographical interpretation. Despite his fluent French, Beckett would be easily identified as an alien during his exile because of his Irish accent, and even if Beckett had little to fear from the local representatives of the Pétain government, Hitler violated his agreement with the Vichy government in order to help protect his southern flank from an expected allied invasion and ordered the seizure of unoccupied France on 10 November 1942. From then until the Americans entered Rousillon on 24 August 1944 Beckett was in considerable danger. The threat of German patrols passing through the region would send Beckett and perhaps Susanne, or more likely another alien like Henri Hayden, a Polish jew who would be in danger even from local

collaborators sympathetic to Hitler's Jewish policies, to hide in the forest and wait, sometimes for days, for word to return. Hiding in the woods and fields, confused about potential rendezvous sites, perhaps even forgetting code words whispered during a lunch break or across café tables, they never knew when they heard someone approach whether it would be a Nazi patrol, French collaborators or friendly villagers. But finally what is of most concern to us is less the character of the author than the characters of the author.

What finally are we to make of our waiters? Are they simply foolish, maintaining hope in the face of overwhelming evidence to the contrary? Or, quite the contrary, are they the very epitome of Christianity, the imagery of which permeates the play, maintaining at least as much faith as Job, maintaining hope in the face of overwhelming evidence to the contrary? To each of those questions Beckett might simply answer, "perhaps," the most important word in his plays, he told one interviewer. And the questions are further complicated by other developing themes. Even if salvation were available its dispensation seems arbitrary, depending more on chance, the opportunities of the moment, than on anything like a lifetime of commitment. Vladimir refers to the Gospel according to Saint Luke XXIII, 39-43 when he suggests that one of the thieves crucified with Christ was saved. "It's a reasonable percentage," he concludes; i. e., 50/50. In **Murphy**, it is Neary who suggests the myth of the saved thief as some solace, "and do not despair... Remember also one thief was saved" (213). Yet the more reflection Vladimir gives the matter the more he realizes that the odds are considerably slimmer. Only one of the four Gospels mentions the saved thief even though all four of the Apostles were there, or thereabouts. Now it's 50/50 of only 25%. Even when salvation appears possible, its dispensation seems arbitrary. Was one thief saved or not? One Gospel says yes, one says no. Were any thieves at all crucified along with Christ? Two Gospels say yes, two suggest perhaps not. This salvation business seems very much a crap shoot, as chancy as one of Estragon's feet being in pain, the other being fine. Of this dilemma Beckett has said, only half jokingly, that one of Estragon's feet is saved, one is damned. And if one thief was saved, why? Was salvation dependent on a chance remark issued forth in the midst of torture, which is after all what crucifixion was, a means of slow strangulation. The pattern of reward and punishment seems very arbitrary throughout the play. Estragon spends the night in a ditch where he is beaten evidently regularly for unspecified offenses. Further, near the end of the first act Vladimir asks what appears to be Godot's messenger about his master. "He doesn't beat you?" "He beats my brother, Sir," the boy replies. In Beckett's inversion of the biblical story, it is the minder of the goats who is spared, the minder of the sheep who

is punished. In the traditional version in the "Gospel According to St. Matthew" XXV, 3233, it is the shepherd who is saved, the goatherd who is punished. Beckett's reversal again throws into high relief the arbitrary nature of the whole system of rewards and punishment, salvation and damnation. Even if Godot arrived, his actions would be problematic. "And if we dropped him?" Estragon asks. "He'd punish us," Vladimir replies. A few lines later, to Estragon's, "And if he comes?" Vladimir replies, "We'll be saved." But saved from what? When Vladimir suggests that they might repent, the tramps are confused about what to repent except "Our being born." But, of course, it is too late for that. That sort of deep existential pessimism, if not nihilism, is not, however, peculiar to modern man's alienation and angst. The comment is simply a restatement of the traditional Christian view of this world as a place of suffering, a vale of tears, a *via dolorosa*. But it is also the dark side of Hellenic culture, an element of what Nietzsche would call its Dionysian quality. In **The Birth of Tragedy from the Spirit of Music**, Nietzsche quotes the exchange between Midas and Silenus, companion to Dionysus. To Midas's question, what was "best and most desirable of all things for man," Silenus answers: "oh wretched ephemeral race, children of chance and misery, why do ye compel me to tell you what it were most expedient for you not to hear? What is best of all is beyond your reach forever: not to be born, not to be, to be *nothing*. But the second best for you is quickly to die." Such a view is not only a theme in *Godot*, it is Beckett's view of tragedy.

But **Waiting for Godot** is not only somber tragedy. Beckett calls this work a tragicomedy. Its sources are the tradition of harlequin in tears, **Il Pagliacci**, Charlie Chaplin's sad clowns. It is also the view of life proposed by Schopenhauer. "The life of every individual," Schopenhauer tells us, "if we survey it as a whole and in general, and only lay stress on its most significant features, is really always a tragedy, but gone through in detail, it has the character of a comedy. For the deeds and vexations of the day, the restless irritation of the moment, the desires and fears of the week, the mishaps of every hour, are all through chance, which is ever bent upon some jest, scenes of a comedy. But the never-satisfied wishes, the frustrated efforts, the hopes unmercifully crushed by fate, the unfortunate errors of the whole life, the increasing suffering and death at the end, are always a tragedy. Thus, as if fate would add derision to the misery of existence, our life must contain all the woes of tragedy, and yet we cannot even assert the dignity of tragic characters, but in the broad detail of life must inevitably be the foolish characters of a comedy" (PS 59, p. 261).

Yet, in the face of such insufficient justification for man's suffering, amid suggestions of the arbitrary nature of salvation, Vladimir, at any rate, retains

his hope, his faith in a rational world. To Estragon's insistence that he "wasn't doing anything" and yet was beaten, Vladimir play's Job's comforter, "But it's the way of doing it that counts, the way of doing it." Vladimir insists that Estragon's beatings are caused by some offensive behavior. For him, the world must make causal sense.

The odds against salvation are further increased through the uncertainties of identity. What exactly would Godot look like if he did arrive? Would he recognize Didi and Gogo? He would certainly not simply identify himself to every stranger he met along the road like a parody of a contemporary politician. Might it not be possible for him to arrive and depart without our knowing it. After all, few recognized the face of salvation when it appeared some nineteen hundred and ninety-two years ago. And Beckett himself entertained the possibility in an early draft of the play that Pozzo might himself be Godot. But even in the published text some hints to Godot's identity can be teased out of the shroud of uncertainty which envelopes the play. When Pozzo first appears, for instance, his name sounds enough like Godot for Estragon to say, "He said Godot." And Didi and Gogo are quite capable of mishearing names. Even Vladimir is unsure if the name of the visitor is "Pozzo or Bozzo?" And it is Pozzo who admits, "I am perhaps not particularly human." (Again, *perhaps*.) Does he mean only that he is a slave master, or something more divine? And once Pozzo and Lucky leave, Vladimir notes, as if he knew them, "How they've changed!" and insists to Estragon, "Yes, you do know them... We know them, I tell you. You forget everything... Unless they're not the same." Estragon is curious as to why Pozzo and Lucky did not recognize them. "That means nothing," Vladimir replies, "I too pretended not to recognize them. And then nobody ever recognizes us." Shortly thereafter, in an apparent development of Vladimir's insight, a boy appears, and Vladimir answers to the name of Mr. Albert. Is he indeed Vladimir Albert or Albert Vladimir? Did the boy mistake him for someone else? Does Vladimir know himself who he is? Perhaps he is finally more representative than individual. He may be Man and so can answer to any name. To call for help from Pozzo in the second act Vladimir intones "Vehemently," "To all mankind they were addressed, those cries for help still ringing in our ears! But at this place, at this moment of time, all mankind is us, whether we like it or not." Further, to Pozzo's "What is your name," Estragon answers, "Adam."

The vessel of personality here seems fractured as being seeps, oozes beyond traditional containment. When after their second encounter with Pozzo and Lucky, in Act II, Estragon asks, "Are you sure it wasn't him?" [i.e., Godot], Vladimir answers, "Not at all! (*Less sure*.) Not at all! (*Still less sure*.) Not at all." And we are

not always certain that Vladimir and Estragon themselves are independent entities. Each act ends with "Yes, let's go," followed by the stage direction, *They do not move*. Vladimir and Estragon are tied to each other as securely as they are tied to Godot, as tightly as Lucky to Pozzo. Admittedly, they move about the stage more or less freely, but they enjoy only the freedom of two arms attached to a single trunk. The phrase which Beckett used to talk about Mercier and Camier applies here too, "a pseudo couple." Vladimir and Estragon might be seen as two aspects of a single self, the mental and the physical, for instance, a dichotomy in keeping with Beckett's early interest in Cartesian dualism. Personality is as problematic in the play as the identity of Godot.

We've moved in our discussion from the problematics of salvation to the problematics of identity and personality, and yet they are sides of the same epistemological coin. They both entail the search for core realities, the absence of which destroys so many of Beckett's characters like Watt and Moran, who cannot face the fact that reality may be, like the core of the onion or the center of a whirlpool, an absence. In fact, the line separating dream from what we commonly call reality (if indeed there is a distinction) is not always clear. Vladimir suggests the problem near play's end: "Was I sleeping while the others suffered? Am I sleeping now? Tomorrow, when I wake, or think I do what shall I say of today? That with Estragon my friend, at this place, until the fall of night, I waited for Godot? That Pozzo passed with his carrier, and that he spoke to us? Probably. But in all that what truth will there be?" (58). The line is remarkable for questioning the veracity of what we have just witnessed on stage. In fact the whole landscape has a dreamlike quality to it. The Moon rises "in a moment"; trees sprout leaves overnight. Pozzo and Lucky go blind and dumb respectively, overnight! To Vladimir's insistence that they were in the same spot yesterday, Estragon replies, "I tell you we weren't here yesterday. Another of your nightmares" (42b). If nightmare, however, it seems to recur nightly. In act one, Estragon falls asleep and dreams. When Vladimir wakes him, Estragon wants to relate his dream, but Vladimir insists, "Don't tell me!" Estragon's reply as he "gestures toward universe," is, "This one [i. e. this dream] is not enough for you?" (p. 11) To Vladimir's, "Do you remember [the tree]," Estragon replies, "You dreamt it" (p. 39).

But this dream world of **Godot** is no simple hierarchical dichotomy between dream and reality. Neither of those terms is privileged. Nor is the dream single, but we have dreams within dreams suggesting an infinite regression and progression as the two acts of the play are only two days of a potentially infinite series. Asked why two acts for **Godot**, Beckett replied that one would be too few, three too many. Vladimir looking again at the sleeping dreaming

Estragon can say, "At me too someone is looking, of me too someone is saying, He is sleeping, he knows nothing, let him sleep on" (p. 58b). Instead of a simple dream/reality dichotomy we have a multiplicity of interpenetrating dreams, all of which displace our epistemological certainty.

Moreover, the nightmare motif also helps explain the fluidity of time, which at times appears almost to have stopped, but at other times races forward so that Pozzo, having lost his watch, can scream, "Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you. They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it is night once more" (p. 57b). Shortly thereafter, Vladimir resounds the theme: "Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave digger puts on the forceps" (p. 58). In **Godot**, time seems much more subjective than objective, much more personal and psychological than chronological.

And still they wait; they remain faithful. For Kierkegaard, reason could only take us so far, to the edge of the precipice. Then what was necessary was a great leap of faith. That leap toward belief is unsupported by any empirical evidence. It is a reasontranscending leap, and one must choose to leap or not. It is, as the title of one of Kierkegaard's books suggests, *Either/Or*. That leap by definition is irrational, absurd. Likewise, the empirical evidence of the play suggests that waiting is absurd, irrational. The tramps don't really know what Godot looks like. They are to meet him by "the tree," but is the plant which sits conspicuously mid-stage a tree at all and not rather a shrub or a bush. Vladimir asks, "What are you insinuating? That we've come to the wrong place?" "He should be here," Estragon replies, and Vladimir is forced to admit, "He didn't say for sure he'd come." The tramps have apparently been waiting for days, at least the two acts, the fact that nothing happens twice, suggests that they are caught in a cyclical existence, and yet no Godot perhaps, no Godot yet. There seems no rational reason for their continued waiting, and yet they wait, for this is what faith means: to hold a belief when empirical evidence is insufficient to support that belief. Doubting Thomas had no faith. If evidence were available, there would be no need for faith. We would have knowledge. Vladimir and Estragon have made the great leap of faith into absurdity, into unreason, not that they have many alternatives, and that leap is spine chilling. Amid all the epistemological uncertainties of the play, the one certainty seems their faithfulness: "What are we doing here," Vladimir intones, a bit too poetically, "that is the question. And we are blessed in this, that

we happen to know the answer. Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come." And then he immediately halves his certainty, "Or for night to fall... We have kept our appointment and that's an end to that. We are not saints, but we have kept our appointment. How many people can boast as much?" The apparent seriousness of Vladimir's assertions is immediately undercut with Estragon's "Billions." That is, they are not so very exceptional. Is this faith, this persistence of belief in the face of evidence to the contrary heroic or foolish? Do our tramps embody a Christian ideal or an existential foolishness? Are the two tramps to be admired or derided? The play has no more answer to those questions than does life itself.

But the play does contain strong elements of satire. Vladimir's speech on their faithful waiting is delivered while Lucky and Pozzo are crying for help. The longish speech begins with the advice, "Let us not waste our time in idle discourse!" And yet he does. Cries of help, of humanity in distress, punctuate Vladimir's pronouncements: "All I know is that the hours are long, under these conditions, and constrain us to beguile them with proceedings which how shall I say which may at first sight seem reasonable, until they become habit." What we have here is another example of the inability of the intellectual to act, a fault which may in part also account for Lucky's imprisonment. What finally entices Vladimir to action is not reason nor any concern for humanity, but the promise of payment. Vladimir's deliberations in the face of immediate appeals from a suffering humanity finally reinforces again the problematics of salvation and satirize the impotence of the intellectual. The other ineffectual thinker in the play, the other obviously impotent character, is Lucky a strange name for a slave, and yet appropriate. Within the epistemological uncertainties of the universe where an apparently personal God "loves us dearly with some exceptions," where, as Beckett himself describes the first part of Lucky's speech, it is about "the indifference of heaven, about divine apathy." The second part is, he tells us, about "man shrinking... man who is dwindling." The third is "earth abode of stones." If Vladimir and Estragon are "blessed" in their knowledge that they are waiting for Godot, Lucky too is "blessed," blessed as perhaps only one could be blessed in an absurd world, he is "blessed" or "lucky" that amid an uncertain, indifferent universe where God functions "from the heights of divine *apathia*, "where human reason has made no progress in solving the fundamental questions of human existence like who are we and what are we doing here? that is, incidentally, why we euphemistically call the themes of the Greek drama "universal"; we simply have not been able to solve those fundamental human problems within a universal flux and social chaos Lucky is lucky to know that he has a place, a definite function: to carry the

bags and obey the orders of Pozzo, even if the bags are only filled with sand. And he is "lucky" that Pozzo will have him at all. "The truth is," says Pozzo, "you can't drive such creatures away. The best thing would be to kill them."

