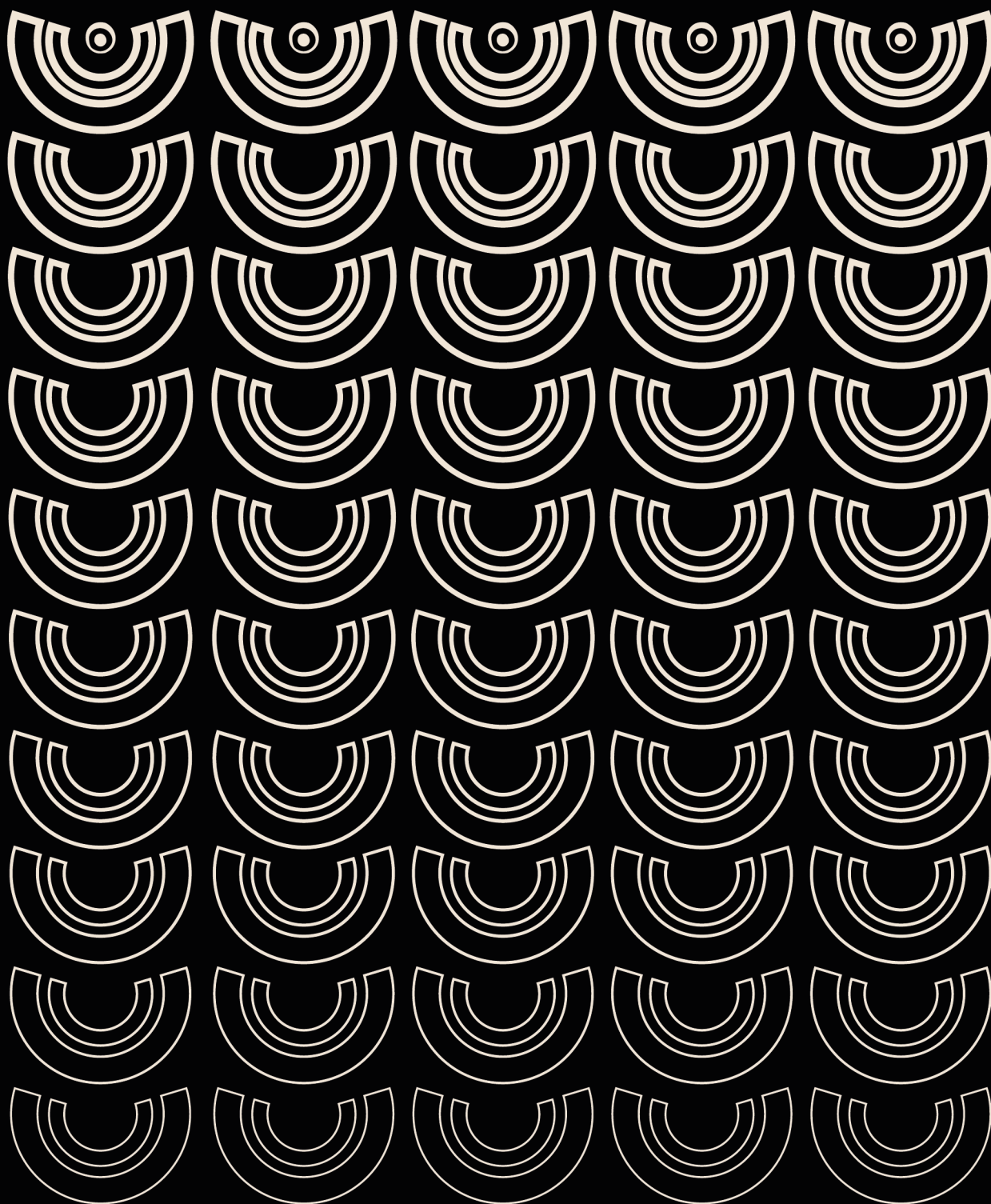


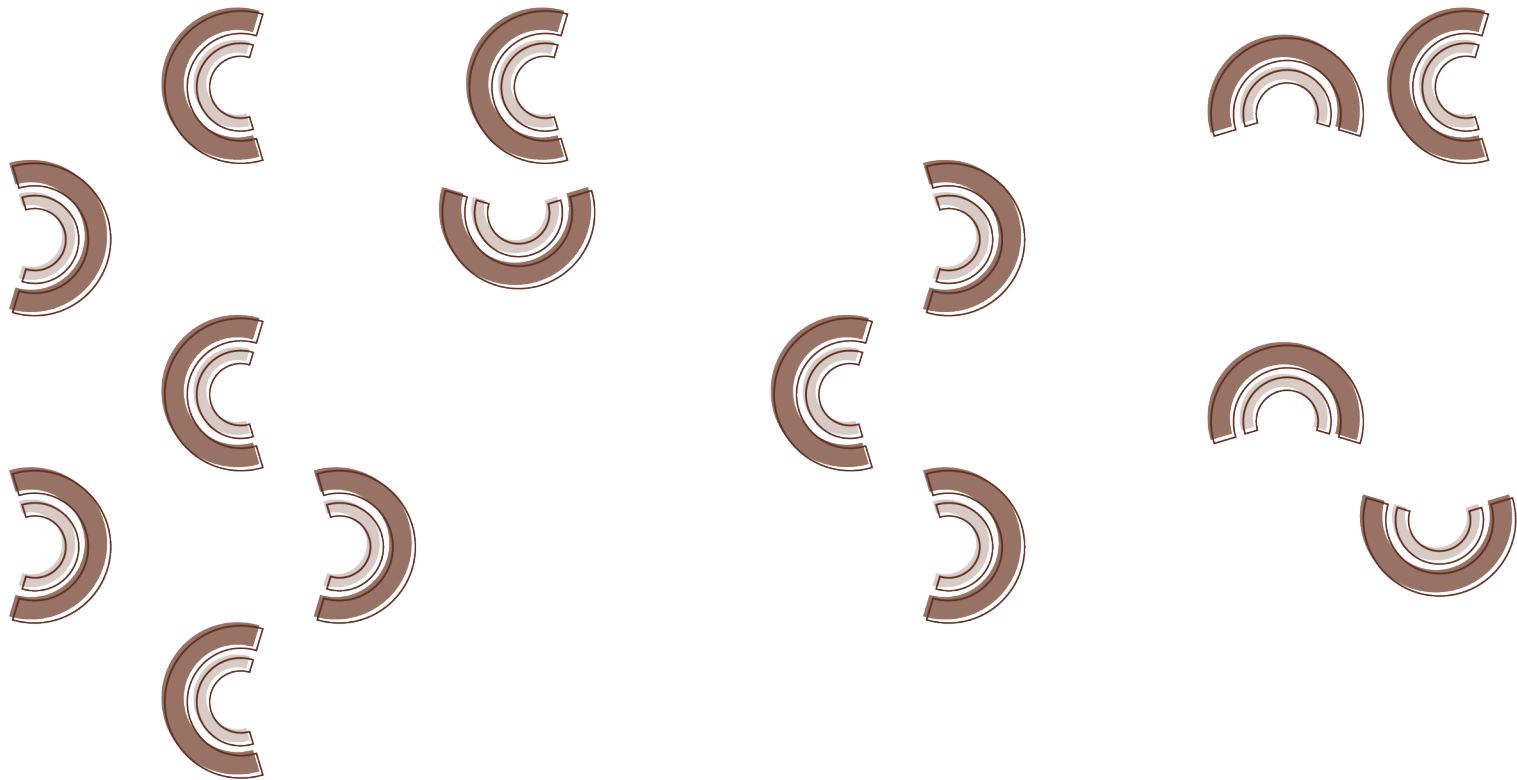
DRAMATURGIAS

No. 5, 2017



DRAMATURGIAS

No. 5, 2017



APRESENTAÇÃO



APRESENTAÇÃO

Este quinto número da Revista Dramaturgias retoma e amplia uma das linhas fundamentais do Laboratório de Dramaturgia (LADI): a relação entre som e teatro. De fato, embora historicamente as artes da cena seja multissensoriais, grande parte do discurso sobre tais artes se fixa em hierarquias, hegemonias, pressupostos de homogeneização.

O primeiro grupo de textos desta revista procura debater essa pretensa uniformidade do evento cênico. Temos pesquisadores de Itália, Portugal e Brasil valendo-se da produção e recepção de sonoridades para uma audiência como forma de se acessar essa multiplicidade midiática do teatro. Agradeço os esforços sobre-humanos do colega Iain Mott¹, organizador e idealizador deste pequeno dossiê temático.

Iain, valendo-se de sua rede de contatos, conseguiu, mesmo em meio a problemas de saúde, contactar pesquisadores sobre o tema, como a professora Eleonora Rocconi, da Universidade de Pávia-Itália, eminente classicista especializada em música na Antiguidade Clássica; o compositor, *designer* sonoro e especialista em comunicação Carlos Alberto Augusto. A eles se ajuntam as pesquisadoras, criadoras e intérpretes Mônica Tavares e Caísa Antunes, recém egressas do mestrado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Em seguida, na seção **Documenta**, temos, em continuidade ao tema da revista, um conjunto de materiais em torno do processo criativo e montagem do espetáculo **O empresário**, com música de W. Mozart e adaptação do libreto original de Gottlieb Stephanie. Entre 2004 e 2007, uma parceria em o LADI

¹ Artista Sonoro e Professor do Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Link: <http://escuta.org/pt/pessoas/iainmott.html>

e o Ópera Estúdio do Departamento de Música da Universidade de Brasília promoveu uma aproximação entre métodos e processos criativos em artes cênicas e a formação de cantores líricos. Dentro dessa aproximação modelo, foram apresentados os seguintes espetáculos: Bodas de Fígaro, de Mozart, em 2004; Carmen, de Bizet, em 2005; Cavalleria Rusticana, de P. Mascagni, em 2006; O empresário, de Mozart, em 2006; e O telefone; de Gian Carlo Menotti, em 2006. Ainda, para este projeto foram elaborados os musicais Saul, em 2006 e Caliban, em 2007.

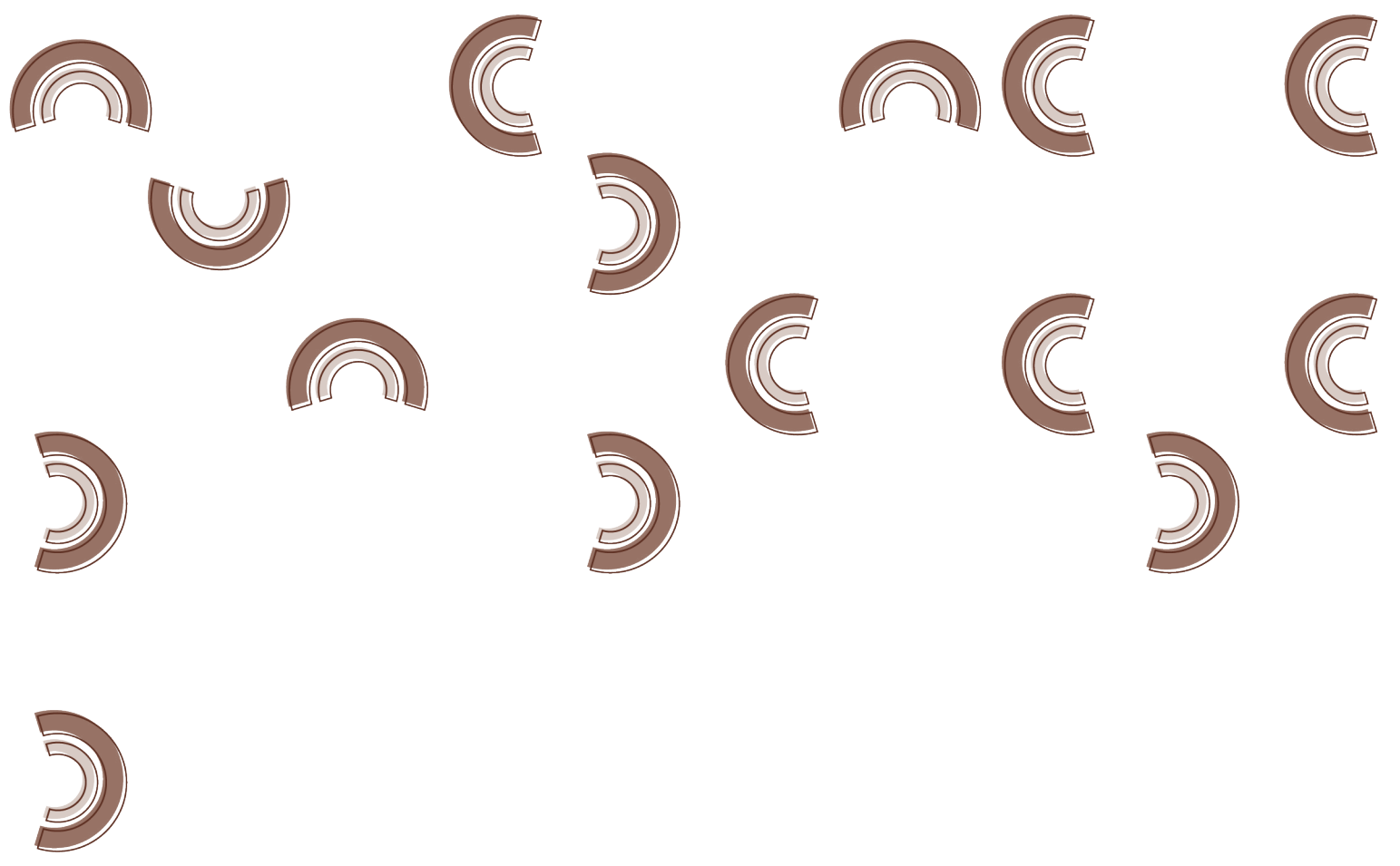
Comum a todas estas montagens foi a definição de um conceito de cada montagem que guiava os ensaios e a encenação. Este conceito advinha de uma pesquisa prévia sobre montagens prévias de cada obra e de bibliografia específica. Durante o processo criativo, não se enfatizava a marcação, a distribuição final dos cantores no palco. Antes, cada cantor era tratado como ator, devendo criar sua personagem a partir dos ensaios e de estudos em casa. Todo o processo era acompanhado por um blog com notas sobre a direção, as quais depois subsidiavam a elaboração do guia ou programa da ópera. Assim, formava-se tanto os intérpretes, quanto a platéia.

Em seguida, temos a seção **Huguianas**. Especialmente para este número, temos uma entrevista de Hugo Rodas, na qual ele relata suas preocupações com os caminhos atuais na formação de intérpretes teatrais.

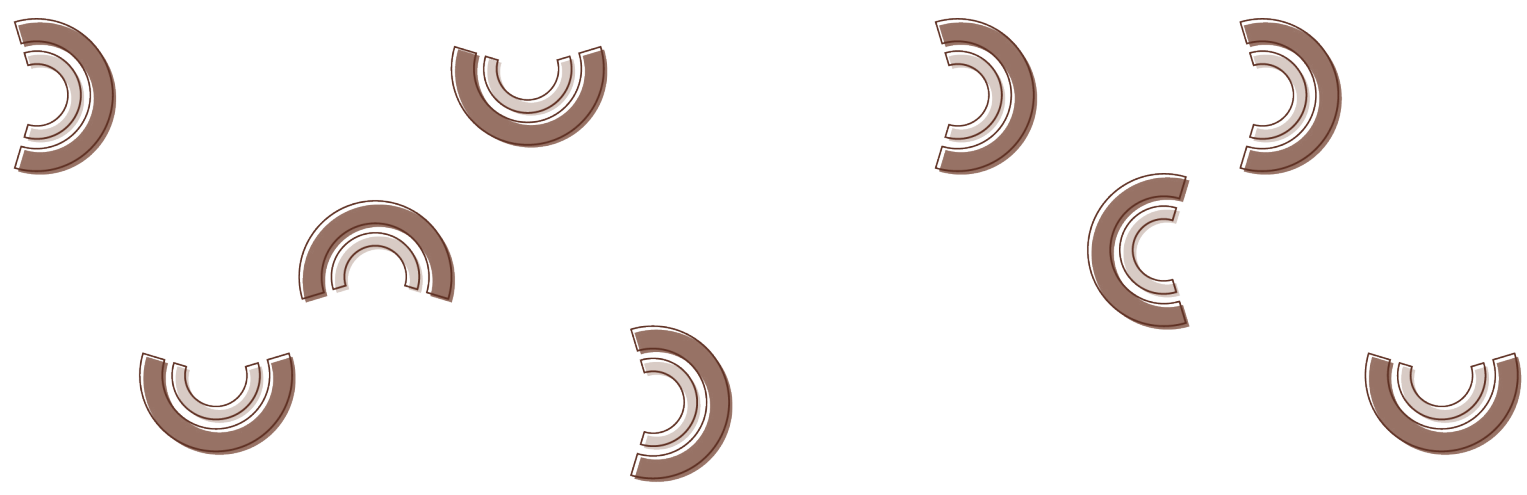
Na seção **Textos e Versões**, publica-se o segundo capítulo da tradução do tratado sanscrítico **Natyasastra**, elaborada por Carlos Alberto da Fonseca; e, após, a continuidade da tradução do tratado **A música e a encenação, de Adolphe Appia**, por Flávio Café.

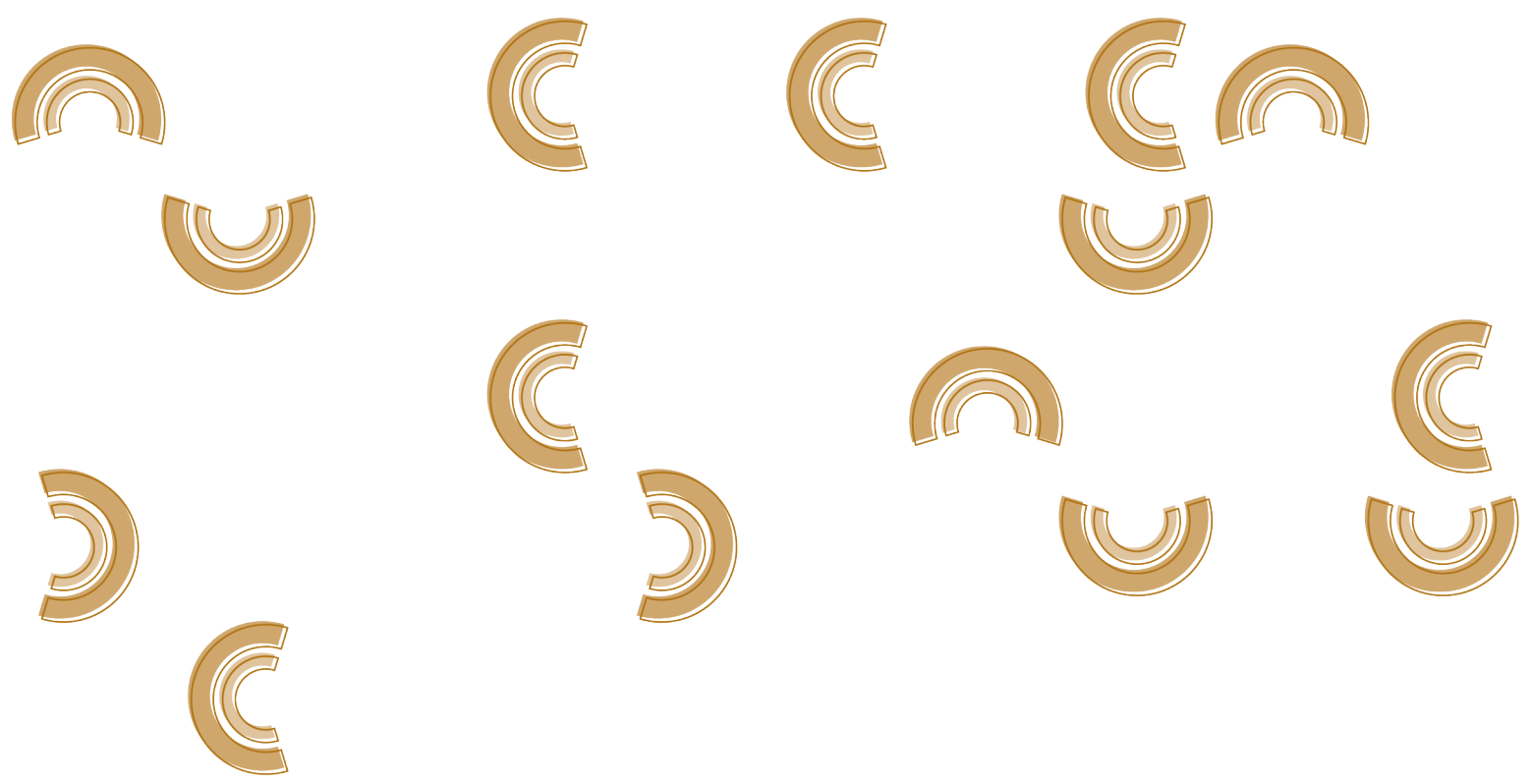
Fechando este número, temos os textos de pesquisadores sobre danças na Antiguidade Greco-latina, com coreógrafa e filóloga Marie Hélène Delavaud-Roux, especialista em dança na Antiguidade e professora da Universidade de Brest, França, e Peter Yioutsos Nektarios, historiador e arqueólogo da Universidade Ioannina, Grécia.

Marcus Mota
Brasília, outubro de 2017



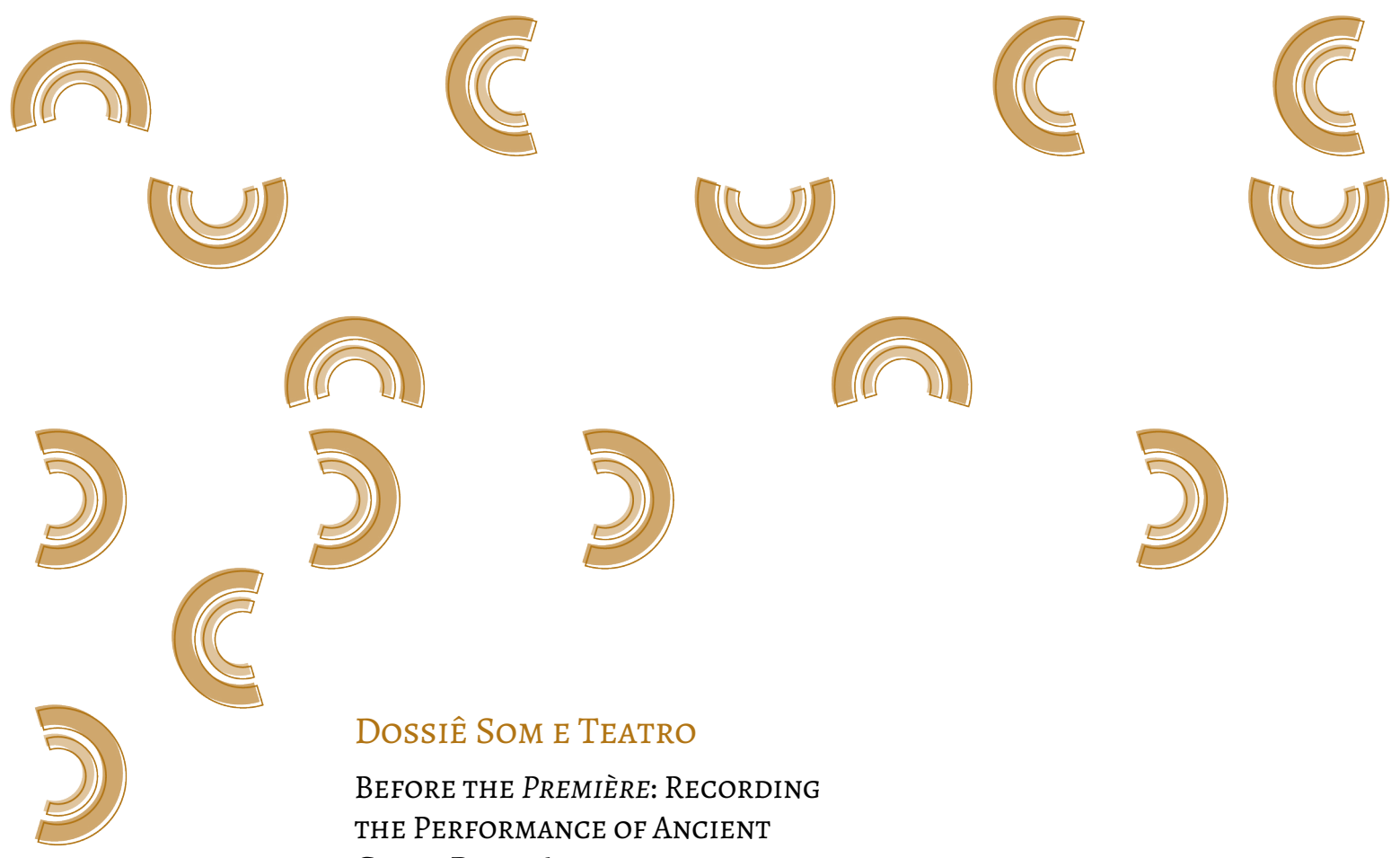
SUMÁRIO





DOSSIÊ SOM E TEATRO





DOSSIÊ SOM E TEATRO

BEFORE THE *PREMIÈRE*: RECORDING
THE PERFORMANCE OF ANCIENT
GREEK DRAMA¹

*ANTES DA ESTRÉIA: REGISTRANDO
A PERFORMANCE NO DRAMA GREGO
ANTIGO*

Eleonora Rocconi
Università di Pavia (Italy)
E-mail: eleonora.rocconi@unipv.it

ABSTRACT

Ancient Greek theatre, a multimedia spectacle (originally conceived for a unique performance) which involved words, music, gestures and dance, has always been a challenge for scholars investigating its original performance. This paper explores the possibilities of the performative elements of the plays to be recorded during their theatrical staging, that is, before their première. More in detail, it examines the probability that — given the rhythmic and melodic nature of ancient Greek language and the descriptive and/or perlocutionary character of the scenic information within the texts — the authors could inscribe music and gestural expressiveness into the linguistic code. The high level of ‘performativity’ implied in these ancient texts probably delayed the need for a technology that could record their different multimedia components.

Keywords: Ancient Greek drama, Ancient Greek music, Ancient Greek rhythms, Ancient Greek dance.

RESUMO

O Teatro Grego Antigo, um espetáculo multimídia (originalmente concebido para uma única apresentação) que contém palavras, música, gestos e dança, sempre foi um desafio para pesquisadores que se ocuparam de sua performance original. Este artigo explora as possibilidades de os elementos performativos das peças terem sido registrados durante o processo de sua montagem, isto é, antes da estréia. Mais detalhadamente: aqui se examina a probabilidade de — dada a natureza rítmica e melódica da antiga língua grega e o caráter descritivo e/ou perlocutório da informação cênica presente nos textos — os autores podem ter inserido expressividade musical e gestual no código linguístico. O alto nível de ‘performatividade’ implicada nesses textos antigos provavelmente adiou a necessidade de uma tecnologia capaz de registrar seus diferentes componentes multimidiáticos.

Palavras-chave: Drama grego antigo, Música grega antiga, Rítmica grega antiga, Dança grega antiga.

1 This article is the translation of a paper which appeared in an Italian collection of essays, titled *Registrare la Performance: testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione* (Recording Performances: Texts, Models, Simulacra between Memory and Imagination), specifically devoted to historical and theoretical comparisons between different ways of textualizing and recording performing arts (see ROCCONI 2016). Given the specific focus of the editorial project in which the paper was originally inserted, my inquiry does not pretend to cover all the implications of its wide topic. I warmly thank Prof. Iain Mott for the kind invitation to publish an English version of my work in this new collection.

MUSICAL THEATRE IN ANCIENT GREECE

For several decades, scholars in Classical antiquity have described ancient Greek culture as a *performance culture*². Indeed, long before the birth of drama (the last decades of the sixth century BC), any kind of poetry had been performed in front of an audience without the intermediation of writing. This situation persisted even when writing was gradually diffused throughout the Hellenic world, supporting — but not replacing — oral performance and aural listening what nowadays we label as ‘literature’.

Thanks to the development of the theatrical genre (including tragedies, comedies and satyr plays), ancient poetic communication was soon transformed into a much more impressive multimedia performance. The actions dramatized on stage by the actors and the chorus — whatever it was, a mythical, historical or utopian plot —² were scenically realized through words, gestures, dance and music. By means of these tools, the playwrights could effectively represent dispositions, emotions and behaviours of the characters on stage. According to Aristotle, these were the main goals of any kind of poetic communication (see Aristotle **Poetics** 1447a 26 ff., quoted *infra*). It is therefore no coincidence that, when in the Renaissance opera first appeared, poets and intellectuals of the Florentine Camerata gave it an intellectual justification just invoking the Hellenic model³. Ancient theatrical performance was “a wonderful aural and visual experience,” as still Plutarch — between the first and second centuries AD — describes it (*On the Renown of the Athenians* 5): as if to say, it was more like opera than modern prose theatre.

Tragedy and comedy — the two most important forms of drama — included choral odes called *stasima*, sung and danced to the accompaniment of the

2 Such an aspect of Greek culture (that has long been neglected) became extremely important for the renewal of modern philological studies, traditionally more closely linked to literary texts (which, despite being the main evidence of the ancient performances, certainly do not fully attest their complexities). Among the most important studies on the topic, see especially HAVELOCK 1963; GENTILI 1988; EDMUNDS-WALLACE 1997; GOLDHILL-OSBORN 1999.

3 Tragedies (and, in a certain way, satyr plays, as far as we know) were mostly based on myths, only occasionally on historical plots (as is the case of Aeschylus’ *Persians*). Comedies, instead, albeit drawing on contemporary Athenian affairs, mainly developed — at least in what has survived — a fictional plot, even if we cannot deny the existence of mythological comedies (that, unfortunately, have survived only in fragments).

4 Ancient Greek tragedy gave to the Renaissance humanists (at the level of suggestion) an influential example of close interweaving of words and music

aulos in the *orchēstra*, as well as actors' spoken episodes displaying a strong rhythmical beat based on the iambic metre (ROCCONI 2012: 215-218; ROCCONI 2013)⁵. Parts of the actors' roles could also be delivered as a kind of recitative called *parakatalogē* (that is, *katalogē*, i.e., recitation, "beside" or "along with" musical accompaniment, see MOORE 2010) or, more often, sung. Since approximately the mid-fifth century BC, in fact, tragic actors (and their parodic counterparts in comedy) started performing solo songs and duets with other actors, or the so-called amoebian songs in concert with the chorus (from *ameibō*, "to exchange"). The organological innovations in the construction of the *aulos*, equipped with a mechanism (i.e., metal collars closing and opening the numerous finger-holes) through which pipe-players could produce modulations during performance, led the composers to search for professional actors with growing canorous abilities, as the institution of a prize for the best actor in 449 BC well attests. These and other factors contributed to the development of a more complex and mimetic music style.

The new expressive codes, together with the actorial gestures and the scenographic settings, gave rise to a highly multimedia performance, originally conceived **not** for being replicated (not, at least, in the first instance), but for winning a competition within the religious festivals in honour of the god Dionysus: the Dionysia (comprising the Rural Dionysia and the City Dionysia) and the Lenaia, which took place in different parts of the year (PICKARD-CAMBRIDGE 19882³). During these festivals, the poets selected by the archon participated in the competition, always with new dramas.

Within this context, it is clear that the need for recording 'afterwards' the performance of shows originally conceived as one-off events was not a priority, at least regarding the possibility to replicate them in all their different components⁶. The memory of these performances **after** the theatrical staging was fixed by official and public epigraphic inscriptions that took into account only practicalities, such as the playwrights, the winners and the sponsors (cf. MONTANA 2016), i.e., the *choregoi*, wealthy Athenian citizens who, appointed by the archon, assumed the public duty of financing some aspects of the dramatic productions (on *choregia*, see especially WILSON 2000).

This, however, does not exclude that, **before** going on stage (that is, before the 'première'), some of the performative components of the theatrical event might well have been fixed or recorded, at least for compositional or staging needs. Firstly, we should take into account the poetic text, which we could also call *libretto*: once the funding had been obtained, the poet had to refine in some ways the preliminary text and, then, teach it to the actors and the chorus (this latter being instructed by the author himself or by a *chorodidaskalos*). Secondly, we

for expression purposes. On this topic, see especially PALISCA 1985.

5 The *aulos* was a reed-blown pipe, almost always played in pairs, widely diffused in ancient Greece. The *orchēstra* was, literally, the space in which the chorus dance (from *orcheomai*, literally "to dance").

6 We know that parts of the original plays (like monologues, solos or *excerpta* of choral odes) could have well been re-performed in different contexts, for instance the symposium. But this did not imply that all the elements of the original performance (like dance or scenic gestures) were necessarily involved in the new performance.

should consider the possibility that the music has been partially written down since earlier times (this is the hypothesis of Pöhlmann 1988, who argues, however, that these preliminary scores were only drafts). Finally, we should consider other essential elements of the show, like the choreography of the chorus' members who danced in lines (4x3 or 5x3 in tragic choruses, consisting of twelve or fifteen men, 6x4 in comic choruses, consisting of twenty-four men) and the scenic movements of the actors (such as entrances and exits from the *skēnē* door or from the lateral entrances called *eisodoi*; body and hand gestures to compensate for the lack of facial expression, due to the presence of the mask; and so on).

But how could ancient technology support the need for 'recording' these multimedia components?

BEFORE THE PREMIÈRE: RECORDING MULTIMEDIA

One could start from some general comments on the poetic text. The length of ancient dramas (approximately from 1000 to 1700 lines) certainly required the script writing. We should, then, expect the existence of an autograph and of some scenic scripts used for the *mise en scène*. Unfortunately these documents have been completely lost. The textual tradition thanks to which some theatrical works have eventually survived to this day does not directly derive from such a type of documents: they most probably stemmed from consumable copies contemporary to the author (on which, however, no music has ever been recorded)⁷. Furthermore, also the melodies accompanying the lyric parts of these texts are substantially lost. In fact, we do not know for certain when a system of musical notational signs was fully elaborated by the Greeks. It is plausible to assume (following HAGEL 2010) that it was initially conceived in the fifth century BC, as if to say, in the age of the greatest Hellenic tragic poets: Aeschylus, Sophocles and Euripides.⁸

But the musical element that, more than any others, left a trace on the poetic texts and that can be potentially investigated is rhythm. In ancient Greek language, the syllabic quantities (long vs. short) were clearly detectable and had a distinguishing value. Musical rhythm and prosodic quantities were strictly linked, the alternation of long and short syllables of the text being the rhythmical basis for musical scores, albeit melodic rhythm could occasionally vary the prosodic lengths (ROCCONI 2008). Therefore, just by virtue of the deep roots of musical rhythm in the *logos*, we are still able to identify which parts of the dramas were once recited (i.e., the iambic trimeters, more closely reproducing — according to Aristotle's **Poetics** 1449a 24 f. — the ordinary pitch of conversation) and which parts were sung (i.e., the lyric verses), also establishing their main rhythmical patterns.⁹

⁷ We can identify scenic scripts of different sorts, firstly in some Hellenistic and early Roman Imperial papyri containing the text of mimes (anonymous performances sung and recited by actors, cf. GAMMACURTA 2006) with occasional indications suggesting the accompaniment of musical instruments (like drums or pipes); secondly, in papyri of tragic texts with musical scores, as the famous Vienna Papyrus G 2315 containing seven lines of the first choral ode of Euripides' *Orestes* (PÖHLMANN-WEST 2001: 12-17). This latter document, however (to be dated around 200 BC, at least two centuries later than the first *mise en scène* of the Euripidean drama), should not be read as the original script of the play, but as a later document attesting the performance of a virtuoso. Indeed, Hellenistic *tragōidoi* often performed as soloists extracts of older plays, sometimes also providing new music (see PRAUSCELLO 2006).

⁸ We have the complete set of melodic symbols (consisting of letters of the Greek alphabet, variously modified) only thanks to late works like Alypius' *Eisagōgē mousikē* (approximately fourth century AD). The earliest fragments, however, are from the Hellenistic period.

⁹ The possibility that some rhythmical values deviated from the metrical scheme of the text has been (and is still) a debated topic among scholars. Particularly difficult to interpret are those verses which do not show a perfectly corresponding response between strophe and antistrophe (as, for instance, cretic ~ iambus: —U— ~ U—U—), where the missing "time" (*chronos*) could have easily been provided by the music, cf. *Fragmenta Neapolitana* 21 (remarks based on Aristoxenian material): "Keeping the same rhythm does not mean keeping

There is another aspect of ancient Greek language, however, which allowed the (at least partial) recording of some performative aspects of Classical dramas. Thanks to the pitch accent, syllables carrying the acute accent (/) were in fact pronounced at a higher pitch than the others, syllables carrying the grave accent (\) returned to the original intonation, while syllables carrying a circumflex accent (^) showed a rise and a fall in pitch (DEVINE-STEPHENS: 172 f.).¹⁰ The main evidence for reconstructing the functioning of the melodic movements of Greek speech comes from the musical theorist Aristoxenus of Tarentum (late fourth century BC):

“While every vocal sound can move in the manner mentioned, there are two forms of this movement, the continuous and the intervallic. **In the continuous form the voice seems to perception to traverse a space [topos] in such a way as never to stand still even at the extremities themselves [...]** whereas in the other, which we call intervallic, it seems to move in the opposite way. During its course it brings itself to rest at one pitch and then at another: it does this continuously (I mean continuously in respect of time), passing over the spaces bounded by the pitches, but coming to rest on the pitches themselves and sounding them alone, and is described as singing, and as moving in intervallic motion [...] **We say that continuous movement is the movement of speech, for when we are conversing the voice moves with respect to place in such a way that it seems never to stand still.**” (Aristoxenus *Harmonic Elements* 13,8 ff., transl. in BARKER 1989: 132 f.)

But what happened when words were set to music for the purpose of creating song? From the analyses of some surviving scores of Greek vocal music (none of which earlier than the late third century BC) it emerges that, more times than not, musical melodies tended to follow the pitch accent. Some ethnomusicological parallels confirm that, in any language with similar characteristics, the tones of the words do usually have an influence on shaping the melody (cf. NETTL 1973: 138 f.).

A problem arises when the words that were set to music are in strophic responsion, as if to say, when two series of verses are rhythmically symmetrical. In fact, in ancient lyric poetry, strophe (lit. “turn”) and antistrophe (lit. “counter-turn”) were groups of verses with the same rhythmic structure and, as it is generally assumed, the same melody. This arrangement of verses had probably the scope to facilitate choral dance, since during the antistrophe the

the same count of vowels and syllables. It depends on the *chronoi*, bidding us lengthen some of them and shorten others, and equalize some that were unequal. It can do this while the syllables and the letters remain unchanged” (transl. in PEARSON 1990: 31).

10 In the first century BC, Dionysus of Halicarnassus (probably paraphrasing Aristoxenus) points out that the maximum interval that the melody of spoken language could cover was a fifth (**On Literary Composition** 11,73 ff., transl. in USHER 1985: 77): “Now the melody of spoken language is measured by a single interval, which is very close to that which is called a fifth. When the voice rises towards the acute, it does not rise more than three tones and a semitone, and when it falls towards the grave, it does not fall from this position by more than this interval.”

chorus reversed the movement performed during the strophe. The strophic pair was, then, often followed by an epode of different rhythmic structure, realizing the triadic structure — strophe, antistrophe, epode — commonly used in much choral lyric poetry. Since there was no strict responsion of words accents between the text of the strophe and that of the antistrophe, it is unlikely that the same melody could match words accent in responding metrical structures. Some scholars have hence assumed that, in choral odes of ancient Greek drama — always arranged in strophic pairs —, the melody did not take the words accent into account (COMOTTI 1989).

An alternative solution has been recently advanced by D'ANGOUR 2006. This scholar suggests to extend to all the lyric poetry of the Archaic and Classic periods the practice suggested long ago by Martin West, as far as the aedic improvisation is concerned (cf. WEST 1981: according to him, the syllables of the epic verses were disposed over the limited set of fixed notes available on the *phorminx*, the stringed instrument of ancient bards, the rise and fall of the voice being governed by the melodic accents of the words).¹¹ Ancient Greek poets would have then created their melodies or accommodated traditional regional formulas (the so-called *nomoi* and *harmoniai*) just following the natural accents of the words. As a consequence, musical composition — and transmission — of lyric poetry would have been smoother and more natural, with no need for the poets to record melodies through writing.¹² A great novelty would have been later introduced by Euripides, who firstly in the *Medea* (performed in 431 BC) would have realized the melodic identity of strophe and antistrophe paying no attention to words accents and, thereby, innovating a centuries-old musical practice.¹³ For further evidence, see the remarks of Dionysius of Halicarnassus on Euripides' disregard of the melodic flow naturally suggested by words accents:

“Music requires that the words should be subordinate to the melody, and not the melody to the words. Many lines of verse illustrate this, but none better than the lyric which Euripides makes Electra address to the Chorus in the *Orestes* (408 BC):

σίγα σίγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης

τίθετε, μὴ κτυπεῖτ'·

ἀποπρὸ βᾶτ' ἐκεῖσ', ἀποπρὸ μοι κοίτας.

In these lines the words σίγα σίγα λευκόν are sung on one note; and yet each of the three words has both low and high pitch.”

(**On Literary Composition** 11,93, transl. in USHER 1985: 79-81)

If it were possible to prove beyond any doubt this hypothesis, we could easily explain not only why ancient sources insisted so much on the revolutionary

11 For a practical application of this technique of singing see <http://www.oeaw.ac.at/kal/sh/index.htm>, where Dr. Stefan Hagel performs Homeric verses guided by the accentual structure and sentence-intonation of ancient Greek language.

12 Particularly interesting is the comparison (for which I thank Giovanni Giuriati) with the Cambodian theatre. The scripts of the Royal Ballet of Cambodia, the dominant genre of dance theatre in the country, contain only the texts and some general indication of performance, certainly not the scores (GIURIATI 2003). This fact confirms that the interpretation of musical notation as a 'prescriptive' tool is an idea that is completely extraneous to oral cultures.

13 D'Angour hypothesis is based on the interpretation of a passage in Athenaeus' **The Learned Banqueters** (10, 453c-f, transl. in OLSON 2009: 171-173): “Callias of Athens was a bit earlier than Strattis and wrote the so-called **Literal Review**, which he organized as follows. [...] His chorus consisted of women who represented pairs of letters and sang in meter, in a lyric style, in the following way: *bōta alpha ba, bōta ei be, bōta ōta bō, bōa iōta bi, bōta ou bo, bōta u bu, bōta ō bō*, and likewise in the antistrophic portion of the song and the meter: *gamma alpha ga, gamma ei ge, gamma ēta gē, gamma iōta gi, gamma ou go, gamma u gu, gamma ō gō*, and so on similarly through each of the other syllables, all of which have the same metrical and lyrical structure organized in antistrophic form. Euripides is accordingly not only suspected of having composed his entire *Medea* using this as his source, but has also patently borrowed the song itself (*to melos auto*). [...] As a consequence, apparently, all the other (poets) adopted antistrophic

impact of the Euripidean musical language (shared by other late fifth-century authors, like the tragedian Agathon, the dithyrambographers Melanippes and Cinesias, the kitharodes Phrynīs, Philoxenos and Timotheus, all labelled by modern scholars as practitioners of the so-called ‘New Music’).¹⁴ We could also say why, in the late fifth century, the need for a technique that would enable the recording of these authorial melodies became more urgent. Nevertheless, the creation and diffusion of musical notation was a slow and gradual process. Until replicas of earlier theatrical plays were not fully established (thanks to the introduction, from 386 BC, of *palaia dramata* into the competition at the City Dionysia), a repertoire of dramas was not set up. Consequently, writing music was not considered absolutely necessary beyond the specific environments of professional performers.

I would like, now, to conclude my inquiry on the possibilities of recording the performative components of Greek theatrical events in the phase preceding the first official staging with some remarks on dance and scenic movements.

In ancient Greece, dance was conceived as a mimetic art included in the broader notion of *mousikē technē*. In the **Poetics** (1447a 26 ff.), Aristotle describes dance as a *mimēsis* of specific states of the characters, experiences and actions realized through pure rhythm: “rhythm alone, without melody, is used by the art of dancers, since they too, by means of figured rhythms (*dia tōn schēmatizomenōn rhythmōn*),¹⁵ imitate characters (*ēthē*), emotions (*pathē*) and actions (*praxeis*.” In Greek drama, chorus was always a collective character involved in action (Aristotle **Poetics** 1456a 25 f.) who sang and danced during the *stasima*, while it was the chorus-leader (called *koryphaios*) who dialogued with actors during the episodes. But which were the specific qualities of tragic and comic dances (respectively called *emmeleia* and *kordax*) and how, or if, have they ever been ‘recorded’?

Ancient sources do not provide information on such an important component of theatrical performance. In **The Learned Banqueters**, Athenaeus of Naucratis (second-third century AD) provides some clues about choreographers, who were the same playwrights, sometimes acting even as trainers:

“Aeschylus [...] also created many dance-steps (*schēmata orchēstika*) himself and passed them on to the members of his choruses. Chamaeleon, at any rate, says that he was the first to arrange the dances, and that he did not use special trainers (*orchēstodidaskaloi*), but worked out the dance-steps for his choruses himself and generally took on the entire management of the tragedy. Most likely, therefore, he acted in his own plays. Aristophanes, at any rate — there is credible information about

songs into their tragedies from this source.” The date of Callias’ play is controversial and has often been connected (since PÖHLMANN 1971, see now GAGNÉ 2013) to the adoption of the Ionic alphabet in Athens in 403 BC. The reliability of the information given by Athenaeus in this passage remains the subject of much debate among scholars.

14 Among the numerous scholarly contributions on the topic, see RESTANI 1983; CSAPO 2004; D’ANGOUR 2011.

15 On this expression (which seems to imply that orchestric *schēmata* were conceived as crystallized postures which helped to understand the underlying storytelling in virtue of their mimetic nature), see now Rocconi 2017.

the tragic poets in the comedians — represents Aeschylus himself as saying:

I myself used to create the dances for my choruses.

[...] The dance-teacher Telesis (or Telestes) also invented many steps, neatly illustrating what was said with handgestures.” (Athenaeus **The Learned Banqueters** 1, 21d-f, transl. in OLSON 2006: 119 -121)

Ancient Greek dance was a highly codified way to express and underline the meaning of the words that the chorus sang during the odes, whose content was symbolically represented (so it seems) by hand gestures. But, unfortunately, we have no information on the possibility to ‘record’ these ancient postures (*schēmata*). We only know that the training of the chorus — whose members, unlike actors, never became professionals — was long and expensive, involving the main part of the expense in theatrical productions, and that it was financed by the *choregos* (cf. *supra*).

As far as the scenic movements and actorial gestures are concerned, their rudimentary recording was, in a certain way, inserted within the poetic text. Besides providing a set of spatial and temporal information on theatrical setting and character identity, textual indications sometimes describe the actions on stage (ERCOLANI 2000). We may interpret them as scenic suggestions inserted by the poet for actors, to provide them with staging indications that could serve as ‘performative utterances’ (adopting a terminology borrowed from Austin’s ‘speech acts theory’).¹⁶ But they could have also been inserted simply for helping the audience to better decode what happened on stage, that is, with a pure informative function. If a tragic character was crying on stage, for example, spectators could not see tears flowing down his face because of the mask, that covered any facial expression (MEDDA 2013). Hence interjections (e.g.: *ai ai*) or verbal description of weeping, preferably made by another character and sometimes enhanced by body gestures like covering the head by a veil or keeping the eyes cast down,¹⁷ had the scope to compensate for the lack of realism on stage, drawing attention to important scenic events. The announcement of exits and entrances of characters from the scene had the same information purposes (TAPLIN 1977; HALLERAN 1985), even if sometimes it was realized for more specific needs.¹⁸

AFTER THE ‘PREMIÈRE’: TOWARDS THE SUPREMACY OF THE TEXT

The description of the many components of ancient theatrical performance has allowed me to point out the high level of ‘performativity’ inscribed within

16 AUSTIN 1962 (summarized in ERCOLANI 2000: 24). According to this terminology — applied to ancient theatre —, the adjective ‘performative’ refers to an utterance that imposes to realize the action it describes: in other words, it has a ‘perlocutionary’ function.

17 Also the beating of the breast was a sign of mourning: hence the name given to the *kommos* (from *koptō* = “I strike” the breast), a mourning song that the chorus and the actor sang together.

18 Cf. Euripides *Electra* 107 ff. (transl. in KOVACS 1998: 161): “Look! I **see** a slave woman here carrying her burden of water on her close-cropped head.” Here Orestes affirms to see a woman (his sister *Electra*) whom he wrongly assume, on the base of her clothes and her actions, to be a slave. These verses have the purpose of showing the servile condition of *Electra*’s character to the theatrical audience, pointing out the opposition between the nobility of spirit and the nobility of *genos*, a recurrent theme throughout the entire play.

the dramatic texts. This is probably the reason why, in ancient Greek culture, there has never been need of a specific technology supporting the recording of these components.

But what happened to the plays after their first participation in the dramatic competitions? How has the memory of these multimedia events been preserved over time?

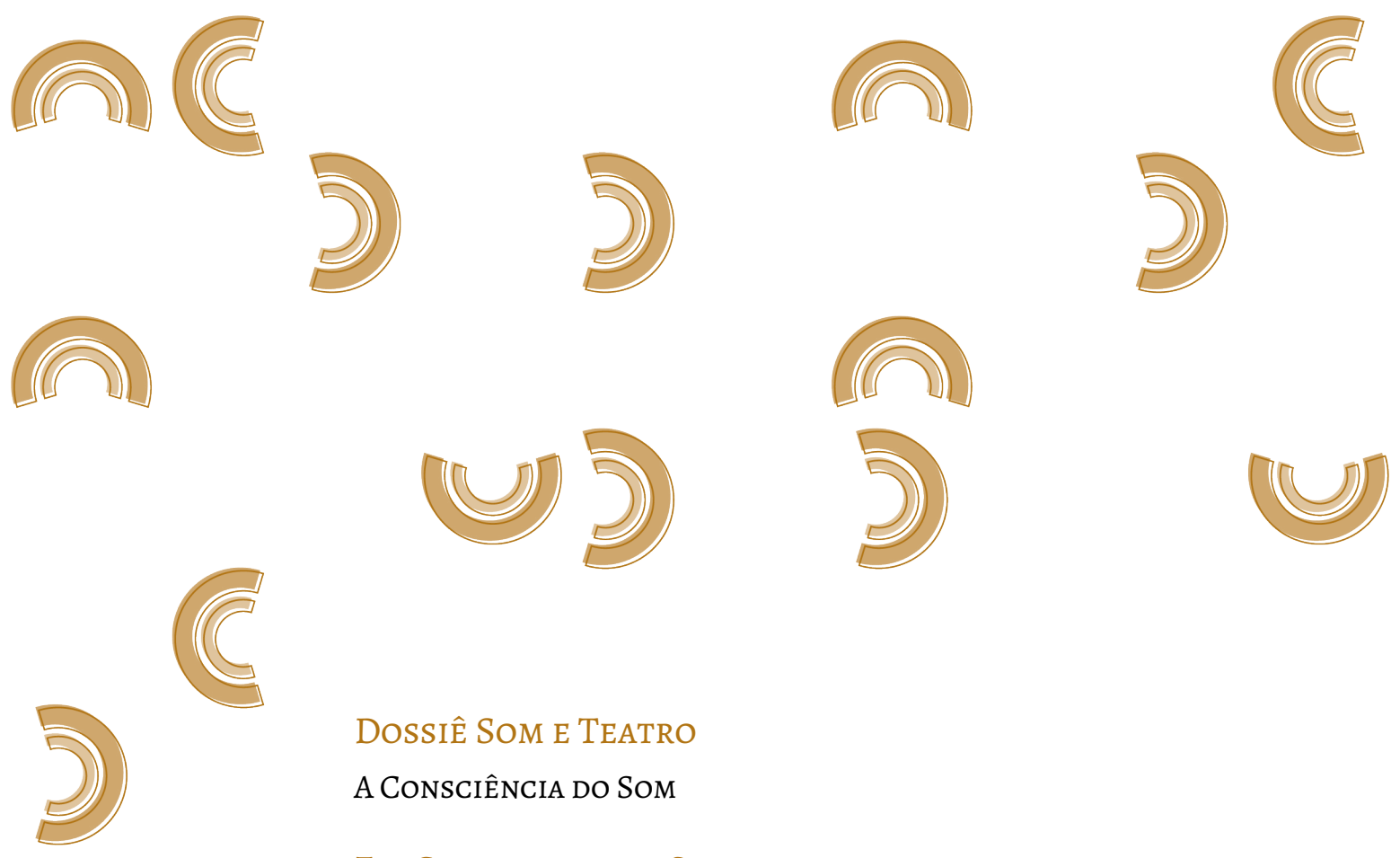
The traces left on contemporary or subsequent evidence (both textual and iconographic) are numerous and their routes quite complex to detect (for a specific treatment of these issues, see MONTANA 2016). What, nowadays, we know for certain is that the surviving texts of ancient Greek dramas cannot fully reveal the complexity of their original performance, since they are unable to convey their multimedia components. Language (*logos*) is no longer “embellished” (*hēdysmenos*) — as Aristotle defines it in the **Poetics** (1449b 24 ff.) when it is associated with rhythm and melody — when it is ‘recorded’ through writing.

BIBLIOGRAPHY

- AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Clarendon Press, 1962.
- BARKER, A. **Greek Musical Writings, 2: Harmonic and Acoustic Theory**. Cambridge University Press, 1989.
- Comotti, G. “Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazione musicale.” In: **Quaderni Urbinati di Cultura Classica** 32.2 (1989): pp. 91-108.
- CSAPO, E. “The Politics of the New Music.” In: Penelope Murray, Peter Wilson (eds.). **Music and the Muses. The Culture of ‘Mousike’ in the Classical Athenian City**. Oxford University Press, 2004, pp. 207-248.
- D’ANGOUR, A. “The New Music—So What’s New?” In: Simon Goldhill, Robert Osborne (eds.). **Rethinking Revolutions through Ancient Greece**. Cambridge University Press, 2006, pp. 264-283.
- D’ANGOUR, A. **The Greeks and the New. Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience**. Cambridge University Press, 2011.
- DEVINE, A. M., STEPHENS, L. D. **The Prosody of Greek Speech**. Oxford University Press, 1994.
- EDMUNDS, L., WALLACE, R. W. **Poet, Public and Performance in Ancient Greece**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1997.
- ERCOLANI, A. “Le didascalie sceniche del teatro tragico.” In: Angela Zampetti, Andrea Marchitelli (eds.). **La tragedia greca: metodologie a confronto**. Roma: Armando Editore, 2000, pp. 15-30.
- HAVELOCK, E.A. **Preface to Plato**. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard

- University Press, 1963.
- GAGNÉ, R. "Dancing Letters. The Alphabetic Tragedy of Kallias." In: Renaud Gagné, Marianne Govers Hopman (eds.). **Choral Mediations in Greek Tragedy**. Cambridge University Press, 2013, pp. 297-316.
- GAMMACURTA, T. **Papyrologica scaenica: i copioni teatrali nella tradizione papiracea**. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006.
- GENTILI, B. **Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century**. Translated, with an introduction by A. Thomas Cole. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- GIURIATI, G. **Musiche e danze della Cambogia**. Milano: Ricordi-BMG Publications, 2003.
- GOLDHILL, S., OSBORN, R. (eds.) **Performance Culture and Athenian Democracy**. Cambridge University Press, 1999.
- HAGEL, S. **Ancient Greek Music. A New Technical History**. Cambridge University Press, 2010.
- HALLERAN, M. L. **Stagecraft in Euripides**. London and Sidney: Croom Helm 1985.
- KOVACS, D. (ed. and transl.) **Euripides. Volume 3: Suppliant Women. Electra. Heracles**. Harvard University Press, 1998.
- MEDDA, E. "Il pianto dell'attore tragico." In: Enrico Medda. **La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco**. Pisa: Edizioni ETS, 2013, pp. 1-24.
- MONTANA, F. "Drammi greci: dallo spettacolo 'monouso' all'idolo testuale." In: Michela Garda, Eleonora Rocconi (eds.). **Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione**. Pavia: Pavia University Press, 2016, pp. 21-48.
- MOORE, T. "*Parakatalogē*: un altro sguardo." In: Eleonora Rocconi (ed.). **La musica nell'Impero Romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche**. Pavia: Pavia University Press, 2010, pp. 153-162.
- NETTL, B. **Folk and Traditional Music of the Western Continents**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.
- OLSON, S. D. (ed. and transl.). **Athenaeus. The Learned Banqueters, Volume I: Books 1-3.106e**. Harvard University Press, 2006.
- OLSON, S. D. (ed. and transl.). **Athenaeus. The Learned Banqueters, Volume V: Books 10.420e-11**. Harvard University Press, 2009.
- PALISCA, C. **Humanism in Italian Renaissance Musical Thought**. Yale University Press, 1985.
- PEARSON, L. **Aristoxenus, Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory**. Clarendon Press, 1990.

- PICKARD-CAMBRIDGE, A. **The Dramatic Festivals of Athens**. Revised by John Gould and D. M. Lewis. Oxford University Press, 19882.
- PÖHLMANN, E. “Die ABC-Komödie des Atheners Kallias.” In: **Rhenisches Museum** 114 (1971): pp. 230-240.
- PÖHLMANN, E. “Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro.” In: Bruno Gentili, Roberto Pretagostini (eds.). **La musica in Grecia**. Roma-Bari: Laterza, 1988, pp. 132-144.
- PÖHLMANN, E., WEST, M. L. **Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments**. Oxford University Press, 2001.
- PRAUSCELLO, L. **Singing Alexandria: Music between Practice and Textual Transmission**. Leiden: Brill, 2006.
- RESTANI, D. “Il «Chirone» di Ferecrate e la ‘nuova’ musica greca.” In: **Rivista italiana di musicologia** 18.2 (1983): pp. 139-192.
- ROCCONI, E. “Metro e ritmo nelle fonti di scuola aristossenica.” In: **Lexis** 26 (2008): pp. 283-294.
- ROCCONI, E. “The Ancient World.” In: Colin Lawson, Robert Stowell (eds.). **The Cambridge History of Musical Performance**. Cambridge University Press, 2012, pp. 209-230.
- ROCCONI, E. “Osservazioni sulla configurazione musicale dei drammi antichi.” In: Elisabetta Matelli (ed.). **Quaderni per la messinscena dello Ione di Euripide**. Milano: EDUCatt, 2013, pp. 149-156.
- ROCCONI, E. “Prima della ‘prima’: registrare la performance dei drammi greci antichi.” In: Michela Garda, Eleonora Rocconi (eds.). **Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione**. Pavia: Pavia University Press, 2016, pp. 9-19.
- ROCCONI, E. “Moving the Soul through the Immobile. Dance and Mimesis in Fourth-Century Greece.” In: Laura Gianvittorio (ed.). **Choreutika. Performing and Theorizing Dance in Ancient Greece**. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2017, pp. 174-187.
- TAPLIN, O. **The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy**. Clarendon Press, 1977.
- USHER, S. (transl.). **Dionysus of Halicarnassus. Critical Essays, Volume 2: On Literary Composition**. Harvard University Press, 1985.
- WEST, M. L. “The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music.” In: **Journal of Hellenic Studies** 101 (1981): pp. 113-129.
- WILSON, P. **The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, The City and the Stage**. Cambridge University Press, 2000.