Despite the play's questioning of the nature and purpose of human existence, it is fundamentally not an existential play rather, it is existential miniscule not majuscule. One of the tenets of Existentialism, at least as it is defined by Jean-Paul Sartre in his essay "Existentialism is a Humanism," is freedom. Man enters the world without essence and is free to define himself. But Beckett's play is about imprisonment and impotence, not about the power of self to create itself. **Waiting for Godot** is about being tied, sometimes visibly with a rope as Lucky to Pozzo, but also Pozzo to Lucky, sometimes invisibly but just as firmly, by cosmic and/or cultural forces as Didi to Gogo, as both to Godot. Moreover, the theme of restriction, of restraint is sounded as well in the minor key also. Estragon who is firmly tied to Vladimir but less so to Godot rejects the restrictions of having his shoes laced. "No, no, no," he shouts, "no laces, no laces!" (p. 44) And the theme of Lucky's dance is the net. "He thinks he's entangled in a net," says Pozzo. Vladimir and Estragon are the victims of expectations, victims of hope, but hope in others not in themselves. And so they are tied. And yet perhaps they choose to be helpless, choose to make the existential leap of faith, choose freely their own lack of choice and freedom. Are these characters existentially free or determined, biologically, socially or theologically? Again the play has no firmer answer than does life itself.

One way out for our trapped characters might be death. "What about hanging ourselves?" asks Estragon, and he is excited to hear that hanging might give them an erection. Freud makes a similar point in the **Interpretation of Dreams** analyzing the "MayBeetle Dream" where he notes that a female patient has told her husband "'Go hang Yourself.' It turned out that a few hours earlier she had read somewhere or other that when a man is hanged, he gets a powerful erection" (p. 236). But what was finally a life-affirming dream in Freud, becomes another inevitable disappointment in Beckett. Even if that were the case, the result would also be sadness, a post ejaculatory depression. Of Estragon's excitement about the possibilities of erection, Vladimir says, "With all that follows. Where it falls mandrakes grow. That's why they shriek when you pull them up." Vladimir's associations with sexuality hardly suggest joy or the affirmation of life.

There are practical problems with suicide, moreover. The bough of the flimsy tree would never support them. The rope would surely break. They could not even jump, "Hand in hand from the Eiffel Tower," for now, looking like bums, they would not even be allowed up. Moreover suicide, as Schopenhauer

reminds us, is a useless act. "Suicide, the willful destruction of the single phenomenal existence," Schopenhauer observed, "is a vain and foolish act, for the thing in itself the species, and life, and will in general remains unaffected by it" (I, 515).

I have been suggesting here a number of themes through which one might approach **Waiting for Godot**: the problematics surrounding salvation, epistemology, time and being itself. Let me close on a theme not often discussed in regard to Beckett: politics. Beckett is rarely thought of as a political writer, and rightly so. He is not political the way, say, Jean-Paul Sartre or Bertolt Brecht are, but there is a power struggle going on in **Waiting for Godot**. Making people wait is an exercise in power. When the telephone company puts you on hold when you call, when the doctor or professor, is a half hour late for an appointment, they are exercising their power. It is the waiter who is powerless, the menial. The assumption within this power paradigm is that the waiter's time is valueless. The words themselves, waiters, attendants, what used to be ladies in waiting, are ideological.

Finally, what are we to make of this Samuel Beckett. Is he merely the poet of doom and depression, of human worthlessness, of pure pessimism, pure darkness? Is Beckett a poet without alternatives? He is perhaps finally no more pessimistic than the late Beethoven or the brooding Brahms whose pessimism is expressed within the harmonious formal structures of music. If there is some hope in Beckett, some cause for optimism and these are words that admittedly one does not often use in regard to Beckett's work it is found not within the systems man has traditionally used to order his life: religion, law, any political system or even language itself but in the formal, essential, transcending artwork. Despite the epistemological uncertainties and pessimism of *Godot*, we have the play itself, a sublime transcendence of its own themes. Played against the epistemological and existential uncertainties in the text is the text itself, a formal balanced exposition of absence and chaos. If the play is a nothing, it is a beautifully shaped nothing, in nearly symmetrical halves. Beckett's view of art may be close to that expressed by Nietzsche in **The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music**: "when the will is most imperiled, art approaches, as a redeeming and healing enchantress; she alone may transform these horrible reflections on the terror and absurdity of existence into representations with which man may live. These are the representations of the *sublime* as the artistic conquest of the awful, and of the *comic* as the artistic release from the nausea of the absurd."



IDEIAS E CRÍTICAS

MEMÓRIA EM CENA: A INSISTÊNCIA DO TEMPO NA OBRA DE MARGUERITE DURAS

Graziela Daniel Laureano

Doutoranda em Artes Cênicas do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO em cotutela com o CRAE – Centre de Recherche en Arts et en Esthétique- UPJV – Université de Picardie Jules Verne.

RESUMO

O artigo visa analisar a questão da temporalidade em obras escolhidas de Marguerite Duras (1914-1996): *Agatha* (1981), *Savannah Bay* (1982), *La maladie de la mort* (1982) e *La Musica deuxième* (1985). Tais obras se encontram na confluência transgressiva dos gêneros peculiares à escrita durasiana, mas denotam grande vocação teatral. Ao colocar em cena a memória em estado de infância Duras pulveriza ou dilui personagens em espaços tornando indiscernível a fronteira subjetiva e objetiva, o que pode ser observado na expressão “*Savannah Bay c’est toi*”.

Palavras-chave: Tempo, Subjetividade, Memória, Escrita dramática.

ABSTRACT

The paper has as the focus the Marguerite Dura’s question about the time. In order to develop such analysis we’ll chose some writings of the author: *Agatha* (1981), *Savannah Bay* (1982), *La maladie de lamort* (1982), *La Musica deuxième* (1985). These writings found it in the merge of transgressive gender so commonly found in the durasiana texts, notwithstanding with high degree of theatre vocation. On playing a memory in infant state Duras expand the characters trough the unknown spaces at the border of subjectivity and objectivity, as we can see in the sentence “*Savannah Bayc’est toi*”.

Keywords: Time, Subjectivity, Memory, Dramaturgic writing.

A MEMÓRIA SEM LEMBRANÇA

Em uma entrevista em 1975 a poetiza e especialista em estudos de gênero Hélène Cixous, Michel Foucault chamou a obra de Duras como “a memória sem lembrança”. Nesta entrevista Cixous falava sobre a pobreza, ou o vazio na cena de Duras e Foucault, por sua vez, relacionou esta pobreza a uma memória sem lembrança. De acordo com o filósofo Francês:

Essa arte da pobreza, ou então o que se poderia chamar: a memória sem lembrança. O discurso está inteiramente em Blanchot como em Duras, na dimensão da memória de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma remetendo à memória, uma memória sobre a memória e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente. (FOUCAULT, 1975:357)

No contexto da obra durasiana a delimitação de Foucault de uma “memória sem lembrança” pode ser vista no modo como a autora define a sua escrita na seguinte passagem: “Eu a direi ao sabor do vento que sopra em mim quando a sinto invadir-me e obsedar-me como uma aventura esquecida — e não esclarecida.” (DURAS, 2009: 311)¹.

Por outro lado, a lembrança indicada por Foucault pode ser vista relacionada ao propósito da ação o que poderia ser visto no primeiro livro da série deleuziana sobre o cinema, as imagens-movimento explicando e formando uma “montagem” através do mecanismo de “flash-back”. Já a memória da assertiva foucaultiana sobre o discurso de Duras poderia ser vista como a “memória pura” que não está relacionada à consciência e, por conseguinte ao ato

1 DURAS M. *Cadernos de Guerra e outros textos*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.

de lembrar-se. Neste sentido, é que na presente análise quer-se afirmar que na cena teatral de Marguerite Duras “a memória sem lembrança” coloca em cena a memória em estado puro e com isto a autora esquiva a representação.

DESABAMENTOS DO TEMPO: O DISCURSO DA MEMÓRIA OU A INFÂNCIA ILIMITADA²

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a infância transborda na escrita de Marguerite, uma segunda infância, não mais interior e guardada, mas como um grito, um instrumento de revolta. Como evidenciam Sophie Bogaert e Olivier Corpet: “Aos olhos de Marguerite Duras, portanto, o tempo da infância e o da guerra tem em comum o fato de imporem a experiência da submissão e levarem a uma revolta da qual a escrita se faz o instrumento.” (DURAS, 2009: 15)

O sentido “ilimitado” denotado à infância pela autora toma-a não apenas como um período datado de sua vida, mas como um estado³, no qual ela, sua mãe e seus irmãos estavam todos mergulhados. Um estado de espera, de angústia, de violência e de tortura. Um estado de guerra. Assim, é intitulada a reunião dos cadernos que mostram os relatos referentes a este estado de infância: **Cadernos de Guerra**. A relação entre infância e guerra é evidenciada pelos organizadores Sophie Bogaert e Olivier Corpet (2009) que destacam no prefácio fragmentos da autora que iluminam esta aproximação:

(...) certamente não é por acaso que o romance que valeu à autora o reconhecimento do grande público mescla também, como estes cadernos, a evocação da infância à da guerra. O parentesco estreito entre estes dois períodos está aí explícito: “Vejo a guerra sob as mesmas cores que a minha infância”. Nos rascunhos de **O Amante**, essa filiação é ainda mais afirmada: “A guerra faz parte das minhas lembranças de infância (...) ela não está em seu lugar no tempo da minha vida, na minha memória. A infância transborda sobre a guerra. A guerra é um acontecimento que é preciso agüentar ao longo de toda a sua duração. Da mesma forma, a infância que agüenta seu estado. (BOGAERT, CORPET apud DURAS, 2009:14)

Ainda no prefácio da edição traduzida para o português por Mário Laranjeira, os organizadores: Sophie Bogaert e Olivier Corpet assim explicam o título dado à edição:

Em meio a riqueza desses arquivos, destacam-se do conjunto os Cadernos de Guerra. Esses quatro cadernos (que fazem par-

² A Expressão “Infância ilimitada” foi extraída da tradução para o português de **Cadernos de guerra e outras histórias** onde vemos a expressão na seguinte passagem: “(...) estávamos todos mergulhados numa infância ilimitada (...)” (DURAS, 2009: 63)

³ Ver **Cadernos de guerra e outros textos** (DURAS, 2009:63)

te das peças mais antigas) foram conservados num envelope no qual a própria Marguerite Duras os havia reunido sob essa denominação, que escolhemos como título (...) todos foram redigidos durante a guerra e logo depois dela, entre 1943 e 1949 (...)"(BOGAERT S., CORPET O., 2009: 11)

O transbordamento destes dois “estados”, o da guerra e o da infância um sobre o outro, sugere que não há uma passagem do tempo entre um período e outro, mas o desabamento dos dois períodos um sobre o outro os tornando indiscerníveis na escrita durasiana. É essa indiscernibilidade que por vezes faz desaparecer a fronteira entre o real e o imaginário atualizando essas memórias de infância tomando-as como pura virtualidade. Como afirma a seguinte passagem da obra **Yan Andrea Steiner** (1993): “Você entende, como resistir a uma coisa dessas, alguém tão pleno de infância que quer tudo junto ao mesmo tempo.” (DURAS, 1993: 61).

Estes desabamentos por vezes se traduzem em imagens, como na introdução do filme *Hiroshima mon amour* (1959), onde os corpos se mesclam e desabam na intensidade da poeira atômica que os constitui e os envolve. Também nesta obra, a atualidade entre guerra e infância se mostra na relação entre o amante oriental e a francesa, na ênfase sobre a bomba de hidrogênio e suas severas consequências, na memória da loucura e da morte em Nevers.

O esquecimento e a degeneração destas memórias que constituem esta infância em seu caráter ilimitado sublinha a ausência de limite entre a memória que parte de uma realidade possível e a obra escrita, como pura virtualidade. Assim, em um primeiro momento observamos em meio a estas anotações durasianas nos **Cadernos de Guerra** a inexorabilidade do “esquecimento” como motivo de escrita: “Nenhuma outra razão me faz escrever (essas lembranças), senão este instinto de desterramento. É muito simples. Se eu não as escrever, vou esquecê-las pouco a pouco.” (DURAS, 2009: 73). Todavia, em outra parte dos Cadernos encontramos, em um texto intitulado **Infância ilimitada**, a aceitação do esquecimento como etapa fundamental na liberação deste material como fonte primordial de escrita: “Eu a direi ao sabor do vento que sopra em mim quando a sinto invadir-me e obsedar-me como uma aventura esquecida — e não esclarecida.” (DURAS, 2009: 311)

A atualidade que também participa do caráter ilimitado denotado à infância pela autora pode ser vista traduzida nas seguintes passagens: (...) estávamos todos mergulhados numa infância ilimitada, e que afinal, tentávamos realmente sair dela. Passava-se mesmo a vida inteira a tentar sair disso de qualquer maneira. (DURAS, 2009: 63). O intento de sair, por sua vez, não

era possível, como vemos na seguinte passagem em que Marguerite se refere à mãe nestas anotações: “gostaria, para vê-la, de afastar-me dela, rechaçar por um momento essa atualidade absorvente que ela continua sendo.” (DURAS, 2009: 312). Esta “atualidade absorvente” se mostra na repetição deste momento-estado: “Infância” refletido em outro momento, a obra, gerando uma obstrução temporal, tornando inviável a passagem do tempo fazendo com que ele não passe, mas desabe na escrita durasiana.

A sorte ou o destino também se sugere neste caráter “ilimitado” como algo trágico que não pode ser contido. Assim, vemos nas seguintes passagens: “Ele era injusto e covarde como é a sorte e todo destino. Sua ferocidade a meu respeito tinha algo de ideal e, no fundo, de puro. Sua vida se desenrolava com a implacabilidade de uma fatalidade e ele nos dominava.” (DURAS, 2009: 66). E ainda, no seguinte fragmento: “Quando afirmei à minha mãe que me era impossível passear com as meninas da pensão Barbet, ela deve ter sentido que era mais forte do que eu. Ela tinha se acostumado tanto com as “coisas mais fortes do que a gente” que cedeu.” (DURAS 2009: 83)

Na primeira passagem a autora se refere ao tratamento dado a ela pelo irmão mais velho. A segunda diz respeito às saídas dominicais das meninas da pensão onde Marguerite ficava enquanto estudava em Saigon. Quando Marguerite Duras sublinha “coisas mais fortes do que a gente”, deve-se ter em mente todo o infortúnio familiar, também relatado nos **Cadernos de Guerra** desde que a mãe de Marguerite viúva com três filhos obteve uma concessão de terras para cultivo de arroz. Segundo Duras, em um relato que consta em uma de suas entrevistas, sua mãe não sabia que era necessário subornar para conseguir terras produtivas. Assim, além do empréstimo que tinha de pagar ao governo, a terra de Marie Donnadieu “por estar compreendida em terrenos de aluvião salgados e regularmente invadidos pelo mar, ela não tinha valor algum.” (DURAS, 2009: 38). A resistência da mãe em aceitar este fato injusto devido a toda corrupção envolvida o tornou ainda pior, quando a mesma foi pedir empréstimo para a construção de barragens para conter o mar. O intento da mãe, mal sucedido mergulhou a família em uma situação financeira calamitosa. Esta situação seria mostrada na obra **Uma Barragem contra o pacífico** (1950).

Assim, a “infância de Marguerite Duras é definida pela autora como um tempo difícil, uma época de “submissão ao tempo” comparável a um período de guerra. Como vemos, nas seguintes anotações: “Eu quisera ver em minha infância só a infância. E, no entanto, não posso. Nem sequer vejo nela algum sinal de infância. Existe nesse passado algo de completo e perfeitamente definido — e a respeito do que nenhum engodo é possível.” (DURAS, 2009: 312).

Em mais uma observação durasiana, vemos sua infância como “(...) solitária e secreta — ferozmente guardada e sepultada em si mesma durante muito tempo.” (DURAS, 2009:312). É dessa infância “ilimitada”, porque atual, no sentido de que se é impossível sair dela, ou dessa “mitologia familiar”⁴, que observamos o caráter obsedante de alguns elementos que iremos destacar na medida em que provém desse contexto- estado, chamado infância e se relacionam com aquilo que se propõe destacar para este estudo como um aspecto fundamental: a temporalidade.

A MEMÓRIA EM CENA

Neste momento utilizaremos as obras incluídas naquilo que ficou conhecido como o “ciclo do atlântico”. O “*cycle atlantique*” é assim denominado por Joëlle Pagès-Pindon em analogia à expressão “*cycle indian*” utilizada pelos críticos para se referirem às obras de Marguerite Duras compreendidas entre os anos de 1964 e 1976, como *India Song* (1973), ambientadas nas índias e povoadas por personagens como Anne — Marie Stretter e o “Vice-consul” (1965).

As obras do “ciclo do atlântico” podem ser localizadas a partir do verão de 1980 e são delimitadas na análise de Pagès-Pindon, por dois motivos principais: O primeiro aspecto é o lugar que ambientam essas obras, à beira do Atlântico, onde Marguerite Duras possuía um apartamento desde 1963 em Roches Noires, como lemos:

*Dans le cycle , un même lieu s'impose avec de légères variantes: une demeure dominant un paysage de sable et de mer, lieu à la fois ouvert sur la présence obsédante de la mer et clos sur un espace collectif, hall ou salon d'hôtel, tel que se présente la Résidence de Roches Noires à Trouville.*⁵

A chegada de Yann Lemée, que será renomeado por Duras com o pseudônimo “Andrea”⁶, dando início a um romance que durará até o final da vida da autora é outro aspecto que impregna as obras desse ciclo. *L'homme atlantique* (1982) e **Yann Andrea Steiner** (1992) são duas obras que relatam este momento da vida da autora. Marguerite Duras estava em Trouville quando Yann Andrea veio morar com ela, como relata: “Foi na varanda do meu quarto que o esperei. Você atravessou o pátio do Roches Noires.” (DURAS, 1993: 9).

A relação entre Marguerite Duras e Yann Andrea é lembrada pela atriz Jeanne Moureau em uma entrevista⁷ sobre a sua atuação no filme **Cet amour là** (2001) de José e Dayan, uma adaptação do romance homônimo de 1999 de Yann Andrea, onde a atriz interpreta Marguerite Duras:

⁴ “Marguerite Duras, au fil de son imaginaire, ne cessera de les réinventer, fabriquant progressivement une véritable mythologie familiale.” (ADLER, 1998: 27)
“Marguerite Duras, ao longo do seu imaginário, não cessará de os reinventar, frabricando progressivamente uma verdadeira mitologia familiar”. (ADLER, 1998: 27. Tradução nossa)

⁵ “Dentro do ciclo, um mesmo lugar se impõe com leves variantes: uma permanência dominante de uma paidagem de areia e de mar, um lugar por sua vez aberto sobre a presença obsedante do mar fechado sobre um espaço coletivo, hall ou slão de hotel, tal como se apresenta a residência de Roches Noires em Trouville. (PAGÈS-PINDON:2005, 183. Tradução nossa).

⁶ Ver (ADLER, 1998: 430)

⁷ Entrevista de Jeanne Moureau para Francine laurendeau. Francine para **la revue de cinema**, nº 220, 2002, p. 45. Na página encontramos a seguinte informação: “Pour citer ce document, utiliser l'information suivante: <http://id.erudit.org/iderudit/48520ac> N.

(...) *Cette femme qui s'est enfermée depuis dix ans et qui ne peut plus écrire. Cette rencontre avec un jeune homme dont elle est persuadée qu'il va se tuer. Elle recommence a boire (...) comme elle ne peut plus écrire, elle lui dicte. Il deviant son alter ego et il rédige des livres qui vont gagner un fric fou. Et puis voilà qu'elle meurt dans ses bras (...) Le propos, c'est le ménage à trois: Marguerite, Yann et la machine a écrire.*⁸

Na confluência entre esses dois aspectos será criada o homem-paisagem que habitará as obras do ciclo do atlântico, como o amante da pedra que fica em meio ao oceano em Savannah Bay, o irmão de Agatha, o homem e a homossexualidade em **La maladie de lamort**. Como lemos na seguinte passagem de Pagès-Pindon: "*Homme-paysage confondu avec l'océan, avec sa plage*".

Outra característica das obras pertencentes ao "ciclo do atlântico" é a "vocação cênica" ou "couloirs scéniques" utilizando uma expressão durasiana que algumas dessas obras possuem. Segundo Pagès-Pindon, foi nos anos 80 que Marguerite Duras levou ao palco, tendo dirigido ela mesma duas obras **La música deuxième** (1985) e **Savannah Bay** (1983) no Petit Théâtre du Rond-Point, à época sob a coordenação de Jean Louis Barrault, o qual Marguerite Duras conhecia desde sua estreia em 1935 e Madeleine Renaud esposa de Barrault, atriz muito admirada pela autora que lhe dedicou um artigo na revista Vogue, o qual também foi publicado em **Outside**¹⁰. Além de ter sido escrito para ela o papel da mãe em Savannah Bay, Madeleine Renaud já atuava desde 1967 na versão teatral de **L'amante anglais**, atuou nesta peça até a sua morte¹¹.

As obras escolhidas para análise neste momento são: **Agatha** (1981), **La Maladie de laMort** (1982), **Savannah Bay** (1983), **La Musica deuxième** (1985). Essas obras se localizam na confluência peculiar à escrita durasiana entre os gêneros romanesco e teatral. As fronteiras entre os gêneros são ultrapassadas, mas não obliteradas. Assim, Marguerite Duras escreve versões diferentes da mesma obra para o teatro como é o caso de **Savannah Bay**, ou uma longa nota para a utilização do texto para o teatro, como é o caso em **La Maladie de lamort**, ou mantém a obra sob a legenda do gênero teatral como é o caso de **La musica deuxième**, ou ainda a deixa nessa confluência transgressiva dos gêneros como é o caso de **Agatha** que não possui nenhuma especificação.

O que se pretende problematizar no estudo destas obras é a representação. Marguerite Duras afirma, "*Il faut en finir avec le préjugé de la représentation*" (DURAS, 1993:189). Em 1978 em **Le matin de Paris** Duras afirma em uma entrevista sobre o filme **Le Camion** (1977) que, através da leitura, teria obliterado a representação:

8 "(...) esta mulher que está doente há dez anos e que não pode mais escrever. Este encontro com um jovem homem o qual ela está persuadida de que ele irá se matar. Ela recomeça a beber (...) como ela não pode mais escrever, ela dita à ele. Ele vira seu alter ego e ele redige os livros para ganhar um dinheiro. E depois, então, ela morre em seus braços (...) A proposta é o "triângulo amoroso": Marguerite, Yann e a máquina de escrever. (Moureau, 2002: 45. Tradução nossa)

9 **Homem-paisagem confundido com o oceano, com sua praia.** (PAGÈS-PINDON:2005, 183. Tradução nossa).

10 (DURAS, 1983:202)

11 (DURAS, 2008: 162)

No encadeamento da representação, há um marco branco: em geral, quando existe um texto, aprendemo-lo, desempenhamo-lo, representamo-lo. Aqui, nós o lemos. E aí está a incerteza quanto à equação de Camion. Não sei o que se passou, fi-la instintivamente e percebo que a representação foi eliminada. (DURAS, 1983: 145)

A leitura suspende a representação na medida em que desvia da presença. Em uma nota ao final de *La maladie de la mort*, na qual a autora descreve uma possível encenação, vemos a leitura como um modo de obliterar a representação, onde lemos:

Aquele de que se fala na história não seria nunca representado. Mesmo quando se dirigisse à moça, seria por intermédio do homem que lê a sua história. Aqui a representação seria substituída pela leitura. Penso sempre que nada substitui a leitura de um texto, que nada substitui a falta de memória de um texto, nada, nenhuma representação. (DURAS, 1983: 59)

Quando Duras afirma nenhuma representação poderá substituir a leitura ela propõe um teatro sem representação. É importante lembrar que em janeiro de 1984, acontecem várias leituras da obra de Duras no teatro Rond-Point, onde é possível observar em uma fala de Duras no filme *Savannah Bay c'est toi* (1984) de Michelle Porte: “C’est au théâtre que, à partir du manque, on donne tout à voir”¹². Assim, é possível pensar as solicitações durasianas de “tempo”, “pausa”, “silêncio”, como solicitações que se dirigem a uma não representação, desencaminhando, sangrando o texto, enfraquecendo qualquer possibilidade representativa, deixando os espaços abertos o que traduz a frase da autora quando afirma “(...) à partir du manque, on donne tout à voir”.

O tempo, neste sentido, nestas obras é visto nas rubricas como uma solicitação específica, ostensiva, existem outras, como “pausa”, “silêncio”. É possível dizer que o “tempo” participa da “pausa” e do “silêncio”, ou que “silêncio” e “pausa”, participam da solicitação durasiana “tempo”? Se todas essas solicitações visam a não representação, em que sentido são distintas e solicitadas separadamente pela autora? Acreditamos que as três solicitações remontam a três imagens distintas: A imagem-sonora, a imagem-movimento e a imagem-tempo. Imaginemos uma resposta do ponto de vista prático do ator. Aqui podemos imaginá-lo, o ator, seguindo a rubrica “pausa” como um não movimento, ou a rubrica “silêncio”, como a ausência de som, mas a rubrica “tempo” deixa à criação todo um oceano de possibilidades cujo limite, como

¹² “É no teatro que, a partir da falta, tudo é possível.” Marguerite Duras. *Savannah Bay c'est toi*. Filme de Michelle Porte (I.N.A). Tradução nossa.

um muro intransponível, é a não representação. É como se o ator tivesse que acelerar ao máximo, para depois parar abruptamente retendo nele toda a vontade e ímpeto.

No interior dessas solicitações intensivas de Marguerite Duras residem as relações espaço-temporais, onde o “movimento” possui um papel importante. Na obra **Ninfas** Agamben¹³ traz para a análise a dança por phantasmata. Nesse texto o autor italiano desenvolve uma relação entre tempo e movimento que, de acordo com a presente análise se assemelha a perspectiva deleuziana sobre o mesmo tópico. Agamben cita a phantasmata na seguinte passagem: “Domenico chama fantasma uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda série coreográfica.” (AGAMBEN, 2012:24).

Através do exemplo da dança por phantasmata, Agamben¹⁴ propõe uma relação entre movimento e tempo, onde uma imagem é carregada de tempo e onde, nas palavras do autor, “a essência da dança não é mais o movimento, mas o tempo.” (Ibid:25). É importante lembrar aqui o exemplo com o qual tem início **Ninfas**: trata-se de uma exposição de 2003 no *Getty Museum* de Los Angeles de Bill Viola apelidada **Passions**. Nesta exposição, como relata Agamben:

A primeira vista, as imagens sobre a tela pareciam imóveis, mas depois de alguns segundos, elas começavam, quase que imperceptivelmente a se tornar animadas. O espectador percebia, então que, na verdade, elas tinham estado o tempo todo em movimento e que somente a extrema lentidão, dilatando o movimento, as fazia parecer imóveis. (Ibid: 19)

Na descrição da exposição de Viola mostra-se algo que corresponde ao que é visto na phantasmata, ou seja, a “vida das imagens”, para utilizar uma expressão de Agamben, que traduz um jogo de intensidades e de velocidades no qual é o movimento que parte do tempo e não o contrário. E é nessa parada, na phantasmata, que ocorre algo que Deleuze chamou um absoluto do movimento.

É possível pensar em uma dança por phantasmata interior ao texto durasiano. Neste sentido, as solicitações de (pausa), (silêncio) e (tempo) que desencaminham o texto de qualquer propósito representativo, como o “canto das sereias” de “Ulysses” lembrado por Blanchot em **Le livre avenir** se dirigem a um “encantamento” ou a uma imagem carregada de tempo e de memória, mas não de lembrança (ação- flach-back) e sim a memória “insistente” em estado puro (não-cronológico e fantasmal). A cena durasiana carrega consigo como herança da literatura o caráter recitativo, o qual Duras coloca em cena oportunizando o espaço para a memória sem lembrança, em estado puro.