DOSSIÊ SOM E TEATRO
A CONSCIÊNCIA DO SOM

THE CONSCIOUSNESS OF SOUND

Carlos Alberto Augusto¹
E-mail: caa@carlosalbertoaugusto.org

RESUMO

A Tragédia, escreveu Aristóteles na Poética, existe, mesmo sem representação ou actores. Está, pois, implicitamente presente na letra gravada do texto que a fixou para a posteridade. Estará então já viva? Ou ganha essa vida ao ser representada? Como? O que significa, exactamente, dar vida a um texto? Pode um espectáculo de teatro ter alma? Ou será a Tragédia outra coisa? Por outras palavras, pode uma representação teatral estar consciente? A **Teoria da Informação Integrada** de Tononi é uma ferramenta desenvolvida no âmbito dos estudos do cérebro, que se debruça sobre a consciência e poderá ajudar a esclarecer estas perguntas.

Palavras-chave: Teatro, Teoria da Informação Integrada, Consciência, Som, Cenário.

ABSTRACT

*Tragedy, Aristotle wrote in the Poetics, exists even without performance or actors. It is therefore implicit in the written text that cast it to posterity. Is it alive then? Or does it become alive as it is performed? How? What does it mean exactly to breath life into a text? Can a theatrical text have a soul? Or is tragedy something else altogether? Can a theatrical performance have consciousness? Tononi's **Integrated Information Theory** is a tool, developed in the course of brain studies, that can help shed light on these questions.*

Keywords: Theatre, Integrated Information Theory, Consciousness, Sound, Settings.

1 Carlos Alberto Augusto é compositor, designer sonoro. Publicou **Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa** (Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016)

Todos os dias, a toda a hora, ao longo de toda a nossa vida, recebemos estímulos provocam experiências que nos permitem percebermo-nos a nós próprios e percebermos o mundo à nossa volta. A maior parte das vezes damos conta disso de forma directa. Outras vezes não nos damos sequer conta do que se passa à nossa volta ou dentro de nós próprios.

Diane Ackerman (1995), a poetisa e ensaísta, descreve a experiência de, certa ocasião na Califórnia, ter tido a experiência de sentir o cheiro do eucalipto que lhe evocou memórias de infância e de mais tarde, em Nova Iorque, a mesma experiência lhe evocar esse lugar onde tinha estado anteriormente, na Califórnia.

Yi-Fu Tuan (1993), o geógrafo, descreve outro tipo de associações. Dá conta da experiência de Rimbaud, para quem a letra A evocava a cor preta, notando, contudo, que para Nabokov o A, em inglês, lhe sugeria um tom de madeira envelhecida, ao passo que a mesma letra em francês evocava o tom de ébano polido.

Numa comunicação pessoal, um antigo baleeiro da Graciosa (Açores) referia que, antes das comunicações se fazerem por rádio, o modo como era dado o alerta para a aproximação de uma baleia ser feito do seguinte modo: um vigia, colocado numa guarita num ponto alto da ilha, ao avistar o animal, lançava de imediato foguetes. As suas deflagrações produziam uma sequência codificada de sons que significavam, não só, a presença da baleia, mas, ao mesmo tempo, a sua localização aproximada. Perante a experiência da audição destes sinais, os baleeiros dirigiam-se dos diferentes pontos da ilha para o barco que os esperava no cais e partiam na direcção assinalada.

Nos primeiros exemplos, estamos perante experiências íntimas, de que os leitores têm conhecimento porque os seus autores as descreveram. De outra forma ficariam, como ficam tantas experiências que nos afectam, apenas

(NB - Este texto é escrito em Português Europeu, segundo as normas pré AO90)

nos recônditos da nossa mente. Ou talvez se tivessem perdido na própria mente dos seus autores. No outro exemplo, o facto de aquele grupo de baleiros, vindos de pontos diferentes da ilha, ter a mesma reacção aos sons dos foguetes, significa que a experiência da sua audição e a reacção que se lhe seguiu foi sentida da mesma forma por todos. Cada um saberia com bastante rigor o que os outros teriam sentido partilharia facilmente a experiência.

Em qualquer dos exemplos, as descrições e as reacções que as experiências provocaram significam que as pessoas estavam conscientes dos estímulos que as afectaram. Nos dois primeiros casos, só posteriormente podemos comprovar essa consciência, por vontade dos próprios seres conscientes; no último caso as reacções comprovam de imediato essa consciência.

O tema da consciência tem interessado inúmeros artistas, cientistas e filósofos. Cada um de nós sabe que está consciente. Mas como podemos dar conta da consciência dos outros?

Francis Crick (1994), o cientista britânico, responsável, juntamente com James Watson, pela descoberta da estrutura do DNA, sublinhou a matriz física da consciência e notou que se trata de “um processo activo.”

Um processo, portanto. Dinâmico.

O problema da consciência é importante, não só porque se trata de algo que nos afecta directamente — sabemos que somos conscientes — mas porque não existe, frequentemente, evidência directa, externa, dessa consciência. Apenas através da linguagem, como era o exemplo do cheiro do eucalipto de Ackerman ou dos casos de sinestesia de Rimbaud e Nabokov. Entretanto, outras interrogações, algumas com consequências éticas significativas, vêm acrescentar peso ao tema. Serão os recém nascidos ou as pessoas que estão em estado de coma conscientes? Estará um ser humano, saudável, consciente durante o sono? A questão da consciência complica-se ainda mais no caso de animais, mais ou menos complexos. Poder-se-á falar de consciência no caso dos animais? A evidência aponta para estes poderem ser sujeitos aos mesmo estímulos que o ser humano, e aparentemente as suas experiências levam-nos a ter reacções que parecem ter a mesma natureza que as nossas. Tomemos o caso dos computadores, que executam tarefas de formas cada vez mais eficaz (jogam xadrez, reconhecem vozes e rostos, compõem música ou textos, etc.), outrora apenas na esfera de acção dos seres humanos. Poder-se-á falar de consciência pelo facto de executarem tarefas como os seres humanos? Serão todos estes organismos, naturais e artificiais, conscientes?

“Parece que está vivo” é uma expressão que aplicamos muitas vezes a animais, objectos inanimados ou a máquinas, talvez porque do binómio estímulo-resposta que a eles se aplicam emanam resultados, que de forma intrigante se

mostram semelhantes aos que verificamos no ser humano. Determinadas doutrinas, como o pampsiquismo proposto por Leibniz, sugerem que a consciência pode, afinal, perpassar todo o universo e alguns cientistas actuais propõem mesmo que a consciência seja considerada um quinto estado da matéria.

É possível dar um carácter mais preciso à questão da consciência? É possível medi-la como se mede uma corrente eléctrica?

É no quadro de todas estas interrogações que Giulio Tononi propõe em 2004 a sua Teoria da Informação Integrada. (TII).

De modo muito abreviado, a TII permite obter, nas palavras de Tononi, “uma descrição fundamentada da qualidade e quantidade da experiência individual e [constitui] um método de cálculo que permite determinar se um mecanismo possui consciência (que gera a experiência) e de que é que está consciente”.

Fá-lo de uma forma que assenta em 1) axiomas (referentes à consciência e à respectiva experiência que gera) e 2) postulados (referentes aos sistemas físicos que os suportam).

Relativamente aos axiomas, a TII constata que a consciência existe, numa perspectiva própria e única; está estruturada, é composta de várias especificidades fenomenológicas.

A qualquer momento cada experiência é única, diferenciando-se de qualquer outra possível experiência.

A consciência e cada experiência que gera não se pode reduzir às suas componentes constitutivas.

Finalmente, a consciência é singular no conteúdo e na sua dimensão espaço-temporal.

Relativamente aos postulados, o sistema que suporta a existência de consciência é composto por um mecanismo que existe num estado independente do observador, capaz de gerar respostas de tipo causa-efeito, por si e independentemente de factores externos.

O sistema é estruturado a partir de mecanismos que geram essas respostas, permitem avaliar, com base na informação actual, estados anteriores e futuros e diferenciam de outros sistemas, mesmo que baseados nos mesmos mecanismos.

Um sistema de mecanismos num determinado estado determina uma estrutura específica, um espaço quálico, diferente de outras estruturas possíveis.

O sistema é unificado, isto é, não pode ser reduzido a qualquer sub-sistema que não seja interdependente. Esta irreduzibilidade pode ser medida como o valor de informação integrada ϕ , um valor positivo que quantifica também a extensão da redução ou do corte do sistema, no caso de ser dividido.

Finalmente, a estrutura determinada por um sistema deve ser única e corresponder ao seu grau de redução máximo (ϕ MAX.)

A TII surge no âmbito das neurociências, baseia-se nos estudos do cérebro e dirige-se a essa área. Independentemente das origens, da amplitude do seu objectivo, dos méritos da TII, da abrangência, da aplicabilidade e das conclusões ainda em desenvolvimento desta teoria, o modelo proposto parece poder ser aplicado a outras áreas e constituir uma ferramenta adequada para ajudar a explicar outros fenómenos e responder a outras perguntas.

“O Teatro é um universo de dimensões deliberadamente manipuladas” (Augusto, 1990). Todas as artes, afinal, o são, se bem que isto não seja sempre explícito. A aplicação da TII pode ajudar-nos a descobrir a natureza de dimensões escondidas.

“Consciência é tudo o que somos e tudo o que temos. Se perdermos a consciência, enquanto entidades, o nosso próprio ser e o mundo inteiro à nossa volta dissolvem-se em nada” (Tononi, 2008). A arte aspira a criar consciência. Não digo imitar consciência, digo criar, de facto, consciência. Informação integrada, portanto.

Na perspectiva da TII, a arte pode fazê-lo de duas formas.

Primeiro, criando os mecanismos (os equivalentes aos correspondentes neuronais da consciência) e o respectivo sub-sistema de integração. Segundo, expondo o objecto artístico, caso em que a interacção com o público gera, a cada momento, o sistema final de integração. No primeiro caso estamos no domínio da ilusão, no segundo caso estamos no domínio da experiência real.

A Tragédia existe, de facto, sem actores e sem representação, como diz Aristóteles, mas gera um sub-sistema, para utilizar o model da TII, que terá um valor de ϕ baixo. Só no confronto com o público se gera experiência e se pode atingir um valor de ϕ máximo.

Tudo isso nasce na escrita. Nesta fase, o teatro prepara os seus “correspondentes neuronais da consciência”, os seus mecanismos, os personagens, a sua caracterização, os seus estados, cada um com o respectivo repertório de estados possíveis, esboça ligações, regista referências a estados passados e elenca probabilidades de estados futuros, caracterizando deste modo o espaço quálico (Tononi, 2008), susceptível de proporcionar uma experiência única.

É isto que é exposto ao público.

Se os mecanismos funcionam, se proporcionam uma informação sobre os seus estados correcta, temporal e espacialmente inequívoca, a integração vai ser feita pelo público e é essa informação que gera um alto valor de consciência e, portanto, experiência. Experiência real, resultante de um processo à partida imponderável.

O que a escrita proporciona é a criação de condições que gerem a experiência, que assegurem o seu carácter único, distinguindo-a de outras experiências concomitantes, o registo, a cada momento, de estados anteriores e a manutenção da probabilidade de ocorrência de estados futuros. O que o público faz é integrar toda esta informação, registar as mudanças de estado e manter, também ele, a cada momento, a possibilidade de decidir um estado final. Tal como num sistema neuronal normal, a integração só é possível e a experiência só será gerada, se a consciência for alta, se os mecanismos funcionarem, se não forem cortados, se o sistema for único e não existirem outros sistemas a perturbar.

Longe de poder ser considerada uma justificação mecanicista da obra de arte, a TII revela-nos aspectos importantes dos seus próprios mecanismos internos e poderá explicar conceitos, pouco claros, subjectivos ou mal definidos, como a “aura” de Benjamin ou a “catarse” de Aristóteles e de Brecht. O que define a experiência de uma obra de arte, o seu sucesso ou, por oposição, o seu fracasso, é a possibilidade de gerar integração máxima.

Ora, todo este processo decorre, no caso do teatro, através do som. O som é a corrente que alimenta e corre em todos os mecanismos e é através dele que o processo de integração final se processa.

O teatro grego — referência para o teatro ocidental, um teatro baseado em texto — é um ritual sonoro. O que parece poder concluir-se ao analisarmos o surgimento do teatro é que, com base na importância e no papel que a retórica tinha na sociedade grega (o “mass media” original), foi criada uma forma de arte alimentada nela, cujo formalismo e economia assentam na comunicação acústica. Uma forma de arte que se produz num espaço especialmente concebido para projectar a palavra e a música e que bem reflecte o produto da integração com a intervenção do público a chegar à área de representação sem barreiras.

Walcott (1976) escreve a este propósito que “o palco, a orquestra e as bancadas formavam um entidade singular, bem como os actores, coro e espectadores, os quais partilhavam um acto comum de devoção.” Uma única entidade de dimensões consideráveis. Num teatro como o de Dionísio, a distância entre o palco e as filas mais próximas seria de ca. de 20 m e das mais distantes ca. 100 m. Os mais importantes anfiteatros gregos poderiam albergar entre os 14 000 e mais de 50 000 espectadores. Em Atenas, por exemplo, metade da população da cidade assistiria a cada representação.

No que respeita as dimensões e lotação, o termo de comparação possível, hoje, seria o de um pequeno estádio de futebol (Arnott, 1989). Um actor de

1.80 m não mediria mais que 9 cm para os espectadores das primeiras filas e menos de 2 cm para os das últimas. Mesmo usando máscaras, as subtilezas da expressão visual seriam inúteis a estas distâncias. Também o cenário e figurinos (usando os termos aqui na sua acepção moderna) tinham um uso limitado, para auxiliar a compreensão da acção. “As subtilezas estavam reservadas à voz, que constituía, para o actor e para o dramaturgo, o principal meio de expressão” (Arnott, 1989).

Para o dramaturgo, sim, ficavam reservadas as subtilezas da escrita para a voz, mas também as subtilezas dos silêncios. Várzeas (2001) destaca os “silêncios” em Sófocles. Na forma como o silêncio é talhado, adivinha-se a subtileza como é talhado o som. Referindo-se ao silêncio, à forma como ele “idealiza e dirige o tempo da sua duração, o comportamento do personagem que o adopta, as reacções das restantes figuras, tudo isso em função do modo pelo qual ele pretende que o espectador receba e entenda a sua cena”, adivinha-se um rigor idêntico no tratamento do som.

Como nota ainda Arnott, só seria possível perceber estas subtilezas, num quadro que nos parece hoje difícil de imaginar, se tivermos em conta que o público grego possuía um nível de atenção auditiva e um treino para ouvir uma peça que o público moderno não possui.

Público que era, de resto, levado também a uma participação activa. “O teatro grego (...) demonstra de forma clara a relação com a sociedade a que se dirige e inclui, a todos os níveis, o público como activo participante” (Benett, 1990).

E assim funcionou a fórmula durante todo o período clássico até à sua decadência. Ecos distantes dessa fórmula ainda se sentiram durante o período medieval, misturados com outras tradições de raiz popular e religiosa que entretanto foram desaparecendo também.

A tentativa de recuperar a fórmula ocorre, como se sabe, durante o Renascimento.

“O drama grego (...) foi a primeira forma de arte verbal ocidental totalmente controlada pela escrita. (...) Mas até a tipografia aparecer e até todos os seus efeitos se fazerem sentir, a submissão da voz à narrativa baseada em episódios esteve sempre lá. (...) A tipografia (...) encerrou, de um ponto de vista mecânico e psicológico, as palavras no espaço e estabeleceu assim um sentimento de clausura mais sólido do que a escrita conseguiu” (Ong, 1982).

Com a palavra encerrada, transportada para os novos espaços, cobertos, mais pequenos e mais escuros, com o público progressivamente empurrado para fora da cena, separado primeiro por luzes de boca e depois pelo proscênio, com o olhar encerrado no quadro da cena e focado no ponto de fuga do cenário, e progressivamente distraído por cada vez mais inesperados elemen-

tos visuais — “[Ben] Johnson desistiu de escrever **masques**, por não querer, como ele dizia, competir com o carpinteiro e o pintor de cena” (Hartnoll, 1987) —, o teatro criou um problema que nunca conseguiu verdadeiramente resolver: introduziu um elemento visual espúrio, não legitimado pela escrita, que perturba ou destrói mesmo o processo de integração, diminuindo assim, na perspectiva da aplicação da TII, o valor do ϕ e pondo em causa a qualidade da experiência.

O teatro de texto, tal como foi criado na Grécia há cerca de 2500 anos, nasceu de uma matriz sonora cujas componentes se comportam de um modo extraordinariamente coerente: no espaço de representação, na técnica dos intervenientes e nas capacidades dos receptores. Esta coerência encontra-se reflectida na escrita que se subordina a essa matriz para produzir os seus conteúdos.

A fórmula da escrita como uma espécie de genoma do teatro foi recuperada depois do apagamento das civilizações que estiveram na sua origem, a partir do Renascimento, num momento em que, com todas as consequências que daí advêm, se produz uma transição no modo privilegiado de perceber o mundo: de um universo *acústicocêntrico*, omnidirecional, feito de oralidade, de ressonâncias e acuidade auditiva, passa-se progressivamente para um outro, *visualicêntrico*, com qualidades diferentes, feito de signos, de reflexos, de direcção e precisão do olhar. A escrita teatral nunca incorporou essa nova realidade de forma convincente, parecendo legítimo mesmo questionar-se se o poderá fazer sem perder totalmente a sua identidade.

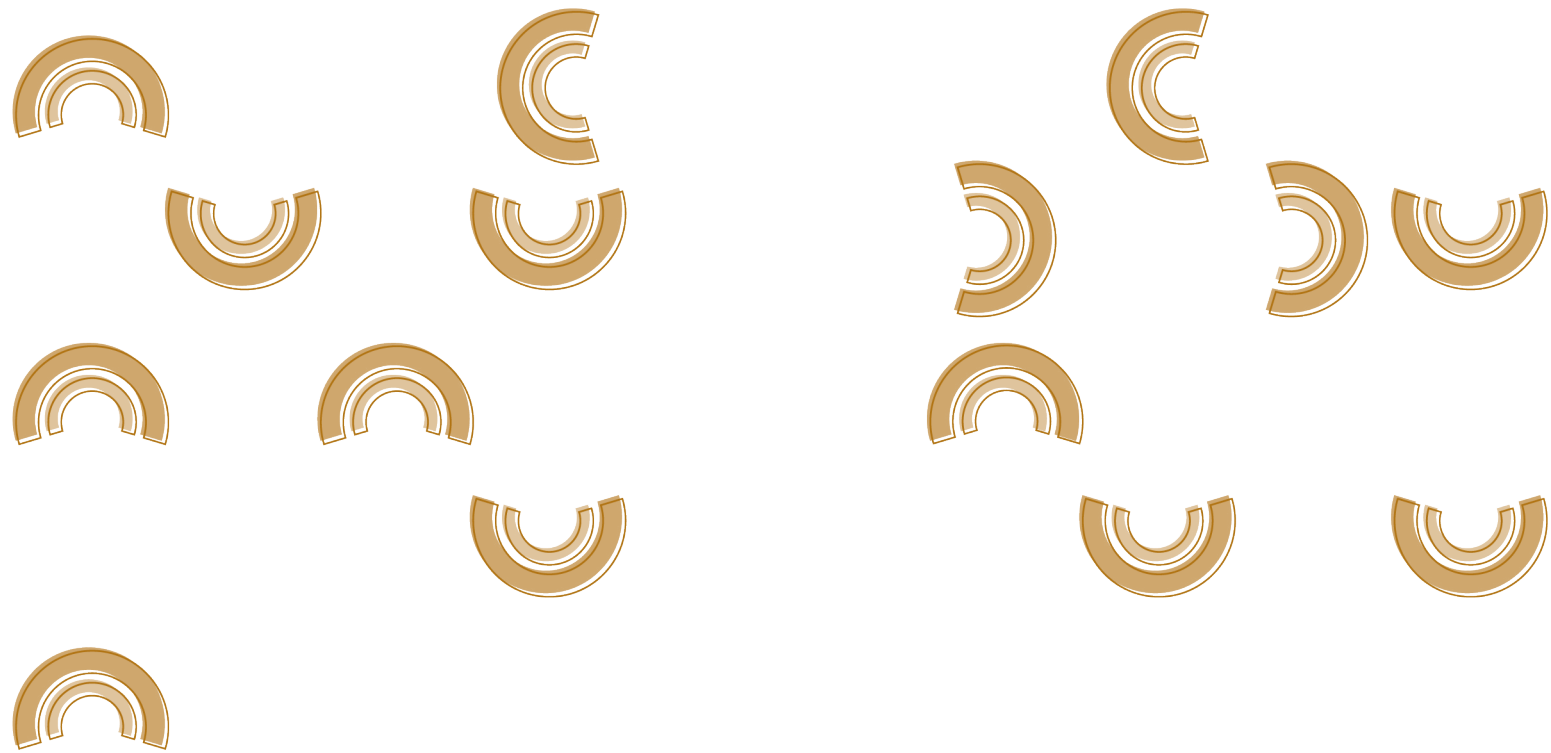
Outras artes, designadamente o cinema, por exemplo, incorporam mecanismos diversificados sonoros e visuais, na escrita. O teatro não o faz ou fá-lo de forma incipiente.

Repensar a escrita teatral e novos meios técnicos poderão ajudar a recuperar a eficácia perdida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ackerman, Diane. **Natural History of the Senses**. Vintage 1995.
- Arnott, Peter D. **Public Performance in the Greek Theatre**. Routledge, 1989.
- Augusto, Carlos Alberto. **O Cenário Acústico do Teatro**. Adágio, nº1 Nov-Dez, 1990.
- Bennett, Susan. **Theatre Audiences**. Routledge, 1990.
- Crick, Francis. **The Astonishing Hypothesis: The Scientific Search for the Soul**. Touchstone, 1994.
- Hartnoll, Phyllis. **The Theatre: a Concise History**. Thames and Hudson, 1987.
- Oizumi, Masafumi, Albantakis e Tononi, Giulio. **From the Phenomenology to the Mechanisms of Consciousness: Integrated Information Theory 3.0**.

- Volume 10, Issue 5. PLOS Computational Biolog, 2014.
- Ong, Walter J. **Orality and Literacy: The Technologizing of the Word**. Methuen, 1982.
- Tononi, Giulio. **Consciousness as Integrated Information: a Provisional Manifesto**. The Biological Bulletin, 215: 218-242. University of Chicago Press, 2008.
- Tuan, Yi-Fu. **Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature and Culture**. Kodansha, 1993.
- Várzeas, Marta. **Silêncios no Teatro e Sófocles**. Edições Cosmos, 2001.
- Walcott, Peter. **Greek Drama in its Theatrical and Social Context**. University of Wales Press, 1976.



DOSSIÊ SOM E TEATRO

A PREPARAÇÃO CORPORAL COMO
FACILITADORA DA EXPRESSÃO VOCAL:
UMA PRÁTICA PARA UM CORPO EM
EXPOSIÇÃO¹

Mônica Tavares

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: monicatavaresbr@gmail.com

RESUMO

Este artigo aborda os princípios que fundamentam uma preparação corporal como facilitadora da expressão vocal para profissionais que trabalham com o corpo em exposição. A metodologia desenvolvida foi resultado de práticas em oficinas de jogos corporais e teatrais voltados para a expressividade corpo-voz de apresentadores de telejornal.

Palavras-chave: Corpo-voz, Preparação corporal, Jogos de improvisação, Expressão vocal, Telejornalistas.

ABSTRACT

This article is about the fundamentals of body training that fosters and enhances voice expressiveness for those who speak in public, exposing their bodies. The developed methodology is a result of workshops on physical and theater improvisation games for improving overall visual expressiveness and consequently contribute positively to better communication by TV broadcast journalists.

Keywords: Body-voice, Body training, Physical and Theater improvisation games, Voice expressiveness, TV broadcast journalists.

O relato a seguir reproduz os princípios que fazem parte da pesquisa de mestrado que tem por tema a preparação corporal desenvolvida para apresentadores de Telejornalismo por meio de oficinas de jogos de improvisação. Tais princípios servem também como base de composição para exercícios e jogos para uma preparação corpo-voz destinada a profissionais que trabalham com o corpo em exposição. As oficinas para telejornalistas surgiram para somar possibilidades de maior expressão corpo-voz ao trabalho de fonoaudiólogos.

São muitos os recursos possíveis para se alcançar uma boa expressividade vocal entre profissionais das artes e da comunicação. Professores de técnica vocal e fonoaudiólogos concentram seus esforços para o desempenho de atores e telejornalistas. Por meio do trabalho de consciência e preparação corporal, podemos ampliar as possibilidades de se estar presente em cena com toda potencialidade do corpo a favor da emissão do som e da voz.

Na visão do corpo em sua totalidade de expressão dentro de uma perspectiva não disjuntiva, utilizo aqui o termo corpo-voz para enfatizar o pensamento de que voz é corpo, pois sem corpo não existe voz. Grotowski (2007) diz da voz como uma extensão do corpo, assim como olhos, orelhas e mãos que se estendem do corpo para o exterior.

Os exercícios corporais e os jogos de improvisação vindos do campo das Artes Cênicas foram desenvolvidos para que os telejornalistas possam trabalhar com o corpo em toda sua potencialidade, para que sigam na direção da notícia com espontaneidade e coerência, por exemplo, sem que um braço ao se movimentar em excesso tire o foco do que está sendo dito, ou que haja tensão numa parte do corpo que impeça a fluidez da voz e comprometa a clareza

1 Este texto é a reelaboração de ideias expostas em minha dissertação de mestrado intitulada “Preparação corporal para apresentadores de telejornalismo: uma discussão a partir de oficinas de jogos de improvisação”. Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Orientador: Marcus Mota, defendida em 2016. Link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/22145>.

da informação. Acredito que a história pessoal de quem se expõe publicamente está registrada no seu corpo como um todo, e é ele que vai expressar o que se tem a comunicar. Um corpo à vontade se coloca com maior disponibilidade para que a voz flua com os movimentos.

Para atores e bailarinos, existe um trabalho anterior à montagem de um espetáculo, uma preparação para o corpo criar, ensaiar e se apresentar. A mesma relação estaria para os telejornalistas como para demais profissionais da comunicação e das artes, e a preparação corporal surge como um estudo associado à voz, para que possam compor os movimentos e gestos que melhor lhes convier e que isso possa colaborar para o seu melhor estilo de apresentação.

No trabalho de fonoaudiólogos com telejornalistas é dado ênfase na busca por uma melhor expressividade para se alcançar maior credibilidade nas informações, sendo este um objetivo também comum para atores. Para a fonoaudióloga Cláudia Cotes (2005), a expressividade diz do corpo e da voz que transmitem uma ideia e/ou sentimentos. Para Cida Stier (2005, p. 181), “a expressividade na comunicação é a capacidade de um indivíduo tornar vivo seu pensamento pela linguagem e pela expressão corporal, e, assim, procurar argumentos e figuras que suscitem no outro a vontade de pensar junto, de construir uma ideia”. A expressividade corpo-voz para nós torna-se então, fruto da prática com os jogos de improvisação física e teatral conquistada ao longo de um processo de experimentação corporal em um espaço que envolve o outro e a disponibilidade de arriscar-se na descoberta do seu corpo e de sua capacidade de criar e improvisar.

1 OS PRINCÍPIOS QUE FUNDAMENTAM A PRÁTICA COM OS EXERCÍCIOS E JOGOS DE IMPROVISÇÃO

Os princípios que regem a prática com os exercícios e jogos de improvisação estão presentes na pedagogia da escola de dança, de Marilene Martins², no que se refere à conscientização e preparação corporal. Alguns norteadores estão presentes junto ao aprendizado com Marilene, como Klauss Vianna, Rolf Gelewski, Ida Rolf e Mathias Alexander. Para o uso do som e da voz, os princípios de Kristin Linklater. Quanto ao estudo dos jogos de improvisação físicos e teatrais, as referências estão relacionadas à experiência com as disciplinas práticas no Herbert Berghof Studio³, em Nova York (EUA), com destaque para as aulas de Rasa Allan Kazlas nas turmas de Mímica, Improvisação, Improvisação Avançada, Jogos Físicos, Jogos Teatrais e Jogos Teatrais Avançados. Tomaremos como base o método de Viola Spolin, os escritos de Johan Huizinga, Jean-Pierre Rynngaert, além de outros autores colaboradores.

2 Pioneira na dança moderna em Belo Horizonte/MG. Com o apoio de Rolf Gelewski (1930-1988), fundou a Escola de Dança Moderna Marilene Martins, em Belo Horizonte (1969) que posteriormente passa a se chamar Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea e o **Trans-Forma** Grupo Experimental de Dança (1971).

3 <http://hbstudio.org/about/>

1.1 OS ENCONTROS

Metodologicamente, os encontros práticos são estruturados em três momentos: o aquecimento corporal, os jogos de improvisação e a partilha. Parte-se do pressuposto de que, para se chegar aos jogos de improvisação, faz-se necessário um trabalho inicial de percepção corporal. Há um aquecimento para os jogos físicos, que, na sequência, vão tomando o espaço físico e dando lugar aos demais jogos. A terceira e última parte do encontro é a partilha, uma conversa sobre a oficina, enfatizando o que foi trabalhado nos jogos e discutindo como os participantes poderão levar o que experimentaram para seus cotidianos profissionais.

Para uma prática que pode ser nova para muitos participantes, faz toda diferença estar presente de pés descalços, com roupas maleáveis e apropriadas para os movimentos. Assim é o início de tudo, onde estamos todos vestidos nas mesmas condições e prontos para um grande mergulho nas possibilidades dos jogos, pois com diz Spolin (2005, p. 39): “Nas improvisações de cena, por bem ou por mal, nos atiramos na mesma piscina”.

Os encontros são estruturados dentro de uma sequência de exercícios e jogos que crescem em exigências. Do aquecimento partimos para os jogos físicos e teatrais que terão o nível de complexidade aumentado de um encontro para outro e, ao final de cada encontro, há a Partilha.

Complexificar os problemas dentro do jogo e ao longo dos encontros faz parte de um dos procedimentos de Spolin, para que haja uma continuidade com relação aos problemas a serem atuados e para aumentar o interesse investigativo e o desafio no grupo. (DESGRANDES, 2006)

Começamos e terminamos o encontro em círculo, como uma maneira integradora e convidativa ao outro para exercitar a atitude e o pensamento circular, como menciona Ostetto (2009). Huizinga (2008), diz do jogo ocupando um espaço em paralelo ao culto, ao ritual, como um “lugar sagrado” e de determinadas regras, exemplificando como terrenos de jogo a arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal.

1.1.1 O AQUECIMENTO

A timidez ou a dificuldade de improvisar pode ser algo comum para um iniciante nos jogos e causar uma paralisia de ações. Como dito por Ryngaert (2009), a paralisia é uma dificuldade comum para o iniciante no jogo, um bloqueio de uma angústia não superada, pelo sentimento de ridicularização diante do olhar do outro ou de si. Para ele, a timidez, quando não superada, impossibilita a manifestação vocal e motora, tornando os sujeitos desajeitados quando não o são, além de impedir que o jogo se realize.

Para Kyrillos (2003a), apresentadores e repórteres podem ser acometidos por um quadro de ansiedade extrema, acompanhado pelo medo de falar em público por trabalharem constantemente em situação de estresse e descarga de adrenalina. Nesse sentido, se falar em público e improvisar podem provocar nervosismo, torna-se movimento imprescindível iniciar o encontro com o aquecimento de corpo. Acordar e o sensibilizar o corpo é um caminho agradável no processo de autoconhecimento, pois o acordar é uma maneira de estimular o desejo de investigação desse corpo, motivando-o a conhecê-lo, para estar corporalmente consciente na cena ou diante das câmeras e, principalmente, para que os movimentos tenham sentido para quem os faz. De acordo com Klauss Vianna (2005), é impossível aprender sem que o corpo esteja acordado. Spolin (2001) explica que os aquecimentos removem distrações exteriores, fazem o sangue circular, distendem e relaxam, levando os participantes para o contato consigo e com o espaço, e os prepara para as situações que virão.

Nos encontros, o aquecimento corporal segue os pressupostos do primeiro ano da escola de Marilene Martins, ao começar com o “[...] mais simples que eram a postura, o peso, a sua relação com o espaço, o andar, o caminhar, o eixo, a base.” (CHRISTÓFARO, 2010, p.15) Inclui-se o relaxamento, com o objetivo na consciência do esqueleto e suas articulações. O aquecimento é uma maneira de percepção do próprio corpo e de situá-lo em um espaço, onde o exercício serve para a conscientização de que temos um corpo. Como Marilene (2010 *apud* CHRISTÓFARO, 2010, p. 45) expressou, “[...] essas coisas que a pessoa vai absorvendo e vai se conscientizando de que ela tem um corpo [...]”. Para isso, colocar o corpo no espaço ao organizá-lo com os braços relaxados ao longo do torso, os pés situados no solo paralelamente, com a devida distância entre eles e em relação ao quadril e ao ombro e, a busca pelo lugar do pescoço em relação à coluna, é o primeiro passo para a percepção da postura. Cotes (2003a) diz que uma boa postura influencia na impostação vocal, e que o som deve ser projetado no tubo reto, sem o bloqueio do trato vocal.

Cabe ressaltar ainda que, nesse movimento de percepção da postura, os joelhos devem ficar levemente relaxados, para facilitar a circulação da energia, evitando uma paralisação dos movimentos ou das caminhadas. Vianna (2005) fala da energia do cosmo em espiral, aproximando-a do que acontece com o corpo humano, pois, quando as pessoas prendem os joelhos, apertam o bumbum e estufam o peito, sem respeitar sua própria individualidade, o corpo deixa de se relacionar tanto com o ambiente como com o universo e com sua própria natureza.

O TOQUE

A sensibilização pelo tato pode ser reconhecida no trabalho de Klauss (2005) e Angel Vianna, nos escritos de Ramos (2007). O primeiro sugere que haja o toque no próprio corpo, levemente e com uma massagem, a fim de reconhecer os ossos. Ramos (2007, p.39) descreve que, segundo Gerda Alexander,

[...] o tato é o responsável pelo reconhecimento dos limites externos do corpo, dando-nos informações sobre o mundo, não só pelas formas, temperaturas, consistências dos materiais, como também pelas informações emocionais resultantes da comunicação não verbal, como ternura, indiferença e agressão.

A organização corporal pode ser visualizada na imagem do esqueleto humano, a partir dos ossos, como um jogo de montar, encaixando peça sobre peça, sendo o crânio, sobre a primeira vértebra, a primeira peça. Assim, há uma busca dos corpos em experimentar o movimento pelo ponto de vista desses encaixes, para a visualização de onde estão as articulações. De acordo com Ramos (2007), Angel Vianna, em seus estudos, percebeu que a mobilidade está condicionada ao esqueleto e que uma boa postura pode ser obtida ao se tomar consciência dos ossos, dos apoios reais do esqueleto e da tridimensionalidade, liberando, assim, tensões musculares excessivas.

Nesse sentido, o toque sobre o corpo traz uma conexão com o tempo presente, com a existência em relação ao exterior e conecta as dimensões corporais com um estado de presença. Segundo Miller (2007, p. 59, grifo da autora), “[...] iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma presença: o estar presente no aqui e agora”.

Assim, pelo toque, pela colocação do corpo no espaço, considerar a percepção do movimento suave de cabeça, para que o crânio esteja organizado com as vértebras cervicais, permitindo um livre movimento do pescoço e da cabeça, sem sobrecarregar o torso ou trancar partes do corpo como os ombros, que podem interromper os movimentos fluidos. A percepção do pescoço, em relação ao corpo, tem referência no princípio de Mathias Alexander, conforme as aulas de Martha Bernard, no HB Studio. No que se refere a isso, Azevedo (2008, p. 98) descreve o trabalho de M. Alexander, que faz referência à importância dessa relação do pescoço e da cabeça, quando “[...] descobre que o uso da cabeça e do pescoço determinam maior ou menor tensão no restante do corpo. Cabeça, pescoço e torso constituem o fator essencial da organização corporal e são determinantes da maneira como a pessoa se conduz”.

Para facilitar a saída de som ou da palavra, podemos aproximar a organização indicada por M. Alexander, com as recomendações de Cotes (2003a), aos participantes, seguindo a ideia da manutenção do tronco ereto, com o queixo levemente abaixado, para que a laringe possa se movimentar livremente.

AS ARTICULAÇÕES

A partir da visualização do esqueleto, trabalha-se as articulações por meio de movimentos simples, como os circulares ou para os lados. Miller (2007) comenta que do “despertar corporal” vem a necessidade de novos movimentos quando as articulações ganham espaço e buscam possibilidades que estavam adormecidas.

Ramos (2007) descreve a partir do trabalho de Angel Vianna, que os grandes movimentos são possíveis graças à mobilidade das pequenas articulações. Estas são sustentadas por pequenos músculos tônicos tensionados na maior parte do tempo. No entanto, essa musculatura deve estar relaxada para criar espaço e dar lugar aos movimentos maiores. Klauss Vianna (2005) diz que o professor precisa dar um corpo ao aluno, ou seja, acordá-lo por meio da descoberta da existência desse corpo, desestruturando os códigos pré-estabelecidos. Vianna propõe, assim, “devolver o corpo às pessoas. Para isso peço que elas trabalhem cada articulação, mostrando que cada uma tem uma função e essa função precisa de espaço para trabalhar.” (VIANNA, 2005, p. 77) Para ele, quando elas se desprendem, ganham mobilidade e flexibilidade:

Quando trabalhamos uma determinada articulação, ampliamos sua mobilidade, e o esforço realizado repercute sobre todo o corpo, uma vez que cada articulação é parte de um todo. **Ao trabalhar isoladamente uma articulação**, ao dissociar as partes do corpo, pouco a pouco recupero a percepção da totalidade – a dissociação torna-se útil à associação. Ao acordar, ao sensibilizar uma dada articulação, adquirei mais um ponto de equilíbrio em meu corpo, e isso acaba agindo sobre todo o resto, inclusive sobre coisas que aparentemente nada têm que ver com músculos e articulações, como a atividade intelectual. (VIANNA, 2005, p. 99, grifo nosso)

O exercício por mim criado para as articulações respeita os princípios descritos e trabalha, isoladamente, cada uma delas, partindo do que foi aprendido com Marcelo Muniz⁴, nas sessões de *Rolfing*⁵, em BH/MG. Para a identificação disso, dei ao exercício das articulações, com movimentos circulares, o nome de “Articulações *Rolfing*” e de acordo com um texto de sua apostila (1996)⁶, os movimenta-se “cada uma das articulações à partir de planos horizontais e

⁴ Rolfista nível avançado e professor de *Rolfing* Movimento. Membro do *Rolf Institute* e leciona na Associação Brasileira de *Rolfing* no Brasil e no *Polarity Institute*, na Suíça. Terapeuta craniossacral e praticante de experiência somática, sendo co-criador do *Soma-Embodiment* com a terapeuta e professora de Experiência Somática Sonia Gomes.

⁵ *Rolfing*: “Técnica criada por Ida Rolf, tem por objetivo melhorar as funções corporais a partir de modificações na estrutura do corpo.” (AZEVEDO, 2008, p. 101)

verticais através de rotações para a esquerda e para a direita, [...] Devemos soltar as articulações de baixo para cima e das extremidades para o centro.”

Vianna (2005) descreve os movimentos circulares como relaxantes para o corpo ao liberarem as articulações e os grupos musculares, o que permite o equilíbrio ósseo e muscular. Com relação às tensões que podem ser liberadas pelo trabalho das articulações, enfatizo, a região cervical do pescoço e dos ombros, por observar ser uma região de tensão entre os apresentadores. Cotes (2003b) ressalta que o pescoço e a cervical do repórter compõem uma área que deve ser sempre avaliada pelo profissional da fonoaudiologia.

Vianna (2005) diz que cada articulação funciona como dobradiça e, para que cada uma delas cumpra sua função, é preciso dos espaços internos para trabalhar. Para ele, estes correspondem às diversas articulações, locais onde se localizam os fluxos de energia e se inserem vários grupos musculares. A preservação desse espaço garante uma boa relação de equilíbrio, portanto, diminuí-lo significa restringir também o equilíbrio.

Após os movimentos circulares, integro o balanço do corpo para a percepção dos espaços internos e uso como recurso as imagens: o balançar o corpo como se balança uma lata de biscoito, dando espaço para que os biscoitos se encaixem. Nessa sequência, a voz pode sair bem relaxada em som de “A”. Criam-se, então, imagens de bolhas internas, existentes no chocolate aerado ou no queijo suíço. Para trabalhar essas ideias, inspiro-me em Dudude Herrmann⁷, nas suas aulas de dança contemporânea, em BH/MG, quando ela fala do movimento de “aerar” o corpo, deixando que ele se organize no balanço, como os biscoitos se encaixam na lata quando ela é balançada. Nesse sentido, Vianna (2005) sugere a observação dos gestos e movimentos, pois as articulações e os grupos musculares reagem ao balançar, sacudir, vibrar e flutuar.

O ALONGAMENTO

Calais-Germain e Lamotte (1991) descrevem o músculo como sendo contrátil e elástico, pois ao ser alongado pode determinar um aumento de seu comprimento. Os autores explicam que os músculos podem ser freios do movimento quando retraídos por seu invólucro — a aponeurose ou por suas fibras em estado de contração muscular — opondo-se ao alongamento. Desse modo, os exercícios de flexibilização das articulações estão relacionados à musculatura. Como os autores ainda esclarecem, o alongamento é diferente de uma pessoa para outra, ou seja, varia de acordo com a idade, com o histórico de patologias ou com o modo de vida. De acordo com os autores, como para este trabalho, o objetivo é de conservar ou recuperar a capacidade de amplitude dos movimentos, ou, pelo menos, o despertar para isso.

⁶ Sem referência bibliográfica.

⁷ Bailarina, professora e coreógrafa. Foi integrante do Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Posteriormente teve seu próprio grupo e espaço de dança em Belo Horizonte. Atualmente coordena sua Casa Atelier da Dudude. Disponível em: <<http://coisasdedudude.blogspot.com.br/>> e <<http://www.dudude.com.br/>>

O trabalho de alongamento é aqui composto de uma variação de movimentos, baseados em seu princípio básico para flexibilização muscular, por meio da extensão em oposições para determinados grupos musculares. De acordo com Vianna (2005), a musculatura está relacionada com os ossos, havendo uma troca entre estes e os músculos, que precisa de espaço para realizar sua função, assim como ocorre com os espaços internos nas articulações. Como o autor exemplifica: “se preservarmos maior espaço para os pulmões, a respiração ganha mais amplitude e há melhor oxigenação de todo o organismo, um verdadeiro incremento de energia vital. Isso pode proporcionar prazer, relaxamento e alívio da tensão muscular” (VIANNA, 2005, p. 107).

Articulações, espaços internos, alongamentos e respiração são pontos que se interligam.

A RESPIRAÇÃO

A respiração é considerada nesse trabalho, a partir da visão de Vianna (2005), interligada com os espaços internos das diversas articulações do corpo, no quais estão os fluxos energéticos. Ao contrário da ideia de que a respiração acontece pela entrada e saída de ar pelo nariz, respirar, nesse contexto, vai significar abrir espaço, e subtrair espaço significa, ainda, impedir a respiração e bloquear os movimentos. Assim, a respiração significa a troca com o mundo, o abrir espaço para a percepção de musculaturas profundas, que Vianna chama de musculatura da emoção. Para ele, “o primeiro passo em direção a uma maior harmonia interna é deixar o ar penetrar fundo em nosso corpo” (VIANNA, 2005, p. 71).

De acordo com Miller (2007), a respiração, para Vianna, não é direcionada por meio de exercícios específicos, mas é livre, dando-se na consequência do despertar e do ganhar espaços na caixa torácica, assim como nas diversas articulações. Nos encontros, observa-se primeiramente o ato de respirar, com ênfase em algumas inspirações e expirações, deixando a respiração livre. Sendo que, durante os exercícios e jogos é constantemente lembrado: “como está a respiração agora?”.

A VOZ

Com relação à voz na oficina, o trabalho, inspirado no princípio da voz natural de Linklater (1976), parte do exercício do corpo como meio de liberá-la. A autora estabelece que, para soltar e/ou liberar a voz, é preciso soltar o indivíduo, uma vez que cada pessoa é inseparável da mente e do corpo, ou seja, “desde que o som da voz é gerado por um processo físico, os músculos do corpo devem ser liberados para receber os estímulos sensíveis do cérebro”.

bro que criam a fala” (LINKLATER, 1976, p. 2, tradução nossa). Linklater ainda diz que a voz é bloqueada e distorcida por tensões físicas e também sofre com os bloqueios emocionais, intelectuais e espirituais. No entanto, uma vez que esses obstáculos são removidos, a voz fica livre para comunicar, com toda a capacidade de emoção e nuances do pensamento. Para o cuidado da voz, a autora aponta o relaxamento e a consciência corporal, com ênfase na unidade mente-corpo, como os primeiros passos a serem trabalhados. Segundo Linklater (1976), a voz é transparentemente reveladora e não é descritiva, mas vinda da emoção, do pensamento, diretamente e espontaneamente. Nesse sentido, a autora pontua que a pessoa é ouvida e não a sua voz.

Kyrillos (2003a) explica que o som da voz é produzido pela aproximação das pregas vocais situadas na laringe — um tubo que está no pescoço — e por um trabalho muscular e de vibração da mucosa, resultante da passagem de ar dos pulmões. O ar é o que alimenta a voz, por isso, a respiração se faz essencial na fonação. De acordo com Linklater (1976), se a respiração não for livre, se os músculos relacionados a ela estiverem tensos, a voz será comprometida. A autora dá atenção às funções dos lábios e da língua como parte da musculatura facial pertencente ao processo de respiração e fonação, considerando a tensão como prejudicial a toda essa sequência, pois, como explica, se a língua está conectada à laringe, e essa se comunica diretamente com o diafragma, por meio da traqueia, então, a tensão em uma dessas áreas irá tencionar as outras duas.

Dessa maneira, para que a voz tenha seu canal de acesso liberado, desde os pulmões, é dada uma atenção à organização corporal, no momento inicial do aquecimento, por meio da organização do corpo no espaço, desde a colocação dos pés no chão até a cabeça, passando pela pélvis, pelas vertebrae da coluna, pelas costelas, pelo pescoço, para que, assim, o tubo da laringe esteja pronto para liberar a voz.

Os jogos com voz e com a fala são, aqui, diferenciados, uma vez que há a distinção entre esses dois elementos. Feijó (2003) explica essa diferença ao definir a voz como o som produzido pelas pregas vocais e a fala como o que acontece quando há o movimento dos órgãos fonoarticulatórios: boca, dentes, língua e palato. Nesse sentido, a comunicação verbal é realizada pela seleção vocabular e a organização gramatical. Já a comunicação oral não depende somente dos elementos verbais, mas também dos não-verbais: a voz, a articulação, a modulação, o ritmo da fala, os gestos e as expressões faciais. Sendo assim, na oficina há os jogos que utilizam a voz, por meio de sons, e outros que utilizam a fala, por meio de palavras.

O USO DA MÚSICA

O aquecimento é conduzido ao som de músicas, como acontece nas aulas de dança. A pesquisa das músicas é realizada de acordo não somente com a escola de Marilene Martins, mas também por um critério pessoal, que leva em consideração o ritmo, o tipo e o espírito da música, assim como sua duração — pontos que variam de acordo com o exercício proposto. Recorro a Gelewski (1973), quando ele diz que a escolha das músicas, em seu trabalho, é uma das primeiras coisas a se fazer, pois ela deve servir de fundamento e material para o processo didático.

Portanto, em meu entender, a escolha musical é fator determinante de estímulo para o movimento, sendo, também, responsável pelo clima estabelecido durante o encontro.

O RITMO

O ritmo é considerado para os exercícios e jogos, de acordo com os seguintes aspectos apontados por Lobo e Navas (2007): quando ele é dançado, pois “[...] precisa ser experimentado, percebido e sentido pelo corpo e, na medida em que é incorporado, projetar-se no espaço, criando desenhos e tornando-se visível [...]” (LOBO; NAVAS, 2007, p. 176). Para as autoras, o ritmo nos seres humanos está presente na respiração, no coração e no caminhar, como ritmo regular, e nos gestos expressivos, nos mais emocionais e na fala, como irregular.

Para os jornalistas, o ritmo está presente na narração da notícia, pois como relata Stier (2005), ele e a velocidade da fala, como as pausas, são parâmetros que determinam a qualidade da narração. Citando Reboul (2000 *apud* STIER, 2005), ela descreve que o ritmo é caracterizado pela variação da velocidade e pelas pausas, sendo a velocidade da fala, na televisão, um pouco mais acelerada do que uma conversa espontânea, não devendo ser artificial. Desse modo, cada assunto pede uma velocidade, e o repórter deve utilizar, em um mesmo texto, variações de ritmo. “O ritmo adequado imprime maior veracidade na narração e também revela domínio do assunto tratado” (STIER, 2005, p. 187).

Assim, o ritmo se faz presente nos exercícios de aquecimento e em jogos físicos, por meio da música, das batidas do pandeiro e do próprio tempo do jogo, que estabelece sua cadência no jogar, o que possibilita que os apresentadores sintam o ritmo no corpo e na fala ao improvisarem. Improvisações com utilização de texto também exercitam o ritmo, associado às emoções.

1.1.2 OS JOGOS DE IMPROVISACÃO

A improvisação é, segundo Chacra (2007), tão antiga como a história do homem, ocorrendo desde épocas primitivas até manifestações do presente. Desse

modo, “Todas as formas de arte tiveram uma de suas origens na improvisação. O canto, a dança e os rituais primitivos assumiram formas dramáticas num jogo em que um dos polos é a atualidade improvisada” (CHACRA, 2007, p. 24). Chacra ainda explica que o teatro nasce da improvisação, tornando-a sua fonte de alimento e respiração, e o caráter dessa prática pode ser encontrado tanto na vida artística como no dia a dia. Nesse sentido, as improvisações são levadas aos apresentadores de telejornalismo. Segundo Cotes (2008), para os apresentadores, a relação com a improvisação se tornou mais presente a partir de 1995, quando houve a substituição dos locutores por jornalistas durante a apresentação, pois, por serem os autores do texto, estes podiam intervir no noticiário, aumentando o dinamismo de suas falas, com improvisações, comentários e entrevistas que tinham legitimidade narrativa.

No Brasil, Angel Vianna dá o nome a um de seus trabalhos de Jogos Corporais. Ramos (2007) explica, em seu livro sobre a pedagogia de Angel Vianna que sua prática, chamada de Conscientização do Movimento, é o modo pelo qual ela trabalha a expressividade. Segundo a autora, “Angel Vianna acrescentou a essa Conscientização, para dar maior amplitude à descoberta corporal, um trabalho que ela chama de Jogos Corporais” (RAMOS, 2007, p. 24).

Angel Vianna trabalha os jogos corporais como finalizadores de suas aulas. Nas oficinas, os jogos corporais fazem parte dos teatrais, e o corpo é considerado um bom sustentáculo para a improvisação. Os jogos físicos não são separados dos teatrais, mas tratando-os em relação um ao outro, partindo da ideia da não disjunção, uma vez que jogos físicos ou corporais podem ser teatrais, e os teatrais podem ocorrer com o corpo, sem utilização do recurso verbal, passo a trata-los retirando o “isto ou aquilo” e substituindo por “isto e aquilo”. Então, os jogos de improvisação passam a ser implicitamente corporais.

Dentre os aspectos do jogo de improvisação em Spolin, aqui abordados, podemos começar com ONDE, O QUÊ e QUEM. Spolin propõe uma estrutura para seus jogos: o ONDE diz respeito ao lugar e/ou ambiente, ou seja, à percepção espacial e cenográfica; o QUEM se relaciona ao personagem e/ou relacionamento; e O QUÊ seria a atividade ou a ação dramática. No jogo, essa estrutura se constrói durante a atuação, na criação de textos novos e frescos no jogar. (CHACRA, 2007; KOUDELA, 2006; DESGRANGES, 2006). Especificamente, para o trabalho no telejornalismo, os recursos “onde” e “o que” são, dentro do sistema de Spolin, os mais utilizados para os apresentadores, pois eles jogam sem a criação de personagens, direcionados por um trabalho similar ao que fazem profissionalmente e, dessa maneira, o “quem” são eles mesmos.

AS REGRAS

Desgranges (2006) descreve os jogos de Spolin, baseando-se nos jogos de regras, como aqueles que têm o objetivo de libertar a atuação dos participantes, crianças e amadores, de comportamentos rígidos e mecânicos em cena.

Regras existem, também, para uma organização humana de comportamentos. Assim como nas sociedades existem códigos e leis, num jogo esportivo há princípios a serem respeitados. Nos jogos de improvisação, as regras aparecem para orientar e delimitar uma área de investimento criativo. Segundo Huizinga (2008), as regras são importantes para o conceito de jogo, pois determinam o que “vale” dentro do tempo estabelecido.

Koudela (2006) ressalta que a função do jogo regrado, em Spolin, além de libertar a espontaneidade, gera confiança para que o medo de se expor possa ser deixado de lado. A autora ainda explica que a regra do jogo estabelece um sentido de cooperação entre os jogadores, num acordo de grupo, que busca um objetivo em comum, e também estabelece uma estrutura para uma ação lúdica, em que a regra pressupõe um processo de integração. Portanto, reformulá-la possibilita transformações num espaço de grupo, resultando em uma decisão livre, porque é consentida por todos. Nesse sentido, as regras da oficina seguem o sistema de Spolin, como um organizador da improvisação, ao buscar abrir maiores possibilidades criativas ao participante. Passos (2015), referindo-se ao processo de improvisação em Gelewski, cita Nachmanovitch (1993 *apud* Passos, 2015) para ressaltar que a existência de regras ou de uma estrutura para a improvisação, desencadeia a espontaneidade, estimulando o processo criativo no qual o compromisso com elas é uma maneira de libertar a criação com profundidade e vigor, pois ao se trabalhar dentro de limites impostos pelo meio, os próprios limites são mudados. Neste sentido, acredito que, ao delimitar essas condições, um universo de criação se abre.

Por experiência, quando me encontro num infinito de possibilidades, com tendência ao tudo e ao nada, a facilidade para a paralisação é maior. Se me é dado um norte, um rumo para criar, abre-se um mundo de opções a ser experimentado, por exemplo, se a regra de um jogo pede que o participante mova os cotovelos sempre que falar, podemos pensar que a regra foi limitadora por restringir os movimentos para os cotovelos, mas há uma vasta gama de possibilidades de improvisação, para essa condição que permite descobrir novos gestos corporais. Para os apresentadores, seria uma descoberta de caminhos diferentes dos conhecidos pelo corpo, que pode estar em frente às câmeras ou em uma improvisação propriamente dita, pois, quando um assunto surge, é dado ao jornalista um campo a ser explorado.

O FOCO

O Foco é, para Spolin (1999), fator essencial para os jogos de improvisação, termo que substitui o que ela chamava de “Ponto de Concentração”, porque, ao nos concentrarmos no foco, alcançar o objetivo se torna parte do processo de criação. Como uma bola que faz todos jogarem, o foco liberta o poder de grupo e de gênios individuais, pois todos estão juntos, concentrados no mesmo objetivo, democratizando o jogo, que pode ser exercitado por participantes de profissões e faixas etárias diversas.

Quando o participante está se concentrando no foco, pode deparar com uma mudança, dentro de uma situação de atuação, o que o tornará mais propenso a desenvolver a sua capacidade de envolvimento com o “problema” e, também, com os colegas. Spolin (1999) acrescenta, ainda, que o Foco “[...] libera os estudantes para a ação espontânea e proporciona um caminho para uma experiência orgânica ao invés de uma cerebral. Faz possível o perseverar ao contrário do que é pré-concebido e age como um trampolim para o intuitivo” (SPOLIN, 1999, p. 22, tradução nossa).

Chacra (2007, p. 67), por sua vez, explica o Foco, em Spolin, como uma energia destinada à solução do problema, que os jogadores não podem perder de vista, pois tornará “a comunicação daquilo que criam e expressam no palco (o texto) mais clara, e impedindo que os atuantes se percam em subjetivismos ou espontaneísmos, que podem não só poluir a linguagem como afastá-los do jogo proposto”. Os apresentadores de telejornal podem perceber isso em relação à improvisação na televisão e à prática dos jogos, ao buscarem o foco de concentração para evitar os “subjetivismos” e “espontaneísmos” na notícia, poluindo, assim, a linguagem.

A DISCIPLINA

Dentre os pontos que Spolin (2005) descreve, com relação ao Foco e suas possibilidades, destacamos a disciplina na improvisação, pois, para ela, quando a disciplina é estabelecida livremente pela atividade, torna-se algo responsável e liberto, pois, se é imposta de fora e não é desenvolvida com o problema, resulta em uma ação inibida e até rebelde. Afinal, quando uma expressão criativa está muita solta pode destruir uma força ao invés de estabilizá-la.

Klauss Vianna (2005, p. 101) diz que, para o movimento se tornar fluente, é indispensável trabalhar de maneira disciplinada e organizada:

Quando falo em disciplina e organização, não me refiro a atitudes ditadas do exterior, mas ao ato de dar-se organização, de estabelecer uma disciplina interna. Penso que é muito difícil alguém

se sujeitar a qualquer tipo de condicionamento exterior sem que esteja de alguma forma internamente propenso a aceitá-lo.

Tenho uma opinião sobre disciplina como algo positivo, pois, quando a coloco como uma organizadora, ela conduz à clareza do que fazer e possibilita alcançar a qualidade do que proponho.

A ESPONTANEIDADE

Ao relacionar a experiência proporcionada pelo jogo com a espontaneidade, Spolin (2005) define aspectos desse último elemento, contidos nos jogos, que se tornam relevantes para a improvisação com os comunicadores. A autora descreve que o ato de jogar desenvolve técnicas e habilidades pessoais, dadas pelo divertimento e pela recepção de estímulos e que acontecem quando o jogador está verdadeiramente aberto para recebê-los. Para lidar com o problema do jogo, um esforço é despendido juntamente com os variados estímulos, pelos quais os jogadores se tornam ágeis, alertas, prontos e dispostos para novos acontecimentos. A espontaneidade é como uma energia liberada para resolver o problema, uma explosão que proporciona rearranjos, desbloqueios, colocando as partes do corpo para funcionarem juntas, num todo orgânico, dentro do todo maior, que é a estrutura do jogo. Da experiência integrada, o indivíduo surge em sua totalidade, aparecendo também o apoio e a confiança que permitem a comunicação dentro dessa atividade. Para Spolin, no jogo, uma ação dirigida provoca espontaneidade, dando acesso à liberdade pessoal do indivíduo, além de despertá-lo fisicamente, intelectualmente e intuitivamente.