13 É importante aqui fazer a ressalva de que ao trazer o texto de Agamben para nossa análise, não iremos trabalhar o conceito de história no qual a análise do filósofo italiano visa desembocar. Também não realizaremos nenhuma análise no que tange a outros importantes aspectos desta obra a saber, o conceito de “phatosformel” e a sua relação com a obra de warburg.

14 Agamben identifica em seu texto Tempo e história, crítica de instante e do contínuo parte da obra Infância e História: destruição da experiência e origem da história a falta de uma concepção de tempo que torne possível uma “concepção revolucionária da história” (AGAMBEN, 2005:111). O problema, segundo Agamben resulta em uma concepção de história que não dialoga com uma concepção tradicional do tempo. Assim, o autor italiano, mostra a concepção de tempo ao longo da história, para identificar e problematizar o conceito de tempo.

AGATHA UMA HISTÓRIA DOADA AO ESQUECIMENTO

Em **Agatha** (1981) a memória de um romance incestuoso é contada através das personagens que estão em um lugar de passagem, ou seja, esse hall de hotel, presente nas obras do ciclo do atlântico. No caso específico de **Agatha** (1981) a história se inicia em um salão vazio de uma casa desabitada. As personagens, não têm nenhuma ação a não ser trazer à tona uma memória fragmentada que deverá ao final da obra ser entregue ao esquecimento. As solicitações de pausa e silêncio antecipam a história, onde vemos na primeira rubrica: “*La scène commence par un long silence pendant le quel ils ne se bougent pas (...)*”¹⁵.

Há uma memória — paisagem, onde as memórias surgem a partir do mar, como vemos na seguinte passagem: “*(...) La mer est comme endormie. Il n’y a aucun vent. Il n’y a personne. La plage est lise comme en hiver. (temps) Je vous y voir encore. (temps) Vous alliez au-devant des vagues et je criais de peur et vous n’entendiez pas et je pleurais.*”¹⁶.

O tempo, nesta obra se sugere como “uma espera”, que abre espaço para a memória. Assim vemos em **Agatha**: “*Silence, ils attendent que passe l’instant*”¹⁷. Ou ainda em outro momento de **Agatha**: “*Silence très long. De la musique. Le temps d’éloigner ce qui vient d’être dit, cet épisode.*”¹⁸.

Como a grande protagonista da história de **Agatha**, a memória se revela para além das personagens, nas paisagens líquidas onde se dissemina e esquece. Nesse sentido, em **Agatha** a história é doada ao esquecimento, ou a dilui no esquecimento universal para que assim possa se transformar em memória, em um sentido onde a lembrança supera, ou é maior que as personagens: “*Elle l’appelle “au loin”, dans l’émerveillement. Elle a réussi à le noyer dans l’oubli universel.*”¹⁹

A POÇA BRANCA DOS LENÇÓIS BRANCOS: A IMAGEM MARÍTIMA E A IMAGEM TEMPO EM DOENÇA DA MORTE.

La maladie de la mort (1983) é a história de um homem homossexual que contrata uma mulher para ficar com ele durante um período de tempo em um quarto de hotel em frente ao mar. O mar acompanha **La maladie de la mort**. A personagem feminina é definida através de analogias com a paisagem marítima e a utilização de palavras à aspectos que remetem a uma paisagem, ou a uma estação, como na expressão “*leslisières des cheveux*” (DURAS, 1983:29), traduzida na versão brasileira como “a orla dos cabelos” (Ibid).

O tempo nesta obra pode ser visto como uma obstrução, gerada por um preenchimento, ou uma plenitude que impede a passagem do tempo, como vemos: “*Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C’est trop, Le temps ne trouve plus par ou passer. Le temps ne passe plus.*”²⁰

15 “A cena começa com um longo silêncio durante o qual eles não se mexem.” (DURAS, 1981: 8. Tradução nossa).

16 “O mar está como que adormecido. Não há nenhum vento. Não há ninguém. A praia está lisa como no inverno. (tempo) Eu ainda o vejo. (tempo). Você vai diante das ondas e eu grito de medo e você não entende e eu choro.” (Ibid.:10. Tradução nossa).

17 “Silêncio, eles esperam que passe o instante” (Ibid.: 21. Tradução nossa).

18 Silêncio muito longo. Música. O tempo de afastar isto que vem a ser dito, este episódio.” (Ibid.: 33. Tradução nossa).

19 “Ela o chama “ao longe”, dentro de um maravilhar-se. Ela conseguiu mergulhá-lo no esquecimento universal.” (Ibid.:102. Tradução nossa).

20 “São horas tão vastas quanto os espaços do céu. É muito, o tempo não encontra mais por onde passar. O tempo não passa mais.” (DURAS, 1983: 30. Tradução nossa).

Em relação ao tempo vemos importantes anotações da autora, na nota sobre como texto deveria ser encenado. Assim lemos: “Eu gostaria que os trajetos do homem em volta do corpo da jovem fossem longos, que se perca o homem de vista, que ele se perca no teatro como no tempo para voltar em seguida para luz para nós.” (DURAS, 1984: 60). Nesta passagem, vemos a analogia se perder no teatro, como no tempo, onde esta ausência marcaria a presença do tempo em cena. Quando o tempo está em cena na mais deve estar. Assim, lemos em outra parte da nota: “Grandes espaços de silêncio deveriam ser observados entre as noites pagas durante os quais nada aconteceria senão a passagem do tempo.” (Ibid)

O corpo “dela” é caracterizado como uma “poça branca dos lençóis brancos” (DURAS, 1983: 30). Nesta indiscernibilidade, a personagem se dilui até o ponto em que a sua ausência a diferencia. Em outra parte lê-se: “O mar negro se move no lugar de outra coisa, de você e daquela forma sombria na cama” (Ibid: 32). Assim, o mar é associado ao tempo que passa e contrasta com a imobilidade do momento que será eternizado pela ausência posterior. Para uma possível encenação, Duras concebe em suas anotações como deveria ser uma possível cena: “A partida da mulher não seria vista. Haveria no escuro durante o qual ela desapareceria, e quando a luz voltasse haveria apenas os lençóis brancos no meio do palco e o barulho do mar que bateria com força pela porta escura.” (Ibid). Nesta imagem o aspecto da diluição, que também já foi observado em *Agatha* mais uma vez mergulha a história neste esquecimento marítimo e memorial.

O PROTAGONISMO DO TEMPO EM SAVANNAH BAY

O aspecto da diluição também se encontra em **Savannah Bay** onde “Savannah” é o nome da baía onde a história se passa e é também o nome da personagem. No caso específico de **Savannah Bay**, Duras dilui e queima o nome no lugar, neste caso no mar e no fogo, no seguinte fragmento:

JEUNE FEMME *À l'enfant qui est né on n'a pas donné de nom, je vous l'ai dit?*

MADELEINE *Elle s'est nommée elle-même plus tard*

JEUNE FEMME — *C'est ça. Elle s'est donné le nom de Savannah.*

JEUNE FEMME (temps) — *Celui du feu.*

MADELEINE — *Celui de la mer.*²¹

Se em **Agatha** a história é entregue à lembrança e ao esquecimento ao final do livro em **Savannah Bay**, a obra é entregue ao esquecimento e à lembrança antes mesmo de começar com a seguinte narrativa:

21 “Mulher Jovem. À criança que nasceu nós não demos um nome, você disse? Madeleine. Ele se nomeou ela mesma mais tarde. Mulher Jovem. É isso. Ela se deu o nome de Savannah. Mulher Jovem. (tempo) – Aquele do fogo. Madeleine. Aquele do mar.” (DURAS, 1983 :135. Tradução nossa)

*Tu ne sais plus qui tu es qui tu as été, tu sais que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu, tu joues. Ni quels sont tes roles, ni quels sont tes enfants vivants ou morts. Ni quels sont les lieux, lês scènes, lês capitales, lês continents ou tu as crié la passion dès amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spectacle. Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance. Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay. Savannah Bayc'esttoi.*²²

Neste momento queremos relacionar o fragmento acima com o fato de que a peça foi escrita, como já mencionamos para a atriz Madeleine Renaud. A personagem na peça é assim descrita como uma atriz no auge da idade. A relação que queremos propor se estabelece a partir da leitura de texto de Marguerite Duras publicado na revista **Vogue** no ano de 1966, onde lemos:

O coração batia como louco. Tinha as mãos geladas. Quando desce o pano, é uma morta que vem nos cumprimentar, dizia Marcabru. O rosto assemelhava-se ao de um cadáver. Desviei-me dela. Não estava em condições de que ninguém se aproximasse dela. São necessários alguns minutos para que regresse à vida, para que fique reconhecível, mesmo aos seus próprios olhos, quando sai de cena. Esperei que voltasse a vestir-se e que os admiradores fossem embora. Depois, abracei-a e perguntei:

— Como o consegue?
 Por breves instantes, pareceu refletir.
 — Esqueço tudo.
 — É isso?
 — Sim, é isso. (DURAS, 1983:202)

No teatro as personagens são ausentadas da cena. Na versão redigida especificamente para o teatro vemos na rubrica o cenário destinado às atrizes ocupando apenas um décimo do palco, sendo a outra parte destinada ao cenário de Savannah Bay, o qual não deverá nunca ser ocupado pelas atrizes, como lemos: *“Ainsile décor de Savannah Bayest-ilséparé de Savannah Bay, inhabitable par lesfemmes de Savannah Bay. laissé à lui-même.”*²³

Em **Savannah Bay** o tempo pode ser visto como simultâneo *“(…) Un amour de tous les instants (...).”*²⁴. Assim, Madeleine fala da história de amor de Savannah: *“(…) sanspassé. (temps). Sansavenir. (temps). Fixe. (temps). Immuable.”*²⁵.

22 “Você não sabe mais aquilo que você foi, você sabe que você jogou, isso que você joga, você joga, você sabe que você deve jogar, você não sabe mais o que, você, você joga. Nem quais são os seus papéis, nem quem são suas crianças vivas ou mortas. Nem quais são os lugares, as cenas, as capitais, os continentes onde você gritou a paixão dos amantes. Salvo que a sala está paga e que nós devemos a eles o espetáculo. Você é a atriz do teatro, o esplendor da idade do mundo, seu cumprimento, a imensidão de sua última apresentação. Você esqueceu tudo menos Savannah, Savannah Bay, Savannah Bay é você.” (DURAS, 2007:7. Tradução nossa)

23 “Assim o cenário de Savannah Bay é separado de Savannah Bay, inabitado pelas mulheres de Savannah Bay. Deixado a ele mesmo.” (DURAS, 2007:95. Tradução nossa)

24 “Um amor de todos os instantes.” (DURAS, 1981 :58. Tradução nossa)

25 “(…) Sem passado. (tempo). Sem futuro. (tempo). Fixo (tempo). Imutável.” (Ibid. Tradução nossa)

Nesta obra o tempo, mais uma vez protagoniza a cena ao esvaziá-la. Aqui as solicitações de tempo, vão esvaziando a cena ao ponto em que resta apenas o tempo. O que pode ser observado em **Savannah Bay** onde os amantes se encontram pela primeira vez em uma pedra branca no meio do mar, na embocadura de um rio tropical. A pedra branca se distingue do mar associado às trevas, ou a um buraco que se abre e se fecha quando ela Savannah mergulha. Nesse contraste, o tempo protagoniza a cena na medida em que possibilita o esvaziamento da cena até o ponto em que resta apenas ele: o tempo. Podemos ver este aspecto na seguinte lembrança de Madeleine quando a mulher jovem pergunta: “— *Vous vous souvenez de quoi?*”²⁶ seguido pela resposta de Madeleine: “— *Des grands marécages à l’embouchure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps). La mer. (Temps). La pierre. (Temps). Le temps.*”²⁷.

LA MUSICA DEUXIÈME: O QUE ESCORRE NA REPETIÇÃO É O TEMPO QUE SE PERDE UMA VEZ MAIS.

La musica deuxième trata de um casal que se encontra em um hotel para finalizar os trâmites de seu divórcio. A *La musica deuxième* é uma continuação de *La musica*. Esta última foi feita devido a uma demanda da Tv Inglesa para fazer parte de uma série chamada *Love stories*. Foi apresentada na França como peça em 1965 e publicada pela Gallimard na obra *Théâtre I* no mesmo ano e foi adaptada para o cinema em 1966 por Marguerite Duras. *La musica deuxième* é *La musica* com uma extensão. Segundo Duras, a obra de 1985 *La musica deuxième* não substitui a anterior *La musica* (1965). Há uma passagem dentro da obra onde se passa de uma obra a outra. Nesse momento há um roteiro a ser seguido detalhadamente e que tem a duração precisa de dois minutos, onde os atores devem fumar um cigarro e deixar a fumaça tomar conta do ambiente. Nesse momento a peça recomeça do mesmo modo como a anterior, com novas nuances. É nessa segunda leitura que os atores contam ao público que em tese estão mortos. Esta duplicação, não poderia ser chamada de repetição, já que os diálogos são sutilmente modificados, assim talvez seja possível pensar em uma dobra de uma peça sobre a outra.

Em *La musica deuxième* o cenário é dividido em diversos planos, o hall de um hotel onde a história se passa deve ser a locação da peça e onde os espectadores devem ficar, como lemos na rubrica durasiana: “(...) *Les spectateurs sont donc à l’intérieur de l’hôtel, dans le hall.*”²⁸. Neste Hall há dois grandes espelhos um em frente ao outro e refletido neles um lustre que não existe no cenário. Este aspecto apresenta a virtualidade da peça, na qual uma parte se reflete sobre a outra, transformando a história em pura virtualidade. Nesse sentido, nem os próprios personagens existem na medida em que relatam ao público o episódio de suas mortes.

²⁶ “Você se lembra de que?” (DURAS, 1982: 124. Tradução nossa)

²⁷ “— Dos grandes pântanos na embocadura do Magra. Do bosque. Eles ainda estão lá. (tempo). O mar. (tempo). A pedra. (tempo). O tempo.” (Ibid. Tradução nossa)

²⁸ “Os espectadores estão, então, no interior do hotel, no hall.” (Duras, 1985:15. Tradução nossa)

As personagens são minuciosamente detalhadas pela autora que descreve “Anne-Marie Roche” como uma mulher forte e austera e fechada, como sublinha: “(...) *D’un jésuitisme en quelque sorte, à la fois innocent et dangereux, qui entoure ces femmes comme le ferait une zone de silence*”²⁹. A descrição continua mostrando como essa característica deve se traduzir mesmo nos pequenos gestos como a maneira de sentar, se levantar. “Ele” Michel Nollet, é descrito como Yann Andrea é descrito em **Yann Andrea Steiner** (1992) “(...) *d’une beauté qu’il doit à la fois ignorer et bien connaître*.”³⁰.