Koudela (2006) aponta a espontaneidade como um termo que deve ser claro para não se tornar generalizante, pois sua ação não significa uma ação livre. Chacra (2007) diz que ser espontâneo é o alimento e a base da arte do ator, pois “a arte da flexibilidade, do imprevisto e das surpresas, mas também é a arte do controle e da adaptação. O ator vive uma dualidade: ao mesmo tempo em que deve ser espontâneo, deve ser controlado” (CHACRA, 2007, p. 70). Koudela acrescenta que, para Spolin, a espontaneidade é um momento de liberdade pessoal frente à realidade, porque a vemos, exploramos e agimos de acordo com ela, na descoberta da experiência e da expressão criativa, ou seja, a espontaneidade é tomada como uma liberdade de ação e de contato com o ambiente.

Para os apresentadores, a naturalidade para o texto lido está relacionada à espontaneidade, que, por sua vez, está relacionada ao tratamento prosódico dado à leitura. Lopes (2006) indica que a linguagem escrita deve ser lida com espontaneidade, pois o tratamento prosódico, que considera as entona-

ções, proeminências na narração e intencionalidade, confere naturalidade e credibilidade ao jornalismo. A prática com os jogos de improvisação é uma oportunidade de fazer esse exercício acontecer, não só na fala, como em todo o corpo – corpo-voz, no plano físico. Koudela (2006) ressalta essa relação de espontaneidade no jogo, levada para o plano físico. Na diferença de inventividade e espontaneidade, ela explica que o trabalho de associação de ideias leva à improvisação ao plano cerebral, o que exige que a ação espontânea integre os níveis físico, emocional e mental.

A CORPORIFICAÇÃO

O jogo teatral busca o gesto espontâneo a partir da “corporificação”⁸, em oposição ao intelectual ou psicológico, trazendo o conceito de “tornar real”, de Spolin (1975 *apud* KOUDELA, 2006), como um estímulo que possibilita aos elementos do imaginário se mostrarem no palco real, ou seja, no corpo, fazendo com que as coisas existam realmente fora do “fazer de conta”. Nessa linha de pensamento, Ramos (2007) relata que Angel Vianna relaciona o resgate da espontaneidade com o desbloqueio corporal e diz que, por meio de ações que acontecem no corpo, é possível obter maior autoconhecimento e expressividade.

Essa “corporificação” faz bastante sentido no que se refere ao trabalho pretendido, pois o corpo é tomado como instrumento pensante e realizador, pois dele e com ele, acontece a expressividade na comunicação. Nesse sentido, Spolin descreve a “corporificação” como um instrumento valioso para a comunicação:

O jogador pode dissecar, analisar, intelectualizar ou desenvolver um caso histórico valioso para uma cena, mas se ele não é capaz de assimilá-lo e comunicá-lo fisicamente, é inútil para a forma teatral. Ele nem solta os pés, nem traz o fogo da inspiração para os olhos daqueles que estão na plateia. O teatro não é uma clínica, nem deveria ser um lugar para reunir estatísticas. O artista deve ir além e expressar um mundo que é físico, que transcenda objetos – mais que uma precisa observação e informação, mais que o próprio objeto físico, mais que o olho pode ver. Nós devemos achar os instrumentos para essa expressão. “Corporificação” é um instrumento e tanto. (SPOLIN, 1999, p.17, tradução nossa)

Portanto, ao trazermos a ideia da “corporificação”, distanciamos-nos da imitação. Ramos (2007, p. 38) descreve que para Angel Vianna, o conhecimento do corpo faz o ator “[...] fugir da imitação e partir para a criação, uma vez que ele sabe que é, por natureza, diferente do outro, e que a imitação pode

⁸ Spolin usa o termo *physicalization*, no livro *Improvisation for the Theater* – “Improvisação para o Teatro”. Em lugar de “fiscalização”, Koudela (2006), revisando a tradução, estabeleceu “corporificação” como mais adequada.

parecer falsa. Está certo de que é capaz de, usando o seu potencial, criar um modo de atuar diferenciado”. Logo, o exercício de sair da imitação é uma maneira de buscar o estilo próprio de atuar.

A ESCUTA

Incluo a questão da escuta como um importante aspecto nos jogos de improvisação. No exercício do jogar, o ato de escutar vai sendo mais apurado quando o jogador passa a se entregar ao jogo e ao que vem do outro jogador para a continuidade da improvisação. Sobre a escuta no jogo, Ryngaert diz, apropriadamente, que:

A verdadeira escuta exige estar totalmente receptivo ao outro, mesmo quando não se olha para ele. Essa qualidade não se aplica somente ao teatro, mas é essencial ao jogo, uma vez que assegura a veracidade da retomada e do encadeamento. A escuta do parceiro comanda, em larga escala, a escuta da plateia. Estar alerta é uma forma de sustentação do outro, qualquer que seja a estética da representação. Essa aptidão combina com a qualidade da presença (trata-se de estar presente para o outro e para o mundo). O espaço de jogo, como espaço potencial, é um lugar no qual se experimenta a escuta do outro, como tentativa de relação entre o dentro e o fora. (RYNGAERT, 2009, p. 56)

Reyner (2011), ao dissertar sobre “A teoria da escuta”, de Pierre Schaeffer, estabelece as funções do ouvir e do escutar. Ouvir (*entendre*) seria um processo passivo, que significa “ser atingido por um som”, o perceber pelo ouvido, um ato receptivo, ou seja, ouvir seria um ato contínuo, constante e desinteressado. Ao contrário, escutar (*écouter*) é um processo ativo e que apresenta interesse, é ter a atenção ativada por um som, é “prestar ouvidos para escutá-los (*les entendre*)”, é oferecer interesse específico. (SCHAEFFER, 1966 ^{apud} REYNER, 2011, p. 95)

Nesse sentido, estar alerta, inteiro, para e com o outro, de maneira ativa e interessada, faz toda a diferença, pois a improvisação depende dessa conexão para que haja a espontaneidade e depende de como o outro vai agir para que se dê continuidade ao jogo. Ouvir um ruído, um comentário, estar atento a algo que possa acontecer, como um imprevisto ou algo que não deu certo, pode ser material a ser usado na improvisação, mas isso geralmente acontece se estou em estado de alerta, confortável e disponível para o aqui e o agora, lançada no intuitivo, em uma espécie de atenção flutuante, como acontece com psicoterapeutas em atendimentos. Essa atenção me conecta com o outro e com o espírito do jogo.

Ao contrário de um jogo esportivo ou como no *match* de improvisação⁹, em que há a necessidade de um ganhador ao final, um jogo de improvisar se ganha no ato de jogar, mantendo “a bola” no ar, ou seja, a improvisação acontece durante o processo, no bate-bola dos jogadores. Como diz Spolin (2005), é na compreensão do processo orgânico que o trabalho se torna vivo. Portanto, o material e a substância da improvisação surgem da coesão de um ator atuando com o outro, sendo que a qualidade, a amplitude, a vitalidade desse material é proporcional ao processo experienciado em termos de espontaneidade, crescimento orgânico e resposta intuitiva.

No processo, um jogador aproveita a bola, ou seja, há uma situação recebida em improviso, para rebater com o seu próprio improviso, oferecendo material para o parceiro jogar. Para pensarmos isso, há uma metáfora utilizada na oficina, tomada de empréstimo de “Tênis X Frescobol”, de Rubem Alves (1992). Nesse texto, o autor compara o jogo de tênis ao do frescobol, levando a metáfora para as relações pessoais, por meio da seguinte reflexão: no frescobol, ao contrário do que acontece no tênis, um jogador não quer que o outro erre ou não quer dificultar uma jogada para ganhar pontos sobre o parceiro, mas facilitar a jogada para que a bolinha se mantenha no ar o maior tempo possível, ou seja, o ganhar está no prazer de jogar.

Ryngaert (2009) diz que, na mobilização das capacidades de escuta e reação entre os jogadores, cria-se um estado de cumplicidade, que faz parte das dimensões do prazer do jogo. No caso do telejornalista, a “bola” se faz presente não só no momento da improvisação, na oficina, mas também em seu trabalho, ou seja, no conjunto de fatores que o cercam e demandam sua atenção enquanto o jornal está acontecendo. A “bola” é jogada por toda a equipe, sendo os apresentadores e os repórteres que se mostram jogando para os telespectadores.

O OLHAR

O olhar é um ponto significativo na prática dos jogos, pois se conecta com a escuta, com a relação com o outro e com o espaço. Spolin (2005) diz que deve haver um olho penetrante para ver o ambiente, assim como um contato verdadeiro entre os jogadores. Para a autora, “[...] quando um braço realmente segura outro braço ou um olho olha bem dentro de outro olho, tornam o espetáculo mais vivo e mais sólido. A plateia é capaz de sentir quando um contato é verdadeiro” (SPOLIN, 2001, p. 81). Com relação aos jornalistas de TV, Cotes (2008) indica que eles se comunicam com os olhos e, eventualmente, por meio dos gestos das mãos. Lopes (2006) explica, por meio de Maciel (1995 *apud* LOPES, 2006), que a credibilidade e a empatia na TV vêm através do olhar, quando o apresentador mira, diretamente nos olhos do telespectador,

⁹ Criado no Canadá, o *match* funciona como um esporte com regras próprias, entre grupos que disputam a improvisação entre si.

abrindo um poderoso canal de comunicação enquanto fala. Isso é realizado pelo *teleprompter*, que possibilita o olhar focado no telespectador. Na oficina, exercita-se o olhar nos exercícios e nos jogos, para uma boa conexão com o outro, para a fluidez do jogo e da escuta.

A INGENUIDADE

Na improvisação, vir para o jogo com algo programado, geralmente não funciona, porque eu não sei o que o outro pode fazer ou propor em seu improviso. Se eu começo o jogo, pode ser que consiga introduzir o que estava pensando, previamente, mas, a partir daí, nada é previsível, porque há a desconhecida contribuição do outro. Por isso, se eu ficar presa à minha ideia, o jogo não flui, pois estarei impondo o que está na minha imaginação ou no que quero que aconteça, não dando ao outro a liberdade de improvisar, de ouvir e de deixar a intuição e o conhecimento agirem como um canal para a improvisação. Gelewski (1969 *apud* PASSOS 2015, p. 146) diz:

Porque para fazer da improvisação uma arte, é preciso prontificar-se conscientemente para servir de canal e instrumento à intuição; é preciso entregar-se integralmente a uma guiança sobre a ação da qual nada sabemos com antecedência; é preciso abrir-se tão totalmente quanto possível aos impulsos e mandamentos de forças superiores às mentais.

Ryngaert (2009) descreve a capacidade dos atores de serem “ingênuos” para se deixarem surpreender, justamente para não contarem com o conhecimento prévio da partitura do parceiro. A antecipação se transforma em uma ameaça quando as estruturas rotineiras se fazem frequentes e a ingenuidade, então, torna-se indispensável na improvisação.

A ingenuidade é uma maneira de estar aberto e de abrir espaço ao jogo, que transita, mais fluidamente, em terrenos favoráveis, ou seja, lugares pelos quais os participantes se mostram disponíveis. Nesse sentido, um exemplo que costumo mencionar para os apresentadores, na oficina, está relacionado com as entrevistas, pois elas podem ser ainda mais ricas, se estivermos atentos e de corpo inteiro para o entrevistado, realmente interessado e escutando o que é dito. Se o entrevistador está preocupado com as perguntas elaboradas, com o que é preciso dizer, a escuta se torna comprometida. Portanto, é preciso estar aberto às informações novas que podem surgir na entrevista, esse material precioso que possibilita serem feitas perguntas diferentes e fora do preparado, podendo ser até um assunto inédito ou que leve a conversa para caminhos não esperados. Como diz Rubem Alves (1999, p. 67, grifo do autor):

Escutar é complicado e sutil. [...] a gente não aguenta ouvir o que o outro diz sem logo dar um palpite melhor, sem misturar o que ele diz com aquilo que *a gente tem a dizer*. Como se aquilo que ele diz não fosse digno de descansada consideração e precisasse ser complementado por aquilo que a gente tem a dizer, que é muito melhor. [...] não basta o silêncio de fora. É preciso silêncio dentro. Ausência de pensamentos. E aí, quando se faz o silêncio dentro, a gente começa a ouvir coisas que não ouvia.

O REPERTÓRIO

A questão do repertório é presente na oficina como um fator importante a ser considerado na prática da improvisação. Quando a escuta se conecta com esse elemento, um grande potencial para a improvisação de qualidade se instaura, ou seja, existindo repertório, é possível confiar no intuitivo, pois, ao fazer o “silêncio dentro”, a ideia vem do conhecimento adquirido e se expressa na improvisação. Desse modo, o repertório é o conhecimento e as informações a respeito do tema a ser improvisado. Eis as seguintes palavras de Ryngaert (2009, p. 89) sobre esse assunto:

Uma longa tradição do trabalho teatral, retomada especialmente pelo ***Théâtre du Soleil*** e pelo ***Théâtre de l’Aquarium***, afirma que um improvisador se alimenta de informações que sustentam seu jogo e aprofundam o sentido dele. A propósito de 1789, do ***Théâtre du Soleil***, Catherine Mounier escreve: “Improvisa-se, alimenta-se a imaginação de informações, examinando uma matéria analítica e iconográfica considerável”.

Nas oficinas (PEREIRA, 2009), costumo citar o cartunista Henfil (1982), quando ele diz da necessidade de informação para criar. Isso é valioso para os jornalistas que lidam o tempo todo, com informação, pois, em meu entender, eles precisam estar conectados com diversos assuntos, para uma rica construção do texto, que vai ser revelado aos telespectadores. Ter conhecimento é, então, como ter uma “caixa de ferramentas”, para utilizar quando necessitar. Os jogos de improvisação proporcionam um tempo de ação para um raciocínio rápido, no qual aproveitamos, no aqui e no agora, o que vem de imediato à mente, achando saídas para serem articuladas com o que é determinado pelo próprio jogo. Afinal, se não tenho ferramentas como vou articulá-las? O cartunista fala de *dobermans* atrás de nós para que a criação aconteça, como um estado de urgência necessário:

O conhecimento é que te dá mais condições de criar. Vem o cachorro preto, você corre, se joga n'água. Você nada, nada de peito, de borboleta. Vai que o cachorro preto não vá embora, fique na margem. Aí você tem de nadar de outro jeito, tem que boiar, tentar outros estilos, ir se aguentando. É isso: quem tem pouco conhecimento morre afogado, ou o cachorro pega. (HENFIL, 1982)

Ter repertório nos dá subsídios para improvisar, pois, se há repertório corporal, esse pode nos ajudar na expressão do que queremos dizer. Assim, um amplo repertório pode possibilitar a construção de ideias, evitando cair no lugar de costume. Há, na prática dos jogos, a oportunidade de sairmos dos vícios de movimentos e de expressões da fala, utilizando da experimentação. Creio que, em muitos momentos, nas mais diversas situações, podemos cair na tendência de expressar um tipo de gesto, uma maneira de falar, manifestando trejeitos repetitivos, que podem se tornar uma assinatura pessoal, ou, ainda, uma armadilha, quando esse gesto passa a ser lido como uma limitação, uma falta de possibilidade inovadora.

Alice Maria (2004) diz que é fundamental para o repórter, ou para o apresentador, ter conteúdo e facilidade para improvisar. Rector e Cotes (2005) explicam que, para os apresentadores, é importante saber escolher as palavras, pois, quando estão sob tensão, usam clichês e estereótipos, com palavras e expressões que perdem valor na repetição e desvalorizam o texto, podendo até aborrecer os ouvintes. Portanto, a fim de trabalhar essas questões, as autoras recomendam a constante leitura de textos não coloquiais, para aumentar o vocabulário e evitar o óbvio.

No que se refere a isso, muitas vezes, no percurso da criação artística, percebia que meu corpo estava se repetindo. Conforme Passos (2015, p. 84) explica:

Para Gelewski, o dançarino sempre tem a tendência de realizar os mesmos movimentos e não explorar novas possibilidades, quando há muita liberdade de movimentação. Passando pela experiência de realizar uma improvisação estruturada, poderá atingir um aprofundamento sobre as possibilidades de sua movimentação corporal e do seu vocabulário de movimento, o que se refletirá depois nas improvisações mais livres.

Quando há a falta de tempo, algo recorrente na vida de um telejornalista, como também a pressão de trabalho a que são submetidos, optar pelo conhecido é o caminho mais fácil. Nesse sentido, conhecer previamente um assunto é diferente de ler algo anteriormente, que também é diferente de im-

provisar. Se não há conhecimento dos ingredientes de uma cozinha, como improvisar uma boa comida? Para Chacra (2007), o improviso artístico requer além de talento natural, o domínio do ofício, pois, como a autora exemplifica, um jantar pode sair melhor, quando realizado de última hora, se o cozinheiro tiver conhecimento e domínio de sua arte. Dessa maneira, os jogos de improvisação podem fazer refletir sobre a tendência à zona de conforto na criação e nas atitudes quando essas surgem como *dobermans*, correndo atrás dos participantes, fazendo com que os mesmos encontrem saídas criativas.

Para Cotes (2008), a falta de conhecimento a respeito de um assunto, pelo comunicador, depõe contra a expressividade da fala e isso pode ser confundido com o estilo de narração do profissional. Lopes (2006) também aponta para o envolvimento com a notícia, relacionando o prévio conhecimento como um benefício para a narração do texto pelo apresentador. Isso significa, dentre vários aspectos, estar ciente do conteúdo, das escolhas tonais e das proeminências de um texto, ou seja, demanda a marcação de ênfases, para que a interpretação seja adequada. Há uma relação entre o conhecimento prévio e a intencionalidade. O autor diz, ainda, que “a intenção se situa na esfera cognitiva, pois, para atribuir um dado sentido ao enunciado, o falante recorre a representações mentais acerca de experiências prévias e do seu conhecimento de mundo” (LOPES, 2006, p. 84). Ou seja, há uma busca da expressividade, a partir das experiências prévias, dada pelo repertório.

A INCERTEZA

Na prática com os jogos de improvisação, eram muitos os sentimentos que afloravam em mim, e em outros colegas, durante as aulas: a ansiedade pela espera do jogo a ser lançado; o medo do desconhecido; a satisfação quando, na improvisação, uma frase ou movimento caía como luva ou era aproveitado pelo colega; o pânico quando havia o “branco” na mente, que paralisava qualquer ação, fazendo com que segundos no palco fossem horas de tortura; além da frustração de não ter feito determinada coisa no exato momento em que a improvisação pedia. A incerteza é uma particularidade do jogo. Huizinga (2008) aponta para duas características gerais do jogo: a tensão e a incerteza, fazendo a seguinte pergunta: “dará certo?”. Spolin (2006) diz que as oficinas trazem pontos de desequilíbrio que liberta os jogadores de atitudes de defesa, dando-se, a partir do momento em que o organismo passa a responder como um todo. Ela explica que, para o reequilíbrio, o movimento constante deve liberar a energia necessária para lidar com o desconhecido, deixando a oficina com a incumbência de transformar a apatia e a atitude de defesa em envolvimento.

A ENERGIA

Outro ponto importante nos jogos é a energia. Vianna (2005) explica que a energia vital é aquela que gera um fluxo energético, sendo processada por todas as áreas do corpo humano, em um movimento contínuo. Essa corrente, que é produzida por uma atividade biológica, nos faz nos relacionarmos conosco e com o mundo ao nosso redor. Ele ainda acrescenta que a produção e concentração de energia vital será maior, proporcionalmente, dependendo do quanto estivermos presentes em nós mesmos, atentos a cada gesto e deslocamento — a consciência.

Para Spolin (2006), a energia pode ser gerada e trocada dentro do grupo quando todos estão, verdadeiramente, experienciando o jogo. Spolin (2005) ressalta que no palco não há intervalos, pois o que quer que aconteça é energia que poderia ser canalizada para a cena. Nesse sentido, ênfase na oficina a atenção com os corpos dentro e fora do jogo, pois não só para os que estão em cena, mas, também para os que estão observando, é essencial para a cena que a energia de toda a equipe esteja voltada para o que está acontecendo.

A SATISFAÇÃO

Da mesma maneira que a prática do jogo causava em mim tensão e incerteza, também proporcionava alegria, quando o objetivo era alcançado ou quando a conexão com os colegas fazia a improvisação fluir — momentos mágicos quando tudo se encaixava tão bem, com a improvisação caminhando na infinitude do possível. Segundo Ryngaert (2009, p. 72):

O jogo é o lugar de todas as invenções e incita à criação. Ele inquieta e seduz por essas mesmas razões, pois exige que os participantes se arrisquem com tentativas que rompam com seu *savoir-faire* habitual. Existe um prazer e um júbilo da invenção, como existe um prazer de ver outros participantes apresentarem um trabalho original ou pessoal.

Desde o tempo em que as oficinas começaram, em 2001, verifico que esses sentimentos estão presentes nos diversos públicos que as vivenciam. Os sentimentos de satisfação podem estar também relacionados com o que os jogos de improvisação possibilitam, como a integração de grupo; a cumplicidade com o colega; a parceria e a necessidade do “bate-bola”; o cuidado com o outro; um olhar mais sensível para as dificuldades; a abertura e disponibilidade para enfrentar o novo; a reflexão sobre o que foi feito para se darem as conexões com a vida profissional; e a motivação para a evolução em novas tentativas de expressão. Coelho, assim define o exercício dos jogos:

A investigação proporcionada pelos jogos improvisacionais possibilita, assim, que o participante apreenda, de maneira livre e prazerosa, os diferentes aspectos particulares que envolvem o exercício da linguagem teatral: a **imaginação**, possibilitando que a consciência reflita sobre si, e invente a si mesma, abrindo-se para diferentes formas de compreender e retratar o mundo; a **ação**, quando o indivíduo “arregaça as mangas” e atua efetivamente, transformando o presente, executando aquilo que a imaginação formulou; e a **reflexão**, que lhe permite analisar os fatos e circunstâncias, e traçar parâmetros para a criação e a sua atuação, tanto na esfera da arte quanto na da vida. (COELHO, 1988 apud DESGRANGES 2006, p. 89, grifo do autor)

Retomaremos a questão da reflexão, mais adiante, juntamente com o tema “avaliação”, de Spolin, no momento “Partilha” da oficina.

À IMAGEM, A METÁFORA

Outro aspecto utilizado neste trabalho é a imagem. Esta aparece para aumentar a possibilidade de visualização mental e para ajudar a expressão do corpo. Huizinga (2008) menciona que o jogo é baseado na manipulação de certas imagens, atravessadas por uma “imaginação de realidade”. O autor aponta que as atividades arquetípicas da sociedade são marcadas pelo jogo, sendo o uso da linguagem um meio de designar as coisas:

Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por trás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. (HUIZINGA, 2008, p. 7)

Assim, quando eu digo: “o pescoço solto, como o pescoço de mola daqueles cachorrinhos de brinquedo, muito usados para decorar táxis”, essa imagem ajuda o corpo a reagir, a experimentar o movimento de balançar a cabeça pelo pescoço, como uma mola. Outro exemplo disso, já citado, refere-se ao espaço interno das articulações, como o “aerado” do chocolate ou do queijo.

À RELAÇÃO "PALCO-PLATEIA"

Por fim, é necessário descrever a relação “palco-plateia”, na oficina, pois tal relação estabelece a observação dos participantes, que ora estão assistindo os colegas, ora improvisando. Para Spolin (2006), quando o jogador ou time

tem um problema, que é o Foco na área do jogo, os outros passam a ser plateia. Sendo que, esta não fica sentada esperando a sua vez de jogar, mas está aberta à comunicação e à observação, a partir desse ponto de vista.

Desgranges (2006) aponta a observação no jogo dramático como prática teatral, em que a experiência de estar em cena, como a de observar, é relevante para o processo de investigação dos jogadores. Ramos (2007, p. 40), descrevendo sobre o trabalho de Angel Vianna, diz que desenvolver a observação é indispensável para que o trabalho aconteça e acrescenta que “temos que observar sem preconceitos, as ações e reações que se produzem no corpo para conseguir a integração”.

Na oficina, a observação é uma maneira de praticar a consciência de si, de aprenderem com o aquilo que é visto, de estarem atentos às informações e a tudo o que acontece ao redor deles.

1.1.3 A PARTILHA

A partilha é o momento final do encontro, que acontece em círculo, como no início, para o fechamento das atividades do dia. Essa etapa se aproxima da “avaliação”, dentro dos princípios de Spolin e, também, a uma reflexão de como foi o encontro e de como o participante pode levar o que experienciou para a sua prática profissional. Spolin (2006) leva a avaliação para cada jogo a partir do Foco, com perguntas dirigidas aos jogadores, que tanto podem estar no palco quanto na plateia ao comunicarem o que foi observado, para uma discussão entre todos.

Spolin, na “avaliação” direciona o comentário, para o problema do jogo, sem críticas e na oficina os comentários são direcionados para o sentido técnico do jogo, ou seja, aquilo que foi trabalhado em cada um deles, evitando da mesma maneira, o julgamento e a crítica pessoal. Spolin (2001, p. 24) faz uma breve explicação sobre a avaliação em seu trabalho:

As oficinas, nas quais cada jogo tem um foco e geralmente uma plateia que avalia, ajudarão muito. Nesse ambiente de avaliação, todos se esforçam para se livrar da crítica subjetiva. [...] ao transcender a crítica (opinião pessoal) e ao avaliar com base no que funciona e no que não funciona, você descobrirá sua nova função como guia e poderá levar o grupo até o espetáculo, pois as necessidades do teatro são o verdadeiro mestre.

O nome “partilha” foi inspirado em uma experiência pessoal, com os encontros inicianos de silêncio, ou seja, uma prática espiritual realizada, com a orientação do Pe. Paulo Pedreiras¹⁰, para dias de silêncio, de contemplação e

¹⁰ Padre jesuíta orientou, em BH/MG, no ano de 1998, encontros inicianos de silêncio, uma atividade do Centro Loyola (BH/MG).

de meditação. As partilhas eram momentos, ao final do dia, para compartilharmos as experiências vividas.

Ao longo dos anos, percebi o quanto a maneira de guiar um processo de criação pode facilitá-lo. É fato que, nas oficinas realizadas, além de comentários sobre o trabalho, também há comentários sobre como o processo tocou em questões da vida do participante. A oficina é encerrada com a partilha, em todos os encontros. Nesse sentido, compreender o que funcionou e o que não funcionou, durante os jogos, é importante para uma reflexão, tanto para o participante quanto para o ministrante que, na escuta atenta, absorve conhecimentos para os próximos encontros, observando o que se pretende manter, retirar ou transformar e o que pode ser estímulo para a pesquisa e criação de novos jogos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o corpo requer um hábito de prática constante na vida de artistas e comunicadores. O apresentador de telejornal como o artista, pode usufruir dessa prática para alcançar uma consciência corporal e para que seu movimento esteja em consonância com o que diz.

A preparação corpo-voz é uma maneira de lidar com recursos práticos para ampliar o conhecimento do próprio corpo por meio da experimentação. Propiciar o estudo do corpo em movimento para o trabalho de atores e telejornalistas está para mim relacionado ao papel do educador, que oferece espaço para estimular o pensamento, a prática e a crítica, com criatividade e busca de autonomia.

Uma preparação corpo-voz pode facilitar a compreensão do que se deseja expressar, pode facilitar na materialização de uma ideia em atitudes e palavras, seja para um artista como para quem trabalha com o corpo em exposição, pois ter consciência de seu corpo é como ter uma piscina de ricas possibilidades para se mergulhar a fundo e... sabendo nadar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Rubem. **O amor que acende a lua**. Campinas, SP: Papyrus, 1999. Escutatória, p. 65 - 71
- ALVES, Rubem. **O retorno e terno...** 16ª Ed. Campinas, SP: Papiros, Speculum, 1992. Tênis X Frescobol, p. 51-53.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- CALAIS-GERMAIN, Blandine, LAMOTTE, Andrée. **Anatomia para o movimento, volume 2: base de exercícios**. São Paulo: Manole, 1991.

- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Marilene Martins: a dança moderna em Belo Horizonte**, Livro 6. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais – Prêmio Funarte Klauss Vianna para Dança 2009. Org. Arnaldo Leite Alvarenga.
- COTES, Claudia. **O estudo dos gestos vocais e corporais no telejornalismo brasileiro**. 2008. 200 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. São Paulo, 2008.
- COTES, Cláudia. A expressividade no telejornalismo brasileiro. In: GAMA, Ana; KYRILLOS, Leny; FEIJÓ, Deborah (Orgs.). **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Relatos do IV Encontro Nacional de Fonoaudiologia da Central Globo de Jornalismo. Rio de Janeiro: Editora REVINTER, 2005. p. 39 – 59.
- COTES, Cláudia. O corpo. In: KYRILLOS, Leny; COTES, Claudia e FEIJÓ, Deborah. (Org.). **Voz e Corpo na TV: a fonoaudiologia a serviço da comunicação**. São Paulo: Globo, 2003a. p. 67 – 100.
- COTES, Cláudia. Avaliando o Corpo. In: KYRILLOS, Leny (Org.). **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Relatos de experiências na Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro: Editora REVINTER, 2003b. p. 89 – 110.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.
- FEIJÓ, Deborah. A fala. In: KYRILLOS, Leny; COTES, Claudia e FEIJÓ, Deborah (Org.). **Voz e Corpo na TV: a fonoaudiologia a serviço da comunicação**. São Paulo: Globo, 2003. p. 45 – 66.
- GELEWSKI, Rolf. **Ver, ouvir, movimentar-se: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança**. Salvador: Nós Editora, 1973.
- GROTOWSKI, Jersy. **O teatro laboratório de Jersy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2007.
- HENFIL FILHO, Henrique. Criatividade e potencialidade: a inspiração é um cachorro preto, um doberman bem aí atrás de você. **Revista de Psicologia**, out/1982, ano V, n. 28, Grupo Editorial Spagat. Disponível em: <<http://www.bancodeescola.com/henfil.htm>>. Acesso: 30 jul. 2015.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- KYRILLOS, Leny. A voz. In: KYRILLOS, Leny; COTES, Claudia e FEIJÓ, Deborah. **Voz e Corpo na TV: a fonoaudiologia a serviço da comunicação**. São Paulo:

- Globo, 2003a. p. 19 – 44.
- LINKLATER, Kristin. **Freeing the natural voice**. New York: Drama Publishers, 1976.
- LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento: um método para um intérprete criador**. Brasília: LGE Editora, 2003/ 2º edição, 2007.
- LOPES, Leonardo Wanderley. **Do Texto ao Contexto: A Prosódia na Construção da Intencionalidade no Relato de Notícias**. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade Católica de Pernambuco. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Recife, 2006.
- MARIA, Alice. História da Fonoaudiologia no Telejornalismo. In: FEIJÓ, Deborah; KYRILLOS, Leny (Orgs.) **Fonoaudiologia e Telejornalismo**. Baseado no III Encontro Nacional de Fonoaudiologia da central Globo de Jornalismo. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2004. p.1 - 3.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.
- OSTETTO, Luciana Esmeralda. Na dança e na educação: o círculo como princípio. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 35, n.1, p. 177-193, jan./abr. 2009.
- PASSOS, Juliana Cunha. **Rolf Gelewski: e a improvisação na criação em dança: formas, espaço e tempo**. Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- PEREIRA, Mônica Tavares. **Jogos de Improvisação Cênica: relato de um percurso em prática**. II Engrupedança: Diálogos e Dinâmicas, UNIRIO, RJ/ RJ ISSN nº 1982-2863. 2009.
- PEREIRA, Mônica Tavares. **Preparação corporal para apresentadores de telejornalismo: uma discussão a partir de oficinas de jogos de improvisação**. Dissertação (Mestrado – Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.
- RECTOR, Monica; COTES, M. Cláudia. Uso das expressividades corporal e articulatória. In: KYRILLOS, Leny (Org.). **Expressividade – Da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2005. p. 57 – 74.
- REYNER, Igor R. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. **Revista Eletrônica da ANPPOM**, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ISSN 1517-7017 v. 17, n. 2, 2011.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- STIER, Cida. A comunicação através dos tempos. In: KYRILLOS, Leny (Org.). **Expressividade – Da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2005. p. 181 – 188.

- SPOLIN, Viola. **Improvisation for the theater**: a handbook of teaching and directing techniques. 3ª ed. Illinois: Northwestern University Press, 1999.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- VIANNA, Klauss. **A dança**. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.



DOSSIÊ SOM E TEATRO
AS RESSONÂNCIAS EM **CRIA**

Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães
Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília
(UnB).

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discorrer sobre a musicalidade do espetáculo **CRIA**. A peça foi criada por mim, Nara Faria, Ana Flávia Garcia, Gabriela Muñoz e Décio Gorini, respectivamente: atrizes e diretoras; compositor das músicas. Essa análise utilizou vários aspectos estéticos enfrentados na relação assimétrica entre som e imagem, apoiando-se no pressuposto musical da ressonância, como princípio para a criação, assim exposto por Bachelard (1978,1988).

Palavras-chave: Dramaturgia musical, Processo criativo, Musicalidade, Ressonâncias, CRIA.

ABSTRACT

*The aim of this paper is to discuss about the musicality of the theatrical play **CRIA**. The play was created by me, Nara Faria, Ana Flávia Garcia, Gabriela Muñoz and Décio Gorini, respectively: actresses and directors; music composer. This analysis considered several aesthetic aspects confronted by the asymmetric relationship between sound and image, supported by the musical assumption of resonance, as a principle for creation, as presented by Bachelard (1978, 1988)*

Keywords: Musical dramaturgy, Creative Process, Musicality, Resonances.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo discorrer sobre a dramaturgia musical a partir de um processo coletivo de criação teatral. Optei por trabalhar com um fenômeno teatral que vivenciei e, assim, refletir sobre a experiência de criação do espetáculo **CRIA**, realizado em 2017, a partir do encontro ocorrido entre mim, a atriz Nara Faria, as diretoras Gabriela Muñoz, Ana Flávia Garcia e o músico Décio Gorini.¹ Discorro, portanto, sobre a ideia de ressonância como princípio para a criação e sobre os desdobramentos gerados desse procedimento na construção da dramaturgia musical desse espetáculo.¹

Antes de discorrer sobre as ressonâncias e o processo criativo de **CRIA** considero essencial sublinhar a minha escolha metodológica para o desenvolvimento deste estudo, pois, além da tentativa de organizar um conhecimento adquirido na prática que me levou a uma auto-observação no fazer teatral, essa escolha metodológica representa, também, a busca por um caminho de pesquisa que pudesse abarcar não só a minha experiência, como também a reflexão sobre a experiência.

Essa experiência a que me refiro trata-se da ideia que Bondía (2002, p. 21) coloca. Para o autor a experiência é algo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” Afinal, entendo que a percepção de um fenômeno criativo não se encontra na experiência de criação do espetáculo ou na reflexão sobre essa criação, isoladamente, mas surge, também, da relação que se estabelece entre a reflexão e a experiência e essa relação pode trazer a percepção mais complexa dos fenômenos criativos.

Além disso, me apoio em James (2003) que ao buscar novos modelos de pesquisa em artes afirma que, ao longo dos tempos, os artistas pouco refle-

¹ O vídeo completo do espetáculo está no link: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=2962&v=AUVW5FzpOqs> e outras informações sobre o espetáculo estão disponíveis no site: <www.espetaculo-cria.com>.

tiam sobre seus processos de criação; que produziam e deixavam para os espectadores, críticos, musicólogos e historiadores de arte, a interpretação e a investigação sobre os seus processos criativos.

Metodologicamente, James (2003) se vale da *art based research* e afirma ser esse um modelo que encoraja artistas a fornecer evidências e documentação de fontes primárias para futuras gerações de pesquisadores em arte. Segundo James:

Os conceitos tradicionais de metodologia de pesquisa parecem estranhos a muitos artistas. Assim, um dos desafios iniciais é a utilização da reflexão sobre o processo para estruturar um quadro metodológico próprio. Um método em que os alunos refletem sobre seu progresso (JAMES, 2003, p. 19. Tradução da autora).

Nesse sentido, a fenomenologia da percepção apresentada por Merleau-Ponty (1999) também possibilita um olhar investigativo interessante na reflexão sobre um processo criativo. Pois, para esse autor, a fenomenologia é a busca de apreensão da história em estado nascente, a essência das coisas vividas e a tentativa da descrição pelo fluxo das experiências. Assim, o fenômeno teatral é a matéria vivenciada da qual extraímos nossa experiência.

Portanto, as minhas memórias, observações e reflexões sobre o meu corpo em criação também podem ser matérias relevantes em um processo de pesquisa científico. O meu corpo, sendo o sujeito da percepção de um fenômeno criativo, valida uma análise feita sob o ponto de vista da intimidade da criação, pois me possibilita falar não só sobre como a matéria-prima privada migra para o espaço público da cena, como também dos deslumbramentos, da recriação das memórias, das aberturas poéticas, das paixões marcadas pelas singularidades de cada componente e das nossas buscas pessoais como artistas.

Merleau-Ponty (1999) também recusava a separação entre sujeito e objeto e essa dicotomia clássica é ultrapassada pela união entre o corpo que pesquisa e o corpo que é pesquisado. Portanto, sob esse ponto de vista, o sujeito e objeto se fundem, pois, o objeto é parte de uma experiência vivenciada por mim — sujeito —, que abarca o meu exercício como atriz — criadora e pesquisadora.

Além de esclarecer minhas escolhas metodológicas, também considero importante ressaltar que discorrerei sobre a musicalidade de **CRIA**, como um conceito interdisciplinar que não se limita apenas à execução de uma técnica musical ou à aprendizagem e ao treinamento de requisitos técnicos da música, mas sim como uma ação em rede em que cada elemento estético explorado opera em conjunto com os outros elementos que constituíram o espetáculo, como aos aspectos sonoros da linguagem, às estruturas rítmicas do movimento ou ao desencadeamento intrínseco da cena, por exemplo.

Portanto, a reflexão sobre como ocorreram as relações entre som e imagem em **CRIA** me levaram ao entendimento de que a ressonância foi um princípio de criação importante utilizada por nós durante esse processo, pois foi um princípio poético e metodológico que possibilitou a criação da musicalidade e da dramaturgia em questão.

2 RESSONÂNCIAS NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO CRIA

CRIA é um espetáculo destinado aos adultos cujo enredo apresenta os percursos de duas mulheres que, por um infortúnio do destino molecular e das mutações das dimensões físicas, se deparam com a transitoriedade do espaço/tempo e transitam e migram entre lugares e formas diferentes.

As personagens passeiam por sete lócus diferentes: uma mesa de jantar, um abismo, um zoológico humano, o alto de um arranha-céu abandonado, dentro do corpo humano, um palanque para debate político e, por último, um espaço etéreo de imaginação, sonho e criação, em que as personagens são movidas por uma espécie de devaneio. Portanto, o espetáculo é dividido nas seguintes locus/cenas conforme ilustra figura 1.

O primeiro lócus é antecedido por um prólogo musical² que procurar mostrar o aspecto transicional, a locomoção das personagens por esses sete lócus. Em todos os momentos de transição entre os lócus, a musicalidade também conduz o deslocamento das cenas e as mudanças das personagens. A dramaturgia musical, portanto, permite que haja uma conexão entre cenas e lugares aparentemente distantes. Utilizamos ruídos, músicas com sentido cômico, textos com voz em distorção conjugada com as imagens.

Os lócus não são completamente desenhados na encenação; são construídos, aos poucos, pelos espectadores, a partir das relações entre o som e as imagens criadas. O nome **CRIA**, dado ao espetáculo, veio, então, da vontade de provocar a audiência, de solicitá-la a criar as próprias imagens a partir de uma dramaturgia que oferece lacunas e espaços para tal.

A encenação coloca as duas personagens em uma espécie de vazio e o cenário consiste apenas em uma gangorra de cinco metros que, além de subir e descer, também executa movimentos de rotação e translação do acento no qual nós duas ficamos sentadas durante todo o espetáculo, conforme ilustra a figura 2.

² A primeira música disponível no link: <https://soundcloud.com/d-cio-gorini/prologo-cria>

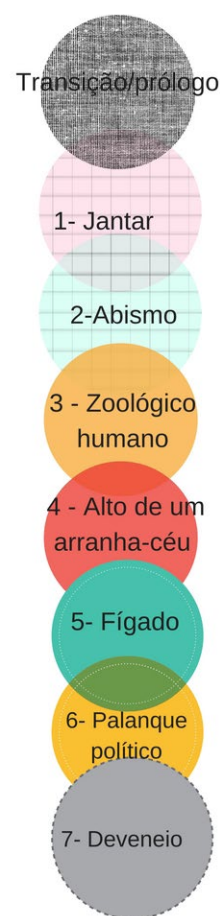


Figura 1 Cenário **CRIA**. Fonte: arquivo **CRIA**. Desenho de Caísa Tibúrcio.



Figura 2 Cenário **CRIA**. Fonte: arquivo **CRIA**. Foto de Diego Bresani.

A musicalidade do espetáculo foi criada conjuntamente por todos nós e as músicas são de autoria do músico e compositor Décio Gorini. Exploramos os ruídos de diversas maneiras e fazemos referência às ambiências e aos efeitos sonoros da linguagem audiovisual.

Nesse sentido, exploramos o conjunto de aspectos estéticos enfrentados na relação assimétrica entre som e imagem e, justamente, a tessitura desse jogo é fundamental para estabelecer as combinações do que é sugerido por nós e as possibilidades a serem criadas pelos espectadores.

As personagens sempre descobrem de maneira diferente e muitas vezes com o público o lócus em que foram “jogadas”. Assim, durante o desenrolar da cena, muitas possibilidades são levantadas pelas personagens e pela audiência. Por vezes a musicalidade dá dicas, por outras, busca uma sensação de múltiplas possibilidades. A musicalidade nos auxiliou na busca de não fechar em menos de uma possibilidade.

Na fase de definição do cenário e do figurino procuramos caminhar pelo espaço que fica entre essas possibilidades dramatúrgicas, sem reduzir as ressonâncias em nós e na audiência. A fim de manter os vários acessos abertos, buscamos um caminho polifônico, policênico e de poliestesias.³

A construção do espetáculo **CRIA** iniciou-se a partir de um intercâmbio com a artista e palhaça mexicana Gabriela Muñoz que se dedica à investigação do silêncio como um recurso cênico capaz de gerar uma comunicação universal. Durante a primeira etapa desta pesquisa, nos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro de 2016, investigamos a poética do silêncio e, também, recursos de iluminação para a criação de imagens e, principalmente, a produção de conteúdo teóricos e imagéticos resultantes das nossas inquietações como intérpretes.

Durante o processo criativo foi intensa a procura de ordenar as nossas indagações, refletir sobre o fazer teatral e as nossas motivações. Assim, **CRIA** é fruto dos seguintes questionamentos: o que nos move a fazer teatro? Sobre o que precisamos ou queremos falar e refletir? O que nos toca? O que do mundo ressoa em nós? O que nos move a criar?

Movidas por essas perguntas, recolhemos diversos materiais e assuntos dos quais gostaríamos de falar, poetizar. Entendo que essa opção de devanear sobre as nossas experiências e as ressonâncias do mundo em nós desencadeou a criação de poéticas específicas, a concepção de um cenário abstrato, a escolha das estéticas utilizadas, a busca por explorar movimentações minimalistas e, dessa forma, desenhou uma dramaturgia aberta aos vazios e indagações, às explorações dos ruídos e às ambiências sonoras na musicalidade.

³ Aqui a palavra policênico é tomada num jogo com as palavras polifônico e policêmico. Policênico é um neologismo criado para falar sobre a multiplicidade de sentidos que a cena evoca.

Ostrower (1990) afirma que o ato de criar é uma necessidade do ser humano de se fazer compreender; pois os conteúdos criativos vêm essencialmente das relações vivenciais e existências, pois a fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver. Para Ostrower (1990) o artista no ato de criar:

Precisa ordenar os fenômenos e avaliar o sentido das formas ordenadas, precisa comunicá-lo a outros seres humanos através de novas formas ordenadas. Movido por necessidades sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e transformação que afeta a própria condição humana. Criar é um agir integrado, criar e viver se integram. Todo ato de criação é um ato de compreensão que redimensiona a universo humano (OSTROWER, 1990, p. 217).

Nesse sentido, criar é dar forma aos fenômenos que são relacionados a nós e o próprio ato de criação consiste em um processo de ressonância do artista e do espectador. Propomos então que o espetáculo materializasse essas motivações e que as estendêssemos aos espectadores nos momentos em que os convocássemos a CRIAR, conosco, os lócus narrados, o contexto das ações, o sentido da encenação e da própria vida.

Criou-se, assim, um repertório temático, com acervo de referências textuais, de imagens decorrentes de nossas inquietações, desejos e dúvidas; um catálogo de provocações que dariam origem à montagem. Ao final do período de maturação desse material, Nara Faria e eu convidamos a artista brasileira Ana Flavia Garcia para participar desse processo e fazer, além da direção teatral, a dramaturgia do espetáculo, a partir do nosso acervo.

Para tanto, utilizamos diversas formas de armazenar e trocar as informações e as referências coletadas. Cada uma de nós tinha um diário de bordo com as anotações pessoais; também compartilhamos, entre nós, imagens, obras de artistas, músicas, referências teóricas, pesquisas científicas, vídeos, filmes, textos de filósofos e poesias em um grupo fechado no *facebook*. Dessa forma, o processo criativo se tornou um percurso sensível de coleta, de escuta e abertura para aquilo que, de alguma maneira, ressoou em nós.

CRIA traz uma proposta de encenação que busca os alargamentos poéticos, os fluxos de encantamento, as sensações de rupturas, de vazio e completude presentes nas questões motivadoras e nesse material inicialmente coletado nós. Portanto, entendo que as ressonâncias desse material, ocorridas em nós, configuraram-se como um caminho criativo quando, no início do

processo, definimos que o espetáculo partiria desses ecos, do que encontrásemos de similitudes, empatias e semelhança em nossas frequências.

Bachelard (1988) é considerado uma referência importante quando se trata da ressonância com princípio para a criação, pois sua obra fornece material consistente para uma reflexão sobre a experiência criativa, a criação teatral e a percepção pela imaginação. O autor, com sua ideia de “estado do ser em devaneio” afirma que somos seres permeáveis, capazes de ressoar e que, por isso também, somos capazes de criar.

Bachelard, (1988, p. 1) trabalhou com a fenomenologia da imaginação criadora, e buscou uma comunicação com a “consciência criante” para se referir à imaginação criativa, se interessava pelos instantes em que os leitores estavam envolvidos por um objeto artístico e afirmava que esses momentos são decorrentes do processo de ressonância, classificando essa ressonância como o estado do ser em devaneio; o estado de poesia; o olhar do artista; o olhar da criação.

Ele também afirma, em outra obra, que as maneiras arrebatadoras em que somos tomados por uma imagem poética são decorrentes dos fenômenos de ressonância e nos despertam para a criação poética. Segundo o autor:

Nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo... A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser, da repercussão (BACHELARD, 1978, p. 187).

As imagens, os sons, as palavras poéticas, a que somos submetidos, ressoam, enraízam-se em nós e transformam-se em novas criações, em um novo ser com novas referências estéticas e se manifestam como uma nova expressão criadora. A partir da identificação do receptor com o objeto artístico ou até com a manifestação da poética da vida, ocorre a multiplicidade de ressonâncias que se desdobram em nós ou em outra criação artística.

Ou seja, a ressonância é também um caminho de reflexão sobre uma experiência e, o efeito do mundo sobre nós, pode ser um mote poético. No livro “A poética do devaneio” Bachelard (1988) fala sobre como as ressonâncias sucedem por diferentes níveis em um resultado poético:

Quando se toma um poema como instrumento de análise para medir suas ressonâncias em diferentes níveis de profundidade, com frequência se conseguirá avivar devaneios abolidos, lembranças esquecidas. Com uma imagem que não é nossa, com uma imagem por vezes bastante singular, somos chamados a sonhar com profundidade. O poeta tocou no ponto certo.

Sua emoção nos emociona, seu entusiasmo nos reergue
(BACHELARD, 1988, p. 120).

Nessa mesma direção, Freitas (2012) realizou um estudo comparativo entre diferentes linguagens artísticas e afirma que as ressonâncias nas criações estão diretamente relacionadas com o conceito de simpatia. A simpatia, ou a associação emocional, vai sempre comportar uma ressonância entre diferentes elementos e poéticas teatrais que se aproximam, harmonizam e suscitam um movimento interior de reação que faz com que se assemelhem e ressoem no receptor de maneira similar.

Assim, em um processo criativo as ressonâncias podem surgir desse contato virtual entre objetos artísticos, entre artistas e a partir de uma reflexão sobre procedimentos criativos, métodos, linguagem e sobre a própria vida.

Esse aspecto também é comentado por Kandinsky (1996, p. 56) ao considerar que a ressonância é o “som fundamental interior”; é quando o objeto artístico consegue ser a transposição da intimidade do artista e ressoa em forma, movimento, som, sensação. O autor parte da ideia de que o ser humano tem o “princípio da necessidade interior”: uma necessidade de criação, um princípio de ressonância que depende da personalidade do artista, da sua cultura e da conexão com os elementos universais e atemporais da arte.

Por sua vez, para a física, a ressonância é um fenômeno que acontece quando um corpo recebe energia com a frequência igual a uma de suas frequências naturais de vibração. Em sua investigação de acústica musical Henrique (2002, p. 19) afirma: “A ressonância consiste na geração de vibrações de grande amplitude num sistema pela aplicação de uma força periódica cuja frequência é igual ou próxima da frequência própria do sistema.”

Ou seja, a similitude física da frequência, ou a chamada simpatia de Freitas (2012) é necessária para que aconteça a ressonância. Sob esse ponto de vista fica notável que ressonância é quando a mesma frequência soa novamente, quando ressoa por semelhança em nós.

Em música, a ressonância é um parâmetro fundamental para a produção de um som contínuo e varia de acordo com a forma, tamanho e material do corpo que recebe a onda sonora. Um instrumento musical é, por exemplo, formado pela corda, que gera a onda sonora e pela caixa onde essa onda ressoa por simpatia, similitude.

Portanto, o som vive e morre por meio da ressonância e desse modo, o som é um movimento de onda que faz vibrar os corpos e, para que uma onda sonora dure bastante tempo, é necessário que haja uma boa caixa de ressonância.

Teorias musicais procuram explicar os sistemas vibratórios dos instrumentos e a maneira como as vibrações produzem diferentes timbres a partir da caixa de ressonância desses instrumentos musicais ou do nosso corpo. As ressonâncias, então, se definem também como a maneira em que um corpo transmite ondas sonoras e como ocorre uma espécie de reação ao som produzido.

Assim, apoio-me no pressuposto musical da ressonância e proponho uma ampliação metafórica desse conceito com um caminho poético e metodológico de fundamental importância para a criação. Portanto, o uso da ressonância aqui se estabelece na interseção entre seus sentidos gerais ora apresentados e a partir da reflexão sobre o procedimento criativo utilizado durante a montagem de **CRIA**.

É notável que, do ponto de vista fenomenológico, a ressonância como princípio criativo pode ser considerada inevitável em qualquer processo artístico, pois é óbvio que isso ocorre a partir do reconhecimento de que somos seres permeáveis e que nosso modo de viver e atuar está impregnado de nossas experiências, de como percebemos os fenômenos e de como o mundo ressoa em nós.

Contudo, mesmo a ressonância podendo ser um *modus operandi* inevitável em uma criação, trato aqui da consciência de explorar a ressonância como mote para criação, da busca de poetizar o efeito do mundo em nós, espectadores e artistas.

Nesse sentido, acredito que o uso da ressonância direcionou, principalmente, a exploração de ambiências sonoras, a combinação de diferentes camadas e qualidades de ruídos e alguns elementos fundamentais da linguagem audiovisual.

3 DRAMATURGIA ABERTA ÀS RESSONÂNCIAS

Uns dos recursos usados na encenação de um espetáculo é de não revelar imediatamente os lócus em que as personagens estão e, nesse caso, a musicalidade entra como um artifício para intensificar a busca do espectador pelo reconhecimento desses lócus. Contudo, a dramaturgia musical, necessariamente, não busca dar uma resposta ao espectador, mas sim alargar as possibilidades poéticas de confrontar a narrativa imagética e sonora.

Segundo o diretor musical de **CRIA**, Décio Gorini (2017), “a importância da música na construção da dramaturgia é que o som foi a principal narrativa paralela criada para comentar, brincar, surpreender, dar espaço para o improvável e criar polissemia.”

Durante os ensaios usávamos frequentemente metáforas sonoras e referências musicais para descrever os diferentes jogos, texturas e ambiências dos lócus e testamos várias combinações sonoras e imagéticas antes de che-

gar no resultado final. Essas experiências influenciavam as qualidades rítmicas das cenas e as diferentes imagens criadas; conduziam a ligação de uma cena para outra e ampliavam os espaços inacabados abertos ao espectador, considerando os aspectos formais e estruturais da narrativa.

Gorbman (1987) fala sobre o uso da música no cinema narrativo clássico, analisa como pode ser seu impacto narrativo e afirma que muitas vezes a música traz um comentário que nem um outro elemento pode trazer, pois possibilita o uso de um artifício muito peculiar: criar a diegese e a não diegese, com efeitos narrativos bem diferentes⁴.

Há certas peculiaridades no tratamento da musicalidade de **CRIA** que são fatores estruturais das diferenças que se dão entre a condução e combinação da música diegética e da não diegética.

Em algumas cenas usamos a música não diegética, ou a melodia inaudível como comenta Gorbman (1987), uma música que não é tanto para ser notada conscientemente pelo espectador, mas sim para provocá-lo emocionalmente. Já em outras cenas procuramos brincar com os efeitos da mistura de diegese e da não diegese, fundindo o que é da cena com o que não é da cena e assim, a dramaturgia musical anuncia, contradiz, amplia ou reforça as ações.

Durante a etapa em que experimentávamos as sonoridades dos lócus, nos inspiramos, principalmente, na linguagem musical cinematográfica e chegamos à combinação de diversas qualidades de ruídos, com as paisagens sonoras e as inserções musicais. Para tanto, utilizamos timbres diferentes como os sons da natureza; os artificiais e eletrônicos; a minha voz e da Nara Faria, com um alto grau de distorção; referências estéticas de música eletrônica e orquestral e a mistura de altas frequências no limite do espectro auditivo humano em que é possível sentir a vibração e o tremor do som no corpo.

A opção de usar frequências que ficam no limite da audibilidade foi mais bem explorada na primeira música do prólogo em que há ruídos de 20 Hetz⁵. São sonoridades bastante abstratas, muito graves e/ou muito agudas e, com as quais, não são possíveis reconhecer sonoridade similar no cotidiano.

Percebemos que a exploração dessas sonoridades, quando usada dentro de uma sala fechada, afeta e transforma a percepção da imagem com bastante intensidade, pois possibilita criar uma musicalidade que não percebemos tão claramente, mas que sentimos e que nos influencia muito. As distorções e a forma com que surgem faz com que esses sons sejam quase que subliminares, mas eficientes em seus objetivos narratológicos.

A exploração das ambiências e ruídos em **CRIA** coaduna com o projeto de paisagem sonora de Schafer (1997).⁶ Ele afirma que a paisagem sonora pode se referir tanto a ambientes reais como a construções abstratas, artísticas e

4 “A música não diegética são as sonoridades que se amalgama na narrativa, tal qual um narrador externo, pois não pertence à “realidade” do espetáculo. Atualmente a música não diegética é tão explorada que muitas vezes parece natural no mundo ter música de fundo. A música diegética, por outro lado, seria aquela que se manifesta na própria cena: atores que cantam ou tocam, rádio ou televisão ligados, a trilha de um filme ao qual os personagens assistem. Trata-se de um tipo de inserção musical que se faz notar de modo mais literal, óbvio”. (GORINI, 2004, p. 35)

5 A música do prólogo está disponível no link: <https://soundcloud.com/d-cio-gorini/prologo-cria>

6 O termo paisagem sonora foi criado por Schafer (1997) para designar qualquer evento acústico que compõe um ambiente.

trabalha com uma ampla variedade de sons capazes de serem percebidos pela audição humana e, portanto, passível de ser utilizado artisticamente. Esse autor traça a história da paisagem sonora e aponta que a revolução industrial trouxe grandes modificações nesse ambiente sonoro e uma delas foi a reflexão sobre o ruído.

Cotidianamente, o ruído pode ter vários sentidos ainda que subjetivos: um som indesejado, um som não musical, qualquer som forte ou um barulho. Os ruídos são esses pequenos sons que pertencem ao irrelevante, ao corriqueiro, ao imperceptível, ao não musical.

A situação teatral, porém, empresta um novo sentido a esses sons, pois a arte pode ampliar e contextualizar o ruído e a fricção sonora. Kendrick e Roesner (2011), também propõem a alteração da compreensão do que é ruído e afirmam que este serve para a música e, portanto, serve para fazer arte.

Atualmente, na música moderna, vários músicos trabalharam nesse sentido. Pat Matheny, Harry Partch e Hermeto Pascoal, por exemplo, investigam o ruído de fazer música e ainda jogam com a audiência ao tornarem aparentes, na cena, a elaboração física, técnica e material de produção de som.

Wisnik (1989) afirma que a partir do século XX acontece uma mudança no campo sonoro porque os barulhos e ruídos de todos os tipos passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. O som é um traço entre o silêncio e o ruído e, nesse limiar, acontece a música. O autor afirma:

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). O som e o ruído não se opõem absolutamente na natureza, trata-se de um *contínua*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indefinível o limiar desta distinção) (WISNIK, 1989, p. 30).

Para Wisnik (1989), a utilização dos ruídos nos libera para uma infinidade de materiais sonoros. Assim, o ruído sendo uma característica da vida urbana moderna vem renovando a linguagem musical, teatral e cinematográfica.

Na última música do espetáculo **CRIA** também exploramos os ruídos junto a uma música que tem uma melodia e uma harmonia muito simples, mas não obstante também tem várias camadas de ruídos e sobreposições; vozes distorcidas e ecos ressoando em espaços gigantescos.⁷

⁷ Essa música está disponível no link: <https://soundcloud.com/d-cio-gorini/cria>

Nos dez minutos finais dessa música, há uma reverberação de doze segundos de uma orquestra gigantesca, como se estivéssemos em um espaço muito grande. As frequências se misturam e, tecnicamente, gera o resultado de um som embaralhado, com muitas frequências sobrepostas que traz essa sensação de ruído. Na figura 3 é possível visualizar a quantidade de canais utilizadas na música. A coluna à direita mostra as linhas das vozes e instrumentações.

Segundo o diretor musical Décio Gorini (2017), essas ressonâncias criaram um efeito de interferências que o nosso cérebro passa a perceber como timbre, como uma mancha, como se não fosse possível ver mais os detalhes; ver a individualidade das fontes sonoras; pois formam um bloco, uma massa amorfa, um ruído em que não conseguimos identificar a nota.

Portanto, o fato dos ruídos estarem tão camuflados pela malha orquestral oferece a possibilidade de significação da cena; traz a concepção de ruído como musicalidade, pois não se estabelece uma escuta específica e percebe-se o todo numa conjunção dos sentidos e sensações, emoções.

Esses são alguns elementos fundamentais da música audiovisual que exploramos em **CRIA**, uma vez que a música embala o espectador na subjetividade da narrativa. Ao se falar de cinema, esse argumento é longamente desenvolvido por Gorbman (1987, p. 4), em que a autora acredita que a música pode “libertar a imagem do estrito realismo” e “como algo não conscientemente percebido inflexionar a narrativa com valores emotivos via códigos musicais culturais.”

Percebemos que a exploração do ruído pode ampliar o sentido das ações, multiplicar os caminhos de interpretação da cena, contradizer as imagens e criar uma nova possibilidade de ressonância na audiência e em nós. Essa musicalidade combinada à construção das cenas propiciou a exploração da poética do não explícito, da suspensão, do hiato entre a palavra, o som e a imaginação, do que ainda pode ser criado.

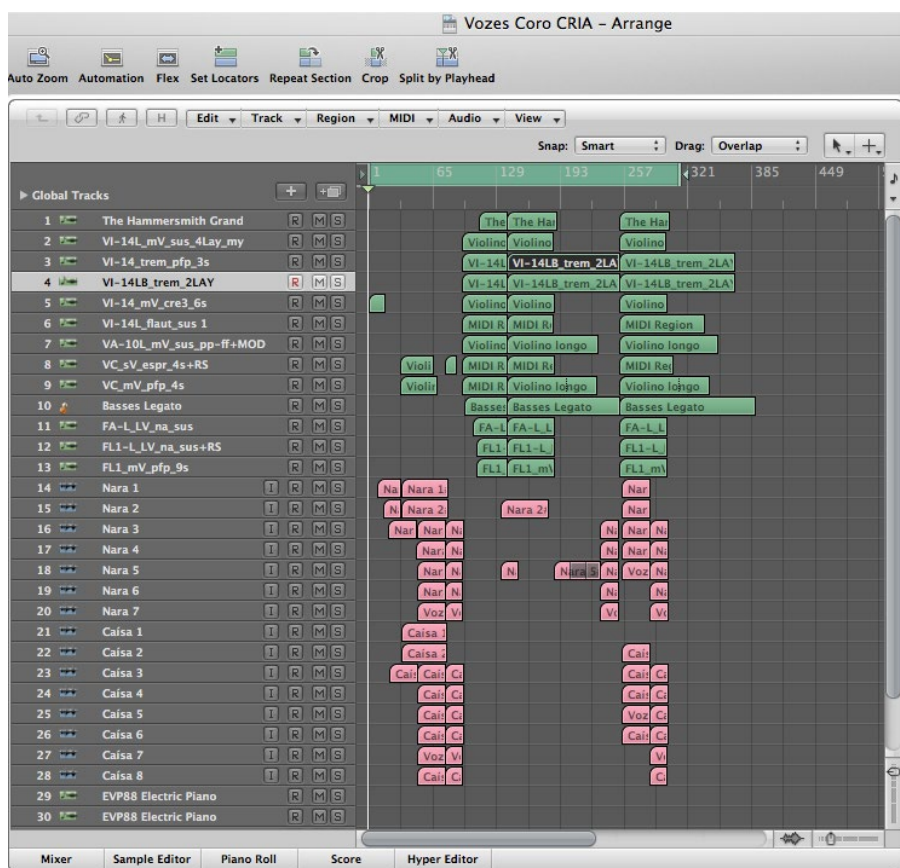


Figura 3 Cenário **CRIA**. Fonte: arquivo **CRIA**. Print Screen de Décio Gorini.

Assim, percebo que a ressonância pode também acontecer nos momentos de abertura para a criação com a audiência, pois a musicalidade visual que emana da relação cinética entre sons, corpos, cenário e dramaturgia abre espaços para a criação com os espectadores.

Lassus (2010) ao analisar a obra de Bachelard concluiu que a imaginação criativa surge em consequência dos ecos e ressonâncias, buscando uma interação “criante” com a audiência. A autora afirma:

Esta leitura harmônica é indissociável de uma leitura musical, tendo assim um efeito criador sobre o leitor, que se sente harmonizado pelos ritmos percebidos. As palavras suscitam em si um movimento corporal que conduz o ouvido (cada vez mais refinado) a escutar os ecos das suas próprias vozes interiores (LASSUS, 2010, p. 19).

É na criação de espaços ativos que a audiência é convidada a captar as sonoridades. Então, a poética da ressonância está também relacionada com pensamentos escondidos, nas imbricações das ações, das intenções e reações que propiciam espaços de infinito devaneio com a “consciência criante”, mencionado por Bachelard (1988).

Trata-se da abertura para a alteridade e para o encontro e ressonância com os espectadores, pois os elementos cênicos utilizados possibilitaram uma recepção aberta em que as imagens evocam uma diversidade das experiências cotidianas e incita a audiência a criar sua própria experiência, afastando-a da condição de mera receptora de informações, fazendo com que compreenda a narrativa a partir de suas referências e criatividade.

A diretora e dramaturga do espetáculo, Ana Flávia Garcia (2017) afirma: que “É uma proposta explícita de explorar o jogo teatral, é uma lacuna que se deixa, é um pensar de efeito, é pensar o público muito presente, é pensar a comunicação com o público com muito desejo”

A ideia de “obra aberta” de Umberto Eco (1991) faz correspondência a essa noção de dramaturgia de ressonância e afirma que esse caminho é um convite para a audiência ser também autor do objeto artístico.

Existem aquelas obras que, já contempladas fisicamente, permanecem, contudo, abertas a uma geminação contínua de relações internas que o fruidor descobrir e escolher no ato da percepção da totalidade dos estímulos... cada obra aberta é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais, leva a obra a reviver segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal (ECO, 1991, p. 63-64).

De alguma maneira, todas os objetos artísticos são abertos, pois possibilitam uma infinidade de leituras possíveis. Mas Eco (1991) investiga com detalhes em que sentido toda “obra é aberta”, analisa a abertura considerada típica de todo objeto artístico e aponta em quais características fundamentais essa abertura se fundamenta e os diversos níveis de abertura, ou o que chama de aberturas programáticas.

Também Meyerhold (2012, p. 125) ao falar sobre o “teatro de convenções” faz menção a uma dramaturgia a ser completada pela audiência, pois via o público como o quarto criador⁸: o método das convenções põe no teatro um quarto criador — depois do autor, do ator e do diretor —: o espectador. O teatro de convenções cria uma encenação tal que o espectador, com sua imaginação, vem a completar artisticamente os desenhos das sugestões fornecidas pelo palco.

Para Meyerhold (2012) há a necessidade de jogar com a composição dinâmica dos elementos cênicos, na articulação da dramaturgia, a fim de permitir as brechas a serem preenchidas por novas ideias, ambientes sonoros e imagens poéticas da audiência.

Em **CRIA**, as relações assimétricas entre som e imagem mostram, ainda, que são possíveis vários outros caminhos narrativos. Pois, dentro dessa complexa ordenação existe também, para cada pessoa da audiência, uma certa liberdade de seleção do lócus e interpretação do que é apresentado.

Freitas (2012) sugere diretrizes para observar encontros entre artes, matérias e técnicas artísticas e diz que a ressonância está diretamente vinculada com a recepção. Esse reconhecimento entre obra e espectador é vinculado à simpatia como um dos caminhos para a ressonância. Dessa forma:

...as ressonâncias, são os encontros que mais solicitam a participação do receptor, pois é ele quem, de certa forma, as produz. A semelhança é percebida, estudada e validada na figura das ressonâncias. Sua legitimidade é garantida pela liberdade que a simpatia tem de percorrer as maiores distâncias e se fundamentar na subjetividade dos olhares (FREITAS, 2012, p. 162).

Nesse sentido, percebo claramente que durante as apresentações de **CRIA** a permeabilidade da audiência é quem revelava a maleabilidade do objeto artístico, dado pelo tempo da ressonância. O fluxo de transformações e imagens poéticas percebidas pela audiência são aspectos que ganham densidade e unidade a partir da musicalidade criada, pois a dramaturgia musical conduziu o desencadeamento das cenas e possibilitou a comunhão desses diversos aspectos da encenação.

Na ressonância da audiência há também a sonoridade do ser que contempla. Nessa memória ecoada residia um inconsciente adormecido, despertado

⁸ O termo “teatro de convenções” é entendido por Meyerhold (2012) de forma diferente de quando se diz “teatro antigo” ou “teatro convencional”. O “teatro de convenções” define uma técnica de montagem cênica em 1910, que segundo o autor, vence os recursos naturalista tão criticados por ele.

pela nova imagem poética criada. Podemos chegar a uma ideia de criação conjunta como se os espaços de sentir e as ressonâncias não pudessem ser mais atribuídos apenas ao nosso grupo organizador. No momento da fruição do espetáculo, vivemos uma experiência criativa conjunta com a audiência.

Para Desgranges (2008) o modo de atuação proposto aos espectadores vem sofrendo alterações significativas nos últimos séculos. Em diálogo estreito com as transformações observadas, tanto nas propostas formais dos artistas, quanto no contexto social dos diversos períodos, o autor afirma que a relação da audiência com o teatro está intimamente relacionada à maneira própria de cada época de ver, sentir e pensar.

No teatro pós-dramático, o que se observa é uma inversão da relação travada entre espectador e proposta cênica. Se, no princípio estético do drama, que mantém a noção tradicional da obra de arte como síntese representativa do mundo, a constituição do mundo fictício convida o espectador ao mergulho, na teatralidade pós-dramática — que se estrutura não como obra, mas como objeto artístico, que trabalha com a ideia de algo que não está pronto, e que para efetivar-se solicita ampla atuação do espectador — a recepção opera de modo contrário: o objeto artístico é que invade o espectador, atingindo-o em seu íntimo, fazendo surgir sensações, percepções, imagens, entre outras produções, advindas da experiência pessoal do participante. O espectador desempenha o ato de leitura valendo-se, tanto da análise de elementos de significação oriundos do texto cênico proposto pelo autor, quanto de conteúdos outros, percebidos, lembrados e criados durante seu percurso de leitura (DESGRANGES, 2008, p. 18).

Dessa forma, para Desgranges (2008), as ressonâncias na audiência também se traduzem na sensação de encontro e unidade na experiência artística, um encontro que pode ser permitido pela disponibilidade do objeto artístico.

Por sua vez, Nachmanovitch (1993) afirma que o sincronismo entre os artistas e os espectadores conduz a uma unidade do objeto artístico e gera os momentos dessa unidade. Sobre esse sincronismo o autor assim expõe:

Existe um fenômeno chamado sincronismo que é a conjunção de dois ou mais sistemas rítmicos numa só pulsação. Se vários operários estão martelando numa construção, depois de cinco minutos eles entram no mesmo ritmo sem qualquer comunicação explícita. Da mesma forma, o ritmo fisiológico de um corpo entra em ressonância com o de outro corpo; até mesmo

osciladores eletrônicos que operem muito próximos da mesma frequência entram em sincronismo.... Nesses momentos, uma espécie de secreta cumplicidade se estabelece entre nós. Captamos um brilho especial nos olhos de cada um dos outros e nos sentimos um só ser. Nossas mentes e nossos corações vibram no mesmo ritmo (NACHMANOVITCH, 1993, p. 95-96).

Esses momentos de ressonâncias e sincronismo com recepção são também como ocorrem as diferentes formas de respostas dadas pela audiência ao dialogar com o material que apresentamos em cena. Recriamos o espetáculo à medida que sentimos e vivemos a experiência juntos, em uma comunhão com a recepção. Ai, percebe-se que a criação artística carrega a condensação de muitas ressonâncias, como uma condensação poética em que o criador e o receptor formam um par que vibram em harmonia, em mútuo relacionamento e mútua interação.

Portanto, perceber-se em que medida a audiência é, também, criadora da obra teatral. Essa criação em conjunto da audiência não significa necessariamente uma entrada física em cena, mas, sim, à importância que damos ao seu olhar, às suas sensações, reações e movimentos, que passam a integrar a apresentação. Essa criação em conjunto advém também do espaço criativo que o espetáculo disponibiliza para o exercício de leitura dos espectadores, que sentem e percebem a experiência, de forma mais ativa, vivendo um jogo, entre a emoção e a reflexão.

Os espectadores com seus múltiplos sentidos são solicitados, então, a agir em relação ao jogo da cena, vivendo os sentimentos a partir da disponibilidade de se entregarem. Esse ambiente faz com que os espectadores saiam do lugar de receptores estáticos, jogando-os num movimento criativo, consciente e coletivo.

Assim, o espetáculo apresenta-se potencialmente mutável. O momento do encontro da audiência com o espetáculo revela, também, o que o espetáculo foi em seu processo criativo; o que poderia ter sido ou, ainda, o que quase foi. A audiência contribui para nos forçar a ver, em cada cena, uma nova possibilidade; o outro lado ainda não revelado; contribui para relativizar a noção de conclusão de um processo criativo e, assim, perceber que aquela forma, considerada final por nós, torna-se, somente, um ponto provisório.

Por isso a pesquisa sobre um processo criativo em Teatro trata-se, também, de uma investigação que assume as borras das linhas que dividem o objeto de pesquisa e o sujeito que pesquisa, em constantes transformações.

O enfrentamento de questões e dificuldades desse processo mutável de pesquisa torna-se um amplo campo para desenvolvimento de hipóteses e fer-

ramentas de pesquisa. A transformação da sala de ensaio e do palco em laboratório de experiências expressivas e intelectuais intensifica a experiência de aproximação entre documentação e criação, possibilitando outros caminhos no jogo do fazer e desfazer performaticamente orientados e documentados.

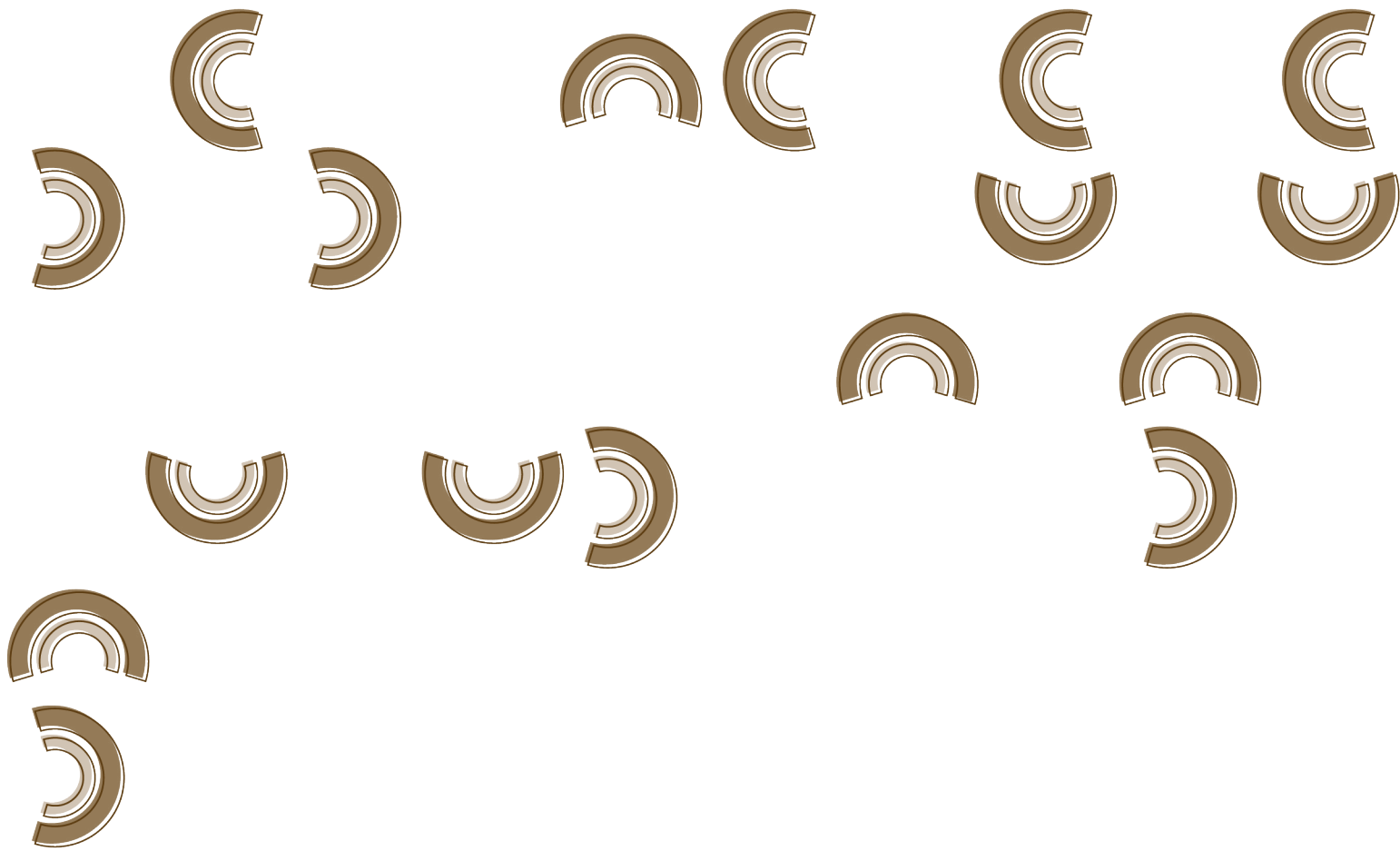
Contudo, nesse processo, creio que um dos maiores desafios foi integrar metodologicamente registro e criação. Entendo que esses procedimentos são peculiares do nosso fazer imbricado pela criação artística e pela investigação científica da criação.

Portanto, nessa busca, sem referências metodológicas unicistas e fixas me sustento na averiguação da experiência vivida, na indagação dos caminhos de ressonância e, principalmente, na atitude de reflexão dos fenômenos e nas relações que se estabelecemos uns com os outros.

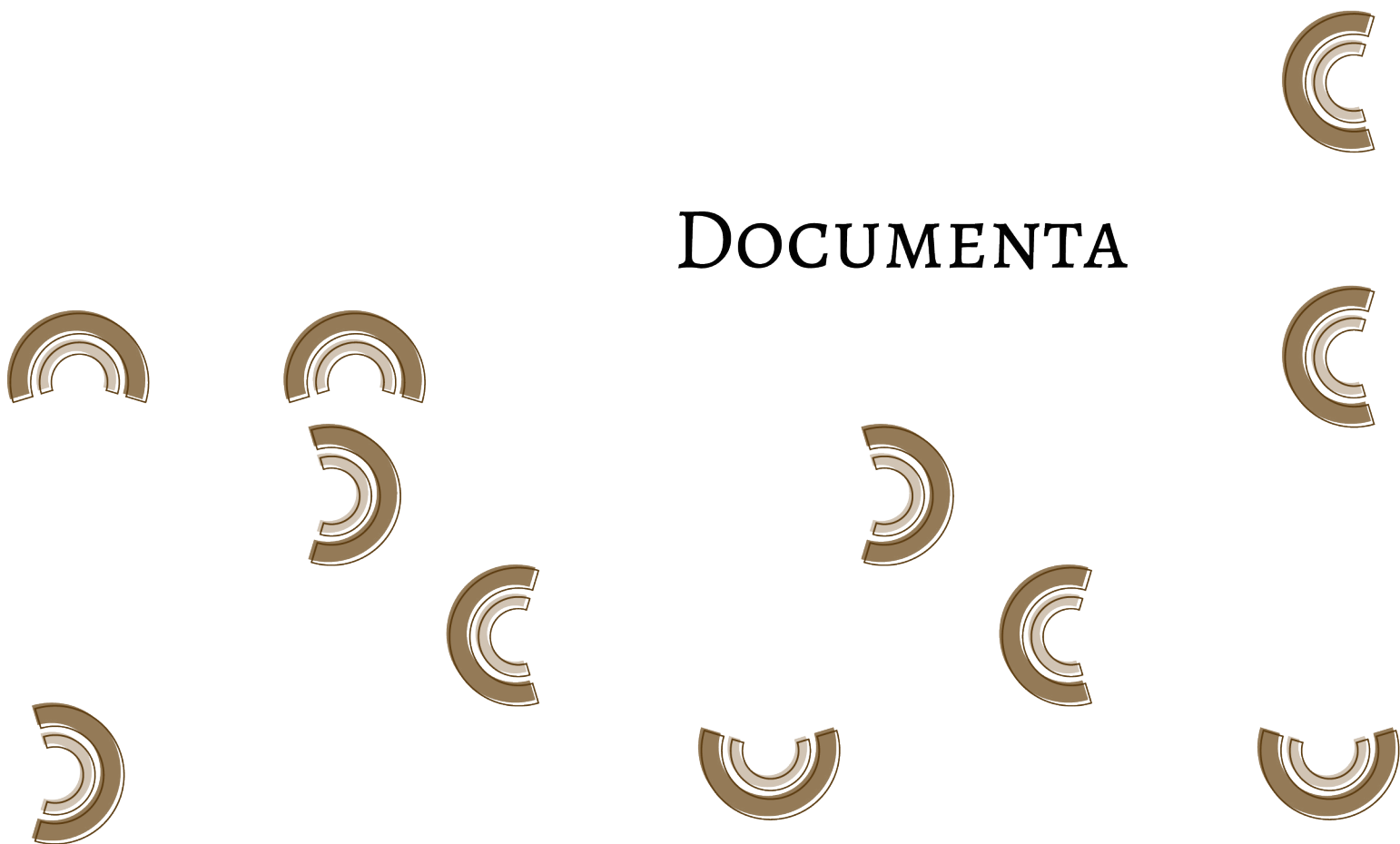
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 11-20, 2008. Disponível em: <<http://producao.usp.br/handle/BDPI/32317>>. Acesso em: 16 set. 2017.
- ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1991.
- FREITAS, Alexandre Siqueira. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras de conceber semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. 2012. 340f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes Departamento de Música. Universidade de São Paulo, 2012.
- GARCIA, Ana Flávia. [**Depoimento**]. Brasília. 2017. Entrevista concedida a Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães. 2017.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GORINI, Décio. [**Depoimento**]. Brasília. 2017. Entrevista concedida a Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães. 2017.
- GORINI, Décio. **Trilha do sertão**: música e imagem na representação do sertão no cinema brasileiro recente. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música. Universidade de Brasília, 2004.
- HENRIQUE, Luís L. **Acústica musical**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

- JAMES, David. **A working nodel for postgraduate practice based research across the creative arts**. The Third Doctoral Education in Design Conference (DED3) proceedings. 2003.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KENDRICK Lynne; ROESNER, David. **Theatre noise: the sound or performance**. Cambridge Scholars Publishing, UK, 2011.
- LASSUS, Marie Pierre. **Gaston Bachelard musicien: une philosophie des silences et des timbres**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010. (Collection Esthétique et Sciences des Arts).
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. **Do teatro/ vsévolod meyerhold**. Tradução e notas de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. Tradução de Eliane Rocha. São Paulo: Summus, 1993.
- OSTROWER, Fayaga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.
- SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.



DOCUMENTA





DOCUMENTA
GUIA DE ÓPERA: **O EMPRESÁRIO**¹

Marcus Mota
Universidade de Brasília.
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Disponibiliza-se agora o programa ou guia da ópera distribuído para os espectadores durante a montagem de **O Empresário** em 2006.

Palavras-chave: Mozart, Programa, O Empresário.

ABSTRACT

*It's available now the Opera Program of **The Impresario / Der Schauspieldirektor**, that was distributed to the audience in 2006.*

Keywords: Mozart, Opera Program, Der Schauspieldirektor.

1 Este guia foi distribuído durante apresentação da obra em 22 de abril de 2006, na Sala Martins Penna, do Teatro Nacional de Brasília, por ocasião de eventos que celebravam os 250 anos de nascimento de W. Mozart. Link para o guia em sua forma original: https://www.academia.edu/7036352/O_Empres%C3%A1rio_de_W._Mozart_Guia_Musical_Opera_Guide_2005_

A obra de W.A. Mozart (1756-1791) *Der Schauspieldirektor* (1786) tem por subtítulo *Komödie mit Musik*, comédia com música. Essa junção de comédia e música é o que estrutura o espetáculo. Mas é um espetáculo somente para fazer rir?

Por sua vez, o título nomeia uma função: o de dirigir uma casa de espetáculos. Na verdade, trata-se de uma mistura de funções: produzir, contratar, selecionar repertório e elenco, administrar o teatro, estabelecer relações com os financiadores dos projetos, entre outras. Dependendo do tamanho do teatro, a hierarquia centraliza ou banaliza a importância do homem no cargo. Tradicionalmente, *Der Schauspieldirektor* se traduz por **O Empresário**. Adotamos aqui esta nomenclatura, mas sem perder a amplitude do termo.

Inicialmente, **O empresário** foi composto como um divertimento para corte, como número introdutório a outro divertimento real encomendado a A.Salieri. Os cinco números musicais que Mozart compôs para o espetáculo — Abertura, duas árias, um trio e o final — foram compostos entre janeiro e fevereiro de 1786, durante o tempo que compunha **As bodas de Fígaro**. A motivação da pressa não poderia ser mais mundana: satisfazer o Governador Geral dos Países Baixos, o Duque Albrecht von Sachsen-Teschen casado logo com Marie Christine, irmã do imperador José II em visita ao palácio de Schönbrunn e promover a inserção cada vez maior de Mozart no mundo do espetáculo em Viena. Tanto que *Der Schauspieldirektor* foi apresentado na Orangery deste palácio, na estufa para cultivo de laranjas em climas frios. Mozart querendo um emprego, e o Imperador reafirmar seus laços de soberania.

É dentro deste ambiente palaciano que a obra de Mozart primeiro se explica: cerca de 80 pessoas assistem uma mistura de teatro com canto lírico

(*Singspiel*), que se vale da popularidade dos eventos teatrais em Viena, graças aos estímulos do Imperador José II. Assim, os favores reais em conceder a sua corte este prazer audiovisual se revertem em celebração do próprio Rei, como agente cultural. *Marketing!*

É a partir dessa popularidade, dessa massiva presença de eventos cênicos em Viena, é que a comicidade da obra ganha sua primeira explicação. **O empresário** é um meta-espetáculo, um espetáculo sobre o espetáculo, sobre os bastidores da produção de um espetáculo. O que o grande público normalmente não vê é colocado em primeiro plano. Mas isso só se torna atrativo, risível, só se torna digno de performance se já existe na realidade, se a realidade já se encontra permeada com referências aos tipos, situações, idéias provenientes do mundo do bastidor.

É por que há familiaridade com esse mundo do espetáculo que Mozart faz esta comédia. Assim, a comicidade é produzida a partir das referências existentes e não de um abscondito universo ou simples espontaneísmo. As pessoas vão rir por saber, por conhecer o objeto de riso.

Parece tautológico, mas a aproximação entre comicidade e conhecimento é o que nos faculta uma visão e uma experiência mais fundamentadas para a produção do riso. E do que se ri então?

Na peça, vemos a figura-eixo do espetáculo, o empresário, procurando garantir que ética e estética não sejam separadas pelos interesses individuais, muitas vezes mesquinhos das pessoas envolvidas na realização do projeto. Após ele, desfilam: um auxiliar, que gostaria de estrelar a produção; um financista que possui relações carnais com as divas; as duas divas, uma mais velha, outra mais nova, mas ambas fundamentando seu fazer artístico em uma idolatria auto-egóica; e, por último, um cantor que despreza produções menores.

Assim, temos um repertório de tipos e situações, uma coletânea, um zoológico com algumas cenas do mundo do espetáculo. Muitas dessas figuras conhecidas dos espectadores com os espectadores mesmos se parecem. A corte que assiste e os atores que estão no palco guardam estreitos nexos. As pessoas vão ao palácio rir de si mesmas. Segundo ponto: como a comicidade se estabelece a partir de referências conhecidas, partilhadas, a partir do que se conhece, o mundo representado é uma apropriação, uma interpretação da própria audiência.

A luta pelo poder já nas audições para um espetáculo, antes mesmo dos ensaios, apresenta a rivalidade, a disputa, a ambição como metas e artifícios dos artistas. Comicamente é a realidade sem exageros, tanto de artistas como da corte.

Assim, as pessoas riem, riem de algo e este algo revela algo de quem ri. A comicidade aqui manobra o que se acredita, os valores predominantes, os

pressupostos de ação. Em Mozart, há um encontro entre a elite se satisfazendo com sua vida e ao mesmo tempo essa mesma vida sendo analisada, em função da representação.

Ou seja, como a sociedade vienense se transformou em uma sociedade de espetáculo, um espetáculo sobre o espetáculo coloca em cena a discussão das razões mesmas de se fazer arte. Pois, de todas as figuras da peça, apenas uma luta por garantir certo status menos rasteiro ao que estão fazendo. Isso torna a luta do empresário vã?

O texto original de Gottlieb Stephanie, o jovem (1741–1800) — supervisor do Teatro Nacional Alemão, ator e autor de textos teatrais — foi adaptado para situações modernas, não palacianas². À elite vienense substituiu-se o público familiarizado com espetáculos dramático-musicais de hoje. Entretanto, a relação entre sociedade e espetáculo continua: um detalhamento nas relações de bastidor não se confina ao que acontece atrás das cortinas.

Procurou-se nesta adaptação promover um mútuo envio entre passado e presente de forma a tanto se fazer uma homenagem à teatralidade de Mozart quanto tornar essa teatralidade mais satisfatória a um público atual. Assim, a figura do empresário idealista do Senhor Frank, oprimido entre as demandas egoístas dos artistas e os altos valores da tradição, mesmo que pareça não pertencer ao mundo de hoje, proporciona para nós uma ponte para a preservação de um patrimônio cultural que ainda nos mantém vivos.

ESTRUTURA DA OBRA

Der Schauspieldirektor é claramente dividido em duas partes. Após uma abertura musical, seguem-se conversações entre os envolvidos na mais nova produção do empresário, o Senhor Frank. Esta predominância falada será revertida na segunda parte, com dominância de números musicais.

PRIMEIRA PARTE. NO ESCRITÓRIO DO SENHOR FRANK, O EMPRESÁRIO.

Nessa seqüência, temos um repertório de técnicas clássicas de comédia: duplas cômicas, personagem-escada, entradas abruptas de personagens, alterando a situação da cena, o personagem bufo, rápidas trocas de falas com sobreposição de referências (*screwball*), e tipos cômicos, entre outras.

As entradas vão gerando complicações para a dupla Frank e Buff, o auxiliar do empresário. Em cena temos uma divisão de perspectivas: Frank luta desesperadamente para conservar sua dignidade enquanto Buff faz de tudo para que o espetáculo aconteça. Cada vez mais a produção encabeçada por Frank vai se tornando uma oportunidade para interesses pessoais dos demais membros envolvidos. Eis o paradoxo: o que motiva fazer arte é algo não artístico.

² Colaborou com Mozart ainda no libreto de *O rapto do Serralho* (1782).

A dupla Frank/Buff corrobora este paradoxo. Buff, como ágil sombra de Frank, coloca o mundo às avessas, reúne o sério e o cômico, desestabiliza expectativas.

Em ordem de entrada no pobre escritório do Senhor Frank temos: Buff, auxiliar do empresário; o Senhor Eiler, banqueiro, financista; Madame Herz, diva e amante desconfiada. A série de complicações que cada entrada produz projeta para a segunda parte uma solução que concilie diferentes interesses com o espetáculo a ser dirigido pelo Senhor Frank.

Quando a cena se esvazia ao fim da primeira parte, é Buff quem se manifesta como consciência jocosa de tudo o que está acontecendo, como se tudo não passasse de uma confusão deliberadamente proposta por ele. O nome da peça é **O Empresário**, mas é Buff quem comanda. Por isso ele canta a ária de Leporello, segundo ato de **Dom Giovanni**.

*Ah, pietà, signori miei!
Dò ragione a voi, a lei
Ma il delitto mio non è.
Il padron con prepotenza,
L'innocenza mi rubò.*

*Donna Elvira, compatite!
Voi capite come andò.*

Di Masetto non so nulla,

*Vel dirà questa fanciulla.
È un oretta circumcirca,
Che con lei girando vo.*

*A voi, signore, non dico niente,
Certo timore, certo accidente,
Di fuori chiaro, di dentro scuro,
Non c'è riparo,
la porta, il muro.*

*Io me ne vado verso quel lato,
Poi qui celato, l'affar si sa!
Ma s'io sapeva,
fuggia per qua!*

Ah, piedade, meus senhores
dou razão pra vocês e pra ela.
Mas o delito não é meu.
O patrão com sua prepotência
roubou minha inocência.

Dona Elvira, tenha compaixão
a senhora entende o que houve.

Sobre Masetto não sei nada.

Esta mocinha pode confirmar.
Faz quase uma hora
que estou dando uma voltas com ela.

Ao senhor, não digo nada.
Um certo temor, certo incidente,
de fora, claro; de dentro, escuro.
Olha que não reparo
a porta, o muro.

Vou pra lá!!! Não sei!!
Ficar aqui escondido, não sei!!
Se soubesse
fugia por aqui.

SEGUNDA PARTE. AUDIÇÃO. UM PEQUENO TEATRO.

Os conflitos e confusões da primeira parte agora vão ser performados. Após as premissas, vem a conclusão.

Nesta segunda metade do espetáculo, temos uma seqüência de entrada de cantor/ ária: Senhorita Silberklang, a amante nova de Senhor Eiler entra. Ela é interrompida pela Madame Herz, velha amante do mesmo homem. Madame Herz canta sua ária,

*Da schlägt die Abschiedsstunde,
um grausam uns zu trennen.
Wie werd' ich leben können,
o Damon, ohne dich?
Ich will dich begleiten,
im Geist dir zur Seiten
schweben um dich.
Und du, und du,
vielleicht aufewig
vergißt dafür du mich!
Doch nein!
wie fällt mir sowas ein?
Du kannst gewiß nicht treulos sein,
ach nein, ach nein.
Ein Herz, das so ser Abschied kränket,

dem ist kein Wankelmut bekannt!

Wohin es auch das Schiksal lenket,

nichts trennt das festgeknüpfte Band.*

É a hora do adeus
que tão cruelmente vai nos separar.
Como eu vou poder viver
oh, Damon, sem você?
Eu vou contigo
em espírito, ao teu lado
para flutuar em torno de ti.
E você, você
vai me esquecer
talvez prá sempre.
Mas não!
Como posso pensar algo assim?
Não, não — você não vai me trair
assim.
Um coração que se lamenta e sofre
tanto na hora da partida
não pode ser assim inconstante,
volúvel.
Para onde quer que o destino acabe
nos levando,
nada vai romper o laço que nos une.

O nome do personagem, “HERZ”, coração, demarca os traços de sua figura expandidos nessa canção: afetação e exibição de seus dotes vocais. Ou seja, puro artificialismo. Em rompantes, em gestos bruscos seu comportamento entra em contradição com o conteúdo das palavras que canta. Na verdade, Herz é um coração que não ama, mas que quer ser amado, por seu público. Suas acrobacias vocais meio deslocadas em uma canção de amor colocam o foco em si mesma como intérprete.

Após a performance de Madame Herz, a Senhorita Silberklang, ‘voz, timbre de prata’ apresenta sua canção:

*Bester Jüngling! Mit Entzücken
nehm' ich deine Liebe an,
da in deinen holden Blicken
ich mein Glück entdecken kann.
Aber ach! wenn düstres Leiden
unsrer Liebe folgen soll.
lohn' dies der Liebe Freunden?
Jüngling, das bedenke wohl!*

*Nichts ist mir so wert und teuer
als dein Herz und deine Hand;
voll vom reinsten Liebesfeuer
geb' ich dir mein Herz zum Pfand.*

Meu querido jovem,
recebo teu amor
É em teu olhar
que posso encontrar minha felicidade.
Mas se tristes sofrimentos
tiver nosso amor de padecer...
Quais são alegrias do Amor ?
Pense bem nisso, meu jovem.

Não quero nada pra mim
além de teu querido coração e mãos.
Cheia do mais puro amor,
te dou meu coração como garantia
(penhor).

A canção das duas manifesta a disputa, a rivalidade. Elas não cantam apenas para apresentar um número musical: cantam para impressionar o Senhor Frank, para conseguir o primeiro papel na produção.

O que até aqui foi exposto de modo sucessivo, agora será amplamente: temos um trio composto pelas duas divas e um novo personagem, o Senhor Vogelsang, 'canoro, voz de pássaro'. Este novo agente complicador é introduzido na trama como paródia do típico solista masculino imerso em visão nefelibática da arte: o elogio da pura música, da beleza, do sublime, toda essa abstração não passa de uma autovalorização. Buff vai confrontar essa redoma em forma de gente.

Ampliando a rivalidade encenada nos diálogos desta parte, temos um trio. Reúnem-se os disparens nessa batalha vocal. É em cenas coletivas que a habilidade dramática, que Mozart como um dramaturgo musical se revela. Vamos nos deter mais nisso.

A escritura de Mozart trabalha com o conceito clássico de mimesis, isto, com a materialização de referências que marcam emoções e movimentos das figuras. Centrada na imagem da figura humana em um tempo e um espaço e nas ações, reações e palavras dessa mesma figura, a música de Mozart apresenta-se como uma organização da cena. A partitura marca a performance.

Algumas pistas para tornar claro isso se encontram nas cenas de grupo. No trio, por exemplo, temos uma exploração cantada da disputa entre as cantoras. É a mesma rivalidade agora musicalmente proposta. A dicotomia entre partes faladas e cantadas proporciona momentos de atuação diversos. Uma mesma situação é executada por diferentes meios, mídias. Cinematograficamente, seria uma mesma cena com novos filtros.

Com isso, um dos pressupostos da mimesis dramático-musical é efetivado: a economia de recursos e sua diversificação. Os mesmos elementos dispostos diferentemente configuram um conjunto de referências que ganham por renovada exibição de seu próprio interesse, como se aquele mundo existisse por ele mesmo.

Então as duas cantoras disputam nas falas e depois disputam cantando. Ao fim, a rivalidade entre elas é reiterada e expandida. As repetições por meio de partes articulatórias diferentes fazem o jogo de identidade e diferença, pois tanto retomam como redimensionam acontecimentos quando enfatizam aspectos desses acontecimentos.

Nas partes musicais, esta amplitude performativa da cena é marcada principalmente pela distribuição das linhas vocais. Neste trio, temos as cantoras reivindicando um destaque tanto na futura ópera quanto na própria comédia de agora. A Senhorita Silberklang canta afirmando que é a primeira atriz. Sua linha melódica é isolada — nem uma outra voz lhe interrompe o canto ou com ela canta em uníssono. Reafirmando o que cantou, ela repete sua linha e mesmo texto. Não só temos ênfase aqui como um destaque focal. Ter voz é ter foco.

Além disso, ela pode se referir a pessoas diferentes com a mesma linha, ampliando sua presença, tomando conta da cena. Às primeiras linhas da Senhorita Silberklang sucede-se a provocativa resposta de Madame Herz, sem intervalo, quase que colada ao canto da rival.

Assim, Madame Herz marca firme sua posição e o limite da outra cantora. Madame Herz está nos passos de sua inimiga. A luta pela hegemonia e pelo centro focal é instalada. Os compassos alternados das linhas vocais de cada uma vão diminuindo — de 3 para 2. As linhas vão perdendo seu isoladamente e as pessoas que cantam vão se aproximando em forma de confronto.

Quando a situação se caracteriza como confronto, por meio da superposição das linhas e diminuição dos tempos entre as emissões vocais, entra um terceiro, o Senhor Vogelsang, como um mediador. Cada linha ocupa seu próprio espaço: tem diferente material rítmico-melódico e diferente texto. Na entrada do Senhor Vogelsang, em sua tentativa de apaziguar o conflito, as duas cantoras repetem suas afirmativas até aqui, marcando a assimetria de suas posições.

Este movimento inicial que demarca o papel de cada um dos partícipes deste trio na rivalidade chega ao seu apogeu quando as cantoras performam mesmas figuras rítmicas com movimentos melódicos contrários, enquanto que em ritmo de espera, o Senhor Vogelsang marca os tempos fortes do compasso até que todos juntos cantam um compasso com as mesmas figuras rítmicas. Estão todos juntos mais nessa reunião só realçam o quão dispares são os comportamentos.

As próximas partes do trio valem-se destes elementos aqui explicitados. Ora temos linhas vocais em sua inteireza e integridade como apresentação da personagem. A este isolamento pode haver um contraposto insulamento. Em seguida, temos diminuição do tempo de duração entre as linhas, o que acarreta uma aproximação para confronto entre as personagens. Este confronto e rivalidade ficam acirrados, por uma maior sobreposição dos materiais melódicos. E a linhas em uníssono, esta convergência de performances acarreta momentos como focos divididos que suspendem ou intensificam os conflitos.

Antes de tudo, o importante é acompanhar o desenho melódico e ver que cantar é agir e a partitura é um programa de ações. Cantar, dizer e fazer são atos simultâneos. A dramaturgia musical de Mozart vale-se da relação do musical com o extra-musical, encaminhando-se para a amplitude da cena. Focos de atenção são materializados pela performance integral dos agentes. Tudo é explicitado audiovisualmente.



TRIO

MADemoiselle SILBERKLANG

Ich bin die erste Sangerin.

MADAME HERZ

*Das glaub ich ja,
nach Ihrem Sinn.*

MADemoiselle SILBERKLANG

Das sollen Sie mir nicht bestreiten!

MADAME HERZ

Ich will es Ihnen nicht bestreiten.

MONSIEUR VOGELSANG

Ei, lassen sie sich doch bedeuten!

MADemoiselle SILBERKLANG

*Ich bin von keiner zu erreichen,
das wird mir jeder zugestehn.*

TRIO

SENHORITA SILBERKLANG

Eu sou a Prima Donna (eu sou a primeira cantora)!

MADAME HERZ

Parece que sim, segundo sua opiniao...

SENHORITA SILBERKLANG

Mas nao tem como negar!

MADAME HERZ

Longe de mim, querida...

SENHOR VOGELSANG

Ah, mais deixem disso, deixem...

SENHORITA SILBERKLANG

Ninguem chega aos meus pes.
Todos sabem disso.

MADAME HERZ

*Gewiß, ich habe Ihresgleichen
noch nie gehört, und nie gesehen.*

MONSIEUR VOGELSANG

*Was wollen Sie sich erst entrüsten,
mit einem leeren Vorzug brüsten?
Ein jedes hat besondern Wert.*

MADAME HERZ

Ich bin die erste Sängerin.

MADMOISELLE SILBERKLANG

Ich bin die erste Sängerin.

MONSIEUR VOGELSANG

*Ei, ein,
was wollen Sie sich erst entrüsten,
mit einem leeren Vorzug brüsten?*

MADMOISELLE SILBERKLANG**MADAME HERZ**

Mich lobt ein jeder, der mich hört.

MONSIEUR VOGELSANG

Ei, ei, ein jedes hat besondern Wert.

MADAME HERZ

Adagio, adagio!

MADMOISELLE SILBERKLANG

Allegro, allegrissimo!

MONSIEUR VOGELSANG

*Piano, piano, pianissimo!
Pianississimo!
Kein Künstler muß den andern tadeln,*

MADAME HERZ

Concordo,
nunca vi ou ouvi algo assim...

SENHOR VOGELSANG

Por que tanta demonstração de vaidade,
disputa inútil por quem é a melhor?
Cada um tem seu valor.

MADAME HERZ

Eu sou a Prima Donna (eu sou a
primeira cantora)!

SENHORITA SILBERKLANG

Eu sou a Prima Donna (eu sou a
primeira cantora)!

SENHOR VOGELSANG

Por que tanta demonstração de
vaidade,
disputa inútil por quem é a melhor?

SENHORITA SILBERKLANG E**MADAME HERZ**

Quem me ouve me ama.

SENHOR VOGELSANG

Cada um tem seus méritos.

MADAME HERZ

Adagio, adagio!

SENHORIA SILBERKLANG

Allegro, muito allegro (alegríssimo)

SENHOR VOGELSANG

Piano, piano, pianíssimo!
Pianíssimo!
Nenhum artista deve desprezar o outro.

er setzt die Kunst zu sehr herab.

MADAME HERZ

Wohlan, nichts kann die Kunst mehr adeln.

MADMOISELLE SILBERKLANG

*Ganz recht,
nichts kann die Kunst mehr adeln.*

MADAME HERZ

Ich steh' von meiner Ford' rung ab.

MADMOISELLE SILBERKLANG

*Ich stehe ebenfalls nun ab,
von meiner Ford' rung ab.*

MADAME HERZ

*(leise zu Mlle. SILBERKLANG)
Ich bin die erste!*

Isso rebaixa muito a Arte.

SENHORITA SIBELKLANG

Discordo, a arte sempre enobrece.

MADAME HERZ

Retiro o que eu disse.

SENHORITA SILBERKLANG

Então eu também vou retirar o que eu disse.

MADAME HERZ *(Em voz baixa para SENHORITA SILBERKLANG)*
Eu sou a Prima Donna (eu sou a primeira cantora)!



Ao fim do trio, as coisas estão bem claras: ninguém é santo. A jovencinha Senhorita Silberklang mostra-se tão terrível quanto Madame Herz. O espetáculo é um pretexto para duelo entre egos.

O Senhor Frank, enfim explode: chama a atenção de todos. Eis a parte didática do espetáculo. Ao fim, temos uma seção final que entremeia números isolados e partes corais. Todos, juntos e separados, enfim, estão reunidos pela arte. A lição que não se aprende pelas palavras do Senhor Frank, é performado pelo número final. O Show tem que continuar, mesmo com gente como essa.



SCHLUßGESANG

(canto de encerramento)

VAUDEVILLE

MADemoiselle SILBERKLANG

*Jeder Künstler strebt nach Ehre,
wünscht der einzige zu sein;
und wenn dieser Trieb nicht wäre,
bliebe jede Kunst nur klein.*

ALLE DREI

*Künstler müssen freilich streben,
stets des Vorzugs wert zu sein,
doch sich selbst den Vorzug geben,
über andre sich erheben,
macht den größten Künstler klein.*

MONSIEUR VOGELSANG

*Einigkeit rühm' ich vor allen
andern Tugenden uns an,
denn das Ganze muß gefallen,
und nicht groß ein einz'ner Mann.*

ALLE DREI

*Künstler müssen freilich streben,
stets des Vorzugs wert zu sein,
doch sich selbst den Vorzug geben,
über andre sich erheben,
macht den größten Künstler klein.*

MADAME HERZ

*Jedes leiste, was ihm eigen,
halte Kunst, Natur gleich wert,
laßt das Publikum dann zeigen,
wem das größte Lob gehört.*

ALLE DREI

*Künstler müssen freilich streben,
stets des Vorzugs wert zu sein,
doch sich selbst den Vorzug geben,
über andre sich erheben,*

SENHORITA SILBERKLANG

Todo artista ambiciona ser honrado.
quer ser o único, o primeiro....
Quando este impulso não se realiza
não há arte de jeito nenhum.

TODOS

O artista deve lutar, sem dúvida,
para ser digno da preferência, sempre,
pois dando prioridade a si mesmo
destaca-se dos outros,
o menor torna-se o maior artista.

SENHOR VOGELSANG

A Concórdia eu enalteço
sobre todas as virtudes,
pois é o Conjunto o que deve ser
admitido
e não o indivíduo isolado.

TODOS

O artista deve lutar, sem dúvida,
para ser digno da preferência, sempre,
pois dando prioridade a si mesmo
destaca-se dos outros,
o menor torna-se o maior artista.

MADAME HERZ

Deixem que cada na sua,
Atendo-se à arte ou a sua natureza
por igual.
Deixem que o Público mostre
quem vai receber o maior louvor.

TODOS

O artista deve lutar, sem dúvida,
para ser digno da preferência, sempre,
pois dando prioridade a si mesmo
destaca-se dos outros,

macht den größten Künstler klein.

BUFF

*Ich bin hier unter diesen Sängern
der erste Buffo, das ist klar.*

*Ich heiße Buff, nur um ein O
brauch' ich den Namen zu verlängern,
so heiß' ich ohne Streit: Buffo.*

*Ergo bin ich der erste Buffo;
und daß wie ich kein's singen kann,
sieht man den Herren doch wohl an.*

ALLE DREI

*Künstler müssen freilich streben,
stets des Vorzugs wert zu sein,
doch sich selbst den Vorzug geben,
über andre sich erheben,
macht den größten Künstler klein.*

o menor torna-se o maior artista.

BUFF

Eu sou, de todos esses cantores aqui
o principal Bufo, isso é claro.

Eu me chamo Buff, e só um O
preciso acrescentar ao meu nome
para ser chamado de todo Buff.

Ergo (portanto) eu sou o bufo principal
e como eu ninguém pode cantar,
(para o público) como vocês todos
podem bem perceber.

TODOS

O artista deve lutar, sem dúvida,
para ser digno da preferência, sempre,
pois dando prioridade a si mesmo
destaca-se dos outros,
o menor torna-se o maior artista.



A comicidade de **Der Schauspieldirektor** está justamente nisso: em integrar partes faladas, partes cantadas, a poesia e a prosa da vida em uma visão total: já não existe arte sem participação pessoal, que, pelo menos, essa arte tenha qualidade, que algo em comum aconteça. Pela comédia as contradições e os absurdos encontram um lugar onde o pensamento não consegue negá-los.

Ao fim, a idéia de grupo, que aparece na conclusão de espetáculo, parece ser um horizonte mais compreensivo para as diversas e dispersas demandas dos personagens. Pelo grupo e em grupo as coisas são realizadas.

Esta verdade teatral tem atraído artistas de todas as épocas, como Mozart. Nessa singela homenagem que fazemos aos 250 de sua morte, este poderoso estímulo cênico, que sua música tanto quis interpretar, veicula uma carinhosa mensagem que ainda solicita de nós alguma reação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDIÇÕES E ADAPTAÇÕES

Der Schauspielerdirektor, Barëinreiter Kassel, 1959,

The impresario, Theodore Presser Company, 1968. Novo libretto por Dory Previn.

SADIE, S. **Mozart**. Porto Alegre, L&PM, 1988.

LANDON, H.C. (Org.). **Mozart**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.

LINKS

[http://imslp.org/wiki/Der_Schauspieldirektor,_K.486_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Der_Schauspieldirektor,_K.486_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))

http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=63&gen=edition&l=1&p1=-99

Durante os ensaios, tivemos um diário de direção, que é reproduzido em outro artigo nesta revista.

FICHA TÉCNICA

Realização: Ópera Estúdio UnB e LADI (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática)

Direção: Marcus Mota

Produção: Beatriz Salles, Irene Bentley e Patrícia Tavares.

Direção Musical: Irene Bentley e Vânia Marise

Preparação Vocal: Irene Bentley

Pianista: Vânia Marise

Assistência de direção e preparação corporal: Bruno Mendonça

Orientação de Figurino: Roustang Carilho.

Elenco: Roustang Carrilho – Senhor Frank

Néviton Barros – Buff

Sara Goulart – Madamer Herz

Patrícia Tavares – Senhorita Silberklang

David Reis – Senhor Vogelsang

Adriano Roza – Senhor Eiler

Maquiagem: Jesus Vivas

Iluminação: Carlos Tomazolli (Caco)

Contato gráficas: Vinícius

Traduções, adaptação do texto teatral e texto deste guia: Marcus Mota

Capa: José de Campos



Figura 1 Cartaz **O Empresário**



DOCUMENTA

O EMPRESÁRIO. ADAPTAÇÃO DE
DER SCHAUSPIELDIREKTOR.

Marcus Mota
Universidade de Brasília.
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Adaptação do libreto de **O Empresário**, realizada para montagem em 2006.

Palavras-chave: Adaptação, Libreto, O Empresário.

ABSTRACT

*Adaptation of the **The Impresario's** libretto to a performance in 2006.*

Keywords: Adaptation, Libretto, Der Schauspieldirektor.

O Empresário

Adaptação de Der Schauspieldirektor¹

Marcus Mota

Personagens

FRANK, o empresário teatral

BUFF, auxiliar de Frank.

SENHOR EILER, banqueiro

MADAME HERZ, cantora mais velha.

SENHORITA SILBERKLANG

SENHOR VOGELSANG

PRIMEIRA PARTE

Frank em seu escritório, maços de contas pra pagar, preocupadíssimo. Entra BUFF apressado.

BUFF (*Alegre*)

Conseguimos, patrão, conseguimos um contrato!

FRANK

Um contrato? Mas onde, meu querido Buff, onde?

BUFF

Em Salzburg!

¹ Música de W. Mozart, libreto de Gottlieb Stephanie. O libreto de G. Stephanie foi traduzido inicialmente. Depois, essa tradução foi atualizada e modificada, gerando um novo texto que conserva a divisão em partes e a distribuição das canções do libreto original.

FRANK (*desapontado, suspirando*)

Salzburg!! Não tinha lugar pior não?!

BUFF

Mas qual o problema, patrão? Qualquer lugar é lugar. Ânimo! Alegria! Quando se abre uma porta, a gente deve entrar. Além disso, a gente não está muito em condição de escolher nem recusar nada... Vamos, patrão, o show tem que continuar! Dança, músicas, uma ópera!

FRANK

Show? Que show é esse, Buff? Sabe quanto custa conseguir um bom elenco? Danças... Ópera... onde já se viu! ... E o cenário? Figurinos? Dinheiro, meu caro — sem dinheiro, nada feito. E em Salzburg!...

BUFF

Realmente, o cachê das estrelas é muito caro. Uma orquestra então...Tudo custa muito e alguém tem que pagar.

FRANK

Mas não é o que estou dizendo?! As coisas não são assim, soltas no ar, meu caro Buff.

BUFF (*anotando, fazendo as contas em um caderninho e se deliciando com os números*)

Então é vintinho pra cá, duzentinho pra ali... Isso sem contar com a comida, as flores, os pequenos caprichos e esquisitices dos cantores, o aluguel do teatro, os cartazes... Então vai mais dois mil aqui, 10 mil acolá... legendas, guia da ópera ... sobe esse, baixa aquele... fita crepe, cópia de partitura... mais cinco mil... Tia Vânia, passe escolar²...

FRANK (*entediado*)

Vai somando.

BUFF (*felicíssimo*)

Acho que vamos ter que roubar um banco, patrão. É muito dinheiro, é muito mais do que eu pensava.

FRANK

E você está feliz, Buff?

2 Homenagem à querida Vânia Marise, pianista co-repetidora que trabalhou com cantores e diversas montagens em Brasília. Link: https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%A2nia_Marise.

BUFF

Feliz? Estou radiante. Tudo pela arte! Tudo pela arte! Cinquenta aqui, mais cem dali.

FRANK (*puxa Buff para si*)

Buff, meu querido Buff, presta atenção, presta atenção: eu não vou comprometer minha enorme reputação, minha integridade artística em um projeto qualquer. Ainda mais em Salzburg...

BUFF (*Malicioso*)

Agora não sei o que vou dizer pro senhor Eiler...

FRANK

O senhor Eiler?! O banqueiro?!...

BUFF (*Como que saindo*)

Esse mesmo! O banqueiro... Mas pena que o patrão não quer mais ... O senhor Eiler ficou tão interessado em nosso projeto em Salzburg que logo...

FRANK (*excitado*)

Ficou é?

BUFF

Um grande homem, uma grande integridade artística!

FRANK

Espere, Buff: aí as coisas ficam um pouco diferentes.

BUFF

Não, não vai dar certo. É em Salzburg.

FRANK

Salzbug pode ser bom, pode ser muito bom!

BUFF

É, mais tem o negócio dos figurinos, cenário... cem pra ali, duzentos pra cá...

FRANK

O contrato, me mostre o contrato.

BUFF

Tem os cantores, o aluguel do teatro, a Tia Vânia...

FRANK

Salzburg, heim?!

BUFF

Trinta pra lá, trinta pra cá... Tudo muito caro.

FRANK

Deixe disso, meu caro Buff. E onde por acaso está o nosso benfeitor?

BUFF

Bem aqui na sala de espera.

FRANK

Mas então chame o homem, não podemos perder... *(Entra o Senhor Eiler)*

EILER *(abrupto, com seu charuto)*

Vamos direto ao assunto, senhor Frank. Eu odeio perder tempo.

FRANK

Senhor Eiler, que prazer, que enorme prazer...

EILER

O negócio é o seguinte: a minha querida madame Herz vai participar dessa sua nova produção. Sou um amante da boa música e das boas cantoras, se é o que o senhor me entende. Então, quando começam os ensaios?

FRANK *(Oferecendo seu assento na mesa de trabalho)*

Caro senhor Eiler, não sei se é por sua falta de familiaridade com o ramo, mas...

EILER

Familiaridade com o ramo? *(irônico)* Assim o senhor me desvaloriza...

FRANK

Olhe, as coisas não são assim, soltas no ar. Um espetáculo precisa ter um conceito.

BUFF

Mas patrão...

EILER

Sei...

FRANK

Além do mais, Madame Herz tem um cachê altíssimo e nossa modesta produção...

EILER

Eu pago pelo conceito e pela Madame Herz. Não tem problema. Vou dizer a ela que você aceitou.

FRANK

Ela esta aí? Buff!!!...

BUFF *(como se não soubesse de nada)*

Todo mundo resolveu aparecer hoje!

SENHOR EILER

O senhor vai gostar dela. É um amor de pessoa. Canta como ninguém. Nunca me deu problema. *(saindo)* Negócio fechado. Adeus.

FRANK

Mas senhor Eiler, senhor Eiler!!!

BUFF

Salzburg, aí vamos nós!

FRANK

Mas quem ele pensa eu sou! Eu não me vendo, eu não me vendo!

SENHOR EILER *(voltando)*

E por favor boca fechada: Madame Herz não pode saber que eu estou pagando pra ela cantar. Sabe como é a vaidade... vaidade... *(sai)*

FRANK

Vaidade? Vaidade? Em que enrascada você me meteu, caríssimo Buff! Agora

vou ter agüentar, em nome da arte, essa confusão toda!

BUFF

Pior é agüentar a Madame Herz! Muito pior! Tudo tem preço, patrão, tudo tem um preço. *(Entra a Madame Herz, puxando, pela orelha, o Senhor Eiler)*

MADAME HERZ *(com certo desprezo para o escritório de Frank)*

Senhor Frank, não é? *(esticando a mão para Buff e para Frank)* Vocês já devem ter ouvido falar da ‘grande Madame Herz’, não é?

FRANK

Mas... quem não teve essa honra?!!!

MADAME HERZ *(congela)*

Gostei! *(solta a orelha do Senhor Eiler)* Pelo menos alguém aqui nesse lugarzinho sabe do meu valor.

SENHOR EILER

Deixa disso, meu amor!

MADAME HERZ

Pare! *(Congela. Tira um enorme celular da bolsa. Fala sem olhar para o rosto de ninguém)* Soube que o senhor está produzindo um novo espetáculo e...