A peça tem início com o som da voz *off*, tanto no primeiro início quanto no segundo. Há, contudo, nuances novas nos diálogos que se referem aos mesmos temas, nos mesmos momentos da primeira apresentação. A peça poderia também ser analisada no que tange o aspecto do tempo como um “tarde demais” ou como o “tempo perdido” em um sentido proustiano. Assim lemos na primeira parte da peça o seguinte diálogo, quando ela fala sobre seu novo casamento:

ELLE – *Après nous partirons. Nous iron vivre en amerique. (un temps) Je veux être... tranquille... C’est un peu tard, jê le sais bien, même pour être tranquille... Il faut que je fasse vite pour rattraper le temps perdu...*³¹

LUI – *Maintenant vous pensez que le temps peut parfois ne pas se perdre?*³²

Na segunda parte, quando a peça se dobra sobre si mesma e o diálogo chega ao mesmo ponto, Lemos: “Lui – *“toujours ce temps qu’il ne faut pas perdre (...) Elle – Je pense que le temps se perd, mais que ce n’est une raison pour le perdre une deuxième fois.*”³³. Em relação a esta fala devemos apontar para a evidência contrária ao que ela diz, na media em que a peça segue e o que se vê é o tempo que se perde indefinidamente.

CONSIDERAÇÕES

Considerando a afirmação de Foucault e de acordo com as análises apresentadas é possível observar em Duras uma obra em estado de infância que não suporta lembrança. A presença da memória em cena substitui a ação pelo tempo em estado puro. Assim, Duras escreve sua obra com sua vida, sua família, seu sangue para se liberar de todo o sentido “imposto”, como lemos na seguinte passagem de **Yann Andrea Steiner** (1992) — “Nunca se conhece a história antes que ela seja escrita. Antes que tenham desaparecido as circunstâncias que levaram o autor a escrevê-la.” (DURAS, 1993:12).

Em Marguerite Duras o tempo “medita” a cena ou a palavra que precisa ser meditada. O tempo do luto, o tempo da guerra é o tempo da espera que coloca as personagens em estado de infância, de memória. É nesta civiliza-

29 “(...) De uma sorte de jesuitismo, por sua vez inocente e perigoso, que envolve essas mulheres como que criando uma zona de silêncio.” (Ibid:11. Tradução nossa)

30 “De uma beleza que ele deve por sua vez ignorar e conhecer bem.” (Ibid:12. Tradução nossa)

31 “Ela – Depois nós partiremos. Nós iremos viver na América. (um tempo) Eu desejo ser ... tranquila ... É um pouco tarde, eu sei bem, mesmo para ser tranquila... é necessário que eu faça isso rápido para recuperar o tempo perdido.” (Ibid:28. Tradução nossa)

32 “Ele – Agora você pensa que o tempo possa talvez não se perder?” (Ibid:29. Tradução nossa)

33 “Ele – “Sempre esse tempo que não é necessário perder. (...) Ela – eu penso que o tempo se perde, mas que isso não é razão para o perder uma segunda vez.” (Ibid:71. Tradução nossa)

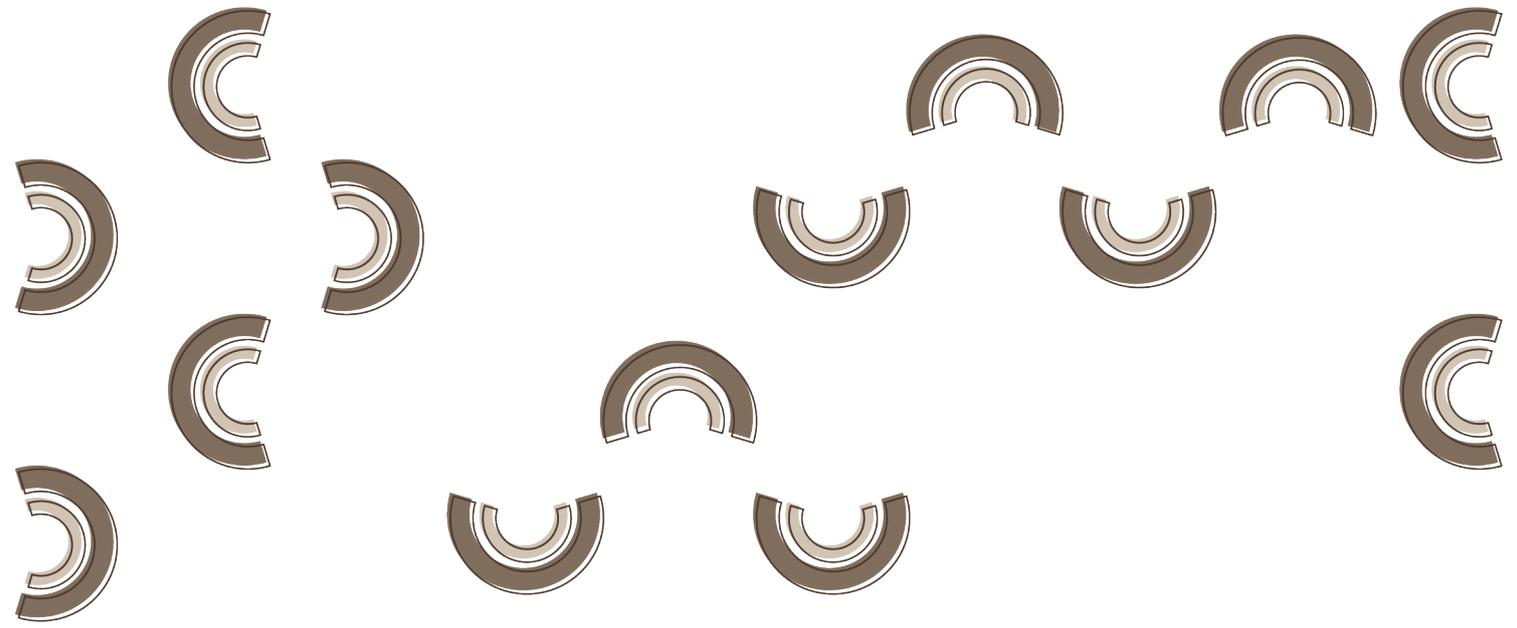
ção de todas as memórias da morte decretada, que Duras escreve para uma cena fantasmática que não suporta a presença da ação, ainda que lembrada, ou que não possa ser advinda e doada ao esquecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, L. **Marguerite Duras**. Paris: Gallimard, 1998.
- ARNAUDIÈS, A. **Le Nouveau Roman – Les Matériels**. Paris: Hatier, 1974.
- _____. **Le Nouveau Roman – Les Formes**. Paris: Hatier, 1974.
- _____. **L'Image-Temps – Cinema 2**. Paris: Les Editions de Minuit, 2012.
- _____. **L'Image-Mouvement – Cinema 1**. Paris: Les Editions de Minuit, 2012.
- _____. **CONVERSAÇÕES**. Trad. Peter PálPelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **LOGIQUE DU SENS. LES ÉDITIONS DE MINUIT**. Paris, 1969. 391p.
- _____. GUATTARI F. **Mil Platôs Vol.4**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 2012.
- DURAS, M. **Agatha**. Paris: Editions de Minuit, 1981.
- _____. **L'homme atlantique**. Paris: Les Editions de Minuit, 1982.
- _____. **Savannah Bay**. Paris: Les Editions de Minuit, 1982.
- _____. **Outside: notas a margem**. São Paulo: DIFEL, 1983.
- _____. **O Amante**. São Paulo: CosacNayff, 2009.
- _____. **A doença da morte**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1984.
- _____. **La maladie de la mort**. Paris: LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1983
- _____. **La Musica Deuxième**. Paris: Editions Gallimard, 1985.
- _____. **Yann Andréa Steiner**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.
- _____. **<J'ai pense souvent...>in Le Monde Extérieur**. Paris: POL, 1993.
- _____. **Le Square**. Paris: Gallimard, 2008.
- _____. **Cadernos de Guerra e outros textos**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.
- _____. **India Song**. Paris: Gallimard, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária, 2001. v. 3.
- MOREAU, J. Francine Laurendeau Séquences: la revue de cinéma, n° 220, 2002, p. 45. Disponível em: <http://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1098630/48520ac.pdf>, Data de acesso 05/04/2016.
- PAGÈS-PINDON, JOËLLE. Cahier de l'Herne Duras, **"L'architecture de l'invisible dans le cycle atlantique"**, pp. 181-187, 2005
- RYKNER, A. In: **Le Square**. Paris: Gallimard, 2008.
- SZONDI. P. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

The background of the page is decorated with numerous stylized musical notes. Each note is a semi-circle with a dark brown outer edge, a lighter brown inner edge, and a white center. They are scattered across the page in various orientations and positions, creating a rhythmic and musical atmosphere.

MUSICOGRAFIAS



MUSICOGRAFIAS

CALIBAN: AS PARTITURAS

Marcus Mota

Universidade de Brasília

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Ricardo Nakamura

Pianista, Compositor

E-mail: boypiano@gmail.com

RESUMO

São disponibilizadas as partituras das seções musicais da tragicomédia **Caliban**, encenada em 2006.

Palavras-chave: Shakespeare, **A Tempestade**, Partituras.

ABSTRACT

*Here are available all the music sheet from the musical **Caliban**, that was presented in 2006 in Brasilia, Brazil.*

*Keywords: Shakespeare, **The Tempest**, Sheet Music.*

NOTA EXPLICATIVA

As Partituras aqui disponibilizadas seguem a ordem dos eventos da versão *Caliban Redux*. Primeiro, temos uma abertura instrumental. Depois, a sucessão das músicas associadas às canções da peça, seguindo o programa/guia do espetáculo. Preferimos aqui apresentar as canções em ordem, com seu número, as letras, e depois as partituras de cada música. Todas as melodias e letras são de Marcus Mota, e os arranjos e orquestrações de Ricardo Nakamura.

○ – ABERTURA INSTRUMENTAL

Enquanto o público entra, sons da ilha misteriosa.

CALIBÁ – ABERTURA

Ricardo Nakamura

Adagio $\text{♩} = 66$ solo

Flutes *p espress.* *pp*

Oboes

Clarinets in Bb solo *p espress.*

Bassoons

Horns in F *pp*

Trumpets in Bb

Tenor Trombone *mp*

Bass Trombone *mf*

Timpani

Adagio $\text{♩} = 66$

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola

Violoncello

Contrabass

18 **B** Più mosso $\text{♩} = 7$

Fl. *solo* *mp espress.* *mf espress.*

Ob.

Cl. *solo* *mp espress.* *mf*

Bsn. *solo* *mp espress.* *mf*

Hn. *mp* *mf*

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp. *(tr)* *tr* *mp*

Vln. I *mf espress.*

Vln. II *mf espress.*

Vla. *mf espress.*

Vc. *(tr)* *tr* *mp*

Cb. *(tr)* *tr* *mp*

25

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

cresc.

mf espress.

cresc.

mp cresc.

mp cresc.

mp cresc.

mf espress.

cresc.

mp cresc.

31 **C** Con moto $\text{♩} = 102$

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

34 *rit.*

The musical score is divided into two systems. The first system includes the woodwinds and percussion:

- Fl.**: *dim.*, *mp*, *p*
- Ob.**: *mf*, *p*
- Cl.**: *dim.*, *mp*, *p*
- Bsn.**: *dim.*, *mp*, *p*
- Hn.**: *f dim.*, *mp*, *p*
- Tpt.**: *dim.*, *mp*, *p*
- Tbn.**: *dim.*, *mp*, *p*
- B. Tbn.**: *dim.*, *mp*, *p*
- Timp.**: (rest)

The second system includes the strings:

- Vln. I**: *dim.*, *mp*, *p*
- Vln. II**: *dim.*, *mp*, *p*
- Vla.**: *dim.*, *mp*, *p*
- Vc.**: *dim.*, *mp*, *p*
- Cb.**: *dim.*, *mp*, *p*

1 – CANÇÃO DE ABERTURA

Canção de Sicorax entre duas seções orquestrais. No telão, as transformações do mar. Figuras da ilha fazem sua primeira aparição.

SICORAX

O sal de tuas lágrimas
brotou do imenso mar
a ilha encantada
que espera naufragar
os sonhos, as glórias, as fontes do bem,
as lutas, tristezas, as fontes do mal.
São tantas maravilhas que nunca esquecerão.
São tantas armadilhas, meu pobre coração.
O sal de tuas mágoas,
o sol, o imenso mar,
o céu do teu sorriso,
o som do meu cantar.
Ouve o que eu te digo,
vem, vou te mostrar.
Vem, não tem perigo,
vem, vou te ensinar,
lições do mar:
o sal é o céu, o sal é o mar.

CANÇÃO DE ABERTURA – SICORAX

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Adagio ♩=68

The score is for the opening of the piece 'Sicorax'. It is in 3/4 time, marked Adagio with a tempo of 68 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system includes Flutes, Oboes, Clarinets in B-flat, Bassoons, Horns in F, Tenor Trombone, Bass Trombone, Marimba, Harp, and Soprano. The Flutes and Horns in F parts have a melodic line starting with a half note, marked *p espress.*. The Marimba and Harp parts enter in the fourth measure with chords, marked *p*. The Soprano part is silent. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. All string parts are playing pizzicato chords, marked *pizz.* and *p*. The Violoncello and Contrabass parts have a melodic line starting in the fifth measure, marked *p*.

Flutes *p espress.*

Oboes

Clarinets in B♭

Bassoons

Horns in F *p espress.*

Tenor Trombone

Bass Trombone

Marimba *p*

Harp *p*

Soprano

Adagio ♩=68 *pizz.*

Violin I *pizz.*

Violin II *p pizz.*

Viola *p pizz.*

Violoncello *pizz.*

Contrabass *p pizz.*

8 A

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Mar.

Hp.

S.

espress. ad lib

o sal de tu-as la-gri-mas bro - tou do i-men-so mar a i - lha em-can - ta - da que es

arco A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B

15

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tbn.
B. Tbn.