BUFF

Com danças, música: uma ópera!

MADAME HERZ

Psiu! *(congela)* Eu consultei minha agenda e resolvi aceitar o convite pra estrelar a sua produçãozinha. Principalmente por causa...

FRANK

Produçãozinha?!

MADAME HERZ *(quase sem som, só o gesto)*

Tss *(Congela)* dos meus admiradores e da insistência do meu querido Senhor Eiler.

BUFF

Um amor de pessoa...

MADAME HERZ *(para o empresário)*

Quanto o senhor está pensando em me pagar?

SENHOR EILER

Todo o dinheiro do mundo, meu amor, você vale...

MADAME HERZ

Não venha com essa história. Eu já não tenho quinze anos. Eu sei muito bem por que você me quer aqui ocupada nesse espetáculo de segunda classe...

FRANK

Madame Herz, eu não vou lhe pagar nada!

BUFF

Lá vem a tal da integridade artística de novo...

SENHOR EILER

Como assim nada? Não foi isso o que a gente...

MADAME HERZ *(irada)*

Nada?! Nada!???? Você acha que MADAME HERZ NÃO VALE NADA?????!

BUFF

Nada... nada... nada do que a senhora realmente merece!

SENHOR EILER

Piorou!

FRANK

Não vou pagar porque não tenho dinheiro. E mesmo se tivesse...

MADAME HERZ

Senhor Eiler, como assim não tem dinheiro?!

BUFF

Tem sim e muito. Um banco, um banco inteiro.

SENHOR EILER

Calma, meu amor: eu pago, eu pago... *(tirando o dinheiro e dando para Buff)*

MADAME HERZ

Se não gasta comigo é por que está gastando com outra pessoa...

FRANK

Um espetáculo não se faz só com uma primeira atriz.

BUFF

Tem o cenário, figurino, danças, música — uma Ópera.

SENHOR EILER

Tudo o que você precisar, meu amor. Eu só quero te ver feliz.

MADAME HERZ

É bom mesmo. E saia daqui. Me deixe resolver os últimos detalhes sozinha!

FRANK

Eu gosto de trabalhar assim, sem segredos, Senhor Eiler, sem segredos.

BUFF

Salzburg!

SENHOR EILER *(saindo, mandando beijinhos)*

Então nos vemos, meu amor. Vou pro banco, vou ficar trabalhando até tarde...

MADAME HERZ

Sei, sei... no banco... até tarde... *(virando-se abruptamente para Frank)* Que segredos são esses entre você e o senhor Eiler?

BUFF

O Senhor Eiler não queria que a senhora soubesse que ele está pagando tudo. Disse que era por causa da sua idade, Madame Herz, sua idade.

FRANK

Buff!

MADAME HERZ

Minha idade! Como ele pode fazer uma coisa dessas.

BUFF

Até queria pagar um cachê menor. Por depois de um tempo...

MADAME HERZ

Que tempo?

FRANK

Liga não, a senhora, apesar de tudo, ainda canta... e bem...

MADAME HERZ

Apesar de tudo?!!

BUFF

Apesar da idade. Foi o que ele disse.

FRANK

Quem disse isso?

MADAME HERZ (*Pegando no colarinho de Frank*)

Quanto ele disse que queria pagar por mim?

FRANK

Mas Madame Herz...

BUFF

A metade da outra?

MADAME HERZ

Que outra?

FRANK

Tem outra?

BUFF

Sempre tem outra. Já viu ópera de uma pessoa só, ainda mais velha?

FRANK

Buff!

MADAME HERZ

Aquele desgraçado... agora sou velha... Mas quando me conheceu...

BUFF

Nesse século?

MADAME HERZ

... Não, no passado... ele vivia me cercado de beijos e presentes. Agora vive me colocando em tudo quanto é espetáculo pra ficar com o tempo livre e se encontrar com a outra.

FRANK

Que bobagem, madame Herz, ele nunca faria...

MADAME HERZ

Já fez, e várias vezes. Mas agora eu vou me vingar.

BUFF

Com vingança é mais caro.

MADAME HERZ

Isso: já que não consigo mais atingir o coração dele, vou atacar o bolso.

FRANK (*Sentando-se*)

Fim de contrato. Salzburg acabou-se...

MADAME HERZ

Espere, tenho um plano.

BUFF

Eu também. O tempo inteiro.

MADAME HERZ

Já que ele vai pagar o dobro pra outra, eu cobro o triplo.

FRANK

Esse é o plano?

MADAME HERZ

Daí, com o dinheiro do meu cachê, eu contrato vocês pra descobrirem quem é essa misteriosa mulher com que ele está saindo.

FRANK

A senhora vai nos pagar?

BUFF

E o Senhor Eiler também. Salzburg, aí vamos nós!

FRANK

Mas isso eu não aceito. Eu sou um produtor artístico, um empresário e não um detetive particular!

MADAME HERZ

Seguindo o meu plano, você vai conseguir dinheiro pro seu espetáculo e Madame Herz para o papel principal.

BUFF

De graça?

MADAME HERZ *(saindo)*

Não seja ridículo. *(para Frank)* Vamos, coloque os cartazes, divulgue, chame todo mundo para a audição. É hora do Senhor Eiler ajustar as contas com o demônio.

FRANK

Mas em que enrascada você realmente me meteu, Buff!

BUFF *(rindo)*

FRANK

Do que você está rindo, homem?

BUFF *(Rolando no chão de tanto rir)*

FRANK

Quanto mais eu procuro lutar pela arte, por minha integridade, mais arruinado fico.

BUFF *(Rindo e bantendo as mãos no chão)*

FRANK

Primeiro senhor Euler me comprando, agora Madame Herz me vendendo.
Que casal!!!

BUFF *(vai perdendo o fôlego)*

FRANK

Você tá feliz? Tá gostando?

BUFF

Nós temos um contrato, um banqueiro e uma cantora famosa. Nós vamos para Salzburg. Nós vamos para Salzburg. *(saindo dando piruetas)*

FRANK

E aonde a gente vai chegar desse jeito. (Blecaute) Aonde? Aonde....

Nova entrada de BUFF.

BUFF *(Para o público)*

Meu patrão, assim como vocês, acha que sabe de muitas coisas. Mas o que ninguém sabe é que este espetáculo é meu, meu. Eu vou fazer de tudo, tudo que for preciso para que meu patrãozinho não desista. Não há que resista ao talento. *(Canta uma ária buffa de Mozart, “Si vuol Ballare”, de As Bodas de Fígaro, por exemplo)*

SEGUNDA PARTE

Um teatro. Começam as audições. Fitas pré-gravados, com exemplos de performances exageradas e desafinadas.

FRANK

Quanta gente ruim! Só porque tem boca acham que sabem cantar! Falta arte, conceito.

BUFF

Por que as coisas não são assim, não é patrão, soltas no ar.

FRANK

Você aprende rápido, Buff!

BUFF

Se a gente cobrasse centzinho, duzentinho de cada pessoa que faz teste, a gente montava umas dez óperas. Imagine.

FRANK

Montava nada. Não é só dinheiro, meu caro Buff, não é só vontade que...

BUFF

Sei, próxima!

(Entra SENHORITA SILBERKLANG, meio perdida, sem reconhecer o lugar)

SENHORITA SILBERKLANG

Bom dia, eu...

FRANK

Nome?

BUFF *(Levanta-se, como um sedutor e vai em direção dela)*

Não precisa cantar nada. Uma beleza de expressão.

FRANK

Buff, isto aqui não é teste prá novela!

SENHORITA SILBERKLANG

Senhorita Silberklang. A audição para a ópera é aqui, não é?

FRANK

Então é Senhorita Silberklang, não é? Vamos ver se a senhorita faz jus ao seu nome.

BUFF

Nome não é problema. Veja meu caso. Ânimo, minha princesa. Ânimo!

SENHORITA SILBERKLANG

O Senhor Herz me disse que...

FRANK

Senhor Herz?

BUFF

É ela, é ela! Esse Senhor Herz, heim...

FRANK

E agora, o que vamos fazer?

(Entra MADAME HERZ, em alta pompa)

MADAME HERZ

Espero não estar muito atrasada para os “testes”...

BUFF

(Correndo para ajudar Madame Herz com as partituras). De jeito nenhum.

MADAME HERZ

Mocinha, vire as páginas para mim, por favor.

SENHORITA SILBERKLANG

Eu também sou cantora.

MADAME HERZ

Ótimo, então ouça e aprenda com minha Master Class.

SENHORITA SILBERKLANG

Eu cheguei primeiro. A senhora que me ouça.

FRANK

Mas não vamos brigar por uma bobagem dessas.

BUFF

Principalmente por que a Madame Herz está pagando tudo.

SENHORITA SILBERKLANG

Não precisa me pagar nada. Eu faço de graça.

MADAME HERZ

Deu, deu pra notar que você se vende fácil.

FRANK

Senhoras, é o talento que decide. O talento.

BUFF

Isso eu sei, eu tenho de sobra...

FRANK

E você, menina, não se deixe explorar. Todos vão ter sua oportunidade.

SENHORITA SILBERKLANG

Se é por idade, cedo minha vez.

MADAME

Olhe como se faz!

(MADADE HERZ *canta Arietta*)

*É a hora do adeus
que tão cruelmente vai nos separar.
Como eu vou poder viver,
oh, Damon, sem você?
Eu vou contigo
em espírito, ao teu lado
para flutuar em torno de ti.
E você, você
vai me esquecer
talvez prá sempre.
Mas não!
Como posso pensar algo assim?
Não, não —você não vai me trair assim.
Um coração que se lamenta e sofre tanto na hora da partida
não pode ser assim inconstante, volúvel.
Para onde quer que o destino acabe nos levando,
nada vai romper o laço que nos une.*

FRANK (*Estendendo a mão para Madame Herz*)

Divino! Divino! Pura arte! Pura arte! Estou satisfeitíssimo, madame. Muito obrigado! Muito obrigado!

MADAME HERZ (*Limpendo a mão*)

Não há de quê, meu caro. Viram como se faz? Viram? Agora vocês vão saber reconhecer um talento quando encontrarem...

BUFF (*aconselhando a SENHORITA SILBERKLANG*)

São anos de experiência, muitos anos. Nem sei quantos.

SENHORITA SILBERKLANG

Um pouco triste eu achei, muita mágoa. Posso cantar agora?

MADAME HERZ

Quanta petulância, mocinha! Espere pelo meus harmônicos ... Escutem! (*Todos olham e esperam*)

FRANK (*meio sem jeito*)

Bem, como é uma audição, pública, vamos ouvir a Senhorita Silberklang

BUFF

Linda! (*Ela canta. Madame Herz sai no meio do número, despeitada e desconfiada*)

Meu querido jovem,

recebo teu amor.

É em teu olhar

que posso encontrar minha felicidade.

Mas se tristes sofrimentos

tiver nosso amor de padecer...

Quais são alegrias do Amor?

Pense bem nisso, meu jovem.

Não quero nada pra mim

além de teu querido coração e mãos.

Cheia do mais puro amor,

te dou meu coração como garantia

FRANK (*batendo palmas*)

Bravo! Bravíssimo! Duas grandes cantores pro meu espetáculo! Bravo!

Bravíssimo! Viva a arte! Viva! Uma virtuose!

SENHORITA SILBERKLANG (*estendendo a mão*)

O senhor está exagerando!

BUFF (*Atravessa o caminho de Frank e pega a mão da Senhorita Silberklang*)

Mas não tem prá ninguém!

(*Entra MADAME HERZ, trazendo o SENHOR VOGELSANG*)

MADAME HERZ

Trouxe mais um. Não vou ficar em desvantagem nessa.

SENHOR VOGELSANG (*Vendo o circo se fechando*)

Bom dia, boa tarde, boa noite.

BUFF

Não precisamos de mais cantores aqui.

FRANK

Claro que precisamos, Buff, claro que precisamos. Temos um papel masculino no espetáculo.

BUFF

Até agora não vi ninguém com essas credenciais.

SENHORITA SILBERKLANG

Pode vir qualquer um. Sou a cantora principal mesmo.

MADAME HERZ

Por quê? Alguém comprou isso pra você? Ou você vendeu algo pra conseguir...

SENHORITA SILBERKLANG

Não sei do que a senhora está falando...

FRANK

Calma, minhas cantoras, calma!

SENHOR VOGELSANG (*enfasiado*)

Que comédia!

BUFF

Três divas... As três sopranos...

(Começa o trio)

SENHORITA SILBERKLANG

Eu sou a prima donna {eu sou a primeira cantora}

MADAME HERZ

É o que dizem, é o que você diz

SENHORITA SILBERKLANG

Não há o que discutir!

MADAME HERZ

Mas nem vou...

SENHOR VOGELSANG (SV)

Deixem disso, deixem disso!

SENHORITA SILBERKLANG

*Ninguém chega aos meus pés,
Todos aqui concordam com isso.*

MADAME HERZ

Dá pra perceber nunca vi nem ouvi nada como isso!

SENHOR VOGELSANG

*Por que tanta demonstração de vaidade,
disputa inútil por quem é a melhor?
Cada um tem seu mérito.*

SENHORITA SILBERKLANG

Eu sou a Prima Donna (eu sou a primeira cantora)

MADAME HERZ

Eu sou a Prima Donna (eu sou a primeira cantora)

SENHOR VOGELSANG

*Por que tanta demonstração de vaidade
Disputa inútil por quem é a melhor?*

SENHORITA SILBERKLANG e MADAME HERZ

Adoro ser ouvida, por todo mundo.

SENHOR VOGELSANG

Cada um tem seus méritos.

MADAME HERZ

Adágio, adágio!

SENHORITA SILBERKLANG

Alegro, muito alegre (alegríssimo)

SENHOR VOGELSANG

Piano, piano, pianíssimo!

Pianíssimo!

Nenhum artista deve desprezar o outro.

Isso rebaixa muito a Arte.

SENHORITA SILBERKLANG

Discordo, a arte sempre enobrece.

MADAME HERZ

É o que sempre eu digo.

SENHORITA SILBERKLANG

Retiro o que eu disse.

MADAME HERZ

Então eu também retiro o que eu disse.

BUFF

Que bom que as meninas entraram em acordo.

FRANK

Isso me entristece e muito. Como podemos fazer um espetáculo se os artistas se odeiam? Como podemos fazer arte com gente assim? (Entrando o Senhor Eiler)

SENHORITA SILBERKLANG

E por falar em amor...

BUFF

Agora que a coisa vai pegar fogo!

SENHOR EILER

Senhorita Silberklang!

MADAME HERZ

Já conhece a corista?

SENHOR EILER

De vista.

MADAME HERZ

E viu o quê? Me responde.

SENHORITA SILBERKLANG

Tudo.

BUFF

Tudo que eu queria ver...

SENHOR EILER

Vocês não entendem, eu amo ópera. Ah como eu amo Ópera...

SENHORITA SILBERKLANG

Pelo que entendi você gosta é de Antiguidades.

MADAME HERZ

Não, acho que não, ele gosta mesmo é de roupas usadas.

BUFF

Na Kassabian você aluga ótimas roupas³.

SENHORITA SILBERKLANG

Lá tem roupa pra senhoras idosas?

³ Brincadeira com loja tradicional de aluguel de roupas em Brasília, que apoiou muitas montagens de óperas.

MADAME HERZ

Tem até para...

FRANK

Um momento! Um momento!

SENHOR VOGELSANG

Que baixaria!

BUFF

Vai me dizer o senhor não gosta?

SENHOR VOGELSANG (*direto*)

Do quê?

FRANK

Chega vocês dois também! Chega! Temos um nobre compromisso com nossa arte. Ou as senhoras...

SENHORITA SILBERKLANG

Senhorita!

MADAME HERZ

Até parece...

FRANK

Chega! Ou essa disputa entre vocês duas termina ou o Senhor Vogelsang aqui terá o papel principal.

SENHOR VOGELSANG

Eu?

BUFF

Ela???

MADAME HERZ

O senhor não pode fazer isso. Fale com Senhor Eiler, você está montando este espetáculo pra mim. Faça alguma coisa.

SENHORITA SILBERKLANG

Isso querido. Faça alguma coisa. Você está pagando prá mim também.

BUFF

Ele prometeu pras duas a mesma coisa.

SENHOR EILER

Não tenho culpa. Eu amo ópera, como eu amo ópera.

FRANK

Chega! Basta! Em nome de nossa nobre profissão, pela última vez eu digo?
Ou vocês duas se comportam ou ele vai receber todas as honras. O que vocês preferem?

(Schlußgesang – canto final)

SENHORITA SILBERKLANG

Todo artista ambiciona ser honrado.
quer ser o único, o primeiro....
Quando este impulso não se realiza
não há arte de jeito nenhum.

TODOS

O artista deve lutar, sem dúvida,
para ser digno da preferência, sempre,
pois dando prioridade a si mesmo
destaca-se dos outros,
o menor torna-se o maior artista.

SENHOR VOGELSANG

A Concórdia eu enalteço
sobre todas as virtudes,
pois é o Conjunto o que deve ser admitido
e não o indivíduo isolado.

TODOS

O artista deve lutar, sem dúvida,
para ser digno da preferência, sempre,
pois dando prioridade a si mesmo

destaca-se dos outros,
o menor torna-se o maior artista.

MADAME HERZ

Deixem que cada na sua,
Atendo-se à arte ou a sua natureza por igual.
Deixem que o Público mostre
quem vai receber o maior louvor.

TODOS

O artista deve lutar, sem dúvida,
para ser digno da preferência, sempre,
pois dando prioridade a si mesmo
destaca-se dos outros,
o menor torna-se o maior artista.

BUFF

Eu sou, de todos esses cantores aqui
o principal Bufo, isso é claro.
Eu me chamo Buff, e só um O
preciso acrescentar ao meu nome
para ser chamado de todo Buffo.
Ergo (portanto) eu sou o bufo principal
e como eu ninguém pode cantar,
(para o público) como vocês todos podem bem perceber.

TODOS

O artista deve lutar, sem dúvida,
para ser digno da preferência, sempre,
pois dando prioridade a si mesmo
destaca-se dos outros,
o menor torna-se o maior artista.



DOCUMENTA
DIÁRIOS DE DIREÇÃO.
O EMPRESÁRIO.

Marcus Mota
Universidade de Brasília.
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Diversas notas de direção foram elaboradas durante o processo criativo de **O Empresário** em 2006. Tais notas revelam como o conceito da montagem foi elaborado e proposto para os artistas envolvidos no processo criativo.

Palavras-chave: Mozart, Notas de Direção, O Empresário.

ABSTRACT

*Several notes written by the director were produced during the creative process to staging **The Impresario** in 2006. Such notes reveal how the concept of the whole montage was developed and proposed to the artists and audience.*

Keywords: Mozart, Director's notes, The Impresario/ Der Schauspieldirektor.

1. 10/03/2006¹

Antes de tudo, o conceito, os pressupostos de encenação. Discutir o conceito de comicidade é fundamental, em virtude de haver diversos tipos de produção de humor. Quando se pensa em fazer rir, muitas vezes o que vem à mente são lembranças de como rimos em determinadas situações. Nós nos lembramos da experiência do riso, daquilo que nos fez rir².

Este tipo de relação com o cômico, que reduz o cômico ao seu efeito, é muito comum. Quando rimos, algo em nós se abala ou se abate. O que existe, já é — era — pois passa a existir em função do novo contexto que a comicidade lhe dá. Por isso, sempre é bom encerrar a comicidade em certos parâmetros, em certos estereótipos: seu perigoso potencial redefinidor de situações e condutas precisa ser incorporado e controlado.

Assim, discutir o conceito de comicidade para um trabalho que se coloca como cômico não é apenas um ato subsidiário. A obra de Mozart **Der Schauspieldirektor** tem por subtítulo **Komödie mit Musik**, comédia com música³. Essa junção de comédia e música é o que estrutura a obra. Para melhor nos aproximarmos do conceito do espetáculo implicado em **Der Schauspieldirektor**, vamos analisar a obra.

Inicialmente, **O empresário** foi composto como um divertimento para corte, como número introdutório a outro divertimento real encomendado a A. Salieri. É dentro deste ambiente palaciano que a obra de Mozart primeiro se explica: cerca de 80 pessoas assistem uma mistura de teatro com canto lírico (Singspiel) que se vale da popularidade dos eventos teatrais em Viena, graças aos estímulos do Imperador José II. Assim, os favores reais em conceder a sua corte este prazer audiovisual se revertem em celebração do próprio Rei, como agente cultural.

1 Os textos aqui reunidos integram um conjunto de anotações realizadas a partir da montagem de **O empresário**. Os ensaios começaram em março de 2006 e se estenderam até fim de abril, com a apresentação da obra. Estas notas depois subsidiaram a elaboração do guia ou programa distribuído para o público. Comecei a utilizar mais sistematicamente estas 'notas de direção' a partir da montagem de **Saul** (2006). O foco dessas notas era múltiplo: explorar algumas ideias durante o processo criativo; anotar eventos relevantes durante os ensaios; subsidiar os atores com elementos de contextos e de dramaturgia; prover material para todos os integrantes da produção, explicitando os conceitos da montagem; enfim, desenvolver uma metodologia de trabalho para não atores.

2 Na época, ministrei cursos sobre comicidade na graduação e na pós graduação. V. MOTA 2012 como registro dessas pesquisas.

3 O título nomeia uma função: o de dirigir uma casa de espetáculos. Trata-se de uma mistura de funções:

A partir dessa popularidade, dessa massiva presença de eventos cênicos em Viena, é que a comicidade da obra ganha sua primeira explicação. **O empresário** é um meta-espetáculo, um espetáculo sobre o espetáculo, sobre os bastidores da produção de um espetáculo. O que as pessoas não vêem é colocado em primeiro plano. Mas isso só se torna atrativo, só se torna digno de apresentação se já existe na realidade, se a realidade já se encontra permeada com referências aos tipos, situações, idéias provenientes do mundo do bastidor. É porque há familiaridade com esse mundo que Mozart faz uma comédia sobre isso.

Assim, a comicidade é produzida a partir das referências existentes e não de um abscôndito universo ou simples espontaneísmo. As pessoas vão rir por saber, por conhecer o objeto de riso.

E do que se ri então? Na peça, vemos a figura-eixo do espetáculo, o empresário, procurando garantir que ética e estética não sejam separadas pelos interesses individuais, muitas vezes mesquinhos das pessoas envolvidas na realização do projeto. Após ele, desfilam: um auxiliar, que gostaria de estreitar a produção; um financista que possui relações carnais com as divas; as duas divas, uma mais velha, outra mais nova, mas ambas fundamentando seu fazer artístico em uma idolatria autoegóica; e, por último, um cantor que despreza produções menores.

Assim, temos um repertório de tipos e situações, uma coletânea, um zoológico com algumas cenas do mundo do espetáculo. Muitas dessas figuras conhecidas dos espectadores com os espectadores mesmos se parecem. A corte que assiste e os atores que estão no palco guardam estreitos nexos. As pessoas vão ao palácio rir de si mesmas. Segundo ponto: como a comicidade se estabelece a partir de referências conhecidas, partilhadas, a partir do que se conhece, o mundo representado é uma apropriação, uma interpretação do mundo da audiência.

Continuando. Para garantir produção do riso é preciso que cada figura, cada personagem, como repertório do mundo conhecido da platéia, encontre sua individuação, sua linha de ação. Um conjunto de objetos de cena, modos de dizer, bordões, gestos tudo isso foi sugerido, após primeira leitura do texto, para os atores.

E assim será feito: na primeira etapa do processo criativo vamos levantar, a partir do texto, da vivência do texto, parâmetros para a materialização da interpretação e do espetáculo.

Primeiro, questões intelectuais e possibilidades de concretização. Na segunda fase, trabalho com as cenas.

O que importa, nesse primeiro encontro, é ter em mente o aspecto bufo do texto que as pessoas riem, riem de algo e que este algo revela algo de quem

produzir, contratar, selecionar repertório, administrar o teatro, estabelecer relações com os financiadores dos projetos. Dependendo do tamanho do teatro, a hierarquia centraliza ou banaliza a importância do homem no cargo. Tradicionalmente se traduz por 'Empresário'. Adotamos aqui esta nomenclatura.

ri. A comicidade aqui manobra o que se acredita, os valores predominantes, os pressupostos de ação. Em Mozart, há um encontro entre a elite se satisfazendo com sua vida e ao mesmo tempo essa mesma vida sendo analisada, em função da representação.

Ou seja, como a sociedade vienense se transformou em uma sociedade de espetáculo, um espetáculo sobre o espetáculo coloca em cena a discussão das razões mesmas de se fazer arte. Pois, de todas as figuras da peça, apenas uma luta por garantir certo *status* menos rasteiro ao que estão fazendo. Isso torna a luta do empresário vã?

Enfim, temos vários níveis de compreensão que podem ou não ser correlacionados: uma comédia que se esgota na provocação do riso, nas figuras e seus truques e tramóias; vinculação dos atos cômicos com contextos não cômicos; superação da limitação do mundo das personagens e do mundo dos espectadores. Mas isso já é tema para um próximo encontro.

2. 19/03/2006

Na preparação de um espetáculo, uma das básicas ferramentas é da leitura e discussão do texto teatral. Há vários modos de se proceder. Um deles é o de uma leitura orientada pela dramaturgia. Ora, se se encara o texto teatral não só como um conjunto de ideias ou conteúdos mentais e sim como um roteiro de representação, a leitura dramatúrgica adquire sua relevância.

Quando os atores vão apresentando suas falas, os comentários da direção enfatizam não só o contexto informativo da cena como também apontam os procedimentos de composição. No caso da comédia, tal orientação dramatúrgica se torna fundamental em razão da metalinguagem explícita que define uma obra cômica e justamente esta — **O Empresário** — que se fundamenta nos bastidores do teatro musical.

Na seqüência inicial da peça temos o artifício da dupla cômica, ou do personagem-escada. Em cena temos duas figuras complementares e opostas em suas ações e perspectivas: patrão e empregado, grandes valores x pragmatismo, fixidez x mobilidade.

Como a comédia, diferentemente da tragédia, trabalha com a reversibilidade, com a mudança das linhas de ação, os pares trocam de posição. Temos o momento da paródia interna quando Buff faz o papel de Frank, o empresário. Como em uma prática carnalizada, esta inversão de papéis coloca o mundo em movimento e facultamos a possibilidade de não se trabalhar com estereótipos.

Outros artifícios utilizados são os destaques verbais — certas palavras ou atos que repetidos vão marcando tanto expectativas quanto particularidades das figuras em cena, com “Salzburg!”. Os chamados bordões são utilizados

aqui fora de sua esquematização: ao invés de concluírem uma conversa típica, os bordões são enfeixados em momentos não esperados, encaixados na fluidez da conversa. Eles não estão no fim da conversa, como uma piada, não concluem nada.

Junto da inversão de papéis, temos a paródia interna: uma figura retoma falas e gestos de outra. A performance dessas citações contribui para que o espetáculo tenha sua memória, fazendo com que as ações adquiram certa impressão de vivacidade, improvisado, como se tudo estivesse sendo feito naquele momento.

O jogo de entradas e saídas demarca áreas de contracenação e reestabilização da cena e do foco. Um novo personagem que entra altera as relações entre os personagens que estavam em cena, reorienta as contracenações e a recepção. A abrupta entrada do senhor Eiler assinala para o público uma divisão de perspectivas. Pois a audiência viu como as figuras agiam antes da entrada dele. Dessa maneira podem comparar as ações e reações. Assim a audiência sabe mais que a figura que entra. A limitação de conhecimento que figura que entra tem da cena contribui para aumentar e reforçar o conhecimento que audiência tem do que está realmente acontecendo.

Posteriormente temos uma nova entrada: a da Madame Herz. Ela entra puxando o senhor Eiler pela orelha. Esta nova entrada corrige a anterior, revisa o que foi visto. A sucessão de entradas e saídas vai marcando novos inícios, novos começos de espetáculo. Aquilo que se achava ser definitivo vai se abrindo para diversas possibilidades. E esta acumulação de possibilidades que vão se sobrepondo determina a comicidade do espetáculo. São sempre fortes entradas. A pretensa hegemonia do senhor Eiler agora é deposta. Temos, pois, uma seqüência de lutas pela hegemonia da cena, ou por outro lado, de descentralizações. Os movimentos de hegemonia e perda de hegemonia são complementares.

Após a saída do senhor Eiler temos uma seqüência espelhada. Assim como o trio senhor Eiler, Frank e Buff reuniu-se para um plano, o trio Madame Herz, Frank e Buff assim o faz também. Estas cenas paralelas contribuem tanto para tanto a retomada do que já houve quanto para a projeção do que vai acontecer. Em um e outro caso temos a reafirmação de uma memória do espetáculo.

Durante este trio destaca-se o procedimento das falas sobrepostas. Madame Herz é bombardeada com perguntas e respostas, formando uma sucessão de falas as quais ela não tem condição de assimilar. Este *non sense* foi muito bem utilizado nas chamadas comédias Screen Bowl, comédias com um jogo rápido de troca de sentenças — frases curtas arremessadas pelos membros de um diálogo. O principal objetivo desses diálogos não é o tema da conversa,

mas estender até o máximo justamente a solução temática. Na verdade, o mais importante é deixar atônita a platéia que tenta acompanhar algo que parece ter um sentido, mas o que realmente interessa é manter o contato não deixar ninguém ir embora.

Como vamos vendo, aquilo que chamamos comédia não é uma coisa unificada pelo seu nome ou caráter ou tom. Uma coisa é a ideia de cômico; outra, é a produção de comicidade. Todos os procedimentos envolvem parâmetros de performance, composição e recepção. São multilaterais e metareferenciais chamam atenção para aquilo que está sendo feito.

Na segunda parte da aula, foi proposto um espaço mínimo para a leitura. Os atores procuram dizer suas falas já em situação de representação. A espacialidade da performance reivindica ajustamento entre os corpos em cena. Após a leitura, tivemos uma abordagem mais incisiva do espaço, a partir da teoria do jogo da velha — #.

Como estamos trabalhando em um processo de aprendizagem, é preciso sempre esclarecer. A maioria dos alunos de canto exerce sua atividade performando para pequenas audiências, como uma sala de aula. Eles cantam para seu professor e colegas e dificilmente contracenam. Predomina o isolamento do intérprete. O desenvolvimento das habilidades musicais em situação de isolamento performativo preconiza a técnica vocal sobre a situação concreta de apresentação. Com isso há uma tendência de reduzir as referências ao universo pessoal do intérprete. Assim, ele canta com seu corpo, sente tudo como se houvesse acontecido com ele aquilo sobre o qual canta. Essa pessoalização dos atos choca-se com o material performado e com a situação efetiva de performance. Inicialmente, é preciso sempre lembrar que aquilo que é cantado é um papel, é uma persona. Há uma diferença fundamental entre o ator e o personagem. Eles não são a mesma coisa. Por isso, temos um processo criativo, um tempo para que escolhas e apropriações sejam feitas. O corpo da personagem não é o meu corpo. Mas é somente por meio do meu corpo que a personagem é efetivada em cena. Este paradoxo brutal é apenas aparente. Pelo processo criativo aquilo que se apresenta como paradoxo torna-se um trabalho, um ofício. Assim o meu corpo pessoal entra, durante os ensaios, em contato com as orientações que o roteiro de representação coloca. E essa negociação entre o que o texto me dá e aquilo que meu trabalho realiza vai produzindo o corpo do personagem.

Em palco italiano, como modo de orientação é útil pensar a cena a partir de um jogo da velha — #. Para quem está olhando, para a audiência, temos três planos focais básicos. O primeiro, mais próximo, é o plano de destaque, de frente, com suas duas laterais. Quando se objetiva enfatizar algo, quando

se objetiva uma intimidade maior com a platéia este plano é usado. Depois, temos o plano- médio e suas laterais. Aqui se realiza a maior parte das contracenções. E, finalmente o plano de fundo, para um segundo plano ou grupos. O que temos é uma hierarquia de focos. E, é claro, estas disposições podem ser transformadas. Como são expectativas, podem ser trabalhadas de modo reverso. Mas antes de destruir, é preciso construir.

Acima de tudo, o que é preciso ter em mente que cada figura tem uma posição, realiza deslocamentos, trabalha o foco da cena e contribui para o design da cena e do espetáculo. As personagens são objetos do diagrama do espetáculo. Mas esse diagrama não é a marca, a fixação prévia de lugares de atuação. É durante o processo criativo que o corpo do ator, ao apropriar o corpo do personagem, aprende a ocupar a cena, a ser uma presença. Assim, diferentemente de outros processos, a direção de cena não é posterior à aprendizagem das partes cantadas, e sim concomitante.

3. 20/03/2006

Em nosso terceiro encontro, o procedimento dominante foi o de explorar, através da leitura, possibilidades de compreensão da construção dos personagens. Como a comédia musical **O empresário** se estrutura em uma separação entre partes faladas e partes cantadas, nada mais fundamental que integrar tais partes.

Esta aproximação entre partes com orientações articulatórias diversas permite que a musicalidade já esteja presente desde o início do espetáculo, o que confere à comicidade um contexto mais eficiente para sua realização. Assim, colocando em relevância parâmetros como intensidade, altura, duração e timbre para o texto não cantado, enfatiza-se o construído, as alterações que o ator efetiva na elaboração de seu personagem.

Um dos obstáculos para obter tais alterações é a letra, é o nosso letramento. O texto escrito normalmente é lido e performado a partir das pausas e marcas lógico-gramaticais. Uma leitura que apenas reforce tal generalidade interpretativa este texto de ninguém por que o é de todos — acaba por inibir a atuação modificadora do ator. Ele fica atrás do texto, atrás de uma moldura generalizante das ações e dos sentidos. Romper com essa barreira normalizadora é uma das metas de repetidas e intensas leituras ou desleituras do texto.

Após discussão intelectual do texto, na qual o conceito do espetáculo e o entendimento das relações entre os personagens foram esclarecidos, a leitura exploratória de agora motiva-se para determinar referências não somente para a concepção mental do personagem como também dos atos do personagem.

Não se trata de leitura para corrigir o que se faz, para adequar a voz a uma pré-estabelecida noção do personagem. A imagem aural (sonora) do personagem

não repercute somente a palavra escrita. Antes, esta imagem aural é composta por propriedades físicas que vão nos mostrando índices de materialização do todo do personagem. Voz e corpo se integram quando se estimula o jogo com a materialidade do som produzido e explorado em situação de ensaio-performance.

A negociação entre as pausas e marcas lógico-gramaticais e os efeitos e alterações propostos durante o ensaio-performance favorecem a autocompreensão do papel.

Para tanto, a repetição, a incessante retomada e desleitura, é uma operação basilar. Pela repetição, o intérprete acata ou descarta possibilidades expressivas, produzindo padrões que explicitam as escolhas feitas. Como o fenômeno do eco, o repetir é a reproposição de algo que nunca é o mesmo mais que vai adquirindo uma estabilidade performativa em virtude da amplitude dos atos de se ligar coisas, de se correlacionar atos, de se atuar.

E essa estruturação em eco infunde propriedades do som na performance. Na maioria das vezes temos uma tendência a associar performance mais à visualidade que ao som. Mas a flexibilidade da atuação, sua elaboração e composição e sua recepção são melhor compreendidas a partir de um modelo aural. Muito da comicidade que a palavra falada em **O Empresário** manifesta se relaciona não com visualidade, e sim com a manipulação da voz. Ou melhor, da transferência de propriedades materiais do som aos atos interpretativos.

Assim, certas referências físicas que a voz torna explícitas explicitam também a totalidade física e material do intérprete — seu corpo inteiro, o relacionamento de seu personagem com os outros personagens, as entradas, as saídas, os gestos, os olhares, os vínculos com a audiência.

Ao fim, controlando os atos em cena, temos uma integração das partes faladas e cantadas por meio da orientação aural dos atos interpretativos. Ler um texto é mais que dizê-lo, pois. É bem mais que se esconder atrás de algo que não é seu. Ler materializando é se apropriar da obra, é ultrapassar a palavra como obstáculo para a atuação.

Dessa forma, a dicotomia, o enorme intervalo entre ensaio e apresentação começa a ser enfrentado de uma maneira mais criativa e inteligente, reunindo um poder fazer a um saber fazer.

O grande problema é a manutenção daquilo que foi apropriado. Mas aí é outro tema.

4. 26/03/2006

Sendo o teatro uma arte de exposição, um dos grandes desafios que o intérprete enfrenta é desenvolver habilidades que leve em consideração a situação de performance. Não basta apenas saber que deverá se apresentar diante de

alguém. É preciso que tal situação de performance seja problematizada para que os atos de interpretação não se desvinculem da realização da obra.

Psicólogos têm estudado a ansiedade performativa. Observam que durante os atos interpretativos, em situação de performance, a realidade dos afetos bloqueia a efetividade da realização da obra. Exercícios de controle emocional são sugeridos como forma de superar tais bloqueios.

Por outro lado, em uma perspectiva não clínica, mas estética temos como proposta o esclarecimento da situação do intérprete envolvido em contextos performativos. Obras performativas colocam para o intérprete o intervalo entre processo criativo e realização. A maneira como se encara a relação entre essas partes muitas vezes contribui para bloqueios realizacionais.

Um dos pressupostos que reforça dificuldades performativas está na idealização estética. Pressupõe-se a inteireza, a perfeição o acabamento da obra. Disso decorre que a atividade do intérprete é meramente derivativa, subsidiária, accidental. O intérprete é visto como uma peça dentro da mecânica de realização da obra.

Ora, ao se colocar (rebaixar) o intérprete nesta posição secundária em relação à obra, colocam-se também em segundo plano todas as atividades e habilidades que se tornam fundamentais para realização de uma obra. Cada obra propõe para seu intérprete um conjunto de requisitos, de marcas, de referências que distinguem não só cada obra uma da outra, como intérpretes de intérpretes.

Assim, o vínculo entre obras e intérpretes é finito, determinado. O processo criativo, o tempo através do qual o intérprete aplica-se em esclarecer sua situação de performance, tanto possibilita que as habilidades para realização da obra seja identificadas e desenvolvidas quanto faculta escolhas, opções, padrões, relevâncias para a interpretação. Ao fim, a performance de um espetáculo é a exibição das habilidades para realização da obra e das escolhas de padrões e relevâncias. Nunca é o próprio intérprete, ele mesmo como coisa em si isolada, a sustentar o mundo, aquilo que é exposto.

De modo que a idealização da obra na verdade repercute na extrema subjetivação da interpretação. O elogio de uma instância criativa abstrata quase mística até proporciona uma sobrecarga valorativa para quem leve para o palco tal instância.

E a longa história de deificação de criadores, de autores iluminados, essa legião de semideuses e entidades supracelestiais só desconcerta a concreta materialidade que existe entre obra e intérpretes, produzindo mal entendidos sem fim.

Daí grande parte desse sofrimento e angústia antes e durante apresentações. O intérprete encontra-se sozinho, desprotegido diante de uma platéia hostil.

Primeiro: não está sozinho; segundo muito menos desprotegido.

Antes, quando o processo criativo se aproxima do esclarecimento da situação interpretativa, da realização, a dicotomia entre preparação para realizar e realização vai arrefecendo. O processo criativo promove a ativação de atos e habilidades que contextualizam a performance. Quando o intérprete for para o palco não o fará para pisar pela primeira vez o mundo da obra. A desmistificação da idealização dos atos criativos, transformando intérpretes em agentes produtores de referências, de transformadores de matérias prévios, acarreta o desenvolvimento de uma disposição para o trabalho, para o enfrentamento da amplitude da tarefa interpretativo. Dentro dessa amplitude, a performance não se concentra em um diminuto ponto-alvo do palco o coitadinho do intérprete. Carregar todo um mundo faz tremer os mais tímidos, mas é o supremo gozo dos sujeitos expansivos e ególatras.

Contudo, a questão aqui não é de temperamento. Não se trata da psicologia do intérprete, de sua personalidade, mas sim da compreensão de uma atividade específica que demanda habilidades e decisões específicas. Se fosse assim, se tudo se resolvesse em termos de temperamento, fazer arte seria uma tipo de condenação, de destino.

C. Stanislavski valia-se de uma concepção espacializada da performance para enfrentar esta questão da ansiedade performativa. Para ele, em situação de performance haveria a possibilidade de demarcar áreas imaginárias que assinalariam orientações para os atos de interpretação. Tais áreas imaginárias Stanislavski denominou 'círculos de atenção'. Um primeiro círculo diz respeito ao corpo do intérprete, ao lugar que ele ocupa em cena. Um segundo aplica-se ao que envolve o intérprete e outros intérpretes ou aos intérpretes e objetos de cena. O terceiro mostra-se no espaço da cena, que engloba o tudo que em cena está. E o quarto e último registra o envolvimento entre palco e platéia.

Como se pode ver, a arte da performance, por meio destes círculos, torna-se uma arte de inclusão de espaços, de uma espacialização generalizada, de uma amplitude da performance. Tudo se mostra, tudo é exibido, exposto. Em contrapartida a este movimento de inclusão, vemos que há níveis, diferenças entre os vários espaços. Ao passo que tudo é uma inclusão ampliada nada é contínuo, imediato. A imediaticidade entre intérprete e platéia não é direta. Há entre eles relações outras: relações do intérprete como os outros intérpretes, com os objetos de cena, com a música, com as partes do espetáculo, entre outras. O que temos é simultaneidade de relações diversas e transversais, multipanarais. A imediaticidade da situação promove a ilusão do não mediato.

De forma que o medo, o temor frente ao público baseia-se na pressuposição que o intérprete se encontra ali nu, desprovido de conhecimento do que

faz, como se somente a sua personalidade sustentasse a performance. A ênfase exagerada na personalidade do intérprete é complementar à consideração da platéia como uma ameaça. Projeta-se nos outros uma situação não performativa. Se não se considera a performance em sua efetividade, em seu contexto de realização, tanto quem performa quanto quem assiste são enquadrados em uma mesma lógica não performativa.

Ora, a aplicação de uma lógica não performativa a eventos performativos instaura uma bizarra situação a qual só se pode responder patologicamente. Pois aquilo que não conhecemos nos causa temor.

Durante o processo criativo para O empresário, procuramos intensificar suportes interpretativos que procurem contextualizar atos necessários para a performance.

Como estamos trabalhando com uma comédia musical, tais suportes ainda mais devem ser reivindicados. Um processo criativo para colocar em cena cantores em situação de interpretação de partes não cantadas propicia um maior embasamento sobre atos performativos. Pois no canto, o texto encontra-se todo rubricado, uma performance textualizada, com marcas e propostas de marcas bem detalhadas. Já no texto não cantado, temos as palavras. Uma comédia musical com partes faladas e cantadas permite o cruzamento entre estes dois registros. Para dar conta da ampla dimensão de sua performance, o intérprete não poderá manter muito diferenciados seus atos seja cantando seja falando. No sentido de qualidade de performance, deverá buscar a musicalidade das partes não cantadas e certa cotidianidade vinculatória das partes musicais. O processo criativo das partes não cantadas não objetiva apenas colocar alguém em palco com um texto decorado. Não há uma hierarquia das partes. Seja cantando, seja falando estamos em uma comédia. Em orientações articulatórias diferentes, não se objetiva uma abstrata anulação de diferença, mas uma composição, uma integração desses diferidos em função de um papel, de um personagem e de uma contracenação.

Ao fim, no contraste e negociação entre textualidades, habilidades e performances diversas, o intérprete da comédia musical vai começar desabsolutizar o registro de execução da partitura ao mesmo tempo que inicia-se na compreensão de padrões musicais da palavra em situação de performance.

De qualquer forma, tudo confere ao intérprete um maior esclarecimento de situações performativas. O contraste entre textualidades mais marcadas com outras não tão marcadas mostra que em um e outro caso sempre é o processo criativo que coloca para o intérprete a consciência das decisões tomadas. Em e outro caso temos desafios.

5. 30/03/2006

No intercruzamento entre concepção do espetáculo e processo criativo temos os ensaios. Para tanto dois procedimentos são efetivados. O primeiro é o de segmentação, divisão do todo em partes. O segundo da continuidade. Vamos falar do primeiro

Cada espetáculo se distende em um número de partes que determinam a compreensão da totalidade do que se apresenta. Quando se parte de um texto, a análise da macroestrutura pode esclarecer um pouco uma ampla visão da obra. Este passo é fundamental para que o intérprete não se perca no particularismo de sua atividade. Como terá de contracenar não só com outros intérpretes, mas também com a própria dramaturgia, torna-se necessário entender como se divide o espetáculo.

Esta operação interpretativa muitas vezes não é muito enfocada. Subentende-se que há uma concepção, uma abordagem prévia que englobaria todas as obras, como uma poética geral. Aristóteles mesmo tem afirmações extremamente simplistas sobre as partes da obra: “Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim. ‘Princípio’ é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. ‘Fim’, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. ‘Meio’ é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si” Quanta profundidade...

Em uma obra de arte, a questão das partes é algo mais específico e complexo. Cada obra articula suas partes, a duração e extensão daquilo que vai ser enfatizado. Além desse esquematismo de começo, meio e fim, como algo natural e dado, temos vários começos, vários términos. Uma obra começa e esse é seu início, início de obra. Mas este início é uma parte, uma seqüência inicial que vai acabar, vai encontrar seu fim, que não necessariamente é o término da obra. A parte acaba antes da obra. Uma obra contém várias partes que iniciam e acabam, formando novos começos e novos términos. A pretensa continuidade início-fim não é um dado absoluto. Antes há vários modos de se acabar: eventos podem ser não completados, mas interrompidos, justapostos, sobrepostos a outros eventos. Por outro lado, pode-se acabar antes do fim, do fim da obra. Há uma série de casos que mostram que a relação início-fim extrapola uma estrita e universal relação de causa-efeito. Livros como **The Sense of Ending**, de F. Kermode e **Beginnings**, de E. Said, exploram a amplitude das marcações das partes de uma obra, indo além de uma natural organicidade dos eventos.

Em nosso caso, o espetáculo **O empresário** se organiza em duas grandes seqüências: a primeira diz respeito à proposição de um espetáculo por parte

4 POÉTICA 1450 d. Trad Eudoro de Sousa. V. meu ensaio **A revisão do legado helênico: O caso de A poética de Aristóteles** in **Imaginação Dramática**, p 88-98.

de Buff e a segunda à audição para este espetáculo. Como um espetáculo dentro de um espetáculo, a relação entre partes conjuga o entrelaço entre o sonho da realização e a realidade que corrige o sonho.

Cada seqüência, por sua vez, se divide em partes. As entradas das personagens acarretam a percepção dessas partes. Cada entrada reorienta os eventos de cena, ampliando as implicações das ações, mas seguindo sempre a mesma lógica: a realização do espetáculo vai tornando-se uma extensão de desejos pessoais. Tal personalismo prévio ao processo criativo já antecipa as confrontações da segunda seqüência: todos querem fazer do espetáculo uma oportunidade para realização de seus interesses. Cada personagem é um aspecto dessa inversão de realidades: de pessoas efetivando um espetáculo para espetáculos, shows individuais. A ostentação de si mesmo acarreta atos desvinculantes, dissociativos. A sucessão de entradas das personagens é uma demonstração desse esfacelamento de uma motivação cooperativa e grupal. O foco da cena é continuamente alterado para uma centralidade, para uma hegemonia em cena. A personagem do empresário vai cravando seus dentes em algo que se deixa submeter a horizontes maiores que a pessoa e seus interesses.

Assim o contraste entre fazer a obra, representado pelo empresário, e promover a si mesmo, expresso pela sucessão das entradas, vai determinando a percepção da primeira seqüência e projetando as expectativas da segunda.

A construção das personagens, relacionada à compreensão da dramaturgia, proporciona uma dramaturgia da personagem. Não basta só a questão da 'identidade' da personagem, como se ela fosse uma pessoa. Antes a personagem é uma figura. E na séria brincadeira de **O Empresário**, essas figuras exibem valores sobre os quais a macroestrutura pode oferecer pistas.

6. 02/04/2006

Complementar à compreensão das partes temos a continuidade. A amplitude da cena encontra na continuidade sua efetivação. Durante os ensaios, algumas vezes, há um renovado estímulo de se não interromper seqüências de ação. Principalmente após um tempo de partilha de informações e conhecimento do texto. Ao invés das contínuas interrupções, buscamos um esforço em manter a concentração, o foco e a escopo dos eventos em cena. A construção dessa continuidade e qualidade da atuação chocam-se com problemas outros relacionados muitas vezes com fatores não performativos (apreensão do texto, compreensão do personagem, entre outros). Por outro lado, não há como sustentar uma continuidade sem qualidade das ações. Por enquanto, cada ensaio tem exigido o desenvolvimento de habilidades voltadas para a situação de performance através de estímulos variados.

Estimulando a continuidade, há o deslocamento da atividade do intérprete para o próprio fazer. Aquele espaço, e não outro; a sua presença, e não a de outra pessoa — é o que a insubstituibilidade dos atos do intérprete acarreta.

Ainda: a continuidade não é abstrata. Antes, é fundamentada na sucessão e simultaneidade de atos correlativos. Com a continuidade das ações todos vêm à cena. E não somente eu. Com isso, o intérprete insere-se na realidade multidimensional e multitarefa da performance.

Jogar o intérprete para a produção da continuidade é arremessá-lo para lago em parte conhecido, em parte nebuloso. Somente fazendo e refazendo o que performa é que a continuidade melhor se fundamentará. Usando a homologia do jogo, o intérprete aprende as regras do jogo jogando, sendo inicialmente jogado pelo jogo.

As cenas de grupo, com 3, 4, 5 pessoas, muito favorecem a compreensão da construção da continuidade. Mostram como essa presença estendida só perdura em função da sincronização e refocalização dos múltiplos agentes em cena. Só se prolonga aquilo que se reúne, com as disparidades interrelacionadas.

As cenas de grupo, expandindo nexos de inteligibilidade, agem como explicitadoras das escolhas da organização do espetáculo.

Continuar, pois, não é fazer a mesma coisa, mas sim produzir nexos, vínculos entre os agentes da cena, e entre a cena e sua recepção.

7. 02/04/2006

EXAUSTIVIDADE

Cada vez mais o procedimento de repetição junto com o de variação de estímulos tem efetivado aquilo que podemos chamar de exaustividade. Em um primeiro momento, uma tarefa que aparentemente seria reduzida à memória de texto começa a ficar mais diferenciada, reivindicando do intérprete outras habilidades e reações. Cada vez mais, em função do treinamento, dos horários de ensaio, das exigências, não bastam mais os recursos de uma natural disposição para a performance ou um informal repositório de histórias ou informações. Para o trabalho de agora, para este trabalho específicas necessidades e específicos estímulos são solicitados.

Quando para se fazer alguma coisa muitas outras são exigidas uma reação de proteção de recusa, de autosabotagem pode ocorrer. Porque idealmente, tudo parece estar resolvido quando se pensa no que se tem de fazer. E pelo pensamento tudo parece mais fácil do que na verdade é. E então pode-se, você se permite adiar decisões ou atos que no momento presente deveriam ser efetivados pois, pelo pensamento, pela idéia que se tem, mais a frente o que deixar de ser feito hoje não vai fazer falta.

Mas a exaustividade, a intensa relação que se tem com alguma tarefa, afeta todos os sentidos. Não há como manter-se incólume. A mente não é suficiente. E em um trabalho em grupo, o que não é você, aquilo que está em sua frente exteriorizado mostra o quanto é necessário aplicar-se ao que você está fazendo.

Nos exercícios de hoje, orientados pelo preparador corporal, saímos da cena, sem nos afastarmos do espetáculo. A busca da materialização da personagem, como se ela existisse independente do texto, foi desenvolvida por meio de movimentações, poses, gestos e máscaras. Estímulos em separado depois integrados. Repetir aqui não era se adequar ao roteiro da cena. Já de posse disso, o processo criativo visava estender o fosso entre o ator e sua personagem, pela busca de concretizações inicialmente instáveis, múltiplas ocasionais. A partir dessas possibilidades, uma seleção de traços foi sendo realizada.

O cansaço físico e mental deste dia advém também das resistências, da insistência do intérprete em manter-se protegido àquilo que não é ele. Em meio ao prazer da brincadeira e a seriedade da tarefa, o intérprete começa a perceber como pra fazer o que fazer suas escolhas orientam-se pelo domínio da qualidade de seus atos — a exaustividade.

8. 06/04/2006

Uma das diferenças que precisam ser enfatizadas, ainda mais em uma comédia musical, é entre deslocamento e movimento. A passagem de um comportamento para uma atuação exige que o intérprete reconsidere sua presença, sua pertença à situação específica de atuar. Informalmente a nossa consciência de estar em um dado momento ou espaço vale-se de um cálculo, de uma percepção de dimensões e objetos relativos a nós. Tomamos o nosso corpo como referência e o que não é nosso corpo como obstáculo que desviamos. Nos movemos em um ambiente e referimos esse ambiente em função de nosso corpo. O desconhecido exterior é normalizado em função de uma forte imposição de nossa presença, seja agressivamente, seja por retração.

Em situação de representação, esta divisão em duas partes já não é eficaz. Não só os estímulos e corpos diversos do nosso são variados como também o meu próprio corpo adota elaborações outras devido ao papel, à figura, à cena, à resposta receptiva que se realiza. De um centro objetivo partimos para uma experiência multidimensional. A plasticidade do ambiente solicita do intérprete uma flexibilidade de atuação. Aquilo que em uma situação informal é predominantemente seqüenciado e unilateralmente dirigido, em situação de representação vai se tornar simultâneo e plurifocal.

Porque, quando você atua, este seu espaço de representação não é único nem inédito. No processo criativo, a consciência dos lugares do espaço e dos

focos de interesse esclarece o horizonte da ação, localiza a presença do intérprete. Por mais saber, saberá mais estar.

Dessa forma, as pernas nervosas, os frouxos pontos de apoio, o corpo entregue a si mesmo, o dirigir-se constantemente para quem fala ou para quem ouve, essa série de deslocamentos são atos de uma situação informal querendo resolver uma situação de performance. O medo do vácuo, da não ação, do estar ali com alguém diante de uma platéia provoca estas reações nas quais o corpo expõe um esforço em corrigir sua presença, em intensificar uma consciência imediata dos múltiplos estímulos.

Durante o processo criativo para a cena a consciência e reação imediata dos múltiplos estímulos são transformadas em consciência do trabalho cênico. A amplitude da cena, com suas múltiplas referências e tarefas, não mais sufocam o intérprete. Sabendo o que fazer, e fazendo o que agora sabe, o intérprete desenvolve habilidade que mantêm sua concentração, tônus e prontidão em atos que demandam durações e extensões específicas.

Com isso, ele adquire sua pertença ao espetáculo e não somente a si próprio. Pois seu corpo agora compõe trajetórias, linhas e expectativas de figuração. Tudo é espaço, e o intérprete é quem movimenta este espaço. Não apenas esta ali, como algo ou alguém estaria. Ele atua e faz com que tudo seja visto e escutado. Por isso não se desloca, reagindo ao mundo que o rodeia, mas movimenta-se, fazendo com que haja algo a ser reconhecido como significativo para quem lhe observa. O deslocamento marca a passagem das coisas para uma textura de observação. Marca, ao mesmo tempo, a inserção intérprete em uma atividade de representação.

Como tradicionalmente atos de interpretação, de performance são concebidos como atos naturais, intuitivos, a confusão entre deslocamentos informais e movimentos teatrais é efetivada. É claro que a pressupor um fosso entre estas duas situações é promover uma separação quase que artificial entre modalidade de ação no mundo. O que na verdade temos é que sempre se parte de alguma coisa conhecida para se conhecer o que não se conhece. Para que se inicia em interpretação para a cena, esta divisão é uma forma de se identificar pontos, momentos de um processo de aprendizagem. Melhor que igualar tudo a um mesmo nível de referências é partir de distinções funcionais. E, em nosso caso, é preciso aprender a deslocar-se em situação de representação, produzir movimentos, ser espaço, não apenas proteger-se do ambiente.

9. 10/04/2006

DRAMATURGIA MUSICAL

Durante ensaios com as partes cantadas, o que chama a atenção é a integração entre o musical e o não musical. A escritura de Mozart trabalha com o conceito clássico de mimesis, isto, com a materialização de referências que marcam emoções e movimentos das figuras. Centrada na imagem da figura humana em um tempo e um espaço e nas ações, reações e palavras dessa mesma figura, a música de Mozart apresenta-se como uma organização da cena. A partitura marca a performance.

Algumas pistas para tornar claro isso se encontram nas cenas de grupo. No trio, por exemplo, temos uma exploração cantada da disputa entre as cantoras. É a mesma rivalidade agora musicalmente proposta. A dicotomia entre partes faladas e cantadas proporciona momentos de atuação diversos. Uma mesma situação é executada por diferentes meios, mídias. Cinematograficamente, seria uma mesma cena com novos filtros. Com isso, um dos pressupostos da mimesis dramático-musical é efetivado: a economia de recursos e sua diversificação. Os mesmos elementos dispostos diferentemente configuram um conjunto de referências que ganham por renovada exibição de seu próprio interesse, como se aquele mundo existisse por ele mesmo.

Então as duas cantoras disputam e depois disputam cantando. Ao fim, a rivalidade entre elas é reiterada e expandida. As repetições por meio de partes articulatórias diferentes fazem o jogo de identidade e diferença, pois tanto retomam como redimensionam acontecimentos quando enfatizam aspectos desses acontecimentos.

Nas partes musicais, esta amplitude performativa da cena é marcada principalmente pela distribuição das linhas vocais. Neste trio, temos as cantoras reivindicando um destaque tanto na futura ópera quanto na própria comédia de agora. A Senhorita Silberklang canta afirmando que é a primeira atriz. Sua linha melódica é isolada — nem uma outra voz lhe interrompe o canto ou com ela canta em uníssono. Reafirmando o que cantou, ela repete sua linha e mesmo texto. Não só temos ênfase aqui como um destaque focal. Ter voz é ter foco. Além disso, ela pode se referir a pessoas diferentes com a mesma linha, ampliando sua presença, tomando conta da cena. Às primeiras linhas da Senhorita Silberklang sucede-se a provocativa resposta de Madame Herz, sem intervalo, quase que colada ao canto da rival. Assim, Madame Herz marca firme sua posição e o limite da outra cantora. Madame Herz está nos passos de sua inimiga. A luta pela hegemonia e pelo centro focal é instalada. Os compassos alternados das linhas vocais de cada uma vão diminuindo — de 3 para 2. As linhas vão perdendo seu isoladamente e as pessoas que cantam vão se aproximando em forma de confronto. Quando a situação se caracteriza como confronto, por meio da superposição das linhas e diminuição dos

tempos entre as emissões vocais, entra um terceiro, o Senhor Vogelsang, como um mediador. Cada linha ocupa seu próprio espaço: tem diferente material rítmico-melódico e diferente texto. Na entrada do Senhor Vogelsang, em sua tentativa de apaziguar o conflito, as duas cantoras repetem suas afirmativas até aqui, marcando a assimetria de suas posições.

Este movimento inicial que demarca o papel de cada um dos partícipes deste trio na rivalidade chega ao seu apogeu quando as cantoras performam mesmas figuras rítmicas com movimentos melódicos contrários, enquanto que em ritmo de espera, o Senhor Vogelsang marca os tempos fortes do compasso até que todos juntos cantam um compasso com as mesmas figuras rítmicas. Estão todos juntos mais nessa reunião só realçam o quão dispares são os comportamentos.

As próximas partes do trio valem-se destes elementos aqui explicitados. Ora temos linhas vocais em sua inteireza e integridade como apresentação da personagem. A este isolamento pode haver um contraposto insulamento. Em seguida, temos diminuição do tempo de duração entre as linhas, o que acarreta uma aproximação para confronto entre as personagens. Este confronto e rivalidade ficam acirrados, por uma maior sobreposição dos materiais melódicos. E as linhas em um[isso, esta convergência de performances acarreta momentos como focos divididos que suspendem ou intensificam os conflitos.

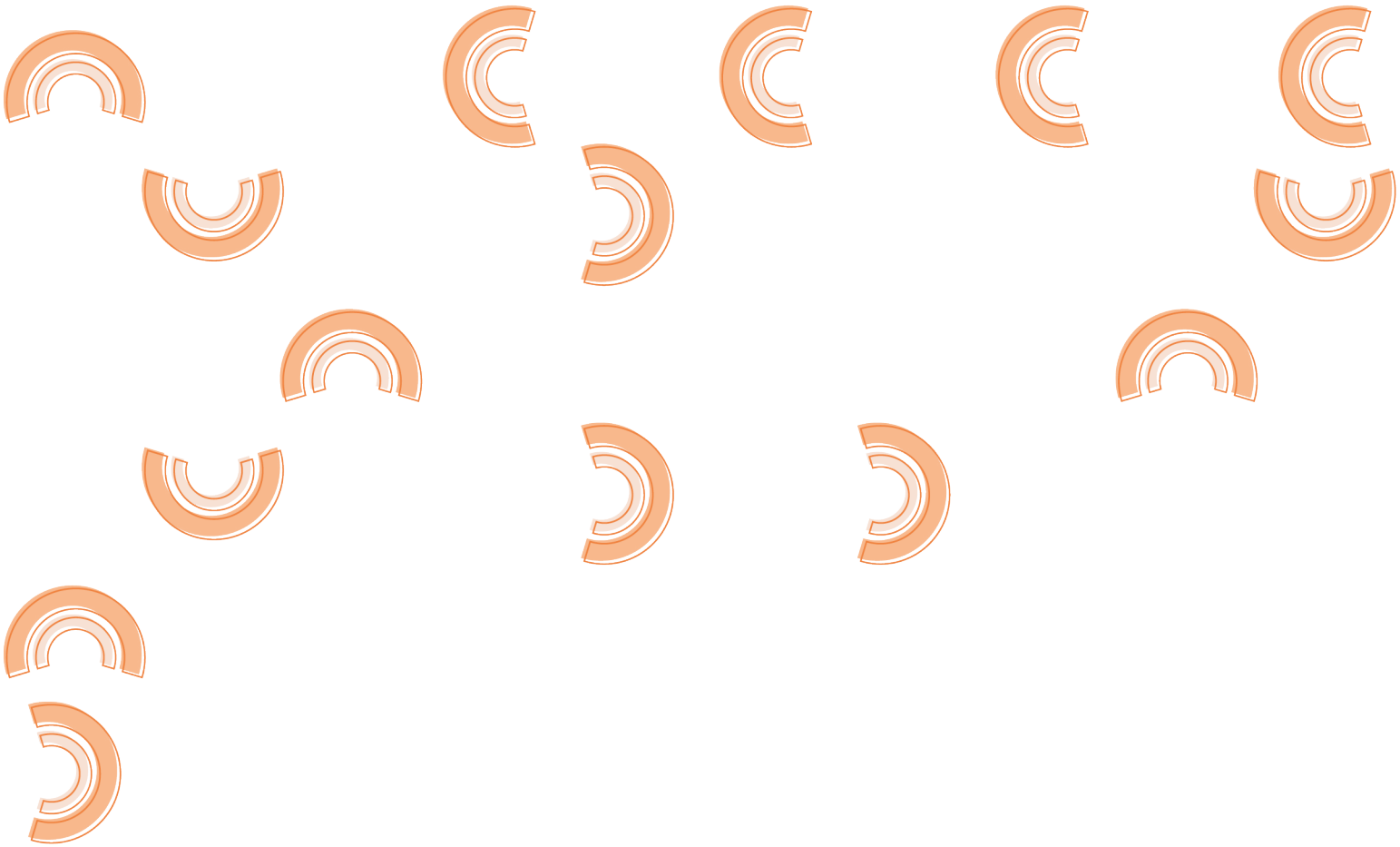
Antes de tudo, o importante é acompanhar o desenho melódico e ver que cantar é agir e a partitura é um programa de ações. Cantar, dizer e fazer são atos simultâneos. A dramaturgia musical de Mozart vale-se da relação do musical com o extra-musical, encaminhando-se para a amplitude da cena. Focos de atenção são materializados pela performance integral dos agentes. Tudo é explicitado audiovisualmente.

Um diferencial das performances nas partes cantadas é que as figuras rítmicas não só são audíveis pelo canto como se manifesta no corpo. Não se pode atuar como se esses padrões temporais atravessam o corpo do intérprete. O intérprete precisa utilizar essas figuras rítmicas para compor sua performance. A invisibilidade da marcação rítmica, como se só os instrumentos musicais a exibissem, como se o ritmo fosse apagado pelo puro som, isso é uma abstração que não leva a mimesis. Claro que não se trata de dançar o tempo inteiro nas partes cantadas, mas de relevar fisicamente certas orientações temporais selecionadas no texto de Mozart. Há alguma razão nisso. O corpo no espaço não prescinde no tempo.

O que nos resta agora é, compreendida a mimesis dramática das partes cantadas, valer-se delas nas partes faladas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MOTA, M. “Dramaturgia e comicidade: notas de pesquisa”. In: André Carreira; Armindo Bião; Walter Lima. (Orgs.). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre: ABRACE/UFRGS, 2012, v. 1, p. 7281.
Link: http://portalabrace.org/impressos/4_da_cena_contemporanea.pdf



HUGUIANAS





HUGUIANAS

ENTREVISTA HUGO RODAS¹

Mariana Borges *et al*
Universidade de Brasília.

MARIANA Obrigada primeiramente por estar disponibilizando esse espaço para a gente. Nós fazemos a disciplina de Poética Teatrais, com o professor Marcus e somos todos do Primeiro Semestre de Artes Cênicas. Então, nós queríamos fazer algumas perguntas pra você. Muitos de nós estamos começando na área por agora, e nós gostaríamos de saber se você poderia compartilhar um pouco com a gente sobre o início da sua carreira, seu primeiro contato com teatro, seus interesses, suas certezas, incertezas...

HUGO Bom, meu primeiro contato com arte, que é um pouco mais importante que o primeiro contato com o teatro, foi a música. Por uma educação particular que deram meus pais na pequena cidade de Juan Lacaze onde nasci, estudava desenho, pintura, idiomas, piano (dos seis anos aos dezoito); eu sou professor de piano e solfejo². Meu grande primeiro título foi de ‘professor de piano e solfejo’. Acho que a música e o desenho são duas coisas extremamente importantes dentro do meu trabalho. Depois, quando eu me mudei para Montevideú para estudar na faculdade, foi aí que eu comecei com a minha verdadeira vocação — comecei a fazer dança, entrei num curso de teatro, e aí a vida foi trocando e todas as coisas começaram a ter um sentido para mim, ajuntarem-se dentro de mim...

MARIANA E pintura e música quando você era bem pequeno, não é?

HUGO Sim, sim... Dos seis anos até os...

MARIANA Você estudou em casa?

HUGO Sim, eu estudei em casa, não fui à escola... Talvez se eu tivesse socializado desde pequeno talvez eu tivesse sido um pouco melhor... (risos)

1 N.E. Entrevista realizada a partir da disciplina *Poéticas Teatrais*, ministrada por Marcus Mota, no segundo semestre de 2017. A entrevista foi conduzida pelos alunos Mariana Borges, Mariana Borges da Fonseca, Catarina Kirst Costa de Medeiros, Felipe Alessandro Laya Zordan, João Victor Alvino Cury e Ana July Cabral Oliveira, todos do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Durante a disciplina, os alunos foram divididos em grupos de pesquisa, cada grupo com um tema de pesquisa. Uma das metodologias foi a de entrevistas semi-estruturadas, aqui apresentada.

2 N.E. Mais sobre este tópico de formação artística e existencial de Hugo Rodas, V. a dissertação de mestrado de Claudia Moreira de Souza O garoto de Juan Lacaze: Invenção no teatro de Hugo Rodas (Universidade de Brasília, 2007). Link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/3299?mode=full>.

MARIANA E aí com o teatro mesmo foi quando você se mudou para Montevidéu?

HUGO Não, quando me mudei para Montevidéu a faculdade foi se distanciando, e comecei, como já falei, a traçar meu próprio caminho, comecei a fazer dança, entrei num curso de teatro, uma escola dos anos 60, totalmente ‘grotowiskiana’, e toda aquela educação começou a ter vida e a vida a ser teatro, o “teatro físico”³. Foi marcante a junção da dança com o teatro - o gesto, ele começou a ter uma importância maior que a palavra nessa época, pois a ditadura censurava fortemente, os textos eram absolutamente massacrados e um braço levantado, um chute no ar, uma luta no vazio, uma lata de tinta vermelha derramada, para eles não significava nenhum perigo... Isso foi transformando e delineando uma linguagem. E, no final de 1969, formamos o primeiro grupo de dança teatro falando de nossas vidas, de nossos sonhos, de nossa alegria, de nosso desespero, e continuamos assim até hoje.

MARIANA E, olhando um pouco para essa sua trajetória artística, para os prêmios, as conquistas, de que aspectos você mais se orgulha e quais foram os principais obstáculos que você encontrou para exercer a sua arte?

HUGO Quais são os aspectos que mais me orgulham? Não sei... eu acho que um dos meus maiores orgulhos foi ter ficado aqui, de sentir-me um pioneiro, de ter sentido a importância de iniciar um trabalho junto a uma cidade que nascia ao mesmo tempo.

MARIANA Em Brasília que você diz, não é?

HUGO Sim, sim aqui em Brasília, onde comecei realmente a sentir que tinha os materiais necessários para entrar em um trabalho, para poder passar um trabalho e não o simples fato de executar algo em função de mim. Foi incrível, um espaço ideal, tão ideal que eu costumo dizer que eu não escolhi Brasília, Brasília me escolheu: eu vim aqui dar um curso de 15 dias, e, quando eu ia embora, as pessoas perguntaram o que eu precisava para ficar aqui, e eu disse: “Bom, eu sou livre, então um lugar para trabalhar e gente para trabalhar”... E me disseram: “Bom, aqui tem uma lista com 50 alunos e você vai trabalhar no Clube do Congresso”, onde existia um clube de cinema, e seu diretor formalizou meu contrato e assim foi que tudo começou...

MARIANA E quais foram os principais obstáculos que você identifica, olhando para esse caminho que você enfrentou?

HUGO É difícil... Eu nunca enfrentei muitos obstáculos, eu faço deles uma coisa normal: na minha vida, um obstáculo não é um obstáculo, é uma provocação para você seguir em frente. Eu não sinto a coisa como algo que vem e me freia. Eu tra-

³ N.E. Hugo refere-se às propostas de Jerzy Grotowski. V. do autor **Em busca de um teatro pobre** (Civilização Brasileira, 1971) e **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski** (Perspectiva, 2007).

balho e passo por cima, vou em frente com isso, não é algo que me detém, não é algo que eu tenha que superar. Talvez hoje em dia essa palavra seja um pouco mais importante, por que todos nós hoje em dia tentamos sobreviver do teatro... Coisa absolutamente razoável, já que é nossa profissão, mas muito difícil em qualquer cidade, ainda mais em Brasília... Eu sobrevivo como professor e me sinto muito feliz com isso, por que assim posso não ficar dependente do sucesso. Ter um êxito rentável como **Os Saltimbancos**, em 1976, com o grupo Pitu, que levou um público naquela época de 700 pessoas todas as noites no teatro **Galpão** e, logo, em quase todas as salas da cidade, escolas, parques, inclusive no Ginásio Nilson Nelson para 20.000 alunos das escolas, é algo inesquecível e único! Fazer de uma peça infantil um sucesso de adultos só foi possível por que a gente trabalhava dentro daqueles animais (da peça) quem éramos e como nos sentíamos dentro da sociedade nesse momento, que também era como se sentia todo o mundo. Foi uma coisa que nos abriu portas para fora da cidade, um impacto muito grande aqui (Brasília) e no Brasil. Em 1977, ganhamos nosso primeiro reconhecimento com o prêmio concedido pelo Serviço Nacional do Teatro e, junto com o **Trabalho Número 2** e vários outros, por muitos anos percorremos da oficina de dança da Bahia até os festivais de inverno do Ouro Preto... Para conseguir algo parecido tivemos que esperar quase 30 anos: com o **Adubo** voltamos a percorrer o país até hoje: onze anos, assim como o **Ensaio Geral** que já tem 6 anos de vida. Três casos em 42 anos! Dá pra ser feliz, mas não para sobreviver...

MARIANA Existe alguma particularidade em relação aos artistas de Brasília comparado a outros lugares que você trabalhou, você identifica alguma particularidade?

HUGO É divertido, por que todo mundo considera que eu sou uma das coisas mais velhas de Brasília (risos); então, isso é muito divertido, por que a quantidade de gente que tenho formado nesse espaço me leva a me sentir no paraíso cheio de pessoas que me entendem e entendem meu trabalho e que eu entendo o trabalho que estão fazendo, certo?! Então, creio que realmente por isso fique! Creio que por algo existo nessa cidade e sou quem sou nessa cidade. Eu me dediquei a essa cidade e a cidade me retribuiu de uma maneira fantástica com vocês!

MARIANA E, aproveitando o gancho, nós queríamos saber um pouco da sua percepção a respeito dos jovens intérpretes atualmente e se existe alguma diferença, por que como você mesmo disse “sou uma das coisas mais velhas de Brasília”, você formou muita gente... Então você percebe alguma diferença entre os jovens intérpretes dos anos 80, 90, 2000...?

HUGO É difícil, por que eu sinto que, de repente, entrou uma orientação que interpreta mal a palavra ‘performance’. Valoriza-se demais a “autoestima”: “eu sou assim e é assim que devo ser”, e “é assim que faço ‘teatro’”. Acho que isso tem dificultado um pouco o entendimento do que é ser um ator, da técnica necessária para me transformar em um instrumento capaz de interpretar absolutamente qualquer papel, de ter a fome e dedicação para procurar fora de uma formação as diferentes técnicas que permitam o enriquecimento da mesma e não essa autoconfiança excessiva em você mesmo, e ficar nisso e por isso mesmo... Eu sinto que, de repente, formamos elencos em função da característica do ator, rotulando assim o trabalho dele sem permitir a possibilidade de outras experiências tanto a ele, quanto a você mesmo em seu papel de orientador. No começo, como ator, eu vivi muito isso. Daí o meu terror de engavetar e ser engavetado. Detesto que te cataloguem e, para isso, não ocorrer, devemos trabalhar para não permitir que nos ponham adjetivos que limitem a nossa ação.

MARIANA E que gaveta seria essa?

HUGO Por exemplo: no Beirute você tinha uma mesa como os melhores jornalistas do Brasil, outra mesa com os artistas plásticos, outra com os músicos, outra cheia de malucos. Você corria de mesa em mesa e a informação era brutal, você podia até fechar uma produção em uma noite⁴. Agora você vai ao bar dos intelectuais, ao bar dos ricos, ao bar dos pobres, entendeu? Tudo ficou demasiadamente engavetado. É como uma espécie de segregação. Eu detestei sempre que me catalogassem como gordo, homossexual, drogado. Eu luto contra isso, contra que alguém me marque e diga que sou tal coisa. Eu sou um ser humano livre capaz de amar e de viver e de ser apaixonado pelo o que bem “me dá na tecla” e não tenho que provar isso para ninguém. Lutei a vida inteira para ter essa liberdade sexual e de crença que hoje temos, e, ao que parece, podemos perder a qualquer momento. É difícil entender, às vezes, por que as palavras podem ser interpretadas ao contrário... Estou em prol desta liberdade, que me permite não ter medo, não ter que me cuidar do outro, por que ocupo um lugar e esse lugar está certo. Os personagens, me pergunto se às vezes se eles não formam parte de um grande espetáculo nos corredores e não nas salas de aula... É uma coisa inacreditável, mas estamos trabalhando com personagens que criamos como arma de defesa, coisa que atrasa qualquer processo, por que você tem que destruí-los para poder chegar ao centro. E isso é muito cruel por que é terapêutico demais. Temos que acabar com as nossas afetações para poder entrar no trabalho limpos, para poder começar do zero. É perigoso quando não existe diálogo, quando simplesmente defen-

⁴ N.E. Bar histórico de Brasília. V. o livro de depoimentos organizado por Fernando Fonseca **Beirute. Bar que inventamos** (Ideal, 2010).

demos posições. É difícil entender isso dos personagens por que, às vezes, acreditamos que somos eles e não nós mesmos... Semestre passado trabalhamos ‘gêneros’ para tentar recuperar o feminino e o masculino de cada um de nós e não aquilo que imaginamos ser, não o estereótipo dos gêneros, os “personagens” dos gêneros, “personagens trabalhando personagens”... E sim nossa própria mulher, nosso próprio homem... Foi demais para todos⁵.

MARIANA Você e o professor Marcus têm trabalhado com jovens universitários na montagem de óperas e musicais há algum tempo e, atualmente, o **Salomônicas**⁶. Como que tem sido essa parceria com o Marcus⁷?

HUGO Bom, Marcus é uma pessoa que tem me ajudado a vida inteira... É uma pessoa que acredita muito no trabalho. Somos duas pessoas bastante difíceis, mas em trabalho somos muito unidos, acreditamos muito um no outro e nos ajudamos muito. Realmente uma sociedade que tem funcionado, às vezes com resultados melhores. Acho que o **Rei Davi** é um dos melhores resultados dos dois. Talvez, **Salomônicas**, agora com a nova visão que estamos dando, possa chegar a esse ponto, mas **Rei Davi** foi um ápice para mim, ali encontramos, realmente, uma fórmula entre o que foi transpor o teatro grego a nossos dias e transformá-lo num musical de hoje⁸.

MARIANA Que é uma coisa que você tem procurado ao longo do seu trabalho, sempre esse diálogo né?

HUGO Para mim é absolutamente necessário. Sou aquele que prefere incomodar a entreter, fazer o outro pensar, no que está acontecendo com tudo. Estamos vivendo um momento muito interessante, com uma juventude que está lutando muito pelo espaço dela, pelo seu lugar mesmo, mas a gente tem que ter um cuidado gigantesco, por que essa fé, esse fundamentalismo religioso, esse conservadorismo que está embalando o mundo é perigosíssimo, quase fascista e teremos que lutar muito para não permitir que tirem de nós todos os direitos conquistados, por que aqui a pouco não sei como vai ser... Você vai ter que ter um corte de cabelo determinado, uma veste determinada, uma conduta determinada por um conjunto de dinossauros que não se cansam de retroceder. Um perigo terrível — talvez seja a resposta por não termos sido honestos com nós mesmos, por termos tido representantes que ignoraram seus princípios e os de quem os escolheram. Isso fortificou a onda conservadora, essa incerteza, essa descrença nos ideais e nas pessoas. Em quem você votaria? (silêncio geral...) Esse não-saber é brutal. É absolutamente necessário voltar a ter uma atitude e enfrentar-se com toda a força que nos dá a liberdade conquistada.

⁵ N.E. Hugo se refere ao trabalho na disciplina *Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC)*, no primeiro semestre de 2017, na qual ele conduziu um processo de pesquisa e experimentação em formação de jovens intérpretes. Cada semestre este curso é oferecido, como parte de sua atividade como docente pesquisador associado à Universidade de Brasília.

⁶ N.E. **Salomônicas** fecha a trilogia de obras dramático-musicais que justapõem crítica política e a narrativa dos primeiros reis bíblicos (Saul, David, Salomão). *Salomônicas* foi elaborado durante o TEAC do segundo semestre de 2016. Agora, neste segundo semestre de 2017 temos sua remontagem e rediscussão conceitual e estética. V. materiais disponíveis na *Revista Dramaturgias* n. 4, p. 48-108, Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/1728/showToc>. Além disso, v. o vídeo da primeira montagem de **Salomônicas**: <https://www.youtube.com/watch?v=-mXIGHjeQno>.

⁷ N.E. Hugo Rodas e Marcus Mota trabalharam juntos nas obras: **Idades**, **Lola** (2002), **As Partes todas de um benefício** (2003), **Salada para três** (2003), **No Muro. Ópera Hip-Hop** (2009), **Rei David** (2012), **Sete Contra Tebas** (2013), **Salomônicas** (2016).

⁸ N.E. Sobre o musical **Rei David**, v. dissertação de mestrado **Abordagens de Processos Criativos: O teatro de Hugo Rodas** Link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18414>. Ainda sobre o processo criativo de **Rei David**, v. o artigo **Dramaturgia musical e o laboratório de dramaturgia: o caso seminal de Rei David**, *Revista Dramaturgias* n.1 (2016):235-267. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21906>. E ver ainda a database desenvolvida por Alexandre Rangel sobre o espetáculo

MARIANA Isso é interessante por que você falou muito sobre essa questão da verdade, do livre arbítrio e eu queria saber a sua percepção em relação à ética no trabalho do ator, por que no departamento eles até fizeram uma mesa para conversar sobre ética no trabalho. Então tem sido um tema presente no departamento. Qual seria a sua percepção sobre isso?

HUGO Pinta depois, manda lavar... Volta a pintar, volta a lavar. Ética é uma palavra muito difícil. Ética para mim é chegar na hora para dar aula, ética para mim é que o aluno me respeite e eu respeite o aluno, ética para mim é manter essa relação de aprendizado e não de luta, por que eu não sou teu pai. Ética para mim é despertar o interesse no outro, e não mandar no outro, isso para mim é ética. Eu acho que protestar é um dever, é inato, inerente a você. O que eu sinto às vezes é que a falta de diálogo reforça os “personagens” que ocupamos iniciando uma discussão sem fim. Se eu sou quem eu sou é por que deixei entrar todas as influências que eu tive na minha vida e na minha educação, jamais disse não a nenhuma e acho que você aprende absolutamente de tudo com tudo. Estudar o outro, ter alunos que queiram tudo de mim, que me exijam ao máximo para retribuí-los com a minha experiência e tudo o que eu possa... Isso para mim é ética: saber dar e receber. Eu não dou aula para ensinar, dou para alimentar o outro e alimentar-me ao mesmo tempo, algo meio vampiresco, mas esta é a energia que me mantém vivo.

MARIANA Para quem está entrando agora na área você teria algum conselho especial?

HUGO Sim! Não acredite em ninguém e acredite em todos, não fique comigo, aprende o que tem que aprender comigo, aprende o que tem que aprender com o outro e mistura, faz uma grande “salada”. Em arte, ninguém está certo, tem que saber fazer essa saladinha e tirar o seu dela, saber o que tem dentro de si para mostrar e dar. Não desacreditar em nada. Acreditar que um mais um são dois, mas também são três. Acreditar nisso para mim é quase sagrado.

MARIANA Obrigada, Hugo!

HUGO Obrigado você!

Rei David: <http://www.quasecinema.org/david/> .

9 N.E. Mariana complementa a pergunta: [Hugo questiona o que foi discutido na mesa redonda, Mariana explica sobre a concepção discutida de que a ética vai até onde o respeito vai, e sobre a pichação não-autorizada que ocorreu nas dependências do departamento]. Referência a um ato de pichação/vandalismo ocorrido dentro do Departamento de Artes Cênicas.



TEXTOS E VERSÕES



TEXTOS E VERSÕES
NATYASAstra. CAPÍTULO 2¹

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução, Introdução e notas
Universidade de São Paulo
E-mail: carendip@uol.com.br

atha bhāratīye nāṭyaśāstre dvitīyo 'dhyāyaḥ
Eis no Tratado bharatiano sobre Dramaturgia o segundo capítulo.

bharatasya vacaḥ śrutvā papracchurmunayastataḥ /
bhagavan śrotumicchāmo yajanaṃ raṅgasamśrayam // 2.1 //

2.1. Tendo ouvido as palavras de Bharata, os sábios então propuseram:
“Venerável, queremos ouvir sobre a consagração do *raṅga*.²

atha vā yā kriyāstatra lakṣaṇaṃ yacca pūjanam /
bhaviṣyadbhirnaraiḥ kāryaṃ kathaṃ tannāṭyaveśmani // 2.2 //

2.2. E como pelos homens futuros um *pūja* deve ser oferecido na casa-*nāṭya*,³
ou sobre as práticas,⁴ e sua descrição detalhada.⁵

ihādirnāṭyayogasya nāṭyamaṇḍapa eva hi /
tasmāttasyaiva tāvattvaṃ lakṣaṇaṃ vaktumarhasi // 2.3 //

2.3. Como o começo da prática do *nāṭya* é o pavilhão⁶-*nāṭya*, então antes de
tudo tu deves expor uma sua descrição detalhada.”

teṣāṃ tu vacanaṃ śrutvā munīnāṃ bharato 'bravīt /
lakṣaṇaṃ pūjanaṃ caiva śrūyatāṃ nāṭyaveśmanaḥ // 2.4 //

2.4. E tendo ouvido a fala daqueles sábios, Bharata disse: “Uma descrição e
um *pūja* sejam ouvidos sobre a casa-*nāṭya*.⁷

śrūyatāṃ tadyathā yatra kartavyo nāṭyamaṇḍapaḥ /

1 Texto sânscrito original segundo versão digitalizada em GRETEL - Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen) <http://gretel.sub.uni-goettingen.de/gretel.htm>.

2 *Raṅga*: aqui parece ser o teatro como um todo, mas pode referir apenas o palco (espaço para os atores), sendo a palavra usual para essa parte do teatro, mas pode se referir também ao salão auditorial do teatro, à plateia (espaço para os espectadores)

3 *Nāṭyaveśman*: optei por traduzir por um composto o composto sânscrito. Vale anotar aqui alguns esclarecimentos feitos por estudiosos do texto: aludindo a algum desentendimento sobre o que seria denominado *raṅga*, Adya Rangacharya (tradução com notas; New Delhi, 1996) esclarece que ele surge referido como *nāṭyaveśman* em 2.2, como *nāṭyamaṇḍapa* em 2.3, *prekṣāgrha* em 2.7 e 2.12 e simplesmente como *maṇḍapa* em 2.8. Lembra que muitos dos comentadores antigos do texto e exegetas modernos

tasya vāstu ca pūjā ca yathā yojyā prayatnataḥ // 2.5 //

2.5. Então ouçam sobre como o pavilhão-*nāṭya* deve ser construído e onde e como os *pūjā* devem ser oferecidos.

iha prekṣyāgrhaṃ dr̥ṣṭvā dhīmatā viśvakarmaṇā /
trividhaḥ sanniveśāśca śāstrataḥ parikalpitaḥ // 2.6 //

2.6. Bem, considerando o edifício em questão pensado por Viśvakarman, é tríplice a assamblagem admitida⁸ pelos tratados.

vikṛṣṭaścaturaśraśca tryaśraścaiva tu maṇḍapaḥ /
teṣāṃ trīṇi pramāṇāni jyeṣṭhaṃ madhyaṃ tathā'varam // 2.7 //

2.7. O pavilhão é alongado ou quadrado ou ainda triangular. Três as dimensões deles: grande, média ou pequena.

pramāṇameṣāṃ nirdiṣṭaṃ hastadaṇḍasamāśrayam /
śataṃ cāṣṭau catuḥṣaṣṭirhastā dvātriṃśadeva ca // 2.8 //

2.8. O indicado [a medida] dessas dimensões fixado em termos de *hasta*⁹ ou *daṇḍa*¹⁰ é 108, 64 e 32.¹¹

aṣṭādhikaṃ śataṃ jyeṣṭhaṃ catuḥṣaṣṭistu madhyamam /
kaṇīyastu tathā veśma hastā dvātriṃśadiṣyate // 2.9 //

2.9. O grande é 108 e o médio é 64, e assim a casa pequena é desejada com 32 *hasta*.

devānāṃ tu bhavējyēṣṭhaṃ nṛpāṇāṃ madhyamaṃ bhavet /
śeṣāṇāṃ prakṛtīnāṃ tu kaṇīyaḥ saṃvidhīyate // 2.10 //

2.10. O grande seja dos *devas*, o médio seja dos *rajás*, o pequeno [seja] dos restantes naturais.¹²

pramāṇaṃ yacca nirdiṣṭaṃ lakṣaṇaṃ viśvakarmaṇā /
prekṣyāgrhāṇāṃ sarveṣāṃ taccaiva hi nibodhata // 2.11 //

2.11. E agora saibam a medida de todos esses *prekṣyāgrha* fixada detalhadamente por Viśvakarman.

aṅṇu rajaśca vālaśca likṣā yūkā yavastathā /
aṅgulaṃ ca tathā hasto daṇḍaścaiva prakīrtitaḥ // 2.12 //

2.12. A medidas são: *aṅṇu*, *rajás*, *vāla*, *likṣā*, *yūkā*, *yava*, *aṅgula* e também *hasta* e *daṇḍa*.

interpretam as quatro palavras referidas nessas passagens como um edifício-teatro que inclui um auditório.

4 *Kriyā*: a vida diária com todas as atividades cotidianas; deriva da raiz KR “fazer”.

5 *Lakṣaṇa*: de LAKṢ “marcar”, ordem preceito, mandamento, regra.

6 *Maṇḍapa*: de um hall ou abrigo temporário erigido em ocasiões festivas, pavilhão, tenda, passou a designar também um edifício/espço construído em definitivo. O uso da palavra para referência ao edifício teatral é particularmente interessante e importante: *maṇḍa* era a parte untuosa do leite, a parte espirituosa das bebidas inebriantes, a essência, a cabeça; *maṇḍa-pa* era “o que bebe o *maṇḍa*, que dele se alimenta”.

7 “Exceto a caverna (circa 200 a.C.) na colina de Ramgarh que Theodore Bloch (cf. *Archaeological Survey of India*, 1903-4, p. 23 ss) suspeitava ser os restos de um teatro, não existe qualquer outra evidência de um edifício teatral da Índia antiga. O *saṃgitaśālā* (= *saṃgitaśālā*) [lit. “salão de música”] mencionado por Kālidāsa [séc V d.C.] em sua peça *Mālavikāgnimitra*, talvez fosse algo como um *nāṭyamaṇḍapa*. Grandes salões abertos chamados *nāṭmandir* foram apontados em templos mais recentes construídos em Bengala e províncias vizinhas como tendo conexões com teatros extintos. Esses *nāṭmandir* ou *nāṭśālā* são frequentemente citados na literatura bengali medieval.

8 *Samniveśa*: reunião de pessoas sentadas com uma mesma intenção; um espaço na cidade ou próximo dela onde as pessoas se reúnem para ouvir alguém ou para recreação.

aṇavo 'ṣṭau rajah proktaṃ tānyaṣṭau vāla ucyaṭe /
vālāstvaṣṭau bhavellikṣā yūkā likṣāṣṭakam bhavet // 2.13 //

2.13. Um *rajas* mede 8 *aṇu*; 8 dele é dito um *vāla*; e 8 *vāla* seja uma *likṣā*; uma oitava de *likṣā* seja uma *yūkā*.

yūkāstvaṣṭau yavo jṭeyo yavāstvaṣṭau tathāṅgulaṃ /
aṅgulāni tathā hastaścaturviṃśatirucyate // 2.14 //

2.14. e 8 *yūkā* considere-se um *yava*, e 8 *yava* como um *aṅgula*; e então 24 *aṅgula* é dito um *hasta*.

caturhasto bhaveddaṇḍo nirdiṣṭastu pramāṇataḥ /
anenaiva pramāṇena vakṣyāmyeṣāṃ vinirṇayam // 2.15 //

2.15. 4 *hasta* seja um *daṇḍa*. [Eis] a medida indicada: de acordo com ela, direi a explicação.¹³

8 <i>aṇu</i> = 1 <i>rajas</i>
8 <i>rajas</i> = 1 <i>vāla</i>
8 <i>vāla</i> = 1 <i>likṣā</i>
8 <i>likṣā</i> = 1 <i>yūkā</i>
8 <i>yūkā</i> = 1 <i>yava</i>
8 <i>yava</i> = 1 <i>aṅgula</i>
24 <i>aṅgula</i> = 1 <i>hasta</i>
4 <i>hasta</i> = 1 <i>daṇḍa</i>

catuṣṣaṣṭikarāṅkuryāddīrghatvena tu maṇḍapam /
dvātriṃśataṃ ca vistāranmartyānāṃ yo bhavediha // 2.16 //

2.16. No caso dos mortais, assim seja o *maṇḍapa* com 64 *hasta* no comprimento e 32 na largura.

ata ūrdhvaṃ na kartavyaḥ kartṛbhirnātyamaṇḍapaḥ /
yasmādayaktabhāvaṃ hi tatra nātyaṃ vrajediti // 2.17 //

2.17. Não deve ser construído pelos construtores um pavilhão-*nātya* mais longo; porque ‘um *nātya* aí não vai rolar legal’.¹⁴

maṇḍape viprakṣṭe tu pāṭhyamuccāritasvaram /
anissaraṇadharmatvādvisvaratvaṃ bhṛśaṃ vrajet // 2.18 //

2.18. Toda sílaba em voz alta pronunciada num *maṇḍapa* mais alongado se torna excessivamente indistinta, sílabas dispersas.

9 Mão; medida de comprimento do cotovelo até a ponta do dedo médio = 24 *aṅgula* ou cerca de 18 polegadas, ou 45 centímetros.

10 Bastão, cetro; medida de comprimento com a extensão de 4 *hasta*, ou 1,80 metro.

11 Como as medidas descritas são dadas em termos de *hasta* e de *daṇḍa*, ficam possíveis 18 dimensões de pavilhões.

12 *Prakṛti*: “o que se dá diante de ou em precedência”, donde denominar a forma ou condição original ou natural de qualquer coisa, a substância original ou primária. Donde causa, origem, caráter, temperamento, modelo, padrão; os súditos de um rajá, os cidadãos, os artesãos. Aquilo que não foi submetido a mudanças, que então seria uma *Vikṛti*. Neste contexto, como se verá, é razoável interpretar como “personagens” ou “seres”.

13 *Vinirṇaya*: apresentação (*naya*) direcionada (*nir*) de modo amplo (*vi*).

14 [VRA]: mover, caminhar, viajar; acontecer – *vyakta*: adornado, manifesto, visível, perceptível – *bhāva*: sentimento, essência. A partir de *yasmād* “porque nesse caso”, a frase está entre aspas, indicação feita pela partícula *iti*. Tradução literal: “o *nātya* não caminha com o sentimento imperceptível”. Outra: “não será apropriadamente expressivo”. Ou “não será bem apreciado visualmente”.

yaścāpyāsyagato bhāvo nānādr̥ṣṭisamanvitaḥ
sa veśmanaḥ prakṛṣṭatvād vrajedavyaktatām parām // 2.19 //

2.19. Além disso, quando o *veśman* é alongado, a expressão vista no rosto e os *bhāva* dela dependentes não ficam claramente visíveis.

prekṣāgr̥hānām sarveṣām tasmānmadhyamamiṣyate /
yāvātpāṭhyaṃ ca geyam ca tatra śravyataram bhavet // 2.20 //

2.20. É desejada, assim, [a dimensão] média de todos os *prekṣāgr̥ha* para que recitativos e cantos sejam perfeitamente audíveis.

divyānām mānasī sr̥ṣṭirgr̥heṣūpavaneṣu ca /
(yathā bhāvābhinirvartyāḥ sarve bhāvāstu mānuṣāḥ) /
narānām yatnataḥ kāryā lakṣaṇābhīhitā kriyā // 2.21 //

2.21. Com relação a casas e jardins dos *divya*, a criação é só pelo pensamento como afloramentos de sua vontade;¹⁵ todas as vontades dos humanos, porém, devem ser concretizadas esforçadamente segundo regras detalhadas.

bhūmervibhāgaṃ pūrvam tu parīkṣeta prayojaka /
tato vāstu pramāṇena prārabheta śubhecchayā // 2.22 //

2.22. Antes de mais nada o produtor¹⁶ examine o pedaço de terreno e depois delimite o edifício com a medição indicada pelo propósito.

samā sthirā tu kaṭhinā kṛṣṇā gaurī ca yā bhavet /
bhūmistatraiva kartavyaḥ karṭṛbhirnāṭyamaṇḍapaḥ // 2.23 //

2.23. Ali pelo construtor seja construído um pavilhão-*nāṭya* no terreno que seja nivelado, firme, duro,¹⁷ e preto ou branco.¹⁸

prathamam śodhanaṃ kṛtvā lāṅgalena samutkṛṣet /
asthikīlakapālāni tṛṇagulmāṃśca śodhayet // BhN_2.24 //

2.24. Seja ele erguido fazendo-se primeiramente uma limpeza com um arado para que sejam removidos ossos, galhos, crânios e também mato e troncos.

śodhayitvā vasumatīm pramāṇam nirdiśettataḥ /
puṣyanakṣatrayogena śuklam sūtram prasārayet // 2.25 //

2.25. Feita a limpeza, ele empreenda a medição do terreno. Na conjunção¹⁹ Puṣya²⁰ da Lua, um fio branco ele estenda.

kārpāsam bālbajam vāpi maṭṭjam vālkalameva ca /
sūtram budhaistu kartavyam yasya cchedo na vidyate // 2.26 //

15 *Bhāva*: deriva de BHŪ, com o sentido dinâmico da noção de “ser”: “tornar-se, passar a ser”. Tem as marcas da instabilidade e da provisoriamente. Designa o sentimento, a vontade, estado ou condição momentâneos, conduta, comportamento, opinião, realidade...

16 *Prayojaka*: ainda um derivado de YUJ > *yojaka* “espetáculo, evento < exercício, prática” – designa neste contexto ‘aquele que pró-picia o evento’, o produtor do espetáculo, cujas funções se iniciam mesmo a partir do zero.

17 *Kaṭhina*, nada de terreno arenoso ou pantanoso...

18 Uma pequena dificuldade de tradução de textos sânscritos antigos e marcados pela transmissão oral: Estão aí duas palavras usadas para descrever o solo: uma é *kṛṣṇa* (preto), a outra é *gaurī* (branco). Entre as duas há um *ca* “e”. Mas, se se lê “preto e branco”, a afirmação não faz sentido. Felizmente, o comentador Abhinavagupta (séc. 12) lembra que se sabe, desde Pāṇini (gramático-linguista do séc 5 a.C.), que essa preposição também tem o valor de “ou” – pelo menos bem ao norte da Índia, confins da Caxemira, terra natal de ambos e muito provavelmente o berço mais genuíno deste tratado.

19 Nome do sexto ou oitavo asterismo lunar.

20 Novamente a palavra *yoga*, aqui significando asterismo, conjunção astral, ou período de domínio de um astro; ocasião propícia.

2.26. E esse fio deve ser feito por sábios artesãos²¹ com algodão ou lã, e erva *muṭja* ou até cortiça — de modo que não arrebente.

ardhacchinne bhavetsūtre svāmino maraṇaṃ dhruvam /
tribhāgacchinayā rajvā rāṣṭrakopo vidhīyate // 2.27 //

2.27. No caso de o fio se partir ao meio, o padrão²² rapidamente morre. No caso de a corda se romper em três, uma catástrofe²³ no reino se instalará.

chinnāyāṃ tu caturbhāge prayokturnāśa ucyate /
hastāprabhraṣṭayā vāpi kaścitvapacayo bhavet // BhN_2.28 //

2.28. E, no caso de se romper em quatro, diz-se que ocorre a destruição do produtor²⁴. Se ele escapar das mãos, alguma outra perda vai acontecer.

tasmānityaṃ prayatnena rajjugrahaṇamiṣyate /
kāryaṃ caiva prayatnena mānaṃ nātyagṛhasya tu // 2.29 //

2.29. Por isso é que se deseja sempre manter a corda com atenção. Além disso, também com atenção ele faça a medição da casa-*nātya*.

muhūrtenānukūlena tithyā sukaraṇena ca /
brāhmaṇāṃstarpayitvā tu puṇyāhaṃ vācayettataḥ // 2.30 //

2.30. E num momento agradável de um *tithi*,²⁵ durante sua parte confortável, tendo agradado os brâmanes, ele declare o dia propício.

śāntitoyaṃ tato dattvā tataḥ sūtraṃ prasārayet /
catuṣṣaṣṭikarāṅkr̥tvā dvidhā kuryātpunaśca tān // 2.31 //

2.31. Então, ele estenda o fio tendo antes borrifado água como propiciação. Aí faça a divisão de um lote 64 côvados em duas partes iguais.

pr̥ṣṭhato yo bhavedbhāgo dvidhābhūtasya tasya tu /
samamardhavibhāgena raṅgaśīrṣaṃ prakalpayet // 2.32 //

2.32. Seja a parte às suas costas de novo dividida em duas partes. Igualmente, com a divisão de uma metade em dois, ele faça da dianteira o *raṅgaśīrṣa*.²⁶

21 *Budha* (expert, experiente), nada a ver com Buddha, o Desperto.

22 *Svāmin*, o “senhor” do espetáculo, aquele que está financiando a operação toda.

23 *Kopa*: irritação mórbida ou desordem dos humores do corpo; fúria (de armas, do fogo, da guerra, etc.); paixão, cólera, raiva; o estado de estar em contradição com, incompatibilidade de.

24 O *prayoktr*, o ‘pró-conjuntor’ do espetáculo; chamado por alguns comentaristas de *nātyācārya* “o mestre do *nātya*”).

25 *Tithi*: um dia lunar (trigésima parte de uma luação completa de 27 dias solares).

26 Literalmente, “a cabeça do *raṅga*” ou “o *raṅga* -cabeça = o *raṅga* (que é como uma) cabeça = o palco”.

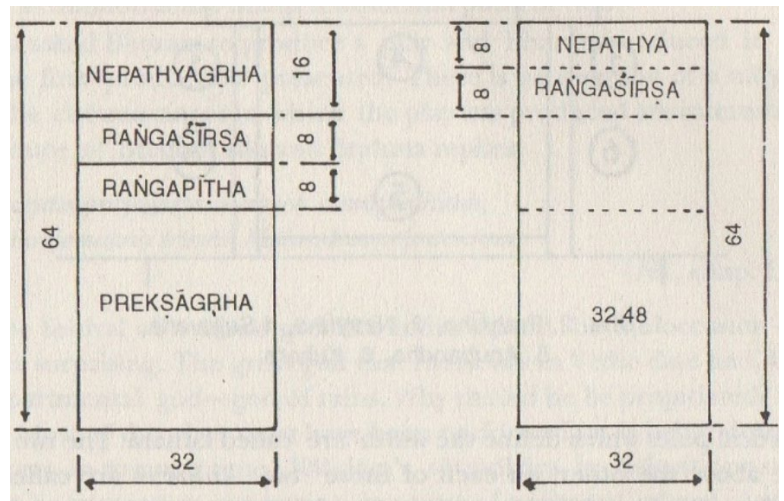
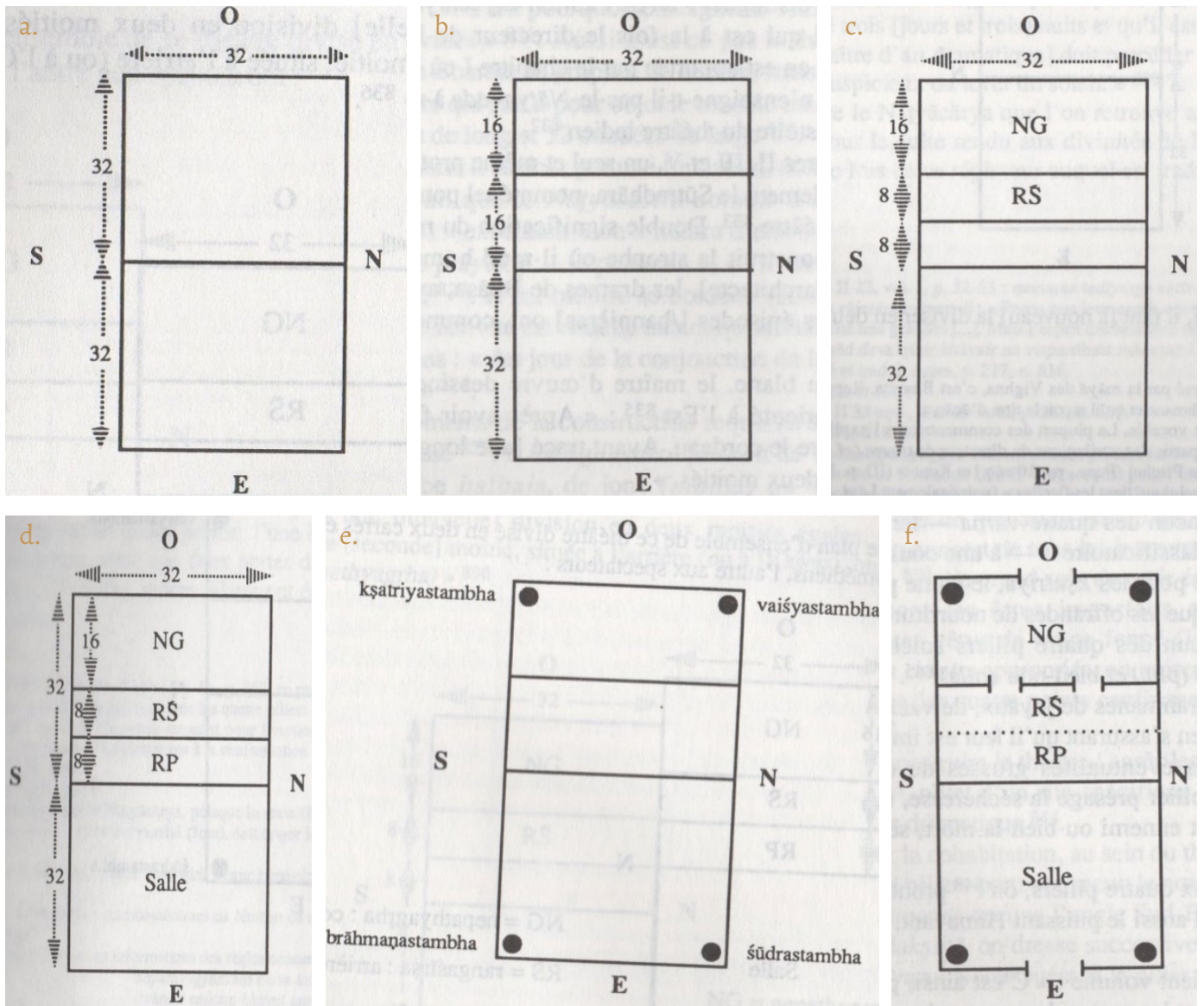


Figura 1 Esquemas *apud* Rangacharya op. cit. p. 13: interpretações de Abhinavagupta (esquerda; by Rangacharya) e Manomohan Ghosh (direita; sua edição crítica do texto, 1967).



N – Norte
S – Sul
E – Leste
O – Oeste
NG – <i>nepathyagr̥ha</i> (bastidores)
RS – <i>raṅgaśīrṣa</i> (pós-cena)
RP – <i>raṅgapīṭha</i> (pré-cena)
Salle – plateia

paścime ca vibhāge 'tha nepathyagr̥hamādiśet /
vibhajya bhāgānvidhivadyayathāvanupūrvaśaḥ // 2.33 //

Figura 2 Esquemas in Lyne Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien*, 219-224: **a-b-c-d** compreensão atualizada ao longo do texto das dimensões do edifício teatral, segundo etapas de sua construção; **e-f** os pilares.²⁷

²⁷ Considero essa obra de Lyne Bansat-Boudon (1992, Paris, École Française d'Extrême-Orient; cerca de 500 páginas e 2.200 notas) a compreensão definitiva do tratado de Bharata por sua tradução extremamente cuidadosa e atenta, por sua metodologia inclusiva (contempla muito da tradição indiana antiga de comentários e estudos do tratado) e por sua imersão tanto na poética quanto na concepção do espetáculo teatral.

2.33. E na parte posterior ele instale o *nepathyagrha*²⁸. Tendo dividido o terreno proceda então à fundação.

śubhe nakṣatrayoge ca maṇḍapasya niveśanam /
śaṅkhadundubhinirghoṣairmṛdaṅgaṇavādibhiḥ // 2.34 //

2.34. Na conjuntura lunar favorável, para a casa do *maṇḍapa*, com os sons das *śaṅkha*²⁹, dos *dundubhi*³⁰, dos *paṇava*³¹ e dos *mṛdāṅga*.³²

sarvātodyaiḥ praṇuditaiḥ sthāpanam kāryameva tu /
utsāryāṇi tvaniṣṭāni pāṣaṇḍyāśramaṇastathā // 2.35 //

2.35. E com todos os instrumentos tocados ao mesmo tempo se faça a fundação. E expulsos os indesejáveis *śramin*³³ hereges³⁴

kāṣāyavasanāścaiva vikalāścaiva ye narāḥ /
niśāyāṃ ca baliḥ kāryā nānābhojanasaṃyutaḥ // 2.36 //

2.36. e também homens com vestes avermelhadas³⁵ ou deficientes físicos. À noite oferendas sejam feitas aos regentes de todas as dez direções,

gandhapuṣpaphalopetā diśo daśa samāśritaḥ /
pūrveṇa śuklānnayuto nīlānno dakṣiṇena ca // 2.37 //

2.37. consistentes de perfumes, flores, frutos e outros comestíveis, para leste, oeste, norte e sul

paścimena baliḥ pīto raktaścaivottareṇa tu /
yādr̥ṣaṃ diśi yasyāṃ tu daivataṃ parikalpitam // 2.38 //

2.38. respectivamente brancas, azuis, amarelas e vermelhas;

tādr̥ṣastatra dātavyo balirmantrapuraskṛtaḥ /
sthāpane brāhmaṇebhyaśca dātavyaṃ ghṛtapāyasam // 2.39 //

2.39. Oferendas com mantras devem ser feitas em todas as direções. Quando da fundação, *ghṛta*³⁶ e *pāyasa*³⁷ sejam oferecidos aos *brāhmanes*³⁸;

muhūrtenānukūlena tithyā sukaraṇena ca /
evaṃ tu sthāpanam kṛtvā bhittikarma prayojayet // 2.40 //

2.40. A fundação, ação que rompe obstáculos, seja edificada durante a porção auspiciosa de um *tithi* benéfico.

bhittikarmaṇi nirvṛtte stambhānām sthāpanam tataḥ /
tithinakṣatrayogena śubhena karaṇena ca // 2.41 //

28 O camarim, sala de descanso e para troca de figurinos e maquiagem. Também simplesmente *nepathya*.

29 Concha marinha, perfurada na ponta, usada como instrumento de sopro; nas batalhas na literatura épica, cada herói é representado como portador de uma concha que lhe serve de arauto e tem um nome famoso que identifica seu possuidor.

30 Onomatopaico, nome de um grande tambor com couro bovino.

31 Espécie de címbalo para acompanhamento de canto.

32 Pequeno tambor com caixa feita de argila.

33 Termo usual para denominar os monges jinistas (seguidores de Jina - usualmente referidos como *jainistas*).

34 *Pāṣaṇḍin*, impostor, que assume falsamente as características de um cidadão adepto da ortodoxia bramânica; adjetivo para jinistas, budistas, etc.

35 Monges budistas; por causa de seu voto de castidade, eram considerados de mau agouro por simbolizarem improdutividade e desejo de sucesso mundano.

36 O *ghee*, a já popularizada manteiga clarificada.

37 Iguaria de arroz cozido em leite com açúcar; o 'arroz-doce'.

38 *Brāhmaṇa*: aqui, a grafia *brāhmaṇa* indica o religioso/sacerdote bramânico; notar que a grafia *brahmaṇa* é tão só o designativo da casta bramânica: nem todo brāhmane de casta era um sacerdote...

2.41. Na ocorrência dessa ação desbloqueadora, num dia auspicioso, num momento conveniente, então o levantamento dos pilares.

stambhānāṃ sthāpanaṃ kāryaṃ rohiṇyā śravaṇena vā /
ācāryeṇa suyuktena trirātropoṣitena ca // 2.42 //

2.42. O levantamento dos pilares se faça sob Rohinī ou Śravaṇa³⁹, o mestre⁴⁰ tendo jejuado por três (dias e) noites.

stambhānāṃ sthāpanaṃ kāryaṃ prāpte sūryodaye śubhe /
prathame brāhmaṇastambhe sarpissarṣapasamaṣkṛtaḥ // 2.43 //

2.43. o levantamento dos pilares se faça durante o nascer do sol: no caso do primeiro, o pilar *brāhmaṇa*, de branco o oficiante, ungido com *ghee* e mostarda,

sarvaśuklo vidhiḥ kāryo dadyātpāyasameva ca /
tataśca kṣatriyastambhe vastramālyānulepanam // 2.44 //

2.44. com enfeites todos brancos e se deve distribuir arroz-doce. Depois, quanto ao pilar *kṣatriya*, o oficiante com vestes e guirlandas

sarva raktaṃ pradātavyaṃ dvijebhyaśca guḍaudanam /
vaiśyastambhe vidhiḥ kāryo digbhāge paścimottare // 2.45 //

2.45. tudo em vermelho; arroz com melado deve ser oferecido aos *dvija*⁴¹. Quanto ao pilar *vaiśya*, seja erguido na direção noroeste

sarvaṃ prītaṃ pradātavyaṃ dvijebhyaśca ghr̥taudanam /
śūdrastambhe vidhiḥ kāryaḥ samyakpūrvottarāśraye // 2.46 //

2.46. tudo em amarelo; arroz com *ghee* deve ser oferecido aos *dvija*. No caso do pilar *śūdra*, seja erguido na direção nordeste

nīlaprāyaṃ prayatnena kūsaraṃ ca dvijāśanam /
pūrvoktabrāhmaṇastambhe śuklamālyānulepane // 2.47 //

2.47. com tudo em azul; e *kṛsara*⁴² como alimento aos *dvija*⁴³. Antes de tudo, no caso do pilar *brāhmaṇa*, na unção, guirlandas brancas

nikṣipetkanakaṃ mūle kaṇṇābharaṇasaṃśrayam /
tāmraṃ cādhaḥ pradātavyaṃ stambhe kṣatriyasamj̣take // 2.48 //

2.48. e ouro proveniente de um brinco deve-se lançar ao pé [dele], e peça em cobre lançada ao pilar denominado *kṣatriya*.

39 Asterismos lunares.

40 *Ācārya*, aqui muito provavelmente o mestre de obras.

41 Termo que refere os membros das três castas árias (brâmanes, xátrias e váixias).

42 Prato feito com gergelim e grãos (uma mistura de arroz e ervilhas com algumas especiarias).

43 Essas cores estão associadas simbolicamente às quatro castas: pureza e erudição (branco) aos brâmanes, energia e força (vermelho) aos xátrias, riqueza (amarelo) aos váixias e azul aos xudras (neste último caso, trata-se de sombologia não-ária).

vaiśyastambhasya mūle tu rajataṃ sampradāpayet /
śūdrastambhasya mūle tu dadyādāyasameva ca // 2.49 //

2.49. E o pé do pilar *vaiśya* seja depositada prata, e ao pé do pilar *śūdra* seja colocado ferro.

sarveṣveva tu nikṣepyaṃ stambhamūleṣu kāṭcanam /
svastipuṇyāhagoṣeṇa jayaśabdena caiva hi // 2.50 //

2.50. Mas aos pés de todos os pilares seja depositado ouro ao som de “Jaya!”⁴⁴, com o ruído de “Svasti!”⁴⁵ e “Puṇyāha!”⁴⁶

stambhānāṃ sthāpanaṃ kāryaṃ puṣpamālāpuraskṛtam /
ratnadānaiḥ sagodānairvastradānairanalpakaiḥ // 2.51 //

2.51. Feita a elevação dos pilares, seguida de ornamentação com guirlandas de flores. Com consideráveis presentes de joias, presentes de vacas, presentes de vestes

brāhmaṇāṃstarpayitvā tu stambhānutthāpayettataḥ /
acalaṃ cāpyakampaṭca tathaiivāvalitaṃ punaḥ // 2.52 //

2.52. tendo agraciado os brâmanes, então ergam-se os pilares de modo que não se movam, nem balancem nem caiam jamais.

stambhasyotthāpane samyagdoṣā hyete prakīrtitāḥ /
avṛṣṭiruktā calane valane mṛtyuto bhayaṃ // 2.53 //

2.53. Em conexão com o levantamento dos pilares podem ocorrer inconveniências⁴⁷: quando se move, desabamentos; quando cai, medo de morte;

kampane paracakrāttu bhayaṃ bhavati dāruṇam /
doṣairetaivihīnaṃ tu stambhamutthāpayecchivam // 2.54 //

2.54. e, quando oscila, surge como o medo de um exército inimigo. Então, edifiquem-se pilares sem essas inconveniências.

pavitre brāhmaṇastambhe dātavyā dakṣiṇā ca gauḥ /
śeṣānāṃ bhojanaṃ kāryaṃ sthāpane kartṛsamśrayam // 2.55 //

2.55. No caso do sagrado pilar *brāhmaṇa*, uma vaca deve ser oferecida como taxa, na elevação dos outros uma refeição custeada pelo construtor.

mantrapūtaṃ ca taddeyaṃ nātyācāryeṇa dhīmatā /
purohitaṃ nṛpaṃ caiva bhojyenmadhupāyasaiḥ // 2.56 //

44 Forma do 3ª pessoa do singular do imperativo ativo de JI “vencer”, correspondente aos nossos “Viva! Salve!”.

45 *Su* “bom, bem” + *asti* “é, está” – aproximadamente um “Boa sorte!”.

46 *Puṇya* “bom, agradável, feliz, auspicioso” + *āhan* “dia” – aproximadamente um “oh happy day!”.

47 *Doṣa*: palavra que se costuma mal-traduzir por “pecado” – indica erro, algo feito de modo errado ou com consequências danosas; treva; desvantagem, deficiência; ofensa, crime, mal.