The woodwind and brass section is mostly silent in this passage. The Horn (Hn.) part begins in the third measure with a sustained chord marked *mp*.

Mar.
Hp.

The Maracas (Mar.) part is silent. The Harp (Hp.) part features a melodic line starting in the second measure with a triplet marked *mf*, followed by a more complex melodic passage in the third measure marked with a '12' and a '3'.

S.
pc - ra nau - fra - gar os so - - - - - nhos as glo - rias as

B

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

The string section begins in the second measure with a melodic line marked *f*. In the third measure, the dynamics change to *mf* for all instruments.

19

Fl.

Ob. *espress.* *mp*

Cl.

Bsn.

Hn. *mp*

Tbn.

B. Tbn.

Mar.

Hp. *mp* 12

S.

fon-tes do bem as lu - - - - - tas tris - te - zas as fon-tes-do

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

C

24 Più mosso

Fl. *subito p*

Ob. *mp*

Cl. *subito p*

Bsn. *subito p*

Hn. *subito p*

Tbn. *subito p*

B. Tbn. *subito p*

Mar.

Hp. *p*

S. Più mosso
mal São tan - tas ma - ra - vi - lsa que nun - ca es - que - ce

Vln. I *subito p*

Vln. II *subito p*

Vla. *subito p* *pp*

Vc. *subito p*

Cb. *subito p*

39

Fl. *mp* gliss. gliss. gliss.

Ob. *mp* gliss. gliss. gliss.

Cl. *mp* gliss. gliss. gliss.

Bsn.

Hn. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

Tbn. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

B. Tbn. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

Mar.

Hp.

S.
sol i-men-so mar o céu do te sor - ri - so o som do meu can - tar

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

45

Fl. *p* *mp cresc.*

Ob. *mp cresc.*

Cl. *p* *mp cresc.*

Bsn. *p* *mp cresc.*

Hn. *mp cresc.*

Tbn. *mp cresc.*

B. Tbn. *mp cresc.*

Mar.

Hp. *p* *mf*

S.
ou - ve o que eu te di - go vem vou te mos - trar vem não há pe - ri - go

Vln. I arco *p* *mp cresc.* *divisi*

Vln. II *p* *mp cresc.*

Vla. *p* arco *mp cresc.* *divisi*

Vc. *p* arco *mp cresc.*

Cb. *p* *mp cresc.*

2, 3, 4 – *Cena das peripécias de Trínculo e Estefano. Os dois marinheiros que, após o naufrágio, primeiro chegam à ilha. Canções e diálogos. Até que parte de seus medos se materializam...*

2 – CANÇÃO NA BANHEIRA

TRÍNCULO E ESTÉFANO

Venham palhaços, e os bobos bufões,
tolos, piratas e os grandes ladrões
pra minha ilha, pra minha ilha.

Pois todo imbecil merece perdão
Pois o outro imbecil também quis se dar bem
na minha ilha, na minha ilha.

CANÇÃO DA BANHEIRA

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Allegro ♩ = 152

The score is for a 3/4 time piece in D major, marked Allegro with a tempo of 152. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoons) and Marimba have a solo part starting in the fifth measure, marked *mf*. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a pizzicato accompaniment throughout, also marked *mf*. The brass section (Horns in F, Trumpet in Bb, Tenor Trombone, Bass Trombone) and Cymbals are currently silent.

Copyright © BoyMusic

8

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

14

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

Vc. nham pa - lha-ços e os bo-bos bu - fões To-los pi - ra-tas e os

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A

22

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

gran-des la- drôcs. Pra mi - nha i- lha. Pra

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf* *pizz.* *arco* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

29

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

mi - nha i - lha Pois to do im-be-

arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Vivace ♩=220

B

37

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Bsn. *mp*

Hn.

Tpt.

Tbn. *mute*

B. Tbn. *mp* *mute* *mp*

Cym.

Mar.

T. *mf*

cil me - re - ce per - dão Pois o ou tro im - be - cil tam - bém

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* *pizz.*

Vla. *mf*

Vc. *pizz.* 3 3

Cb. *mf*

42 C

Fl. *p* *mp*³ 3

Ob. *p*

Cl. *p* 3 3 3 *mf*

Bsn. *p*

Hn. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Cym. *f*

Mar. *mp*³ 3

T. *quis se dar bem Na mi - - nha*

Vln. I *f*

Vln. II *f* arco

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

47

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

i - lha Na mi - - nha

53

Fl. *p* 3 3

Ob. *p* 3 3

Cl.

Bsn. *p*

Hn. *mp*

Tpt. *mp*

Tbn. *mp*

B. Tbn. *mp*

Cym.

Mar.

T.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. solo *p* arco *mp* pizz.

Cb. *p* *mp*

60

D

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

77 **F**

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Cym.

Mar.

T.

Vln. I *pizz.* **F**

Vln. II *mp pizz.*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Meno mosso ♩=200

86

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Bsn. *f*

Hn. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

Vln. I *f* arco

Vln. II *f* arco

Vla. *f* arco *mf* arco div.

Vc. *f* arco *mf* arco

Cb. *f*

91

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

96

Fl.

Ob.

Cl. *solo*
mp

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *mp* *gliss.* *p*

Vc. *mp* *p*

Cb. *mp* *p*

This musical score page, numbered 104, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Baritone Trombone (B. Tbn.). The percussion section includes Cymbal (Cym.), Maraca (Mar.), and Tambourine (T.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Clarinet part is the primary focus, showing a melodic line with a triplet and a fermata. The strings provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

Vivace e accelera

III $\text{♩} = 230$

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Cym.

Mar.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pois to do im-be -

mp

122

1. 2.

Fl. *p* *mp*³ 3

Ob. *p* *mp*³ 3

Cl. *p* 3 3 3 *mf*

Bsn. *p* *f*

Hn. *p* *mf*

Tpt. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

B. Tbn. *p* *mf*

Cym. *p* *f*

Mar. *p* *mp*³ 3

T. quis se dar bem Pois bem Na mi -

Vln. I 1. 2. *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

3 – CANÇÃO NARRATIVA

TRÍNCULO E ESTÉFANO COM O CORO

Quem não ouviu a história
Já se esqueceu de orar
Já se esqueceu das desgraças do mar
Dois marinheiros perdidos estão

Breves seus olhos não mais jamais nunca se fecharão.
Chegam na ilha encantada e feliz
Nada no ar, ninguém aqui.

Mas de repente da mata vêm
gritos, gemidos de horror.

Quem é capaz de causar tanta dor, Feridas, profundo furor?
Sicorax! Sicorax!
A bruxa corcunda!
Sicorax! Sicorax!

Seus olhos azuis nos perturbam, Seu olhos vazados e maus!
Dois marinheiros na ilha do mal

Breve seus olhos jamais, nunca se fecharão.
Entram na mata, caminho fatal.
Triste visão, grande horror:

Eis pendurados nos troncos
Mil
Corpos de naufragos vi

São alimento pro filho feroz
da bruxa de olhos vazios

Calibã, Calibã!
O monstro faminto.

Calibã, Calibã!
Devora feliz as pessoas.
Devora feliz e quer mais.

CANÇÃO NARRATIVA

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Moderato ♩=96

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Flutes:** Treble clef, 3/4 time signature, rests.
- Oboes:** Treble clef, 3/4 time signature, rests.
- Clarinets in Bb:** Treble clef, 3/4 time signature, rests.
- Horns in F:** Bass clef, 3/4 time signature. Part 1: *mp* (mezzo-piano), notes: G2, G2, A2, G2, F2, G2, A2, G2. Part 2: rests.
- Trumpets in Bb:** Treble clef, 3/4 time signature, rests.
- Trombone:** Bass clef, 3/4 time signature, rests.
- Timpani:** Bass clef, 3/4 time signature, rests.
- Cymbals:** Percussion symbol, 3/4 time signature, rests.
- Triangle:** Percussion symbol, 3/4 time signature. Part 1: *p* (piano), notes: G4, A4, G4, F4, G4, A4, G4. Part 2: *open*, notes: G4, A4, G4, F4, G4, A4, G4.
- Choir:** Treble clef, 3/4 time signature, rests.
- Violin I:** Treble clef, 3/4 time signature, rests.
- Violin II:** Treble clef, 3/4 time signature, rests.
- Viola:** Alto clef, 3/4 time signature, rests.
- Violoncello:** Bass clef, 3/4 time signature, rests.
- Contrabass:** Bass clef, 3/4 time signature, rests.

The tempo is marked "Moderato" with a quarter note equal to 96 (♩=96). The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab).

5 **A**

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Tpt. *con sord.*

Tbn. *con sord.*

Timp.

Cym.

Tri.

Choir

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

Quem não ou - viu a his - tó - ria já se es - que - ceu de o - rar

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Tpt. *con sord. wah*
mf ad lib

Tbn. *p*

Timp.

Cym.

Tri.

Choir
di - dos es - tão bre - ve seus o - lhos não mais ja - mais não nun - ca
i - lha do mal bre - ve seus o - lhos não mais ja - mais não nun - ca

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *p arco* *pizz.*

Cb. *p arco* *pizz.*

p

34

Fl. *solo*

Ob. *f espress.*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Cym.

Tri.

Choir

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ma - ta vêm gri - tos ge - mi - dos de hor -
 tron - cos vên mil cor - pos de náu - fra - gos

38

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Cym.

Tri.

Choir

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ror

Quem é ca - paz de cau - sar tan - ta

São a - li - men - to pro - lho - fe

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Timp. (tr)

Cym.

Tri.

Choir

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Si - co - rax Si - co - rax seus o - lhos a - zujs nos per - tur - bam seus,
 Ca - li - ba - cea - ra de ve - ra de - diaz as pes de - as de - ce

63

1. rit.

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Cym.

Tri.

Choir

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

o - lhos va - za - dos e maus.
 v - ro bre - liz e quer mais.
 rit.
 mf espress.

4 – CANÇÃO DAS FACAS

CORO CRIATURAS DA ILHA

Quem quiser ganhar bastante
tem que dar bastante em troca
tem que dar a sua carne
tem assar no fogo quente
até servir em grandes postas
teus pedaços todos
teu melhor pedaço tua mais preciosa parte
tua parte ardente
tão quente, ardente. Não vai doer.
Você vai gostar.
Olhos fechadinhos, prontos pra sonhar.

CANÇÃO DAS FACAS

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Andante ♩=62

Flutes

Oboes

Clarinets in Bb

Bassoons

Horns in F

Trumpets in Bb

Trombone

Choir

Andante ♩=62

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

A accel.

7

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Choir

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A accel. ser ga - nhar bas - tan - te, tem que dar bas - tan - te em tro - ca, tem que dar a

19

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Choir

to-dos teu me - lhor pe - da - ço tu - a mais pre - cio - sa par - te tu - a par - te ar - den - te tão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

(8)

32

5

5

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Choir

er vo-cê vai-gos - tar o-lhos fe-cha - di-nhos pron-tos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

div.

div.

E Moderato $\text{♩} = 45$

37

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Choir

pra so - nhar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Etar Moderato $\text{♩} = 45$

43 **F**

Fl.

Ob. *p*

Cl.

Bsn. *p*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Choir

F *F*uem qui - ser ga - nhar bas - tan - te tem que dar bas - tan - te em tro - ca

Vln. I *p*

Vln. II *p* *espress.*

Vla. *p* *espress.*

Vc. *p*

Cb. *p*

47

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Choir

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

tem que dar a su - a car - ne tem que as - sar no fo - go quen - te a -

51

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Bsn. *> mf*

Hn. *> mf*

Tpt.

Tbn. *mp*

Choir

-té ser - vir em gran - des pos - tas teus gra - ças

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

54

G

Fl. *mf cresc.*

Ob. *mf cresc.*

Cl. *mf cresc.*

Bsn. *mf cresc.*

Hn.

Tpt. *mf*

Tbn.

Choir

to - dos teu me - **G** Chor pe - da - ço tu - a mais pre -

Vln. I *mf cresc.*

Vln. II *mf cresc.*

Vla. *mf cresc.*

Vc. *mf cresc.*

Cb. *mf cresc.*

57

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Choir

cio - sa par - te tu - a par - te ar - den - te tão quen - te

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Presto ♩=80

62

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Choir

ar - den - te

Presto ♩=80

não, não vai do - cr

vo - cê vai - gos -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8va

5

mf

mf

mf

div.

div.

68 (8) 5

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Choir
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

tar o-lhos fe-cha-di-nhos pron-tos pra so-nhar.

ff

5, 6, 7 – Entrada dos naufragos. Grupo em torno da Figura de Próspero. Conhecendo a ilha e importunando Ariel. Até que Ariel lança sua magia. Diálogos e canções. Lutas, confusões, até que entra Sicorax com seu filho e se encerra essa primeira parte da peça.

5 – ARIEL CONTRA PRÓSPERO

ARIEL

Tuas palavras não têm mais razão!

Teus pensamentos nos trazem maior confusão!
Vamos mudar e trocar de lugar

Vamos fazer essa ilha girar.

Quem disse que não temos tempo
pra nascer de novo enfim?!!

Nova pessoa, nova vida.
Vamos então mudar, mudar, mudar.

Tuas palavras não têm mais sentido.

Novas palavras, nova razão.
Vamos ver e ouvir.

ARIEL CONTRA PRÓSPERO

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Flutes $\text{♩} = 86$ **A** *mf* *f*

Oboes *f*

Clarinets in Bb *p* *f*

Bassoons *f*

Horns in F *sfz* *mf*

Trumpets in Bb

Trombone

Bass Trombone

Timpani *tr* *mf* *f*

Bass Drum *f*

Snare Drum *f*

Soprano Tu - as pa - la - vras não

Violin I $\text{♩} = 86$ **A** *f*

Violin II *f*

Viola *div.*

Violoncello *f*

Contrabass *f*

Copyright © BoyMusic

5

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S.

têm mais ra - zão!

Teus pen sa men - tos nos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B

f

mf

mf

9 C

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S.

tra - zem_ ma - ior con - fu - são!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

C

14

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S.

Va - mos_ mu - dar e_ tro - car de_ lu -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

18

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S.

gar Va - mos_ fa - zer es - sa i - lha_ gi -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for rehearsal mark 18. It features a vocal line and various instrumental parts. The vocal line (S.) has lyrics: "gar Va - mos_ fa - zer es - sa i - lha_ gi -". The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The brass section includes Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and two Trombone (Tbn.) parts. The percussion section includes Snare Drum (S. D.) and Bass Drum (B. D.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note, and then a quarter note. The instrumental parts have various rhythmic patterns, including eighth notes and quarter notes.