2.56. Ela deve ser oferecida purificada por mantras pela proficiência do *nāṭyā-cārya*. Deve consistir principalmente de arroz-doce com mel.

kartṛnāpi tathā sarvānkr̥sarām lavaṇottarām /
sarvamevaṃ vidhiṃ kṛtvā sarvātodyaiḥ pravāditaiḥ // 2.57 //

2.57. Ou o construtor [ofereça] a todos *kr̥sara* temperada com sal. Tendo colocado em prática todo o regramento, todos os instrumentos já tocados,

abhimantrya yathānyāyaṃ stambhānutthāpayecchuciḥ /
'yathā'calo girirmerurhimavāṃśca mahābalaḥ /
jāyāvaho narendrasya tathā tvamacalo bhava // ⁴⁸ // 2.58 //

2.58. cante-se o seguinte mantra adequadamente enquanto são erguidos os pilares:

stambhadvāraṃ ca bhittiṃ ca nepathyagr̥hameva ca
evamutthāpayetajjito vidhidr̥ṣṭena karmaṇā /
raṅgapīṭhasya pārśve tu kartavyā mattavāraṇī // 2.59- //

2.59. E então os pilares, as portas, as paredes e o camarim sejam construídos, de acordo com as regras conhecidas. E em cada lado do *raṅgapīṭha*⁴⁹ estabeleça-se a *mattavāraṇī*⁵⁰.

catustambhasamāyuktā raṅgapīṭhapramāṇataḥ /
adhyardhastotsedhena kartavyā mattavāraṇī // 2.60 //

2.60. A *mattavāraṇī* deve ser feita com quatro colunas, com a largura do *raṅgapīṭha*, com altura de um *hasta* e meio.

utsedhena tayostulyaṃ kartavyaṃ raṅgamaṇḍalam /
tasyāṃ mālyaṃ ca dhūpaṃ ca gandhaṃ vastraṃ tathaiva ca // 2.61 //

2.61. O *raṅgamaṇḍala*⁵¹ deve ser construído com altura igual à das [duas *mattavāraṇī*]. E [na construção] delas guirlanda e pasta de sândalo e perfumes e vestes

nānāvarṇāni deyaṇi tathā bhūtapriyo baliḥ /
āyasaṃ tatra dātavyaṃ stambhānāṃ kuśailairadhaḥ // 2.62 //

2.62. de cores variadas e oferendas caras aos *bhūta*⁵² devem ser oferecidas. Para assegurar a boa condição da coluna um pedaço de ferro deve ser ali colocado.

jyeṣṭhaṃ bhojane kr̥sarāścaiva dātavyaṃ brāhmaṇāśanam /

48 “Assim como o monte Meru é imóvel e o Himalaia é muito forte, também tu imóvel e forte sejas, portador de vitórias ao nosso rajá!”

49 Primeira referência clara ao “palco”: o ‘pedestal, trono, local elevado/demarcado’ (*pīṭha*) no edifício teatral (*raṅga*).

50 Plataforma (ou praticável) sobre a qual se alojavam músicos e cantores que participariam do espetáculo teatral fornecendo-lhe a trilha sonora adequada. O adjetivo *matta* significa ‘bêbado, inebriado, exultante de alegria/felicidade’; o também adjetivo *vāraṇī* significa ‘comedido, resistente, oponente’ – a soma dessas qualidades opostas dá uma boa ideia do que se esperava da orquestra. Mas, gramaticalmente, falta à expressão um substantivo, que lexicógrafos indianos antigos dizem ser *mrga* ‘fera; elefante’. O composto ‘fera louca e troncha’ faria referência muito bem-humorada ao conjunto que toca e canta ao longo de todo o espetáculo. [Este tradutor lembra que, em sua infância/adolescência, nas cidades interioranas do Brasil, a bandinha que tocava dobrados e valsinhas nas noites dos fins de semana no coreto da praça do jardim era chamada de “a furiosa”...] Como *matta* também quer dizer “no cio”, também se pode pensar numa “elefanta no cio”, quebrando tudo... Sem humor, dicionários explicam ser a *mattavāraṇī* uma pequena torre, um pavilhão, um estrado, uma varanda onde se postavam os músicos e cantores – mas nada na morfologia do composto aponta para esses elementos.

51 O centro, círculo, praticável do palco propriamente dito.

52 *Bhūta*: isso, sido, passado; espírito (bom ou mau), de uma pessoa morta.

evaṃ vidhipuraskāraih kartavyā mattavāraṇī // 2.63 //

2.63. E *kṛsara* numa refeição deve ser oferecido aos brâmanes mais eminentes. Uma *mattavāraṇī* deve ser construída com a observância das regras.

raṅgapīṭhaṃ tataḥ kāryaṃ vidhidṛṣṭeṇa karmaṇā /
raṅgaśīrṣastu kartavyaṃ ṣaḍdārukasamanvitam // 2.64 //

2.64. Então o *raṅgapīṭha* deve ser construído após a realização das ações prescritas, e o *raṅgaśīrṣa* seja construído com seis postes de madeira.⁵³

kāryaṃ dvāradvayaṃ cātra nepathyagrhakasya tu /
pūraṇe mṛttikā cātra kṛṣṇā deyā prayatnataḥ // 2.65 //

2.65. O camarim deve ser feito com duas portas. Ali no aterramento [do terreno para o palco] terra preta deve ser usada diligentemente.

lāṅgalena samutkṛṣya nirloṣṭatrṇaśarkaram /
lāṅgale śuddhavarṇo tu dhuryo yojyau prayatnataḥ // 2.66 //

2.66. Deve ser limpo com um arado para eliminação de galhos, mato, completamente limpo com parelha de búfalos de cor branca.

kartāraḥ puruṣāścātra ye 'ṅgadoṣavivirjitāḥ /
ahīnāṅgaiśca voḍhavyā mṛttikā piṭakairnavaiḥ // 2.67 //

2.67. O homem encarregado desse trabalho, isento de defeitos físicos; e sem membros prejudicados os que carregam a terra com cestos novos.

evaṃvidhaiḥ prakartavyaṃ raṅgaśīrṣaṃ prayatnataḥ /
kūmaprṣṭhaṃ na kartavyaṃ matsyaprṣṭhaṃ tathaiva ca // 2.68 //

2.68. É assim que deve ser construído cuidadosamente o *raṅgaśīrṣa*. Mas não deve ser feito como o dorso⁵⁴ de uma tartaruga ou o dorso de um peixe.⁵⁵

śuddhādarśatalākāraṃ raṅgaśīrṣaṃ praśasyate /
ratnāni cātra deyaṇi pūrve vajraṃ vicakṣaṇaiḥ // 2.69 //

2.69. Deve ser preparado para o *raṅgaśīrṣa* um piso com superfície como um espelho limpo. E gemas preciosas devem ser depositadas sob ele por gente competente.⁵⁶

vaidūryaṃ dakṣiṇe pārsve sphaṭikaṃ paścime tathā /
pravālamuttare caiva madhye tu kanakaṃ bhavet // 2.70 //

2.70. seja um *vaidūrya* no sul, no leste um diamante também no oeste, um coral no norte e ouro no centro.⁵⁷

53 Comentaristas indianos antigos afirmam que *raṅgapīṭha* e *raṅgaśīrṣa* correspondem a duas partes diferentes do teatro; estudiosos modernos não têm a mesma opinião.

54 *Prṣṭhā*: “que se destaca, saliência” – o dorso dos animais, as costas humanas: *prṣṭhām* Dâ “dar as costas”.

55 O tradutor Manmohan Ghosh, 1951, diz que ele não deve ser convexo; por seu turno, Adya Rangacharya, 1999, diz “not like the back of a tortoise (*dome-shaped*) or like the back of a fish (*tapering*)” – nem domo nem piramidal...

56 *Vicakṣaṇa* “pessoa brilhante, bem preparada, habilidosa”. Manmohan dá “construtores habilidosos” (*expert builders*)...

57 Tradutores dispõem de outro modo: Manmohan Ghosh “diamante no leste, lápis-lazuli no sul, quartzo no oeste e coral no norte, e no centro ouro”; Adya Rangacharya: “diamantes no leste, esmeraldas no sul, cristais no oeste, corais no norte e ouro no centro”.

evaṃ raṅgaśiraḥ kṛtvā dārukarma prayojayet /
ūhapratyūhasaṃyuktaḥ nānāśilpaprayojitam // 2.71 //

2.71. Tendo sido o *raṅgaśīrṣa* assim construído, o entalhamento em madeira seja elaborado, cuidadosamente baseado num plano⁵⁸ com muitos motivos decorativos,

nānāsaṭṭjavanopetaṃ bahuvyālopaśobhitam /
sasālabhaṭṭjikābhiśca samantātsamalankṛtam // 2.72 //

2.72. enfeitado de muitos *saṭṭjavana*⁵⁹, ornado de bastantes vazios,⁶⁰ e ornamentado profusamente com figurinhas de sândalo,

nirvyūhakuharopetaṃ nānāgrathitavedikam /
nānāvinyāsaṃyuktaṃ citrajālagavākṣakam // 2.73 //

2.73. enfeitado de *nirvyūha* e *kuhara*⁶¹ em vários níveis conectados, muitas janelas de treliça⁶² de tamanhos/cores diferentes.

supīṭhadhāriṇīyuktaṃ kapotālīsamākulam /
nānākuṭṭimavinyastaiḥ stambhaiścāpyupaśobhitam // 2.74 //

2.74. colunas de tronos posicionados como linhas de pombos, bem como com colunas brotadas de diferentes pontos do chão

evaṃ kāṣṭhavidhiṃ kṛtvā bhittikarma prayojayet /
stambhaṃ vā nāgadantaṃ vā vātāyanamathāpi vā // 2.75 //

2.75. Concluído o trabalho com madeira, complete-se o trabalho com as paredes. Nenhum pilar ou mísula⁶³ ou nem mesmo janela ou um canto

koṇaṃ vā sapratidvāraṃ dvāraviddhaṃ na kārayet /
kāryaḥ śailaguhākāro dvibhūmirnāṭyamaṇḍapaḥ // 2.76 //

2.76. seja feito diante de uma porta. O *nāṭyamaṇḍapa* deve ser feito como uma caverna numa montanha, com dois pisos

mandavātāyanopeto nirvāto dhīraśabdavān /
tasmānnivātaḥ kartavyaḥ karṭṛbhīrnāṭyamaṇḍapaḥ // 2.77 //

2.77. e janelas pequenas e livre do vento e dotado de som claro.⁶⁴ Nesse *nāṭyamaṇḍapa*, feito pelos trabalhadores sem interferência do vento,

gambhīrasvaratā yena kutapasya bhaviṣyati /
bhittikarmavidhiṃ kṛtvā bhittilepaṃ pradāpayet // BhN_2.78 //

58 *Ūhapratyūha*: plano, projeto trabalhado, meditado; lit. *ūha*: transposição, modificação; *pratyūha*: obstáculo, impedimento = “feito cfrom impedimentos e modificações”.

59 Grupo de quatro casas, quadrângulo; placa indicadora de caminho, placa de sinalização; Adya Rangacharya conserva o termo sânscrito (na variante *sajjavana*), como termo técnico.

60 *Vyālopa*: destruído, removido.

61 A profusão de termos técnicos neste contexto e sua não dicionarização específica não tornam possível uma compreensão clara desse conteúdo; as traduções são muito diferentes; ver esquema ao final deste capítulo.

62 *Gavākṣaka*: lit. “olho de boi”.

63 *Nāgadanta*: “dente de elefante”...

64 *Dhīra*: firme, sólido, inteligente, habilidoso, discreto, isto é, com boa qualidade acústica.

2.78. a voz [dos atores/cantores] e o som [dos instrumentos musicais] serão identificados. Concluída a obra das paredes execute-se a limpeza das paredes,

sudhākarma bahistasya vidhātavyaṃ prayatnataḥ /
bhittiṣvatha viliptāsu parimṛṣṭāsu sarvataḥ // 2.79 //

2.79. o trabalho de caiação cuidadosamente executado.

samāsu jātaśobhāsu citrakarma prayojayet /
citrakarmani cālekhyāḥ puruṣāḥ sṛījanāstathā // 2.80 //

2.80. Estando tudo completamente limpo e brilhante, pinturas sejam executadas, com homens e mulheres.

latābandhāśca kartavyāścaritaṃ cātmbhogajam /
evaṃ vikṛṣṭaṃ kartavyaṃ nātyaveśma prayokṛbhīḥ // 2.81 //

2.81. em momentos de satisfação amorosa entre galhos de trepadeiras. Um *nātyaveśma vikṛṣṭa* deve ser assim construído.

punareva hi vakṣyāmi caturaśrasya lakṣaṇam /
samantataśca kartavyā hastā dvātrimśadeva tu // 2.82 //

2.82. Então vou falar sobre a especificidade do tipo *catura*⁶⁵. Deve ser preparado com 32 *hasta* por toda parte⁶⁶

śubhabhūmivibhāgastho nātyajṭairnātyamaṇḍapaḥ /
yo vidhiḥ pūrvamuktastu lakṣaṇaṃ maṅgalāni ca // 2.83 //

2.83. num pedaço de terreno limpo um *nātyamaṇḍapa* pelos experts no *nātya*, com cerimônias e regras mencionadas anteriormente,

vikṛṣṭe tānyaśeṣāṇi caturaśre 'pi kārayet /
caturaśraṃ samaṃ kṛtvā sūtreṇa pravibhajya ca // 2.84 //

2.84. e que se aplicam tanto ao tipo *vikṛṣṭa* quanto ao tipo *catura*. Tendo-se feito perfeitamente um quadrado, seja dividido com o fio;

bāhyataḥ sarvataḥ kāryā bhittiḥ śliṣṭeṣṭakā dṛḍhā /
tatrābhyantarataḥ kāryā raṅgapīthopari sthitāḥ // 2.85 //

2.85. por fora, em todos os lados, seja levantada uma parede com tijolos sólidos. Ali, internamente, deve ser preparado o *raṅgapītha*

daśa prayokṛbhīḥ stambhāḥ śaktā maṇḍapadhāraṇe /
stambhānāṃ bāhyataścāpi sopānākṛti pīthakam // 2.86 //

65 Quadrado.

66 *Samantatas*: no comprimento e na largura, amplamente, na totalidade; nos quatro lados.

2.86. pelos construtores com dez pilares que suportem o teto do *maṇḍapa*. E para além dos pilares assentos em forma de escada

īṣṭakādārubhiḥ kāryaṃ prekṣakāṇāṃ niveśanam /
hastapramāṇairutsedhairbhūmibhāgasamutthitaiḥ // 2.87 //

2.87. com tijolos e madeira para acomodação dos espectadores⁶⁷, com fileiras de assentos construídas com a medida de um *hasta* acima das [fileiras] precedentes,

raṅgapīṭhāvalokyaṃ tu kuryādāsanaṃ vidhim /
ṣaḍanyānantare caiva punaḥ stambhānyathādīśam // 2.88 //

2.88. estando a fileira mais baixa de assentos colocada igualmente acima do nível do *raṅgapīṭha*. E no interior seis outros pilares erguidos em pontos adequados

vidhinā sthāpayetaḥ dr̥ḍhānmaṇḍapadhāraṇe /
aṣṭau stambhānpunaścaiva teṣāṃupari kalpayet // 2.89 //

2.89. para suportarem o teto devem ser erguidos com os devidos ritos. E, além deles, outros oito pilares devem ser elaborados.

sthāpyaṃ caiva tataḥ pīṭhamaṣṭahastapramāṇataḥ /
viddhāsyamaṣṭahastaṃ ca pīṭhaṃ teṣu tato nyaset // 2.90 //

2.90. Então, o [*raṅga*]pīṭha, na medida de oito *hasta*, deve ser assentado a partir do chão para suportar o *maṇḍapa*.

tatra stambhāḥ pradātavyāstajairmaṇḍapadhāraṇe /
dhāraṇīdhāraṇāste ca śālastrībhiraṅkṛtāḥ // 2.91 //

2.91. Esses pilares devem ser fixados pelos obreiros ao teto do *maṇḍapa*, e decorados com decorações de *śālastrī*.⁶⁸

nepathyagr̥hakaṃ caiva tataḥ kāryaṃ prayatnataḥ /
dvāraṃ caikaṃ bhavettatra raṅgapīṭhapraveśanam // 2.92 //

2.92. E tudo isso pronto, construa-se cuidadosamente o *nepathyagr̥ha*. Seja ali uma porta que conduz ao *raṅgapīṭha*

janapraveśanaṃ cānyadābhimukhyena kārayet /
raṅgasyābhimukhaṃ kāryaṃ dvitīyaṃ dvārameva tu // 2.93 //

2.93. de modo que a entrada das pessoas seja feita de cara [para a plateia]. Uma segunda porta deve ser feita de frente para o *raṅga*.

67 *Prekṣaka*: “o que tem (-ka) a visão (*īkṣa*) favorecida (*pra-*)”: o espectador... Pensar no grego *thēatron* “lugar de onde se vê” e no latim *spectaculum* “algo para ser visto”...

68 Cariátides. De *śāla* “tronco” + *strī* “mulher”.

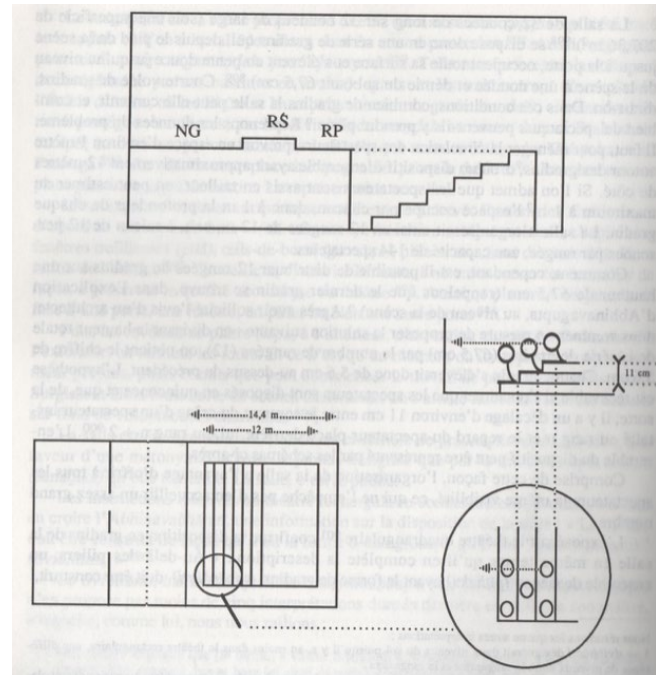


Figura 3 Esquema in Lyne Bansat-Boudon, idem, p. 232: a plateia

aṣṭahastaṃ tu kartavyaṃ raṅgapīṭhaṃ pramāṇataḥ /
caturaśraṃ samatalaṃ vedikāsamalankṛtaṃ // 2.94 //

2.94. O *raṅgapīṭha* deve ser feito na medida de oito *hasta*, na mesma medida para os quatro [lados], enfeitado como uma *vedikā*.

pūrvapramāṇanirdiṣṭā kartavyā mattavāraṇī /
catuṣṭambhasamāyuktā vedikāyāstu pārśvataḥ // 2.95 //

2.95. A *mattavāraṇī* deve ser construída na mesma medida indicada anteriormente, quatro pilares ao lado da *vedikā* há pouco referida.

samunnataṃ samaṃ caiva raṅgaśīrṣaṃ tu kārayet /
vikṛṣṭe tūnnataṃ kāryaṃ caturaśre samaṃ tathā // 2.96 //

2.96. Mas o *raṅgaśīrṣa* se faça mais alto ou igual [em altura]. No caso do tipo *vikṛṣṭa*, seja feito mais alto, no caso do tipo *caturaśra*, igual.

evametena vidhinā caturaśraṃ gṛhaṃ bhavet /
ataḥ paraṃ pravakṣyāmi tryaśragehasya lakṣaṇam // 2.97 //

2.97. Essas as regras para o tipo *caturaśra*. Agora vou expor as características da edificação *tryaśra*.

tryaśraṃ trikoṇaṃ kartavyaṃ nāṭyaveśmaprayokṛbhīḥ /
madhye trikoṇamevāsya raṅgapīṭhaṃ tu kārayet // 2.98 //

2.98 Pelos trabalhadores do *nāṭyaveśma* seja construído um triângulo de três ângulos, e o *raṅgapīṭha* seja feito no meio do triângulo.

dvāraṃ tainaiva koṇena kartavyaṃ tasya veśmanaḥ /
dvitīyaṃ caiva kartavyaṃ raṅgapīṭhasya pṛṣṭhataḥ // 2.99 //

2.99. Uma porta deve ser feita num ângulo desse *veśma*, e uma segunda deve ser feita atrás do *raṅgapīṭha*.

vidhiraścaturaśrasya bhittistambhasamāśrayaḥ /
sa tu sarvaḥ prayoktavyastryaśrasyāpi prayokṛbhīḥ // 2.100 //

2.100. O regramento para o conjunto de paredes e pilares do tipo *caturaśra* deve ser aplicado pelos construtores para toda a construção do tipo *tryaśra*.

evametena vidhinā kāryā nāṭyagrḥā budhaiḥ /
punareṣāṃ pravakṣyāmi pūjāmevaṃ yathāvidhiḥ // 2.101 //

2.101. Esse o regramento a ser observado pelos entendidos para os diferentes *nāṭyagrḥa*. A seguir vou expor as prescrições para o *pūjā* específico.

iti bhāratīye nāṭyaśāstre maṇḍapavidhāno nāma dvitīyo 'dhyāyah

Assim é, no *Nāṭyaśāstra* de Bharata, o segundo capítulo, chamado “Características do *maṇḍapa*”.

Conversão aproximada das medidas totais para um edifício teatral (cálculo de Lyne Bansat-boudon, op. cit., p. 233:

Totalidade do teatro: 64 x 32 h (hasta = 18 polegadas = 28,8 x 14,4 m = 414,72 m²

Plateia: 32 x 32 h = 14,4 x 14,4 m = 207,36 m²;

Palco: 32 x 32 h = 14,4 x 14,4 m = 207,36 m²;

raṅgapīṭha: 8 x 32 h = 3,6 x 14,4 m = 51,84 m²;

raṅgaśīrṣa: 8 x 32 h = 3,6 x 14,4 m = 51,84 m²;

nepathyagrha: 16 x 32 h = 7,2 x 14,4 m = 103,68 m²;

Mattavāraṇī: 8 x 8 h = 3,6 x 3,6 m = 12,96 m².

Eis no Tratado bharatiano sobre Dramaturgia o segundo capítulo.

Tendo ouvido as palavras de Bharata, os sábios então propuseram: “Venerável, queremos ouvir sobre a consagração do *raṅga*. E como pelos homens futuros um *pūja* deve ser oferecido na casa-*nāṭya*, ou sobre as práticas, e sua descrição detalhada. Como o começo da prática do *nāṭya* é o pavilhão-*nāṭya*, então antes de tudo tu deves expor uma sua descrição detalhada.” E tendo ouvido a fala daqueles sábios, Bharata disse: “Uma descrição e um *pūja* sejam ouvidos sobre a casa-*nāṭya*. Então ouçam sobre como o pavilhão-*nāṭya* deve ser construído e onde e como os *pūja* devem ser oferecidos. Bem, considerando o edifício em questão pensado por Viśvakarman, é tríplice a assamblagem admitida pelos tratados. O pavilhão é alongado ou quadrado ou ainda triangular. Três as dimensões deles: grande, média ou pequena. O indicado [a medida] dessas dimensões fixado em termos de *hasta* ou *daṇḍa* é 108, 64 e 32. O grande é 108 e o médio é 64, e assim a casa pequena é desejada com 32 *hasta*. O grande seja dos *devas*, o médio seja dos *rajás*, o pequeno [seja] dos restantes naturais. E agora saibam a medida de todos esses *prekṣāgrha* fixada detalhadamente por Viśvakarman. A medidas são: *aṅgu*, *rajas*, *vāla*, *likṣā*, *yūkā*, *yava*, *aṅgula* e também *hasta* e *daṇḍa*. Um *rajas* mede 8 *aṅgu*; 8 dele é dito um *vāla*; e 8 *vāla* seja uma *likṣā*; uma oitava de *likṣā* seja uma *yūkā*. e 8 *yūkā* considere-se um *yava*, e 8 *yava* como um *aṅgula*; e então 24 *aṅgula* é dito um *hasta*. 4 *hasta* seja um *daṇḍa*. [Eis] a medida indicada: de acordo com ela, direi a explicação. No caso dos mortais, assim seja o *maṇḍapa* com 64 *hasta* no comprimento e 32 na largura. Não deve ser construído pelos construtores um pavilhão-*nāṭya* mais longo; porque ‘um *nāṭya* aí não vai rolar legal’. Toda sílaba em voz alta pronunciada num *maṇḍapa* mais alongado se

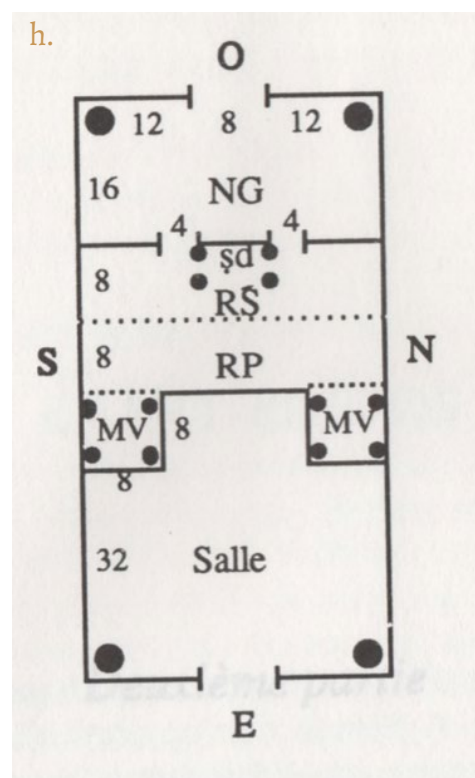


Figura 4 Esquema in Lyne Bansat-Boudon, *idem*, p. 233 – com formação final do edifício teatral. [MV – *mattavāraṇī*; ūd, o *ṣaḍḍārūka*, a mureta/meia-parede que marca visualmente a elevação do palco].

torna excessivamente indistinta, sílabas dispersas. Além disso, quando o *veśman* é alongado, a expressão vista no rosto e os *bhāva* dela dependentes não ficam claramente visíveis. É desejada, assim, [a dimensão] média de todos os *prekṣāgrha* para que recitativos e cantos sejam perfeitamente audíveis. Com relação a casas e jardins dos *divya*, a criação é só pelo pensamento como afloramentos de sua vontade; todas as vontades dos humanos, porém, devem ser concretizadas esforçadamente segundo regras detalhadas. Antes de mais nada o produtor examine o pedaço de terreno e depois delimite o edifício com a medição indicada pelo propósito.

Ali pelo construtor seja construído um pavilhão-*nātya* no terreno que seja nivelado, firme, duro, e preto ou branco. Seja ele erguido fazendo-se primeiramente uma limpeza com um arado para que sejam removidos ossos, galhos, crânios e também mato e troncos. Feita a limpeza, ele empreenda a medição do terreno. Na conjunção Puṣya da Lua, um fio branco ele estenda. E esse fio deve ser feito por sábios artesãos com algodão ou lã, e erva *muṭja* ou até cortiça — de modo que não arrebente. No caso de o fio se partir ao meio, o patrão rapidamente morre. No caso de a corda se romper em três, uma catástrofe no reino se instalará. E, no caso de se romper em quatro, diz-se que ocorre a destruição do produtor. Se ele escapar das mãos, alguma outra perda vai acontecer. Por isso é que se deseja sempre manter a corda com atenção. Além disso, também com atenção ele faça a medição da casa-*nātya*. E num momento agradável de um *tithi*, durante sua parte confortável, tendo agrado os brâmanes, ele declare o dia propício. Então, ele estenda o fio tendo antes borrifado água como propiciação. Aí faça a divisão de um lote 64 côvados em duas partes iguais. Seja a parte às suas costas de novo dividida em duas partes. Igualmente, com a divisão de uma metade em dois, ele faça da dianteira o *raṅgaśīrṣa*. E na parte posterior ele instale o *nepathyagrha*. Tendo dividido o terreno proceda então à fundação. Na conjuntura lunar favorável, para a casa do *maṇḍapa*, com os sons das *śaṅkha*, dos *duṇḍubhi*, dos *paṇava* e dos *mṛdāṅga*. E com todos os instrumentos tocados ao mesmo tempo se faça a fundação. E expulsos os indesejáveis *śramin* hereges e também homens com vestes avermelhadas ou deficientes físicos. À noite oferendas sejam feitas aos regentes de todas as dez direções, consistentes de perfumes, flores, frutos e outros comestíveis, para leste, oeste, norte e sul respectivamente brancas, azuis, amarelas e vermelhas; oferendas com mantras devem ser feitas em todas as direções. Quando da fundação, *ghṛta* e *pāyasa* sejam oferecidos aos brâmanes; a fundação, ação que rompe obstáculos, seja edificada durante a porção auspiciosa de um *tithi* benéfico. Na ocorrência dessa ação desbloqueadora, num dia auspicioso, num momento conveniente, então o levantamen-

to dos pilares. O levantamento dos pilares se faça sob Rohinã ou Śravaṇa, o mestre tendo jejuado por três (dias e) noites. O levantamento dos pilares se faça durante o nascer do sol: no caso do primeiro, o pilar *brāhmaṇa*, de branco o oficiante, ungido com *ghee* e mostarda, com enfeites todos brancos e se deve distribuir arroz-doce. Depois, quanto ao pilar *kṣatriya*, o oficiante com vestes e guirlandas tudo em vermelho; arroz com melado deve ser oferecido aos *dvija*. Quanto ao pilar *vaiśya*, seja erguido na direção noroeste tudo em amarelo; arroz com *ghee* deve ser oferecido aos *dvija*. No caso do pilar *sūdra*, seja erguido na direção nordeste com tudo em azul; e *kṛsara* como alimento aos *dvija*. Antes de tudo, no caso do pilar *brāhmaṇa*, na unção, guirlandas brancas, e ouro proveniente de um brinco deve-se lançar ao pé [dele], e peça em cobre lançada ao pilar denominado *kṣatriya*. E ao pé do pilar *vaiśya* seja depositada prata, e ao pé do pilar *sūdra* seja colocado ferro. Mas aos pés de todos os pilares seja depositado ouro ao som de “Jaya!”, com o ruído de “Svasti!” e “Puṇyāha!” Feita a elevação dos pilares, seguida de ornamentação com guirlandas de flores. Com consideráveis presentes de joias, presentes de vacas, presentes de vestes tendo agraciado os brâmanes, então ergam-se os pilares de modo que não se movam, nem balancem nem caiam jamais. Em conexão com o levantamento dos pilares podem ocorrer inconveniências: quando se move, desabamentos; quando cai, medo de morte; e, quando oscila, surge como o medo de um exército inimigo. Então, edifiquem-se pilares sem essas inconveniências. No caso do sagrado pilar *brāhmaṇa*, uma vaca deve ser oferecida como taxa, na elevação dos outros uma refeição custeada pelo construtor. Ela deve ser oferecida purificada por mantras pela proficiência do *nāṭyācārya*. Deve consistir principalmente de arroz-doce com mel. Ou o construtor [ofereça] a todos *kṛsara* temperada com sal. Tendo colocado em prática todo o regramento, todos os instrumentos já tocados, cante-se o seguinte mantra adequadamente enquanto são erguidos os pilares:

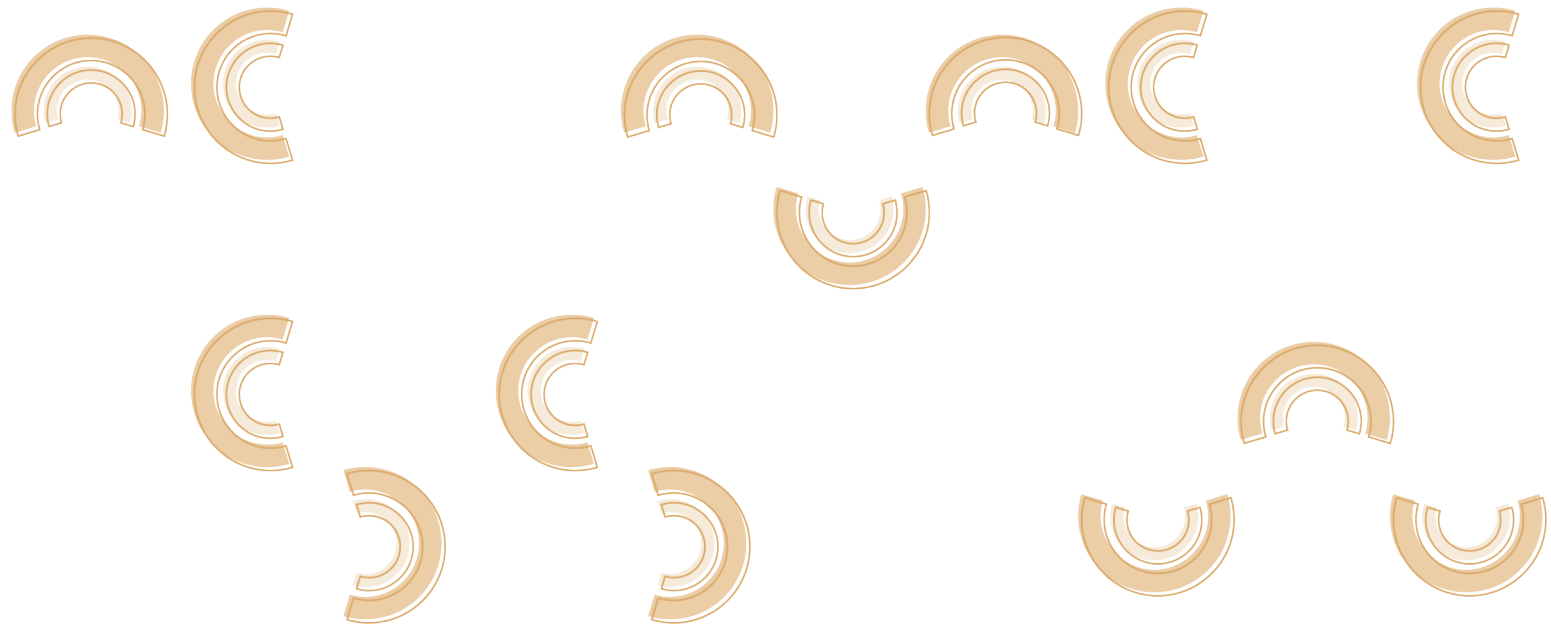
**'yathā'calo girirmerurhimavāṃśca mahābalaḥ /
jayāvaho narendrasya tathā tvamacalo bhava//**

E então os pilares, as portas, as paredes e o camarim sejam construídos, de acordo com as regras conhecidas. E em cada lado do *raṅgapīṭha* estabeleça-se a *mattavāraṇī*. A *mattavāraṇī* deve ser feita com quatro colunas, com a largura do *raṅgapīṭha*, com altura de um hasta e meio. O *raṅgamaṇḍala* deve ser construído com altura igual à das [duas *mattavāraṇī*]. E [na construção] delas guirlanda e pasta de sândalo e perfumes e vestes de cores variadas e oferendas caras aos *bhūta* devem ser oferecidas. Para assegurar a boa condição da coluna um pedaço de ferro deve ser ali colocado. E *kṛsara* numa refeição deve ser oferecido aos brâmanes mais eminentes. Uma *mattavāraṇī* deve

ser construída com a observância das regras. Então o *raṅgapīṭha* deve ser construído após a realização das ações prescritas, e o *raṅgaśīrṣa* seja construído com seis postes de madeira. O camarim deve ser feito com duas portas. Ali no aterramento [do terreno para o palco] terra preta deve ser usada diligentemente. Deve ser limpo com um arado para eliminação de galhos, mato, completamente limpo com parelha de búfalos de cor branca. O homem encarregado desse trabalho, isento de defeitos físicos; e sem membros prejudicados os que carregam a terra com cestos novos. É assim que deve ser construído cuidadosamente o *raṅgaśīrṣa*. Mas não deve ser feito como o dorso de uma tartaruga ou o dorso de um peixe. Deve ser preparado para o *raṅgaśīrṣa* um piso com superfície como um espelho limpo. E gemas preciosas devem ser depositadas sob ele por gente competente: seja um *vaidūrya* no sul, no leste um diamante também no oeste, um coral no norte e ouro no centro. Tendo sido o *raṅgaśīrṣa* assim construído, o entalhamento em madeira seja elaborado, cuidadosamente baseado num plano com muitos motivos decorativos, enfeitado de muitos *satjavana*, ornado de bastantes vazios, e ornamentado profusamente com figurinhas de sândalo, enfeitado de *nirvyūha* e *kuhara* em vários níveis conectados, muitas janelas de treliça de tamanhos/cores diferentes. Colunas de troncos posicionados como linhas de pombos, bem como com colunas brotadas de diferentes pontos do chão. Concluído o trabalho com madeira, complete-se o trabalho com as paredes. Nenhum pilar ou mísula ou nem mesmo janela ou um canto seja feito diante de uma porta. O *nāṭyamaṇḍapa* deve ser feito como uma caverna numa montanha, com dois pisos e janelas pequenas e livre do vento e dotado de som claro. Nesse *nāṭyamaṇḍapa*, feito pelos trabalhadores sem interferência do vento, a voz [dos atores/cantores] e o som [dos instrumentos musicais] serão identificados. Concluída a obra das paredes execute-se a limpeza das paredes, o trabalho de caiação cuidadosamente executado. Estando tudo completamente limpo e brilhante, pinturas sejam executadas, com homens e mulheres em momentos de satisfação amorosa entre galhos de trepadeiras. Um *nāṭyaveśma vikṛṣṭa* deve ser assim construído. Então vou falar sobre a especificidade do tipo *catura*. Deve ser preparado com 32 *hasta* por toda parte num pedaço de terreno limpo um *nāṭyamaṇḍapa* pelos experts no *nāṭya*, com cerimônias e regras mencionadas anteriormente, e que se aplicam tanto ao tipo *vikṛṣṭa* quanto ao tipo *catura*. Tendo-se feito perfeitamente um quadrado, seja dividido com o fio; por fora, em todos os lados, seja levantada uma parede com tijolos sólidos. Ali, internamente, deve ser preparado o *raṅgapīṭha* pelos construtores com dez pilares que suportem o teto do *maṇḍapa*. E para além dos pilares assentos em forma de escada com tijolos e madeira para acomodação

dos espectadores, com fileiras de assentos construídas com a medida de um *hasta* acima das [fileiras] precedentes, estando a fileira mais baixa de assentos colocada igualmente acima do nível do *raṅgapīṭha*. E no interior seis outros pilares erguidos em pontos adequados para suportarem o teto devem ser erguidos com os devidos ritos. E, além deles, outros oito pilares devem ser elaborados. Então, o [*raṅga*] *pīṭha*, na medida de oito *hasta*, deve ser assentado a partir do chão para suportar o *maṇḍapa*. Esses pilares devem ser fixados pelos obreiros ao teto do *maṇḍapa*, e decorados com decorações de *śālastṛī*. E tudo isso pronto, construa-se cuidadosamente o *nepathyagrha*. Seja ali uma porta que conduz ao *raṅgapīṭha* de modo que a entrada das pessoas seja feita de cara [para a plateia]. Uma segunda porta deve ser feita de frente para o *raṅga*. O *raṅgapīṭha* deve ser feito na medida de oito *hasta*, na mesma medida para os quatro [lados], enfeitado como uma *vedikā*. A *mattavāraṇī* deve ser construída na mesma medida indicada anteriormente, quatro pilares ao lado da *vedikā* há pouco referida. Mas o *raṅgaśīrṣa* se faça mais alto ou igual [em altura]. No caso do tipo *vikṛṣṭa*, seja feito mais alto, no caso do tipo *caturaśra*, igual. Essas as regras para o tipo *caturaśra*. Agora vou expor as características da edificação *tryaśra*. Pelos trabalhadores do *nāṭyaveśma* seja construído um triângulo de três ângulos, e o *raṅgapīṭha* seja feito no meio do triângulo. Uma porta deve ser feita num ângulo desse *veśma*, e uma segunda deve ser feita atrás do *raṅgapīṭha*. O regramento para o conjunto de paredes e pilares do tipo *caturaśra* deve ser aplicado pelos construtores para toda a construção do tipo *tryaśra*. Esse o regramento a ser observado pelos entendidos para os diferentes *nāṭyagrha*. A seguir vou expor as prescrições para o *pūjā* específico.

Assim é, no *Nāṭyaśāstra* de Bharata, o segundo capítulo, chamado “Características do *maṇḍapa*”.



TEXTOS E VERSÕES

A MÚSICA E A ENCENAÇÃO, DE ADOLPHE APPIA. PARTE 3.

Flávio Café
Tradução.
Universidade de Brasília
E-mail: cafe.flavio@gmail.com

RESUMO

Terceira 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 third part of it.*

Keywords: Adolphe Appia, Richard Wagner, Opera, Staging.

"Der Deutsche baut Von innen"
["O Alemão constrói do interior"]
Richard Wagner

SEGUNDA PARTE

RICHARD WAGNER E A ENCENAÇÃO

Ao abordarmos a obra dramática de Richard Wagner me parece impossível exprimir mais claramente a situação do que por meio destas palavras do próprio mestre. Nós veremos que elas são a chave para um problema complexo e que apenas através delas é que nós podemos penetrar na realidade *prática* do Drama musical, isto é: compreender desde esse ponto de vista prático o fenômeno wagneriano e determinar o caráter das obras subsequentes que garantirão a sua sobrevivência.

M. H. S. Chamberlain, no seu *Richard Wagner*, expôs de que maneira as mais altas aspirações dos poetas e dos músicos alemães convergiam todas, com maior ou menor grau de consciência, para a ideia de uma obra de arte dramática na qual a poesia e a música se enriqueceriam mutuamente e preencheriam pela sua união as lacunas muito evidentes contidas em cada uma dessas artes isoladamente. Apoiado sobre numerosas citações, M. Chamberlain demonstra de uma forma definitiva que por meio dos dramas de Richard Wagner “uma evolução poderosa, longa de muitos séculos, englobando poesia e música” chegou “ao seu objetivo” (“*am Ziel*”), que o mestre de Bayreuth realizou o ardente desejo dos seus predecessores e que assim a revelação da qual ele se encarregou pôde ser considerada tanto como a finalização, o apogeu, de um movimento ascendente da Expressão, quanto como o início de uma nova linha de esforços e de desenvolvimento.

Do primeiro desses pontos de vista, a obra dramática de Wagner, testemunhando o desejo dos poetas alemães e a invencível tendência dos músicos dessa raça, então pode incorporar o caráter próprio à produção germânica.

Esse caráter se exprime com muita clareza na maneira como Wagner chegou a sua plena consciência de artista. Nós sabemos, de fato, que o mestre não conseguiu consumir a união definitiva do poema e da música, tanto que ele considerava o problema como podendo ser resolvido pela descoberta de um procedimento técnico especial; ao passo que ele transfigurou de uma só vez e para sempre a forma do seu drama tomando consciência do *objeto* que tal união exigia. É preciso então ver nos esforços dos seus predecessores não tanto a procura por uma forma integral da Expressão — a qual eu defino como a procura do procedimento técnico que uniria organicamente a palavra ao som musical — mas unicamente o desejo de libertar o elemento essencial comum a ambas, e exprimir esse elemento de uma forma manifesta.

Em toda obra de arte realmente alemã as preocupações da forma são subordinadas àquelas da Expressão; o que nos faz voltar a dizer que a visão do artista alemão pertence a um mundo onde os meios técnicos são neles mesmos secundários: “*Der Deutsche baut Von innen*” [“O Alemão constrói do interior”], ele se mune dos instrumento dos quais ele pode dispor no objetivo único de exprimir um objeto que ele só encontra na sua alma. Se essa expressão é bela, será porque o seu objeto é de tão alta natureza que só uma tal forma poderia manifestá-la. Richard Wagner o provou. A forma atinge nele o seu máximo de esplendor em razão da pureza do que ele tem a nos revelar.

Ao abordar uma produção essencialmente nacional, e isso em um estudo tratando de uma questão de forma, é importante estabelecer que a forma é, para o artista alemão, *um resultado*, e não o objetivo.

Sobre tais disposições, a música deve se desenvolver mais livremente do que qualquer outro ramo da arte, pois sua forma não se encontra em nenhum outro lugar que não na alma do músico. O Drama musical, que tem sua fonte profunda na música, se manifesta irradiando do interior ao exterior; ele testemunha assim uma origem oculta, e sua forma é peremptoriamente e em todo o seu procedimento apenas um resultado: é, portanto, a obra de arte alemã por excelência.

Nesse drama, o texto poético-musical é o único que tem poder imediato e que está sob a impulsão absolutamente pessoal do dramaturgo; contudo, o espetáculo que deve em seguida resultar dele não se enquadra mais no mesmo caso e por consequência ele comporta uma experiência totalmente diferente daquela que podemos adquirir pelo manuseio da língua e da música. De fato, a cultura do olho, do sentimento da forma exterior, entra aqui como fator determinante e necessário à irradiação da música: o que o poeta maravilhosamente fez os nossos ouvidos ouvirem, ele deve poder também evocá-lo aos nossos olhos; esse último procedimento só toca indiretamente o desejo

íntimo de expressão que deu nascimento ao drama. Ora, o que pode ser o sentimento da forma exterior em um artista para o qual a forma só poderia ser o resultado de uma expressão mais profunda? Evidentemente que nada além de uma questão de *contingência*; a cultura do seu olho só terá um valor relativo; não se trata, para um Alemão, de sentir se tais formas são belas ou tal espetáculo harmonioso em si, mas somente se a *relação* entre a Expressão escoada da sua alma e o espaço onde ele faz irradiar essa expressão é uma relação harmoniosa.

Para que o artista possa julgar essa relação, é preciso necessariamente que suas necessidades de expressão e de forma sejam elas próprias harmoniosamente proporcionadas. Richard Wagner demonstra através das suas partituras a prova de uma extraordinária necessidade de expressão, porém, por outro lado, a forma representativa na qual essas partituras nos são oferecidas resulta de um conjunto de circunstâncias complexas onde o desejo do autor não pode se exprimir de uma forma tão clara. Se, então, nós queremos estabelecer a situação de Wagner com relação à encenação, isto é, conhecer a relação que existia em Wagner entre a necessidade de expressão e a necessidade da forma exterior, é preciso começar por libertar dessas circunstâncias a parte das intenções do mestre (tais quais nós as conhecemos pelos seus atos e seus escritos) que pôde manifestar-se integralmente. Em seguida, por meio do princípio hierárquico instituído pela música, nós poderemos determinar o valor da concepção representativa de Richard Wagner e constatar a influência que essa concepção teve de exercer sobre a estrutura do próprio drama. Enfim, em posse de tais dados, teremos permissão para abordar a obra de arte em conhecimento de causa.

Richard Wagner, quando ele procurava realizar o seu drama sobre as cenas de ópera, foi de encontro a impossibilidades que diziam respeito exclusivamente à parte alemã da obra, isto é, a partitura e suas exigências dramáticas elementares. Tendo chegado a sua plena consciência de artista ele renunciou a representar seus dramas sobre uma cena de ópera e quis construir-se uma *ad hoc*.

Seria a forma representativa que essas cenas podiam lhe oferecer que não mais lhe convinha? Não. Ao contrário, é um estado social que se opunha a todos os seus esforços, um estado social que arrastava consigo a corrupção completa do que nós chamamos de Arte, e em particular da arte dramática, e trazia também a incompetência do público tanto quanto a dos seus executantes. Se o vício que o mestre combatia só tivesse sido uma questão técnica, ele, sem dúvida, o teria vencido com a energia inconcebível da qual ele era dotado. Mas Wagner é um gênio essencialmente alemão; a forma, para ele,

deveria resultar de um estado de coisas e não poderia ser estabelecida artificialmente por ela mesma.

Em Bayreuth, onde o mestre fez o esforço supremo de criar ao menos em símbolo o estado de coisas impossível, não são as condições formais da representação que alteram, aos seus olhos, o valor do resultado obtido, mas sim que o público não conseguia encontrar esse símbolo para provar dele¹. Quando consideramos a vida de Richard Wagner à luz dos seus escritos, descobrimos que nunca foram as condições *formais* já existentes que se opuseram à execução da sua obra, mas somente o estado da sociedade na qual essa obra tinha que viver. Por exemplo, quando um meio favorável pode ser artificialmente criado, do ponto de vista unicamente dramático, em um auditório, e por uma noite — quando da primeira representação de **Tristão e Isolda** em Munique — não vemos Wagner tendo que reclamar dos meios representativos de cujos quais ele dispunha; pelo contrário, sua satisfação nesse aspecto permite chamar essa representação (assim como M. H. S. Chamberlain o faz) o primeiro *Festpiel* alemão.

O mestre estimava então que a manifestação clara e precisa do seu drama era possível nos dados representativos atuais; e quando ele veio a construir o *Festspielhaus* de Bayreuth, foi sobre esses dados que ele concebeu tudo o que concerne à *cena*².

Nas novas condições, ele só viu que a música impõe as consequências puramente dramáticas à ação do drama e é a elas que se limitam as reformas que ele introduziu no espetáculo; quanto às condições formais que, nós o sabemos, resultam da duração musical, delas ele não se ocupou e inclusive parece tê-las completamente ignorado até agora. A cena de Bayreuth, apesar dos seus importantes e muito numerosos defeitos, é a única a poder nos dar uma demonstração convincente das reformas do mestre, mas essa mesma cena nos prova também que a distinção que nós acabamos de fazer entre as condições formais e as consequências puramente dramáticas do Drama musical, longe de ser um vão argumento teórico, pode se tornar uma realidade tangível e dolorosa: tudo o que emana *diretamente* do desejo íntimo e profundo de expressão no artista alemão é as vezes manifestado em um grau de perfeição incomparável com qualquer outra coisa; por outro lado, a falta de compatibilidade entra a partitura e a forma representativa, cuja realização material não emana diretamente das intenções do artista alemão, dá ao espetáculo um valor artístico tão inferior àquele do texto poético-musical que a integridade do drama é definitivamente atingida durante a representação.

Sabemos que Wagner construiu o seu ***Festpielhaus* para a representação do Ring**. Portanto, do ponto de vista técnico, a existência dessa cena desti-

¹ Da mesma forma que os obstáculos materiais que se opuseram a essas primeiras representações parecem se ater mais ao estado precário dos elementos heterogêneos que se tinha que reunir do que à própria natureza desses elementos.

² Eu faço aqui abstração da disposição particular do auditório e da orquestra no *Festspielhaus*, pois ela só tem uma relação indireta com a forma do espetáculo.

nada a esse drama especial não pode nos deixar dúvidas sobre as intenções representativas do mestre. Todavia, poderia acontecer que, lá mesmo onde a sua vontade parecia comandar soberana, o mestre foi obrigado a assumir compromissos mais ou menos consideráveis. Importaria então saber quais eram suas opiniões teóricas na época quando, em plena maturidade, ele se encontrava, entretanto, por circunstâncias particulares, o mais distante de toda realização efetiva, pois este, evidentemente, o momento onde o seu desejo de artista deveria estar o mais liberto possível das influências paralisantes da realidade material.

Dois dos principais escritos de Wagner datam de tal época; eles carregam um caráter definitivo e se encontram tão misturados à concepção do **Ring** que eles quase fazem parte dele. Eu quero falar de *Das Kunstwerk der Zukunft* e de *Oper und Drama*³. Esses escritos são de uma riqueza incomparável, também não tenho a pretensão de resumi-los aqui, ainda mais que seu alcance geral ultrapassa em muito o ponto de vista do presente estudo; mas ambos beneficiam da existência do drama ao qual eles estão tão estreitamente ligados e possuem, portanto, mais do que qualquer outro, a natureza de revelar as disposições do mestre. Por eles nós poderemos completar teoricamente as noções cuja cena de Bayreuth testemunha e comprovar sua autenticidade. É óbvio que eu só posso extrair as passagens cuja aplicação exclusivamente *técnica* permanece independente das ideias de futuro características do pensamento do Wagner.

Em *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wagner coloca em princípio que a existência normal do novo drama será o desabrochar supremo de um estado de cultura que não comportará mais a reprodução do corpo humano pela escultura e a pintura.

"Se o homem, na vida, faz homenagem ao princípio da beleza, se ele torna belo seu próprio corpo, se ele se regozija dessa beleza manifestada pelo seu corpo, o assunto e a matéria artística da reprodução dessa beleza e (o objeto) da felicidade para essa beleza são indubitavelmente o próprio *homem*, vivo e perfeito; sua obra de arte é o *Drama*, e a redenção da plástica é precisamente o *desencantamento da pedra, (o retorno) ao homem em carne e osso, (a passagem) da imobilidade ao movimento*, do monumental ao atual. (RW. III, 201)."

"É impossível que a pintura *representando os homens* tenha uma vida normal, necessária, lá onde, sem pincel nem tela, no quadro mais vivo, o mais artístico, o próprio homem belo se represente em perfeição." E o mestre acrescenta: "*A pintura de paisagem*, conclusão última e perfeita de todas as artes plásticas, se tornará a alma verdadeira e vivificadora da arquitetura; ela nos ensinará a vestir a *cena* para a obra de arte dramática do futuro; e nela ela re-

3 Sabemos que a concepção definitiva do Ring é posterior à redação desses dois escritos. Eu não pretendo, portanto, fundar aqui uma demonstração sobre um gênero de simultaneidade que essas datas certas contradiriam, mas sim sobre a íntima relação que existe no artista entre a consciência racional da sua arte e a livre execução da sua obra.

presentará a si mesma, de uma maneira vivificadora, o *plano de fundo da natureza para o homem vivo*, e não mais forjado. (RW. III, 212-3)."

Mais adiante, Wagner insiste sobre a vantagem considerável que o paisagista encontrará nas suas novas relações com a obra de arte suprema: "O que o pintor paisagista força a entrar no quadro estreito da cena, no seu desejo de fazer conhecer o que ele viu e adquiriu, (...) ele preencherá doravante no vasto quadro da cena trágica; ele transformará todo o campo da cena em um testemunho da sua força que cria a partir da natureza. O que ele só podia esboçar pelo pincel, na mistura de cores mais complicada, para fazer ilusão, ele tornará tangível por um judicioso emprego artístico da luz, para produzir uma sensação perfeita de ilusão. A rusticidade aparente dos seus engenhos artísticos, a aparência grotesca dos seus procedimentos, na pintura dita decorativa, não molestarão; pois ele considerará que mesmo o pincel mais delicado ainda é uma humilhação para a obra de arte perfeita, e o artista só pode orgulhar-se quando ele é *livre*, isto é quando sua obra de arte é acabada e viva, e que *ele* se entregou a ela, ele e todos os seus acessórios. Mas a obra de arte perfeita, que se apresenta a ele sobre a *cena*, nesse quadro e frente a coletividade do público, vai satisfazê-lo infinitamente mais do que a sua criada no passado com instrumentos mais distintos; ele certamente não terá que se arrepender de ter se servido do auditório de teatro em proveito dessa obra de arte, sobre pretexto de que ele podia outrora dispor em discrição da superfície unida de um pedaço de tela: pois sua obra, em último recurso, permanecendo imutável, qualquer que seja o quadro no qual a vemos, contanto que ela o faça compreender o assunto, sua obra de arte causará sempre, *nesse* quadro, uma impressão mais viva, uma inteligência maior, mais geral, que a paisagem de outrora (RW. III, 220-1)."

A pintura, posta no mesmo nível que a escultura no que concerne a reprodução do corpo humano, é uma noção que contém não exatamente um erro teórico, mas um defeito técnico muito importante. A existência da pintura é infinitamente mais complexa do que Wagner parece supor e, sobretudo, infinitamente mais contingente do que a escultura. A cena dramática não constitui um equivalente para a vida particular da pintura enquanto tal, e ainda menos uma transfiguração plausível; pois o corpo humano, vivendo *no espaço*, não tem relações normais com as cores distribuídas sobre uma superfície qualquer, e apenas a presença desse corpo, independente de um entorno ao qual ele possa participar, não tem nada em comum com os *objetos* da pintura.⁴ Quando Wagner considera a pintura de paisagem como se tornando "plano de fundo vivo e quente para o homem vivo e não mais forjado", ele parece tomar consciência da impossibilidade técnica dessa fusão e as conclusões

⁴ Já tratei desse assunto na parte precedente desse estudo; então, para lá remeto o leitor para mais amplas reflexões.

decorrentes da mesma, tão errôneas quanto sejam do ponto de vista absoluto onde ele se encontra, não deixam de ser pertinentes no nível da aplicação prática. Mas em diversas reprises o mestre considera essa fusão como possível; como por exemplo na passagem: “Contanto que esteja em seu poder, este (o mímico) deverá manifestar à vista do homem interior o que ele quer e sente. É a ele que pertence, em todo o seu entendimento e sua profundidade, a superfície da cena, onde ele mostra a sua forma e o seu movimento por meio da representação plástica (...) (RW. III, 224).”

Ou então: “através ele (o pintor de paisagem), a cena se torna inteiramente uma verdade artística: seu desenho, sua cor, o emprego que ele faz da luz, fazendo nascer uma impressão tão viva e tão quente, obrigam a natureza a servir a suprema intenção artística. (RW. III, 220)”. Doutra parte as duas noções — plano de fundo e fusão — estão misturadas: “Da mesma forma que a arquitetura e, sobretudo, a pintura cênica de paisagem podem colocar o artista dramático na ambiência da natureza física e podem lhe dar, (de forma poderosa) por meio da fonte inesgotável dos fenômenos naturais, um fundo sempre rico e sugestivo, — da mesma forma a orquestra, esse corpo vivo de harmonia infinitamente variada, foi dada ao indivíduo ator, como a fonte inesgotável de um elemento natural, de uma arte quase humana (RW. III, 225-6).”

Aqui vem acrescentar-se a ideia de orquestra moderna: “ela (a orquestra) revolve, por assim dizer, o solo árido, imutável, da cena real em uma superfície móvel, flexível, maleável, etérea (...)” (RW. III, 226.) Ora, o mestre não parece compreender pelas últimas palavras uma efetiva equivalência entre a flexibilidade da orquestra e aquela do espetáculo, mas somente o papel da orquestra como tal, com relação à irremediável rigidez da matéria.

Em *Oper und Drama*, no qual a influência obsessiva do **Ring** se faz sentir mais vivamente, as noções representativas factuais são quase totalmente ausentes; todo lugar está ocupado por uma recapitulação histórica correspondendo à primeira metade do título, e por um desenvolvimento teórico, muito considerável e minucioso, que trata da nova forma dramática exclusivamente nas suas relações diretas com a concepção e a composição do texto poético-musical, sem tocar por isso no princípio cênico. A partitura, e mais particularmente a declamação cantada do ator, atém-se naturalmente, de tão perto, à presença dos personagens sobre a cena que essa porção do espetáculo é frequentemente abordada, mas sem estender-se, todavia, até os outros fatores representativos; parece que Wagner sentiu que um princípio cênico correspondente à sua demonstração poético-musical fazia falta nele, e que ele abordou o mais rapidamente possível essa parte do drama. Em contrapartida, as citações que eu venho de fazer de *Das Kunstwerk der Zukunft* testemunham

uma lacuna técnica muito caracterizada para nos permitir afirmar que o mestre esteve consciente da falta de equivalência entre a sua criação dramática e suas intenções representativas, e nós nos vemos forçados a concluir que foi por causa da insuficiência totalmente germânica da cultura do olho, insuficiência que se manifesta em Wagner por uma falta de congruência entre a sua visão *formal* exterior e seu poder de expressão. A importância enorme que o mestre confere ao ator — ao ator *isoladamente* — é um resultado direto dessa situação, pois é de se ressaltar que essa importância não é de ordem hierárquica; Wagner não considera o ator como o primeiro e único grau entre a partitura e os fatores inanimados da cena; mas quando ele realizou sua concepção pelos meios poético-musicais e comunicou ao ator o seu papel, ao invés de determinar *por este último* as inter-relações dos outros fatores representativos, ele volta ao conteúdo inteligível do poema para ditar de lá, e sem passar necessariamente pelo ator, o lugar da ação. Ele se afasta assim da necessidade orgânica da sua obra, e é provavelmente o caráter arbitrário de uma tal encenação que o impediu de delimitar definitivamente a sua regência, ou ao menos de publicá-la.