27 **D**

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S.

Quem dis-se que_ não te - mos tem - po pra nas-cer de_ no - vo em - fim?!!

D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

35 **E**

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S.

Quem dis-se que não te - mos tem - po pra nas - cer de - no - vo em - fim?! **E**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

39

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S.

No-va pes so - a no - va vi - da Va-mos en tão mu - dar, mu - dar,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

43 **F** Adagio ♩ = 60

Fl. *mp espress. ad lib* solo

Ob.

Cl. *p legato* solo

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S. Mu - dar **F** Tu as pa - la - vras Adagio ♩ = 60

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

49

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S.

tu - as pa - la - vras

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

B. D.

S. D.

S.

No - vas_ pa - la - vras_ no - va_ ra - zão_ va - mos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp poco cresc.

p

6 – CANÇÃO DE LAMENTO

MIRANDA

Quem me ouviu a suspirar
venha logo por favor.
Siga as lágrimas que eu derramei com meu clamor.
Não, não posso esperar.
Dê-me a tua mão.
Não vou suportar.
Não tenho mais, canção.

CANÇÃO DE MIRANDA

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Adagio ♩=60

Harp

mp

Adagio ♩=60

Violin II

p < >

Viola

p < >

Violoncello

p

Contrabass

p

Detailed description: The musical score is for the 'Canção de Miranda' section. It is in 3/4 time, Adagio (♩=60). The score is written for five instruments: Harp, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Harp part begins with a tremolo on a high string, followed by a melodic line in the right hand and a sustained bass note in the left hand. The Violin II and Viola parts play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, marked with a hairpin crescendo and decrescendo. The Violoncello and Contrabass parts play sustained notes, also starting with a piano (*p*) dynamic. The overall mood is somber and reflective.

5 **A**

Hp.

S.

Quem me ou - vir a sus - pi - rar ve - nha lo - go por fa - vor si - ga as lá - gri - mas que

A

Vln. I

mp *mf*

Vln. II

mp *mf*

Vla.

mp *mf*

Vc.

mp *mf*

Cb.

mp *mf*

10

Hp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cu der - ra-mei com meu clã - mor não, não pos-so es-pe -

f

f

f

f

f

14

Hp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rar dê-me a tu - a mão não vou su - por - tar não te - nho

espress.

f

f

f

f

f

B Più mosso
♩ = 76

20

Hp.

S.
mais _____ can - ção.

B Più mosso
♩ = 76

Vln. I
p
mp

Vln. II
p
mp

Vla.
p
mp
pizz.

Vc.
p
mp
pizz.

Cb.
p
mp

27 C

Hp.

S.

Que-me ou-vir a sus-pi - rar ve-nha lo-go por fa - vor

C

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. arco

Cb. arco

mf

Hp.
 S.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

si - ga as lá - gri - mas que cu der - ra - mei com meu clã - mor

The musical score is for page 32. It features a vocal line (S.) and a piano accompaniment (Hp.) with string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The key signature is one flat (B-flat). The vocal line has lyrics: "si - ga as lá - gri - mas que cu der - ra - mei com meu clã - mor". The piano accompaniment includes a harp part and string parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso.

36 **D**

Hp. *f*

S. não, não pos-so es-pe-rar dê-me a tu-a

D solo *f espress.*

Vln. I *f espress.*

Vln. II *f espress.*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

39

Hp.

S.

mão não vou su - por - tar não

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Hp. *poco dim.*

S.
te - nho mais can - ção

Vln. I *poco dim.*

Vln. II *poco dim.*

Vla. *poco dim.*

Vc. *poco dim.*

Cb. *poco dim.*

45

rall.

Hp.

S.

uh uh uh

rall.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

7 – ENTRADA SICORAX. CANÇÃO DE BOAS VINDAS

SICORAX

Não há mais dor, nem confusão.

Sem bem vindos!

Sejam bem vindos!

Sejam bem vindos sim!

Vejam vocês, vasta amplidão:

Uma ilha, imenso mar.

Tudo aqui é maior que o céu.

Não é preciso temer nem causar mal.

Temos o sol, nossa pele o suor. Sejam bem vindos!

Sigam o sol! Sigam, sigam a luz do sol.

Não há mais dor, nem confusão: basta seguir a luz do sol.

ENTRADA DE SICORAX

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Valsa ♩=140

Flutes

Oboes

Clarinets in Bb

Bassoons

Horns in F

Trumpets in Bb

Timpani

Tambourine

Harp

Soprano

Valsa ♩=140
pizz.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Copyright © BoyMusic

7

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

13 **A**

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn. *mp espress.*

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Não há mais dor nem con - fu - são

A *pizz.*

Vln. I *divisi mp*

Vln. II *p*

Vla. *mp. espress.*

Vc. *mp espress.*

Cb. *pizz. mp*

19

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

mf

mf

mf

Se - jam bem vin - dos! Se - jam bem vin - dos

36 **C**

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

U - ma i - lha j - men - so mar.

C Carco divisi

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

42

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Tu - do a - qui é ma - ior que o

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss.

solo

D

48

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Bsn. *mf*

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp. *mp*

S. céu. *Sc - jam bem*

Vln. I *gliss.* *mf* solo

Vln. II *gliss.* *mf* legato solo

Vla. *mp* arco

Vc. *mf*

Cb. *mf*

54

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

vin - dos sim! Si - gam, si - gam a luz do

Detailed description: This is a page of a musical score, page 54. It features a full orchestral arrangement with a vocal line. The woodwind section includes Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, and Trumpet. The brass section includes Trombone and Trompano. The percussion section includes Timpani and Tambourine. The keyboard section includes Harp. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The vocal line is for a Soprano (S.) and includes the lyrics: "vin - dos sim! Si - gam, si - gam a luz do". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is in a dramatic style, with various dynamics and articulations.

64

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf 3 3 3 3 3 3

f

mf
solo

f

nem com - fu - são:

69

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt. *solo*
legato

Timp.

Tamb.

Hp. *f* *gliss.* *gliss.*

S.
Bas - ta se - guir a

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

79

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

pp

tr

3

3

Detailed description: This is a page of a musical score, page 79. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) are mostly silent, indicated by rests. The percussion section includes a pair of timpani and a tambourine. The piano part is the most active, featuring a melodic line with triplets and a trill. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). The score is in a key with two flats and a common time signature.

85 **G**

Fl.

Ob.

Cl. solo

Bsn. *p*

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Não há mais dor. nem con - fu - são.

G

Vln. I pizz. divisi *p*

Vln. II *p*

Vla. *p espress.*

Vc. *p espress. pizz.*

Cb. *p*

91

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Sc - jam bem vin - dos! Sc - jam bem vin - dos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

103

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf cresc.

vas ta am - pli dão

108 **I**

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

I U - ma i - lha i - men - so mar

arco divisi

gliss.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

126

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

vin - dos sim! Si - gam, si - gam a luz do

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

141

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Timp.

Tamb.

Hp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

legato

gliss.

gliss.

Bas - ta se - guir a

p cresc.

145 **M**

Fl. *senza rall.* *p*

Ob. *senza rall.* *p*

Cl. *senza rall.* *p*

Bsn. *senza rall.* *p*

Hn. *senza rall.*

Tpt. *senza rall.*

Timp. *p cresc.* *f* *mp senza rall.* *p seco*

Tamb. *senza rall.* *p seco*

Hp. *f* *dim. senza rall.* *p*

S. *senza rall.*
 luz do sol

M

Vln. I *senza rall.* *p*

Vln. II *senza rall.* *p*

Vla. *senza rall.* *p*

Vc. *fizz.* *senza rall.* *p*

Cb. *senza rall.* *p*

8, 9, 10, 11 – *Sucessão de eventos finais. Miranda canta feliz por estar na ilha, canta e dança com Calibã e figuras da Ilha. Logo depois, Ariel canta um frenético louvor ao menino Calibã. Próspero e Antônio prendem Calibã. Golpe de Estado! Súplica de Siorax. Luta pelas armas e dinheiro. Morte desnecessária. Canção final.*

8 – CANÇÃO DE MIRANDA LINDA

MIRANDA

Linda, linda, linda.

Eu não sabia mais dançar
eu não sabia, como é bom.
Meus pés estão saindo do chão Acho que vou voar.
Quanta alegria tenho enfim.

Não preciso me despir, pois sei, ah, como eu sei,
posso bem ver que já estou nua.

Sei, posso mostrar, nada em mim. Tudo tirei de mim.
Como é bom dançar assim sem precisar me agradar.
Nua, enfim, livre pra mim. Linda mulher.

MIRANDA LINDA!

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Adagio ♩=62 A

Flutes

Oboes

Clarinets in Bb

Bassoons

Horns in F

Trumpets in Bb

Tenor Trombone

Bass Trombone

Timpani

Harp

Soprano

Violin Solo

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Adagio ♩=62 A

Copyright © BoyMusic

5

Fl. *p cresc.*

Ob.

Cl.

Bsn. *p cresc.*

Hn.

Tpt. *p cresc.*

Tbn.

B. Tbn.

Timp. *tr.* *pp*

Hp.

S.

Vln. Solo *pp subito* *cresc.* *mf*

Vln. I *pp subito* *cresc.* *mf*

Vln. II *pp subito* *cresc.* *mf*

Vla. *pp subito* *cresc.* *mf*

Vc. *pp subito* *cresc.* *mf*

Cb. *mf*

B10 Più mosso $\text{♩} = 54$

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Hp.

S.

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B Lin - da lin da lin -

mp

subito mp

subito mp

subito mp

subito mp

mf espress.

subito mp

19

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Hp.

S.

da

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

30 C

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Hp.

S.

Eu não sa - bi - a mais dan - çar cu não sa - bi - a co - mo é bom solo

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

p

mf

pizz.

mf

57

Fl. *mf* 3

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Bsn. *mf* *f*

Hn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Timp.

Hp.

S. sci Pos-so bem ver que já es-tou nu - a Sci

Vln. Solo *f* 3

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

64

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Hp.

S.

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pos-so mos-trar na-da em mim Tu-do ti - rei de mim

mf dim.

72 G Meno mosso ♩=96

Fl. *solo*

Ob. *p* *mp espress.*

Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Hp. *p*

S. *espress. ad lib*

Co-mo é bom dan - çar as - sim Sem pre-ci-

Vln. Solo G Meno mosso ♩=96

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p arco* *Cello solo* *mp espress.*

Cb. *p*

80 **H** Più mosso $\text{♩} = 142$

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Hp.

S.

sar me a - gra - dar Nu - a cn - fim

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

H Più mosso $\text{♩} = 142$

87

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Hp.

S.

Li-vre pra mim Lin-da mu-lher

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8 – CANÇÃO CALIBAN

ARIELE CORO

Bã, bã, Calibã, bã, Bá rá rã rã, rá rã rã
Calibã, bã.

Nunca se ouviu essa história
de um menino que fosse,

de um menino que pudesse,
de um menino tão menino.

Nunca se ouviu dizer,
nunca se ouviu falar nunca mais existirá
nunca, nunca mais.

CALIBÃ

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Allegro $\text{♩}=72$

Oboes

Clarinets in B \flat

Bassoons

Horns in F

Trumpets in B \flat

Tenor Trombone

Bass Trombone

Timpani

Bass Drum

Cymbals

Tambourine

Marimba

Tenor

Allegro $\text{♩}=72$

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Copyright © BoyMusic

A

5

Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Timp.
B. D.
Cym.
Tamb.
Mar.
T.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf

Bã bã Ca-li - bã bã bá rá rã rã rá

9

Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Timp.
B. D.
Cym.
Tamb.
Mar.
T.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

rã rã — Ca-li - bã bã Ca-li - bã bã bá rá rã rã rá

B

13

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

B. Tbn. *mf*

Timp.

B. D.

Cym.

Tamb.

Mar.

T. *8*

rã rã Ca - bã bã Ca-li - bã bã bá rá rã rã rá

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pp* *gliss.*

Cb. *pp* *pizz.*

Cellos improvisam com glissandos e harmônicos sempre em *pp*

20 C *Meno mosso*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Timp.

B. D. *f*

Cym.

Tamb. *f*

Mar. *f*

T. *f*

rã rã rá rã rã Ca - li - bã

Vln. I *Meno mosso*

Vln. II *Meno mosso*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz. mp*

Cb. *f*

23

Ob. *mp espress.*

Cl.

Bsn.

Hn. *p dolce*

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

B. D.

Cym.

Tamb.

Mar. *mp*

T. *Nun-ca se ou-viu es-sa his-tó-ria de um me - ni - no_ que fos - se_ de um me*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *mm*

28

Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Timp.
B. D.
Cym.
Tamb.
Mar.
T.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ni - no que pu - des - se de um me - ni - no tão me - ni - no

The musical score is for page 28 and includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Timpani (Timp.), Bass Drum (B. D.), Cymbal (Cym.), Tambourine (Tamb.), Maracas (Mar.), Tenor (T.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line (T.) has the lyrics: "ni - no que pu - des - se de um me - ni - no tão me - ni - no". The score features various musical notations including rests, notes, and a trill in the maracas part.

33 D

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

B. D.

Cym.

Tamb.

Mar.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Dun-ca se ou -

37

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

B. D.

Cym.

Tamb.

Mar.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

mp

mp cresc.

mp cresc.

mp cresc.

mp cresc.

cresc.

viu di - zer Nun-ca se — ou - viu fa - lar Nun-ca mais e -

mp

mp

mp

mp arco

mn

45

Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Timp.
B. D.
Cym.
Tamb.
Mar.
T.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

bã bã bá rá rã rã rá rã rã — Ca-li - bã bã Ca-li-

10 – CANÇÃO DO VILÃO

PRÓSPERO

Não, não há prazer maior
que ser mais forte e ver alguém com medo assim.

Menino quer brincar,
menino não vai não.

Que pena! Não vou resistir...
Não, calados!
Não quietinhos!
Tenho pedras, tenho golpes.

Eu descobri: não mais vão me enganar:
esse lugar é feito de mentiras mil.

Chega! Chega! Não mais mentiras!
Não mais mentiras!

Não somos mais meninos a brincar,
meninos com balões, meninos covardões.

Agora vou mostrar minha mão, a mão.

Somos homens, somos bravos!

Vamos lutar! Vamos morrer!
Vamos matar!
Lutar!

VILÃO

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Adagio ♩=60

The musical score is for the piece 'Vilão' and is arranged for a full orchestra and a solo voice. The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of ♩=60. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flutes, Clarinets in Bb, Bassoons, Horns in F, Trumpet in C, Tenor Trombone, Bass Trombone, and Timpani. The second system includes parts for Tenor, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal part is for Tenor. The music features a melodic line in the bassoon, horn, and tenor parts, with a 'molto espress.' marking. The string parts provide a harmonic foundation with a 'mf' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Flutes

Clarinets in Bb

Bassoons *mf*

Horns in F *mf*

Trumpet in C *molto espress.*

Tenor Trombone *mf*

Bass Trombone *mf*

Timpani

Tenor

Violin I *mf* *molto espress.*

Violin II *mf*

Viola *mf*

Violoncello *mf*

Contrabass *mf*

Copyright © BoyMusic

A

7

Fl.

Cl. *solo*
mp legato espress.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

T.

A Não não há pra-zer ma - ior que ser mais for-te_c ver al guém com me do_as

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B

12

Fl. *mf* *mp* *p*

Cl. *mf* *mp* *p*

Bsn.

Hn. *mf* *mp* *p*

C Tpt. *mf* *mp* *p*

Tbn. *mf* *mp* *p* solo *p cresc.*

B. Tbn. *mf* *mp* *p*

Timp.

T. *mf* *mp* *p*

sim Me - ni - no quer brin - car me - ni - no não vai não Que pe - na! Não vou re - sis - tir Não ca - la - dos!

Vln. I *mp* *mp* *p* *p cresc.*

Vln. II *mp* *mp* *p* *p cresc.*

Vla. *mp* *mp* *p* *p cresc.*

Vc. *mp* *mp* *p* *p cresc.*

Cb. *mp* *mp* *p* *p cresc.*

18

Fl.

Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp espress.

mp

mp

mp

mp

mp

3

Não quic-tin hos! Ten-ho pe dras ten-ho gol pes Eu des-co - bri nãomais vão me_en ga-

24

Fl.

Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

nar não Es-sc lu - gar é fei-to de men ti ras mil Che - ga che - ga

mf

mf espress.

cresc.

f p f p pp

f p f p pp

f p f p pp

mf espress. cresc. f p f p pp

mf cresc. f p f p pp

31 **C** Più mosso ♩=66

Fl.

Cl.

Bsn. *solo*
mf

Hn.

C Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

T. **C** Não mais men-ti-ras! Não mais men-ti-ras! Não so-mos mais me-
Più mosso ♩=66

Vln. I *mp*

Vln. II *mf*

Vla. *mp*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

34

Fl. *p* *p*

Cl. *p cresc.* 3 3

Bsn. *cresc.*

Hn. *p*

C Tpt. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Timp.

T. *8*
ni-nos a brin-car me - ni-nos com ba-lões me - ni-nos co-var dões A-

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

37 **D**

Fl. *espress. 3* *f*

Cl. *mf* solo

Bsn. *f*

Hn. *cresc.* *f* *mp*

C Tpt. *cresc.* *f* *mp* *p*

Tbn. *cresc.* *f* *mp*

B. Tbn. *cresc.* *f* *mp*

Timp. *mf* *mp* *tr*

T. *8* go-ra vou mos trar min-ha mão a mão So-mos ho mens so-mos bra vos Va-mos lu-

Vln. I *f* **D**

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

11 – CANÇÃO DE SÚPLICA

SICORAX

Largue meu menino,

largue por favor!

Olhe como bate tão forte o coração,
tão forte que até a ilha vibra em comoção!

O sal de tuas lágrimas não posso remover,
mas deixe meu menino ver a luz do céu nascer!

Ah, por favor!

Meu Calibã !

Meu Calibã!

SICORAX MÃE

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Adagio ♩=62 A

Flutes

Horns in F

Harp

Soprano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Lar - guc meu me - ni - no lar - guc por fa

Adagio ♩=62 A

Copyright © BoyMusic

B

8

Fl. *p espress.*

Hn. *mf* *p cresc.*

Hp. *mf* *p* Ab D#

S. vor O - lhe co-mo ba - te tão for - te o co-ra - ção tão for - te que a-té

B

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

14 C

Fl. *f* *mp* *p*

Hn. *f* *mp* *p*

Hp. *f* *mp* *p* G \sharp F \sharp B \sharp

S. *f* *mp* *p*

vi-bra a i- lha em co-mo - ção O sal de tu-as lá-gri-mas não pos - so re-mo - ver Mas

C

Vln. I *f* *mp* *p* *mp*

Vln. II *f* *mp* *p* *mp*

Vla. *f* *mp* *p* *mp*

Vc. *f* *mp* *p* *mp*

Cb. *f* *mp* *p* *mp*

21 **D** solo

Fl. *f*

Hn. *f*

Hp. *f*

S. *f*

Vln. I *f* *espress.*

Vln. II *f* *espress.*

Vla. *f* *espress.*

Vc. *f* *espress.*

Cb. *f* *espress.*

dei - - - xc meu me - ni - no ver a luz do céu nas -

F# Gb A#
Bb Db

24 *fim do solo* **E**

Fl. *p dolce*

Hn. *p*

Hp. *dim.* *p*

S. *cer* Ah por fa - vor

E

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

27 *rall.*

Fl. *sfz pp cresc.*

Hn. *sfz pp cresc.*

Hp. *sfz pp cresc. f*

S. *Meu Ca - li - bã Meu Ca - li - bã*

rall.

Vln. I *p sfz pp cresc.*

Vln. II *p sfz pp cresc.*

Vla. *p sfz pp cresc.*

Vc. *p sfz pp cresc.*

Cb. *p sfz pp cresc.*

12 – CANÇÃO DA COBIÇA

ANTÔNIO

Quero,
tudo o que eu quero
eu tenho agora
e sem limites
nessa sacola
depositei o meu amor
o meu tesouro
a minha vida.

Eu consegui tomar de Próspero as riquezas,
a minha ilha.

Eu consegui de volta tudo.

O mar me espera.

Vou fugir.

ANTÔNIO

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Adagio solo A

Flutes *mp espress. ad lib*

Oboes

Clarinets in Bb

Bassoon I

Bassoon II

Horns in F

Trumpets in Bb

Tenor Trombone

Bass Trombone

Tenor

Adagio A

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello *pp*

Contrabass

Copyright © BoyMusic

B Allegro ♩=116

8

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

mf

p

mp

pp

pp

pp

pp

pp

13 **C** Meno mosso $\text{♩} = 76$

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

Bsn. *f*

Hn. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

T. *Meno mosso* $\text{♩} = 76$ tu do o que cu que - ro cu ten ho a

Vln. I *mp*

Vln. II *mpz.*

Vla. *f* pizz.

Vc. *f* pizz.

Cb. *mf*

18

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

T.
go - ra e scm li - mi - tes nes-sa sa - co - la de-po-si -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

29

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a min - ha vi - da cu con - se - gui to - mar de

p

gliss.

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score, page 29. It features a vocal line and an orchestral accompaniment. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone Trombone (B. Tbn.), Tenor (T.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line has the lyrics "a min - ha vi - da cu con - se - gui to - mar de". The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamics like *p* (piano). There are also performance instructions like *gliss.* (glissando) for the Horn. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

E

33

Fl. *mf*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Bsn. *mf*

Hn.

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

B. Tbn.

T. *mf*

Prós - pe - ro as ri **E**quas - zas a min - ha i - lha

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

42 **F**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *p cresc.*

Bsn. *p cresc.*

Hn. *p cresc.*

Tpt. *p cresc.*

Tbn.

B. Tbn.

T.

Vln. I *p cresc.*

Vln. II *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

Fyou div. fu g'ir' Vou fu g'ir'

13 – LAMENTO FINAL

CORO DA ILHA

De onde vem a morte não sei responder,

de onde vem a sua imensa força enfim.

Por que não podemos evitar sua mão?

Sobre as cabeças vem,

sobre qualquer um

De onde vem seu poder?

De onde vem?

De onde vem?

Morte.

LAMENTO

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Adagio ♩=52

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoon I, and Bassoon II. The brass section includes Horns in F, Trumpets in Bb, Tenor Trombone, and Bass Trombone. The percussion section includes Timpani. The vocal line is for Soprano. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in common time (C) and marked Adagio with a tempo of 52 beats per minute. Dynamics include piano (p), piano espressivo (p espress.), and solo. The woodwinds and brasses have melodic lines, while the strings provide a harmonic foundation.

Copyright © BoyMusic

10 **Piu mosso**

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn. *solo*
mf legato

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

S.
por que não po-de-mos c - vi - tar **Piu mosso** su - a mão So-bre as ca - be-ças vem so-bre qual-quer

Vln. I *mp*

Vln. II *mp* *div.*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

6 **A**

Fl. *mp* solo

Ob.

Cl. *p* solo

Bsn.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

S. **A** De on-de vem a mor-te não sei res pon der_ de on-de vem a su-a i-men-sa for -ça en-fim

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

14

C Tempo primo

Fl. *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Cl. *mp cresc.*

Bsn. *mp* *mp cresc.*

Bsn. *mp cresc.*

Hn. *p cresc.* *mp cresc.*

Tpt. *mp cresc.*

Tbn. *p cresc.* *mp cresc.*

B. Tbn. *p cresc.* *mp cresc.*

Timp.

S.
um **C** De on - de vem seu po - der? De on-de vem?

C Tempo primo

Vln. I *p cresc.* *mp cresc.*

Vln. II *p cresc.* *mp cresc.*

Vla. *p cresc.* *mp cresc.*

Vc. *p cresc.* *mp cresc.*

Cb. *p cresc.* *mp cresc.*

18

rit.

Fl. *f sfz ff*

Ob. *f sfz ff*

Cl. *f sfz ff*

Bsn. *f sfz ff*

Bsn. *f sfz ff*

Hn. *f sfz ff*

Tpt. *f sfz ff*

Tbn. *f sfz ff*

B. Tbn. *f sfz ff*

Timp. *sfz ff*

S.
De on-de vem? Mor te
rit.

Vln. I *f sfz ff*

Vln. II *f sfz ff*

Vla. *f sfz ff*

Vc. *f sfz ff*

Cb. *f sfz ff*

EXTRAS

Estes materiais estão relacionados com a entrada dos naufragos, os “estrangeiros”.

1 e 2 – *Naufragos mostram seu orgulho patriótico, fincando a bandeira de sua pátria no chão e cantando o hino de sua terra.*

3 – *Valsa dançada entre Próspero e Ariel. Ariel explode e canta sua ira (Canção 5).*

CANÇÃO PATRIÓTICA

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Adagio **A** Tempo de March

Woodwinds: Piccolo, Flute, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoons, Horns in F, Trumpets in Bb, Trombone.

Percussion: Bass Drum, Cymbals, Snare Drum.

Vocalists: Miranda, Próspero, Antônio.

Strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass.

Tempo and Dynamics: Adagio. Dynamics include *mp*, *pp*, *mf*, and *p*. A section marked **A** indicates a change to **Tempo de March**.

7

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. D.

Cym.

S. D.

S.

T.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

tr

v

v

tr

12

Picc. *solo*

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. D.

Cym.

S. D.

S.

T.

T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

v

tr

B

17

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. D.

Cym.

S. D.

S.

T.

T.

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

C

21

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. D.

Cym.

S. D.

S.

T.

T.

Gran - de po - vo a - ben - ço - a - do vi - go - ro - so c tão fe -

C

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D

25

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn.

Tpt. 3

Tbn.

B. D.

Cym.

S. D.

S.

T. *liz*

T. *liz*

nun - ca as mar - cas tris - tes da servi - dão

ci ca - tri - zcs fo - ram

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

29

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Bsn.
 Hn.
 Tpt.
 Tbn.
 B. D.
 Cym.
 S. D.
 S.
 T.
 T.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

ao com - trá - rio sem pre a cha-ma bri - lhou pois os
 da hu - mi - lha - ção

E Adagio

32

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
B. D.
Cym.
S. D.
S.
T.
T.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

bra-vos ven-cc - rão *ad lib* gran-de
Pois os bra - vos ven - cc - rão gran-de

E Adagio

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

38 **F**

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. D.

Cym.

S. D.

S.

T.

T.

F

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

po - vo for - te e tão fe - liz so - mos nós so - mos

po - vo for - te e tão fe - liz so - mos nós so - mos

F po - vo for - te e tão fe - liz so - mos nós so - mos

41

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Bsn.
 Hn.
 Tpt.
 Tbn.
 B. D.
 Cym.
 S. D.
 S.
 T.
 T.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

nós so - mos nós
 nós so - mos nós
 nós so - mos nós

ff
ff
ff
ff
f
pizz.
pizz. ff
ff

CANÇÃO PATRIOTIQUINHA

Libreto e Canção: Marcus Mota | Arranjo e Orquestração: Ricardo Nakamura

Tempo de Marcha

Piccolo

Flutes

Oboes

Clarinets in Bb

Bassoons

Horns in F

Trumpets in Bb

Trombone

Bass Drum

Cymbals

Snare Drum

Tempo de Marcha

Miranda

Próspero

Antônio

gran - de po - vo for - te e tão fe - liz so - mos

gran - de po - vo for - te e tão fe - liz so - mos

gran - de po - vo for - te e tão fe - liz so - mos

4

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Bsn.
 Hn.
 Tpt.
 Tbn.
 B. D.
 Cym.
 S. D.
 S.
 T.
 T.

nós so - mos
 nós so - mos nós so - mos nós so - mos nós so - mos nós so - mos

6

Fl.

Cl.

mp cresc.

f

Hn.

mf cresc.

f

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

f

Cb.

f

EXPEDIENTE

EDITOR CHEFE

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia/Universidade de Brasília, Brasil)

EDITOR ASSISTENTE

Geraldo Martins (Laboratório de Dramaturgia, Brasil)

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade

Federal de Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

EDIÇÃO DE TEXTOS

Marcus Mota

COMISSÃO CIENTÍFICA

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

PROJETO GRÁFICO

Camila Lombardi Torres
Emille Catarine Rodrigues Cançado
Rogério Câmara

DIAGRAMAÇÃO

Emille Catarine Rodrigues Cançado

CAPA

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Essa revista foi composta em tipografia Alegreya,
tamanho 12pt, desenhada por Huerta Tipográfica.