Disso, resulta um conflito inevitável, pois o poder de evocação de que Wagner dispunha o impeliu a exprimir vez ou outra a união dos personagens com o seu meio; o poeta-músico oscila então entre a toda poderosa intensidade do seu gênio e a insuficiência dos seus meios representativos. O que nomeamos correntemente as exigências exorbitantes de Wagner para a encenação dos seus dramas e as artimanhas de força que ele exigia do maquinista, do cenógrafo e até mesmo do ator não é nada mais que o resultado de uma intensidade de expressão desproporcionada feita com procedimentos cênicos com os quais, todavia, ele teve de se contentar *na sua própria concepção*. Uma estando mais forte do que a outra, ela vence sempre e cria assim dificuldades intransponíveis para a realização integral dos seus dramas por meio da encenação atual.

Nós estabelecemos que teoricamente e praticamente a concepção representacional de Richard Wagner não diferia no seu princípio dos procedimentos cenográficos em vigor nos nossos teatros. Mas como a falta de congruência entre a partitura e a encenação teve necessariamente que estender sua influência até a própria concepção dramática, é preciso primeiro procurar qual influência um dado grau de desenvolvimento no sentimento da forma exterior pode ter sobre um grau de poder expressivo, pois nós não poderíamos abordar os dramas do mestre antes de ter elucidado esse ponto delicado.

O poeta-músico, ao compor a partitura do seu drama, não está sendo suggestionado por alguma visão *formal*? Evidentemente, todo dramaturgo deve evocar na sua imaginação a visão *dramática* da ação que ele desenvolve; não é a isso que

eu me refiro, mas sim de um transposição efetiva dessa visão no espaço, em um lugar cujas condições são consideradas como podendo fornecer uma atmosfera viável à ação cênica. Não se pode por em dúvida que o dramaturgo que compõe seu drama *para ser representado, e somente para isso*, o transporta instintivamente para um espaço cênico dado.⁵ Se ele se serve da música, as exigências de duração, mesmo unicamente para a ação dramática, lhe impõem uma visão mais precisa do que se ele se servir apenas da palavra. Quando então ele aceita um espaço que lhe é dado por uma convenção estranha a sua obra, o dramaturgo testemunha por conta disso que a música não lhe parece poder ditar peremptoriamente a forma representativa, o que nos faz voltar a dizer que ele ignora que a música o faça. Quais serão as consequências dessa atitude para o poeta-músico? Primeiramente, em todo lugar onde o espaço da cena se impor a ele, ele será forçado a fazer depender deste, por tão pouco que seja, sua composição poético-musical; em segundo lugar, lá onde, impelido pelo seu poder de expressão, ele perder a cena de vista, sua concepção oscilará entre as imagens que a sua fantasia *mais ou menos cultivada* puder lhe fornecer e o jogo da livre expressão poético-musical cuja corrente muito rápida o impedirá de fixar sua visão.

A situação de Richard Wagner com relação à encenação é dessa forma totalmente expressa; pois é incontestável que as condições formais das nossas cenas pareçam aceitáveis ao mestre e suscetíveis de reformas não nos seus princípios, mas somente nos seus empregos e que ele próprio pôs, sobre a cena de Bayreuth, seu drama do **Ring**. Por consequência a cultura do olho não era em Wagner sensivelmente mais desenvolvida que a cultura visual a qual corresponde o princípio da encenação atual e essa encenação não fazia, portanto, violência a sua visão pessoal.

Mas uma cultura superior do sentimento da forma guia não somente a escolha dos meios, mas sobretudo o seu emprego racional. Ao adotar para o seu drama uma forma representativa convencional, Wagner testemunhou um tipo de defeito que explica como ele pôde desprezar até o limite o procedimento cenográfico de nossas cenas modernas. A fantasia de um tão formidável evocador de fato teve que se extraviar para a via do realismo cênico e pediu do espetáculo certos recursos que a arte não pode utilizar sem grandes sacrifícios: a pintura e a escultura renunciaram ao movimento; a poesia só se dirige ao nosso entendimento; a arte cênica está submissa às leis materialmente restritivas da expressão e do signo. Nós concebemos que esses motivos, ao se imporem, em todo o seu realismo, à visão de um Richard Wagner, forneceram uma intensidade poético-musical excepcional; mas o transporte dessa intensidade sobre a cena teve que se revestir ou de um caráter musicalmente *expressivo* não correspondente à intenção poética realista que sugestionou di-

5 A inferioridade de muitas peças modernas onde o autor procurou na sua própria concepção a perfeita harmonia representativa deve ser atribuída ao estado rudimentar e convencional da encenação sobre nossos teatros. Nesse caso o artista vulgar sabe acomodar sua visão aos procedimentos de que ele pode dispor; o artista delicado prefere disso se desligar o máximo possível e se torna então "literário" e não dramaturgo; o artista totalmente superior renuncia tanto a um quanto ao outro.

retamente o músico, ou então de um caráter simplesmente *simbólico* em contradição com a vida musical; e, assim, ou é o poeta que sofre pela impossibilidade ou ele renuncia a evocar a parte contingente da sua visão, ou, então, o que é pior, o músico deve renunciar à expressão representativa para se aproximar do signo exigido pela sugestão poética⁶. Por outro lado, o esquecimento de todo espetáculo perante o fluxo invasor da expressão onde o poeta-músico se sente o mestre absoluto seria evidentemente mais favorável à obra de arte se o princípio cenográfico convencional não impedisse a música de se transportar pela via hierárquica sobre a cena. Já que Wagner ignorava as leis técnicas da hierarquia representativa, ele estava, portanto, tentado a perder de vista a realização cênica em toda parte onde o seu drama comportava um largo desenvolvimento interior. De forma que o mestre sacrifica constantemente a existência representativa das passagens que, aos seus olhos, são, todavia, as mais importantes do drama. O seguimento consecutivo dos motivos realistas aplicáveis (ao menos nos seus princípios) à cena moderna, e dos motivos de pura expressão, inconciliáveis com essa cena, alteram gravemente o alcance do espetáculo oferecido *aos nossos olhos*, e nos pede um trabalho de reconstituição contrária às intenções essenciais do Drama musical.

Aqui está o ponto mais crítico da encenação dos dramas de Wagner⁷. Nós vemos como a desproporção entre o sentimento da forma exterior e o poder de expressão, ao agir diretamente sobre a concepção do drama, pode perturbar a harmonia dos fatores poético-musicais e espalhar, por meio do espetáculo, a sua influência desestabilizadora até o próprio público.

Para que uma obra de arte seja harmoniosa em todas as suas partes, é preciso que ela possa encontrar um meio social favorável a sua manifestação; em outros termos: suas condições de existência devem ser fornecidas pelo seu meio social. Ora, isso implica sempre em uma concessão mais ou menos considerável e mais ou menos inconsciente feita a gosto. A pintura da renascença italiana nos dá o exemplo⁸. A harmonia é ao preço dessa incontestável decadência. Nós sabemos que o drama wagneriano deve sua existência à intransigência sempre mais marcante do mestre para com a cultura artística dos seus contemporâneos. Era preciso, portanto, que a obra fosse dotada de uma intensidade prodigiosa; pois não se tratava de uma sublime interpretação do pensamento contemporâneo, tal como Rafael a apresentava aos de sua época, mas sim uma revolução sangrenta tais como um reformador provoca fatalmente pelos seus discursos. Esse poder deveria ser, como sempre, expiado, e é ao preço da Harmonia que Wagner propagou vitoriosamente em todo o mundo sua mágica vibração, ao preço da Harmonia que uma obra menos poderosa teria que adquirir para fazer o mesmo caminho.

⁶ Eu já toquei nesse assunto na parte anterior.

⁷ Desse dilema, nossas cenas modernas fazem pouco caso: impotentes para opor o Signo à Expressão já que a convenção cênica destrói o caráter tanto de um quanto do outro, elas se contentam em nivelar arbitrariamente todos os motivos da representação, o que equivale a não satisfazer nenhuma das exigências do dramaturgo.

⁸ E, em um campo totalmente outro, certos teatros de gênero em Paris.

Nos *nossos dias*, a obra de arte, para ser harmoniosa, deve ser o produto do egoísmo artístico: é por um desejo *totalmente pessoal* que o artista pode vencer a hostilidade ambiente da nossa sociedade tão refratária a qualquer atividade artística e fazer seja um meio de expressão de fato, seja uma repulsa favorável ao efeito que ele quer produzir. Supondo que um semelhante desejo possa ir de par a par com o poder de um Richard Wagner, nós poderíamos afirmar que, então, o mestre teria se aproximado sensivelmente da forma representativa normal exigida pelos meios de expressão dos quais ele se serviu. Tal não foi o caso. Sua obra, mesmo antes de ter plena consciência da sua missão, foi uma obra de devoção tácita; a responsabilidade esmagadora que incumbia o mestre pela natureza do seu gênio o impeliu dia após dia para uma via onde o artista só podia se mutilar dolorosamente. Os sonhos maravilhosos do seu pensamento otimista o sustentaram por muito tempo. Embriagado pela única *possibilidade* da sua realização, Wagner encontrava a força de edificar os colossos que nós admiramos; mas seus materiais, ele, todavia, os tomava na Realidade; nessa realidade que obriga todos aqueles que querem nela aparecer a mil compromissos. Bayreuth encarna esse majestoso dilema; e se a idealidade de um tal símbolo é um bem sem preço, sua realização material nos permite sentir no mais íntimo do nosso ser o drama infinitamente trágico que representa a aparição artística de um homem tal como Richard Wagner.

Assim, o caráter da expressão poético-musical dos dramas de Wagner está em desacordo não somente com os meios atuais de representação, mas também, o que é mais grave, com as exigências formais do autor. A factibilidade da visão cênica pessoal a Richard Wagner, com relação ao poder poético-musical do mestre, pode então ser contestada.

Essa afirmação não seria por demais irreverente perante um dos maiores gênios que jamais existiram, e o respeito não pediria de preferência uma confiança absoluta na alta *Besonnenheit* [sabedoria] do dramaturgo?

Depois de ter constatado teoricamente uma tão importante lacuna, seria preciso frear-se de querer preenche-la antes de procurar de alguma forma a sua justificação, não mais por considerações gerais e biográficas, mas pela contemplação exclusiva dos dramas em questão. É o que eu vou tentar fazer.

Uma coisa fica clara desde o início: é o *idealismo* do drama wagneriano. Quer dizer, a ação cênica, ou seja, o espetáculo, encontra-se em vista da expressão musical (mãe do drama) no papel de "alegoria com relação ao seu significado". Não que a música se encontre de um lado e o espetáculo de um outro, mas assim Wagner se exprime: "*Wo die ander Künste sagen: das bedeuert, sagt die Musik: das ist.*" ["Lá onde as outras artes dizem: isto significa, a música diz: isto

9 H. S. Chamberlain, no seu *Drama Richard Wagner's* nota esse fato; para lá eu remeto o leitor. De resto eu já tratei dessa questão sob uma outra face na parte precedente.

é.] A música, ao acompanhar o fenômeno, apenas exprime, todavia, a sua "essência íntima". A natureza da sua expressão é assim eterna, em oposição ao caráter contingente de qualquer ação dramática. O Drama musical é então, pelo emprego da música, uma obra *necessariamente idealista*. De onde resulta que o acordo entre a intensidade poético-musical e a intensidade representativa não é uma questão de valor em si, mas, como nós vimos, de circunstância; a qualidade do espetáculo não está em função de uma qualidade análoga no texto poético-musical, mas é o texto que, submetido às leis de uma ordem superior, dita a natureza do espetáculo *que ele comporta*. Ora, a idealidade do texto poético-musical não implica que a sua realização sobre a cena seja indiferente do meio, assim talvez poderíamos supor; ela também não implica que a composição do espetáculo possa efetuar-se com base em dados estranhos à partitura. Se fizermos abstração das obrigações hierárquicas que nós conhecemos, para ser percebido integralmente, esse idealismo deve ter previamente afastado da encenação tudo o que teria um caráter contingente *com relação ao texto poético-musical*, pois a única noção contingente que nós devemos conservar na representação do Drama musical é a própria ação cênica; nós deveríamos poder, de lá, alcançar de um salto só o sentido eterno dessa ação, aquele que a música nos revela; nosso prazer estético consiste em nos mover livremente entre esse dois extremos. Se o espetáculo já fornece por si só um motivo para oscilarmos, como é o caso quando ele é composto de elementos inúteis e estranhos ao espetáculo, nosso campo aumenta de uma forma desfavorável, e nos dá um caminho a traçar antes mesmo que nós possamos atingir a simples ação cênica, a qual é, contudo, a noção primeira. Pelo fato do drama se manifestar em uma dimensão temporal, acontece, então, essa coisa lastimável da qual nossos olhos, requisitados pelo espetáculo, procuram dele extrair a ação, enquanto que a Reveladora, a Música, reverbera veemente nos nossos ouvidos; nós a entendemos bem, nós até a escutamos, mas, incapaz de nos manter para além do evento cênico, nos a aplicamos tacitamente ao espetáculo e somos desorientados pela sua intensidade desproporcionada.

A encenação do Drama musical tem, portanto, uma extrema importância já que o idealismo que é a essência desse drama só se manifesta com constância sob a condição de encontrar no espetáculo um aliado.

Wagner estava bem convencido da importância da encenação (mímica e cenografia) no seu drama, a disposição do seu *Festspielhaus* comprova isso. Não obstante, coisa curiosa, esse gênio perfeitamente idealista não o era no que concerne o sentido da visão; ele deslocava o sentido da importância cênica. Infiel sem o saber ao princípio de unidade que regia a sua obra, ele considerou o olho como um sentido realista ao qual, por consequência, o dramatur-

go deve se dirigir por meio de uma realização material independente e o liberta de toda responsabilidade para com a expressão *ideal* da música e a intensidade muito particular que implica essa expressão.

É bastante provável que, do ponto de vista psicológico, o poder intenso que o mestre desenvolveu nas suas partituras não poderia se realizar sem um contrapeso realista qualquer. O defeito representativo seria assim, em Wagner, o inverso do seu prodigioso poder.

Contudo, acontece que o idealismo transcendente do drama wagneriano, ao invés de sugerir ao seu criador uma forma representativa adequada, o empurrou mais ainda para uma concepção cênica estranha à revelação musical e a qual o princípio atual da encenação não oporia, portanto, obstáculos sérios no seu cerne. Se, de uma parte, o mestre não tivesse dado pela construção da cena de Bayreuth o seu assentimento ao princípio cenográfico atual, e se, em contrapartida, ele não tivesse provado nos seus escritos, e provavelmente nas suas palavras, que a forma representativa apta a realizar a sua obra se encontrava ainda na infância, nós não teríamos nenhum direito válido para apoiar nossa afirmação no que o concerne, e nós deveríamos limitar nossas observações apenas a suas obras, tomadas isoladamente, ao risco de lhes submeter uma violência extrema. Felizmente, o próprio mestre nos poupa dessa alternativa.

Contudo, a situação é tão complexa que seria desesperador nunca poder representar convenientemente os dramas de Richard Wagner se nós não tivéssemos adquirido um princípio diretor independente do poeta-músico¹⁰. Mas esse princípio goza realmente de uma tal independência? A hierarquia representativa é fatal e deve ser aplicada qualquer que seja a concepção cênica do autor?

A priori, parece bem que seja assim, e nós conseguimos sem escrúpulos estabelecer esse princípio na parte precedente. Conquanto, no nosso caso a obra de arte existe; nós não podemos fazer nada sem ela. Consultemo-na então e, para não complicar nossa tarefa, só consideremos os dramas do segundo período, aqueles cujas circunstâncias biográficas não virão atrapalhar nosso julgamento.

Todo artista sincero sentirá o quanto esse exame é delicado e quanto risco ele corre de conter um atentado sacrílego à obra de arte menos feita para a análise racional. Eu queria inspirar suficiente confiança para que o leitor me seguisse sem muita repugnância nessa via perigosa. Talvez o resultado possa me justificar?

Tristão, Parsifal, o Ring, Os Mestres cantores são dramas que se opõem tanto uns aos outros que é possível, antes mesmo de considerar cada um isoladamente, perceber o seu caráter individual.

¹⁰ Ver primeira parte.

Em **Tristão**, nós nos encontramos desde o início no seio de uma ação totalmente interior: o primeiro ato é como o último brilho do mundo material e sensível; no segundo ato o limiar é atingido, a porta fechada. A atmosfera misteriosa desse além só nos pode ser comunicada através da música, e o próprio Wagner diz que aqui "só se passa a falar propriamente de música". Essa música é interrompida no fim desse ato, e ao curso do seguinte, por frias clarezas que penetram, como por fissuras, do domínio da lei mortal e arbitrária naquele do eterno, só e único desejo.

Em **Parsifal**, o espetáculo consiste em uma série de situações diversas que estão lá pela única finalidade de determinar na alma do herói puro e inconsciente uma operação milagrosa; Parsifal se torna então consciente dele mesmo, e, pela sua castidade, pôde entender tão cedo o seu saber sobre todo ser vivo: a solidariedade suprema lhe é assim revelada.

No **Ring**, a operação interior é não somente de uma natureza muito mais complexa, mas ainda ela acontece na alma de um deus; de forma que ela emana desse deus e se multiplica nas suas criaturas. A parte episódica adquire por esse fato uma importância característica e obriga a ação dramática a estendê-la consideravelmente.

Em **Os Mestres cantores**, a ficção cênica é apenas um pretexto, ela não constitui o drama. O poeta-músico quis nos comunicar o triunfo constante e completo que uma personalidade elevada consegue sobre a aparente fatalidade dos egoísmos acumulados. O procedimento que ele emprega para esse fim é dos mais admiráveis: o mestre permite que a vida excitante dos pequenos interesses pessoais tome todo o lugar; então ele dota à expressão *musical* dessa vida de uma intensidade e de um esplendor incomparável sem, todavia, transfigurar de forma alguma suas manifestações materiais. Enfim, para justificar esse paradoxo e colocar em dia o seu pensamento, ele faz do seu herói, Hans Sachs, uma alma contemplativa de poeta; de onde resulta, por um conjunto de toques infinitamente hábeis, que a intensidade da expressão fica por conta da natureza particular dessa alma¹¹. Assim, desde a primeira nota do drama até a última, o conflito e o triunfo são exprimidos simultaneamente: um pela ação material em contradição com o poder de vibração que ela estabelece, a outra pelo único fato desse poder. Não suponho, vai de si, que essa combinação foi inteiramente consciente em Richard Wagner; é impossível distinguir em uma obra tão eminentemente genial qual a parcela de efetiva reflexão que concebeu sua composição. Então, eu apenas constato o que a obra de arte testemunha por ela mesma, sem entrar, nem um pouco que seja, no domínio pessoal do criador.

Nós vemos que há dois, desses quatro dramas, respectivamente **Tristão** e **Os Mestres cantores**, cuja forma representativa geral resultava necessaria-

¹¹ Como muitos outros elementos nesse estudo, toda essa concepção de **Os Mestres cantores** é inspirada por *Le Drame wagnerien* de H. S. Chamberlain.

mente da intenção dramática, e cujo o detalhamento, apenas, poderia apresentar alguma contradição. De fato, para **Os Mestres cantores**, a continuação realista dos fatos não poderia ser interrompida sem falsear a relação particular onde se encontram os diversos fatores desse drama; e em **Tristão** é a redução suprema de toda atividade cênica em favor da livre expressão do drama interior que realiza mais claramente a concepção particular do dramaturgo. Por outro lado, o **Ring** e **Parsifal** deixam à concepção representativa do mestre o mais vasto campo de invenção.

No drama falado, a natureza e a continuidade dos episódios devem se revestir das formas da nossa existência inteligível. Nela, a invenção do dramaturgo é, portanto, estritamente limitada à ordem realista procedendo de causa a efeito; enquanto que a ação de um drama inspirado pelo desejo musical repousa sobre intervalos temporais que, nós o sabemos, não são mais rigorosamente comandados pela causalidade. O desenvolvimento da expressão musical obedece, portanto, à leis provenientes de uma outra fonte e dá ao problema representativo um novo alcance; pois o poeta-músico se torna mestre do Tempo e assim é deixado a seus próprios recursos, a menos que a concepção dramática lhe impuser desde o início uma forma cênica determinada (assim como em **Tristão** e **Os Mestres cantores**). Se, então, ele não considerar a encenação como estando em seu poder antes de toda realização material, ele só poderá se apoiar sobre uma convenção estabelecida e se encontrar, por consequência, privado de um elemento de sugestão e de atividade que nada pode substituir, já que a convenção tradicional, longe de enriquecer sua visão, incontestavelmente lhe faz violência.

É em tão desfavoráveis condições que Wagner se encontrou para **Parsifal** e o **Ring**; de forma que a influência do princípio cênico atual, adotado pelo mestre, se revelará nessas duas obras primas mais claramente do que em **Tristão** e **Os Mestres cantores**.

As partituras de **Parsifal** e do **Ring** apresentam, cada uma, uma sequência de episódios que não constituem a ação dramática essencial. Mas enquanto que, por exemplo, em **Os Mestres cantores** a vida exterior só está lá para ser posta em oposição ao real conteúdo da expressão musical, no **Ring** é o desenvolvimento completo dessa vida que deve provocar o conflito na alma do herói e terminar na operação interior que provoca o desnudamento e a solução; disso vêm as dimensões colossais desse drama¹².

Um tão grande desenvolvimento que se opera na alma do herói não é mais o resultado de uma série consecutivas de causas e efeitos, mas somente da viva constatação de um estado geral de sofrimento; e os eventos que trouxe-

¹² Podemos a rigor imaginar que se o desenvolvimento completo dos personagens dos **Mestres cantores** tivesse sido a condição de existência da ação desse drama, Wagner teria que estendê-lo em vários dias de representação; da mesma forma que em sentido inverso, se o conflito na alma de Wotan pudesse operar-se unicamente pelo contraste entre a presença do deus e a vida exterior das outras personagens, o **Ring** se teria reduzido a proporções inferiores.

ram esse sofrimento só tomam uma parte totalmente secundária à ação interior. Assim, o problema representativo de **Parsifal** difere daquele do **Ring** no fato de que a duração e a continuidade do drama são determinados pela duração e a continuidade do desenvolvimento psicológico do herói ao invés de depender dos eventos propriamente ditos. Nele, a idealidade do tempo musical é, portanto, incomparavelmente mais independente do que no **Ring**; pois a evolução interior, objeto do drama, é inteiramente de âmbito musical: sua duração é ilimitada em si. Por outro lado, o espetáculo que pretende provocar essa evolução é absolutamente indeterminado: só o sofrimento pode revelar a compaixão, mas há mil formas de sofrimento. Por consequência a ficção se reveste, em **Parsifal**, de um caráter total e particularmente arbitrário. Para evitar um afastamento muito grande entre a ficção e o alto alcance da expressão musical, era necessário situar o espetáculo em uma esfera de certa forma ideal, cujo ocasional uso de signos pudesse se generalizar espontaneamente e se colocar em relação com o mundo interior revelado. É o que Wagner fez; e nós sabemos, por exemplo, com qual maestria ele se apropriou de um sofrimento tradicional para identificá-lo, através da música, com o dos seus personagens. Conquanto, o problema representativo estava assim apenas afastado e não resolvido.

A duração musical é, no **Ring**, de uma grande complexidade. A vida humana, que lhe fornece as formas gerais e a continuidade, é constantemente conturbada pelo antropomorfismo mitológico de certos personagens. A epopeia se apropria bastante bem desse estado de coisas; o drama falado, forçado a reduzir bastante o seu alcance, não poderia estar mais envergonhado; mas a extrema facilidade com a qual a música pode exprimi-la cria para o poeta-músico um problema que, nós o veremos, é exclusivamente representativo.

A evolução interior na alma do deus Wotan *se exprime* tão bem pela parte episódica quanto nas passagens que lhe são especialmente consagradas. A existência pessoal de Wotan e o resto do espetáculo são apenas duas faces de uma mesma coisa. Do ponto de vista puramente material são os eventos que determinam uma evolução especial nessa existência; mas, vistos do idealismo imanente à forma poético-musical, esses eventos se veem como *sendo* eles próprios a evolução: o doloroso privilégio de um deus é de exteriorizar assim a sua alma e de poder contemplá-la. Como flexibilizar suficientemente o tempo musical para encontrar uma média entre a sua completa e ideal independência e a sua relativa submissão à ordem realista dos fatos?

Os episódios ganharam, no **Ring**, devido ao gênio particular de Wagner, uma intensidade e uma clareza extraordinária. No entanto são as partes nas quais a idealidade do tempo musical é o mais estreitamente submissa à or-

dem realista dos fatos que as afasta da livre expressão que outras passagens podem se revestir. As suas intensidades são atribuíveis unicamente ao treinamento do gênio, ou elas fazem parte da ação dramática? Um espetáculo que é de certa forma a objetivação da vida interior de um deus não poderia evidentemente ser muito rico: a ampliação de um tal personagem se exprime em função da intensidade da sua criação. Mas, por outro lado, o espaço indispensável consagrado à existência pessoal de Wotan permanece absolutamente indeterminado; nada pode ditar suas dimensões nem sua continuidade: é o domínio da *presença absoluta* e, quanto mais evidente for o personagem, mais clara a oposição material e a ideal identidade das duas faces do drama.

Diante dessas condições de aparência contraditória, Wagner se encontrou preso a um princípio representativo rígido, fixado em uma impotente convenção realista. A visão do mestre poderia acomodar-se, como nós o vimos, com o realismo na continuidade e na forma; a rigidez unicamente se opunha ao caráter da sua concepção; e ainda assim era por um extremo realismo que Wagner queria a mobilidade. A ideal flexibilidade de um espetáculo *expressivo* é uma noção que parece nunca ter perpassado sua cabeça¹³. Para ele, o que se passa sobre a cena se passa sempre em realidade. O **Ring** é um espetáculo de paisagem; nele, a natureza, em todos os aspectos, se desdobra de uma ponta à outra do drama. O papel assinalado por Wagner ao paisagista (no *Kunstwerk der Zukunft*) parece, do ponto de vista do mestre, encontrar sua mais rica aplicação. Wagner é, contudo, um artista grande demais para procurar ilustrar, por uma obra de arte, princípios teóricos; é bem mais por estes últimos que ele procura esclarecer sozinho a irresistível, mas ainda pouco consciente, impulsão artística. Se, reiteradamente, ele considera a pintura cenográfica como o *plano de fundo* que fornece a paisagem ao ator, é todavia — quando ele chega na concepção dramática de fato — o homem e a natureza presos um ao outro, o ator mergulhado no tablado cênico, que pode satisfazê-lo. Ora, os fenômenos da natureza são eminentemente móveis e o ser humano misturando-se neles participa da sua mobilidade. Ele se encontra, dessa forma, em uma relação harmoniosa. O ator e o cenário, para unirem-se em uma relação correspondente, nós o sabemos, um deve sacrificar uma parte da sua vida independente e, o outro, uma porção considerável do seu uso do signo (multiplicidade do detalhe). O espetáculo adquire assim um caráter expressivo que influencia a concepção dramática, pois o poeta-músico, certo de que ele é perfeitamente compreendido pela encenação, pode se permitir tudo. A oposição entre a Expressão e o Signo fica sendo a única lei restritiva e condutora para a feitura da partitura. Um drama onde os fenômenos da natureza realizam um papel tão preponderante quando no **Ring** não é,

13 Parsifal apresenta uma tendência bastante sensível em direção a essa idealidade; tendência que leva, não obstante, mais à ficção escolhida do que a uma evolução representativa no mestre.

portanto, compatível com o princípio representativo adotado por Richard Wagner. Se, contudo, a impulsão do gênio se torna irresistível, ela enfrenta todas as convenções, rompe todas as barreiras. É assim para o **Ring**: Wagner não tomou consciência das convenções adotadas; ele quis transportar para a cena tradicional os fenômenos da natureza, conservando um realismo impraticável. Em uma palavra, o mestre acreditou-se livre, representativamente, enquanto que ele ignorava o segredo dessa liberdade. A partitura do seu drama carrega a impressão profunda dessa contradição original que, enquanto ela não for reconhecida, colocará obstáculos a toda representação correta.

A intensidade episódica de que falamos, submetida à continuidade realista dos fatos, é a única atingida por esse estado de coisas, já que somente nela o mestre abusou da sua independência. Por outro lado, o domínio indeterminado da *absoluta presença* musical (a outra face da ação) correspondia bem demais ao poder de um Richard Wagner para ser influenciada na sua concepção e na sua feitura por quaisquer considerações secundárias. Tomado independentemente dos motivos episódicos, esse elemento de presença absoluta atinge no **Ring** um poder único cuja história da arte sem dúvida não fornece até aqui nenhum equivalente¹⁴. Portanto, essa porção da expressão, permanecendo estranha pela sua própria natureza ao supremo realismo cenográfico que presidia a concepção do resto do drama, negligenciava por esse fato toda atividade cênica possível, e veio a constituir uma sucessão de interrupções na forma representativa geral. Quando, então, eu falo de interrupções na forma representativa, eu estou me referindo somente um tipo de combinação poético-musical perfeitamente legítima em si, mas que o princípio cênico adotado pelo mestre não comporta e ao qual ele permanece estranho, o que constitui incontestavelmente uma interrupção na integridade da representação.

Nó vimos assim, no **Ring**, de um lado um realismo episódico impraticável por causa da sua natureza particular, e do outro uma independência poético-musical em contradição com a forma representativa adotada por ambos¹⁵.

O que nós observamos na partitura do **Ring** se aplica em alguma medida àquela de **Parsifal**, ainda que a situação representativa deste último drama seja muito menos complexa. A *absoluta presença* musical é aqui a ordenadora da concepção poética no seu conjunto, de forma que a ficção realista deve se reduzir ao seu mínimo senão o afastamento entre essa ficção e o alto alcance da expressão musical, tornando-se muito considerável, destruiria a relação comum entre elas. Tudo o que o mestre pôde colocar em jogo para esse objetivo ele o fez; não há quase nenhum minuto de ficção cujo realismo não seja, de uma forma ou de outra, amortecido e idealizado. Wagner faz dizer à Gurnemanz: "*Zum Raum wird hier die Zeit*" ["aqui o tempo se torna espaço"];

14 Compreenderemos facilmente que por *episódios* eu entendo as passagens onde as criaturas do deus parecem agir dos seus próprios movimentos, e por *presença absoluta* aquelas onde esses personagens são apenas os portadores de uma expressão que lhes é imposta pela vida independente de Wotan. Wotan, ele, apenas toca ligeiramente o episódio e a sua aparição institui sobre a cena quase sempre o elemento de presença absoluta.

15 Se nós quiséssemos penetrar mais adiante, com esses dados, na concepção do mestre, nós chegaríamos infalivelmente a nos perder. É como artista, consciente do poder das suas *convicções de artista*, que é preciso abordar o problema técnico.

aqui está para o espaço; e quando o objeto desse paradoxo se desvia para um outro gênero de espetáculo é esta a mágica mais característica que o mestre recorre para continuar a confundir o tempo e o espaço. As relações dos personagens entre eles são de natureza ideal e existem fora de toda duração, encarnando nesse sentido de uma maneira contundente e indecisa a doutrina da metempsicose. As noções mais elementares, tais como a Morte, o Sono, o Sofrimento psicológico, etc., ganham de uma só vez, por esse estado de coisas, uma significação transcendente. A intervenção indispensável das relações de causa a efeito está quase inteiramente regulada fora da ação representativa, e confinada ao relato — à maneira do drama antigo; e isso no objetivo manifesto de deixar o maior relevo possível aos sintomas da evolução interior na alma de Parsifal, efeito direto do espetáculo. Quanto à encenação propriamente dita, Wagner fez o impossível para colocá-la de acordo com a sua concepção dramática: o cenário se desenvolve e se transforma repetidamente sob os olhos do espectador; a luz do dia é até mesmo, as vezes, na dependência de um princípio superior à suas leis, princípio divino ou diabólico. Mas essa mobilidade, quase ideal, permanece, contudo, profundamente realista, no sentido de que os personagens do drama nela participam conscientemente, e que eles conseguem até mesmo provocá-la sob o império do êxtase ou de uma inspiração sobrenatural.

E aí está o ponto de contato entre a concepção cênica do **Ring** e aquela de **Parsifal**. Apesar das aparências, elas são ambas realistas; apenas, as exigências de uma são de natureza positivamente impraticável, enquanto que àquelas da outra — **Parsifal** —, sendo sustentadas pelo caráter eminentemente ideal das condições representativas onde se encontram os personagens, como tal, podem, sem fazer nenhuma violência às intenções do mestre, se aproximar da forma expressiva. De fato, os personagens de **Parsifal** são, de certa forma, eles próprios elementos de expressão; para nós, eles nos são apresentados apenas sob esse aspecto e o autor os libertou nesse objetivo de toda obrigação realista, de onde resulta que as suas participações no estado do espetáculo são elas mesmas arrastadas para o domínio da pura expressão.

Desse ponto de vista, como em todos os outros, o drama de **Parsifal** corresponde ao seu título “*Bühnenweihfestspiel*” [“Festival cênico sagrado”]: ele consagra a cena onde ele é representado. Wagner, na sua última obra, chegou ao milagre efetivo: ele venceu o obstáculo representativo com armas superiores a todos os princípios técnicos.

Os quatro dramas de que nós tratamos apresentam quatro combinações distintas: **Tristão** pede a redução máxima da atividade representacional. A feitura do seu texto poético-musical é, nesse aspecto, conforme a intenção

dramática ideal; e as indicações cenográficas que precedem cada um dos atos têm mais relação com a leitura do poema do que com a sua representação. Nesse drama, a concepção cênica do mestre mostrou-se impotente para entrar o livre desenvolvimento das suas intenções poético-musicais, e a forma expressiva do espetáculo pôde se manifestar sem de fato lhes fazer violência. A harmonia se estabelece, assim, pela própria origem do drama e, coisa curiosa, independente do autor.

O princípio cênico também não pôde agir diretamente sobre a concepção de **Os Mestres cantores**, já que a ação essencial desse drama consiste na intencional oposição entre a intensidade da expressão musical e o sentido simplesmente inteligível da ficção representativa. Segue que são os personagens que o realismo favorece para brilhar na cenografia, e essa combinação não tem nada de contrária ao grau de expressão que podem comportar as disposições espaciais escolhidas pelo autor. Portanto, aqui, como para **Tristão**, mas por outras razões, a concepção poético-musical é independente de um princípio cênico qualquer, e a representação pode, em certa medida, ser realizada integralmente.

Nós acabamos de ver que **Parsifal** constitui, do ponto de vista representacional, a vitória da Ideia sobre as resistências dos procedimentos técnicos; de forma que aplicando-lhe o princípio expressivo da encenação nós finalizaríamos o trabalho do próprio mestre.

Poderíamos dizer que esses três dramas servem de exemplo para os princípios teóricos que expus na parte anterior desse estudo? Sim, em um sentido: eles testemunham, cada um a sua maneira, o soberano poder do desejo musical que faz nascer o drama; eles demonstram que esse desejo, fecundado pela fantasia poética, se desenvolve do interior para o exterior em uma forma necessariamente orgânica. Mas essa demonstração é *negativa*, já que ela apenas prova que o dramaturgo, no mesmo momento em que a sua visão cênica poderia ser estranha à natureza dos meios poético-musicais de que ele dispõe, pode ser levado pelo poder destes últimos até uma independência que, *somente em certos casos*, liberta a sua partitura da influência paralisante exercida por um princípio representativo heterogêneo.

Ora, nesse aspecto, o dramaturgo não se encontrou sob a influência sugestiva, no melhor dos casos, que a plena consciência da sua liberdade representativa deveria exercer. Se ele pôde, momentaneamente, sacudir a manta rígida da convenção cênica atual, é por excesso de gênio e graças à natureza dos meios poético-musicais. Mas, pelo **Ring**, nós temos a prova da inconstância de tal independência quando ela não é o resultado de uma afirmação *técnica*.

A partitura do **Ring** tende em parte às três combinações precedentes: as passagens de absoluta presença musical estão naturalmente de acordo com

Tristão; a *Götterdämmerung* se aproxima de **Os Mestres cantores** pelo seu princípio; e o idealismo de **Parsifal** se faz notar, discretamente, em várias passagens ao curso do drama. Ora, quanto mais cada uma dessas combinações puderem constituir por elas mesmas um conjunto harmonioso, mais a sua mistura sucessiva em uma convenção cênica, incompatível com todas elas e que impede que o encenador consiga dar suporte a cada uma em particular, se torna desfavorável para a integridade da obra. Aliás, o obstáculo essencial é, como nós vimos, o tipo de realismo que o mestre acreditou poder tornar independente do princípio cênico que ele, contudo, havia adotado.

Em última análise, o **Ring** sofre, portanto, de um erro *técnico* na sua concepção representativa; e dos dramas do segundo período, ele é o único que não podemos por em cena sem comprometimento. Se o esplendor absoluto da sua partitura fosse infirmada por uma representação que descobrisse o erro ao invés de neutralizá-lo, ela concorreria para restabelecer para com o público, através da nova encenação, uma harmonia que só poderíamos conceber em pleno conhecimento de causa.

No apêndice que encerra esse estudo eu darei as noções gerais sobre as quais é preciso se apoiar para compor a encenação do **Ring**. E mais, um projeto sumário para a encenação de **Tristão** mostrará de que forma o princípio expressivo pode se aplicar à concepção do mestre.

Resumamos agora brevemente as noções que nós adquirimos no decorrer deste capítulo.

As partituras de Richard Wagner são obras de arte essencialmente alemãs e carregam, portanto, no mais alto grau o caráter distintivo das produções dessa raça: elas resultam de um desejo que não tem a forma como objetivo. Mas em qualidade de obra dramática elas ainda têm que se transportar sobre a cena. Para julgar então a congruência das suas formas representativas, é preciso que no artista a cultura do olho esteja em relação harmoniosa com o desejo íntimo cuja prova é a partitura. A própria atitude do mestre diante da representação dos seus dramas, a instalação da cena de Bayreuth para o drama do **Ring** e os escritos que a ele se relacionam nos convenceu de que em Wagner essa relação era defeituosa. De fato, os recursos da cena moderna não são compatíveis com o emprego da música e o mestre, adotando-os, teve que aumentar sua influência. Apoiado sobre princípios teóricos estabelecidos na primeira parte, nós pudemos determinar o caráter muito complexo dessa influência e assinalar o seu traço nos quatro últimos dramas do mestre.

Resta-nos ver como o Alemão pode adquirir o sentido que ainda lhe falta, como ele pode dar à sua produção nacional uma forma representativa

digna dela e, completando assim a resplandecência do maravilhoso tesouro de que Richard Wagner é testemunha, expandir soberanamente a sua influência exteriormente.



IDEIAS E CRÍTICAS



IDEIAS E CRÍTICAS

DANSES FÉMININES, ESPACE DE
LIBERTÉ OU DE CONTRAINTES?
L'EXEMPLE DES DANSES
INITIATIQUES POUR ARTÉMIS EN
GRÈCE ANTIQUE¹

*DANÇAS FEMININAS, ESPAÇO DE
LIBERDADE OU RESTRIÇÃO? O
EXEMPLO DAS DANÇAS INICIÁTICAS
PARA ÁRTEMIS NA GRÉCIA ANTIGA*

Marie Hélène Delavaud-Roux¹
Université de Bretagne Occidentale, Brest
E-mail: marie-helene.delavaud-roux@univ-brest.fr

RÉSUMÉ

La danse est-elle pour la femme grecque un moyen d'échapper au contrôle masculin ou bien les hommes ont-ils à cœur de gérer le temps, l'espace, et les modalités de cette activité par les réglementations des fêtes qu'ils instaurent? Et dans la danse, la femme peut-elle s'exprimer librement ou bien est-elle prisonnière du regard masculin, du comportement qu'en attendent les hommes, notamment de la *sophrosunè* ou modération morale, valeur qui lui est inculquée dès sa plus tendre enfance? On tentera de répondre à ces questions à travers les danses initiatiques pour Artémis et en en développant trois exemples, à Athènes, à Sparte et en Asie Mineure (Ephèse et Magnésie du Méandre).

Mots-clés: Danses Féminines, Artémis, Grèce antique.

RESUMO

*A dança seria para a mulher grega um meio de escape do controle masculino ou os homens estariam preocupados em gerir o tempo, o espaço e as modalidades dessa atividade por das regras das festas por eles criadas? E na dança, a mulher poderia exprimir a si mesma livremente ou estaria ela aprisionada pelo olhar masculino, ao comportamento que os homens esperam, notadamente a *sophrosunè* ou moderação moral, valor que é inculcado desde a mais tenra infância? Tentaremos responder a essas questões por meio das danças iniciáticas em honra de Ártemis, com casos em Atenas, Esparta e na Ásia Menor (Éfeso e Magnésia do Meandro).*

Palavras-chave: Danças de Mulheres, Ártemis, Grécia Antiga.

1 Communication donnée par MH Delavaud-Roux à l'Université de Bretagne Occidentale lors du séminaire "Femmes dominantes? Femmes dominées?" le 25-2-2011

INTRODUCTION

A Van Gennep définit le premier les rites de passage comme tout rite qui permet de passer successivement d'un âge à un autre et d'une occupation à une autre² (dans la mesure où il existe des catégories d'âges distinctes ainsi que des occupations séparées). En Grèce antique, on retrouve bon nombre de ces rites de passage dans les sociétés de l'Antiquité, lors de la naissance avec les *Amphidromia* (5e ou 7e jour après la naissance) puis la *dékatè* ou fête du 10e jour après la naissance, la mort avec la *prothésis* (exposition du mort) et l'*ekphora* (convoi funèbre), ainsi que les nombreux rites d'adolescence que des historiens tels que R. P. Nilsson, H. Jeanmaire ou C. Calame ont identifiés à des rites d'initiation tribale³. Danse et chant y jouent un rôle capital car en pratiquant ces activités, les initiants assimilent en même temps le contenu des mythes qui fondent leur société et certaines des pratiques rituelles qui y sont attachées. Parmi ces rites, ce sont les rites féminins⁴ qui retiendront toute notre attention, puisqu'ils soulèvent la question de la danse en tant que temps de liberté ou de contraintes pour les jeunes initiées.

Tout en assumant des valeurs sémantiques et une fonction spécifique, les rites d'initiation suivent le schéma formel des rites de passage, tel qu'il a été défini par Van Gennep, c'est-à-dire qu'ils s'organisent en trois moments essentiels:

2 A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Emile Nourry, 1909. On peut ainsi y classer non seulement les cérémonies qui fêtent la naissance, la puberté sociale, le mariage, la grossesse, la paternité, l'initiation aux sociétés religieuses, les funérailles, mais aussi les cérémonies qui concernent les passages cosmiques d'un mois à l'autre (pleine lune), d'une saison à l'autre (solstices, équinoxes), d'une année à l'autre (jour de l'An...). Dans les sociétés qui ne distinguent pas le domaine profane du domaine sacré, ces passages sont systématiquement réglementés et surveillés. A. Van Gennep fut le premier à identifier ces rites, mais bien avant lui, J. F. Lafitau, *Moeurs des sauvages américains comparées aux moeurs des premiers temps*, Paris, Saugrain l'aîné, 1724, confronta la Grèce des époques archaïque et classique à ce qu'il appelait le monde sauvage et mit ainsi en parallèle, non seulement leurs institutions mais aussi leurs initiations, notamment en comparant initiations indiennes et initiations grecques antiques.

3 L'initiation tribale existait à l'époque archaïque dans plusieurs régions de Grèce, non pas à l'état de survivance mais avec sa pleine fonction politique et religieuse, cf. entre autres M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung, mit Ausschluss des Attische*, Leipzig, 1906; H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes, Essai sur l'éducation spartiate et les rites d'adolescence dans l'Antiquité classique*, Lille, Bibliothèque universitaire, 1939; A. Brelich, *Paidés e Parthenoi*, Rome, ed. dell'Ateneo, 1969; C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Filologia e Critica, Rome, ed. dell'Ateneo & Bizzari, 1977, 2 vol.; D. B. Dodd, C. A. Faraone (ed.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives*. New Critical Perspectives, Londres/New-York, Routledge, 2003.

4 Comme l'a montré J. P. Vernant (*Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, Mouton, 1968, p. 38), ces rites n'ont pas

la séparation (de l'état ancien), puis la phase de marge (où le statut de l'individu est comme suspendu entre l'état ancien et le nouvel état), et enfin une période d'agrégation (à l'état nouveau) et de réintégration. Pour le monde grec antique, la première phase est mal connue. Si un acte de violence en constitue un indice, on peut en voir une trace à Sparte dans les danses de jeunes filles pré-pubères en l'honneur d'Artémis Orthia et dans le mythe du rapt d'Hélène par Thésée alors qu'elle dansait, encore enfant, dans ce même sanctuaire⁵. En revanche les deuxième et troisième phases des initiations sont mieux documentées. Ainsi, pour les garçons, la cryptie lacedémonienne constituait une initiation à part entière mais destinée seulement à une élite, et l'éphébie de l'époque classique est sans doute la survivance d'une tradition initiatique. En ce qui concerne les filles, d'après P. Brulé, on ne parle pas des trois phases de Van Gennep mais de deux périodes de l'initiation⁶:

- ⊙ une phase pré-pubère, où des jeunes filles sélectionnées parmi l'élite de leur communauté apprennent collectivement la vie de femme adulte, sous l'autorité des mères. En outre, la communauté masculine, soucieuse de préserver la virginité des filles leur demande de satisfaire à des ordalies destinées à prouver leur virginité. Cette phase de ségrégation ou mort initiatique prend une forme moins dramatique que pour les jeunes gens⁷.
- ⊙ une phase d'exhibition : une fois cette étape franchie, les filles, "devenues belles" "entrent dans le temps du mariage". On peut alors les produire en public pour les mettre en présence des éventuels partenaires masculins, non pas de leur âge mais généralement bien plus vieux qu'elles⁸.

On voit donc qu'il existe un espace réservé aux jeunes filles, contrôlé par les femmes mais aussi par les hommes. Malgré les nombreuses contraintes masculines, les jeunes filles peuvent-elles y trouver une certaine liberté, notamment dans l'expression corporelle? ou bien demeurent-elles prisonnières du regard masculin, du comportement qu'en attendent les hommes, notamment de la *sophrosunè* ou modération morale, valeur qui lui est inculquée dès sa plus tendre enfance? On

la même signification pour les deux sexes. Pour les garçons, ces rites leur permettent d'accéder à la condition de guerrier, tandis que pour les filles ces rites ont la valeur d'une préparation au mariage. Mais il faut aussi ajouter avec P. Brulé (**La fille d'Athènes**, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 401 ; Annales littéraires de l'Université de Besançon, 363) que le mariage n'est pas exactement à la fille ce que la guerre est au garçon. Pour la fille, le mariage est un total changement d'état ; pour le garçon, la guerre ne marque pas une rupture, elle prolonge l'initiation mais elle ne suffit pas à l'intégrer dans la société. Pour jouir de la plénitude des prérogatives du citoyen, il lui faudra vieillir, alors il exercera tous ses droits politiques, il se mariera pour avoir des enfants mâles si possible.

⁵ Malheureusement, les seules représentations figurées que nous possédions sur ce culte représentent l'enlèvement d'Hélène par Thésée et non les danses qui y furent associées, cf. L. Ghali-Kahil, **Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés**, Ecole Française d'Athènes, E. de Boccard, Paris, 1955 : cf. hydrie à figures rouges Londres, British Museum 310, pl. 103, 1 ; coupe à figures noires Florence, 82894, pl. 104, 1 et 2 ; fragment Sofia, pl. 104, 3 ; voir aussi p. 309 et p. 320. ; C. Calame, *op. cit.*, t. I, p. 283 : l'iconographie a d'ailleurs transposé le mythe. Ainsi, Thésée, au lieu d'avoir cinquante ans, est représenté sous les traits d'un éphèbe, tandis qu'Hélène, d'enfant, devient une adolescente. Voir aussi H. Von Steuben, **Frühe Sagenarstellungen in Korinth und Athen**, Berlin, B. Hessling, 1968, p. 111, n. 138.

⁶ P. Brulé, *Op. cit.*, p. 409 ; C. Calame, "Offrandes à Artémis Baurônia sur l'acropole, rites de puberté", **Le Orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide**, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pise, Edizioni ETS, 2002, p. 43-65, cf. p. 47 apporte quelques nuances : les statuts d'arrhéphore et de canéphore ne correspondent pas à des classes d'âge ou à des grades initiatiques en raison du nombre trop restreint de jeunes filles concernées. Même point de vue chez C. A. Faraone, "Playing the Bear and Fawn for Artemis. Female Initiation or Substitute Sacrifice?", D. B. Dodd, C. A. Faraone (ed.), **Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives. New Critical Perspectives**, Londres/New-York, Routledge, 2003 p. 43-68, cf. p. 45 et 47.

⁷ P. Brulé, *Op. cit.*, p. 409.

⁸ Ibid.

tentera de répondre à ces questions à travers les danses initiatiques pour Artémis et en en développant trois exemples, à Athènes, à Sparte et en Asie Mineure (Ephèse et Magnésie du Méandre).

I DANSES POUR ARTÉMIS EN ATTIQUE

1 FAIRE L'OURSE À BRAURON

A Athènes, c'est le service de l'"ourse" pour l'Artémis de Brauron, service qui intervient soit entre cinq et 10 ans, soit peu après l'âge de dix ans⁹. Le service rituel des jeunes Athéniennes pour l'Artémis trouve aussi sa fondation dans un mythe: une ourse qui se trouvait dans le sanctuaire est mise à mort par des jeunes gens ; cet acte provoque la colère de la déesse; en guise d'expiation et de reconnaissance, chaque année, un groupe de jeunes Athéniennes est soumis quelque temps à la déesse et doit imiter l'ourse. Les représentations de ces danses ont été analysées par L. Ghali-Kahil, P. Brulé et R. Hamilton, qui ont décrit les jeunes filles comme courant ou s'élançant¹⁰. C. Faraone a remarqué qu'on y trouvait aucun élément indiquant une imitation de l'ourse¹¹. Les images ne permettent donc pas de préciser la gestuelle et nature des pas, mais on voit qu'il s'agit de mouvements amples, très loin de la *sophrosunè* (modération morale) que Lucien évoquait pour les filles encore au IIe s. ap. J.-C. dans son *Péri orcheseôs*, § 12:

"Ceux qui dansent exécutent aussi une chorégraphie appelée collier (*hormos*). La danse du collier est commune aux éphèbes et aux jeunes filles qui effectuent une danse ressemblant vraiment à un collier. Et un éphèbe la conduit, dansant des figures de jeunes gens et telles qu'il le faudra plus tard à la guerre, la jeune fille suit avec décence, enseignant comment le sexe féminin danse, de sorte que le collier est entrelacé de modestie et de courage."¹²

La plupart des représentations figurées de scènes de danse féminines, mis à part les chorégraphies dionysiaques, montrent que les pas féminins sont souvent très petits (comme c'est aussi encore le cas dans les danses folkloriques) et les

⁹ Aristophane, *Lysistrata*, 641 ss. : à sept ans, la petite fille est arrhéphore ; à dix ans, elle devient *alétris* ; puis elle est ourse à Brauron, devenue "une belle jeune fille", elle accomplit le service des canéphores. Il existe un débat sur l'âge des ourses, lié à l'interprétation du texte d'Aristophane, notamment la place du vers κᾶτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ βραυρωνίους, ainsi que sur les scholies de ce passage. Voir P. Brulé, *Op. cit.*, p. 405 : "C'est à Brauron que les âges des filles sont les plus difficiles à distinguer. Il y a la petite fille, qui ne saurait être que celle de 5 à 10 ans des glosses, habillée d'un *chiton* sur les vases ; il y a la fille plus grande, qui est nue, dont les textes ne parlent pas et que la toute nouvelle croissance des seins désigne comme une *parthénos* au sens étymologique, c'est-à-dire celle qui porte sa poitrine devant. Cela signifie, comme on l'a déjà laissé entendre, que les filles reviennent plusieurs fois à Brauron et qu'un jour elles quittent la crocote, donc paraissent nues." Voir C. Calame, "Offrandes à Artémis Baurônia sur l'acropole, rites de puberté", *Le Orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pise, Edizioni ETS, 2002, p. 43-65, cf. p. 52 et qui interprète Aristophane et ses scholies dans le sens d'une activité préalable au mariage, donc à partir de l'âge de 10 ans. N. Marinatos, "The Arkteia and the gradual transformation of the Maiden into a Woman", *Le Orse di Brauron*, *Op. cit.*, p. 29-42, cf. p. 36-39 va dans le même sens. En revanche, C. Faraone, *Op. cit.*, p. 55 et p. 61, y voit des jeunes filles âgées de 5 à 10 ans.

¹⁰ L. Ghali-Kahil, "Quelques vases du sanctuaire d'Artémis à Brauron", *Antike Kunst*, Beiheft 1, 1963, p. 5-29 ; "Autour de l'Artémis attique", *Antike Kunst*, VII, 1965, p. 20-33 ; "L'Artémis de Brauron, rites et mystères", *Antike Kunst*, XX, 1977, p. 86-98 ; "La déesse Artémis, mythologie et iconographie", *Greece and Italy in the Classical World. Acta of the XI International Congress of Classical Archaeology*, Londres, 1979 ; "Mythological Repertoire of Brauron", *Ancient Greek Art and Iconography*, W. G. Moon (ed.), 1983, p. 231-244 ; P. Brulé, *Op. cit.*, p. 253-256 ; R. Hamilton, *Alkman and the Athenian Arkteia*, *Hesperia*, 58, 4, octobre/décembre 1989, p. 449-472, pl. 84-86, cf. p. 450-457, qui intègre dans son corpus les cratériques découverts dans le sanctuaire d'Artémis à Mounichia et les travaux de L. Palaiokrassa à ce sujet (Τό ἱερό της Αρτέμιδος Μουνιχίας, Thèse Univ. de Thessalonique, 1983)

¹¹ Faraone, *Op. cit.*, p. 46.

¹² ὡς εἶναι τὸν ὄρμον ἐκ σωφροσύνης καὶ ἀνδρείας πλεκόμενον. Cette danse n'est connue que par Lucien. Ce dernier insiste sur le rôle qui est dévolu à chaque sexe dans la danse et met en lumière deux notions différentes: la *sophrosunè* ou modération morale, et l'*andreia* ou courage viril. Voir aussi Platon (*Lois*, VII, 802 a) : "Or nous devons reconnaître que le penchant à la générosité et à la bravoure est du mâle ; au contraire, une inclination plus prononcée à la modestie et à la réserve... devra être acceptée comme

mouvements de faible ampleur, ce qui laisse penser que la norme féminine grecque est d'évoluer ainsi et qu'elle correspond à la qualité de *sophrosunè* dont les filles doivent faire preuve dans la danse. Le contraire de la *sophrosunè*, c'est d'effectuer de grands pas. Le fait de pouvoir danser ainsi dans le cadre du culte d'Artémis ainsi laisserait supposer une certaine liberté féminine dans l'activité orcheſtrique, comme c'est effectivement le cas dans le culte bachique¹³. Ce culte d'Artémis existait aussi à Halai et Myrrhinonte, toutes proches de Brauron mais aussi à Mounychia (avec des danses de jeunes filles¹⁴), sur l'Acropole d'Athènes (offrandes à l'occasion de la ménarché c'est-à-dire des premières menstrues)¹⁵, à Aulis et Amarhyntos (Artémis Amarysia¹⁶). Le culte d'Artémis tel qu'il est connu à Mounychia a été répandu à son tour à Sicyone dans le Péloponnèse et jusqu'en Asie (Pygela près d'Ephèse; Cyzique et Phakia)¹⁷. On a par ailleurs l'indication de jeunes filles servant comme faons la déesse en Thessalie à l'époque hellénistique sur une inscription de la tour de Pagase-Démétrias (Artémis Pagasatis), une à Larisa et 3 autres inscriptions à l'intérieur et à proximité de la ville d'Atrax¹⁸.

2 DANSER EN ARMES

On connaît aussi d'autres danses féminines artémisiaques qui semblent déroger à la *sophrosunè* parce qu'elles sont armées. Ainsi pour la pyrrhique représentée sur la pyxis à figures rouges Naples 3010, où, près d'une statue d'Artémis, un autel et une colonne, une jeune fille (caleçon, casque, lance, bouclier), vient sans doute d'achever une posture défensive du type *ekneusis* (se jeter de côté) mais sa lance brandie en avant indique qu'elle va incessamment attaquer¹⁹. Pour Jean-Claude Poursat, cette pyrrhichiste ne pourrait être identifiée à une Amazone évoluant autour de l'Artémis d'Ephèse²⁰. Elle danse plutôt dans le cadre d'une cérémonie pour une Artémis attique (Tauropolies de Halai²¹). D'après P. Ceccarelli, il faudrait aussi y ajouter deux autres représentations, interprétées par Poursat comme ayant trait au culte de Bendis en raison du bonnet thrace des exécutantes²²: il s'agit du lécythe à fond blanc d'une collection privée américaine à Philadelphie (deux danseuses dans une posture totalement défensive puisque le poids du corps

appartenant à la femme" (trad. A. Diès, CUF, 1956). Sur ce rôle social qui s'exprime dans la danse, cf. F. Colas, "Chœurs de danse sur des fragments de statuettes de style dédalique", *Revue belge de philologie et d'histoire*, 80, 1, 2002, p. 221-238, cf. p. 227-228.

13 N. Marinatos, "Women's Rituals and Women's Prototype. Review article", *Symbolae Osloenses*, 78, 2003, se fondant sur C. Isler-Kerenyi, *Dionysos nella Grecia arcaica: il contributo delle imagini*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001, montre que le culte féminin dionysiaque n'était pas aussi marginalisé qu'on se l'imaginait.

14 Sur les représentations de danse trouvées à Mounychia, cf. R. Hamilton, *Op. cit.*, n° 12 à 25, p. 151-152.

15 C. Calame, "Offrandes à Artémis Baurônia sur l'Acropole, rites de puberté", *Le Orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pise, Edizioni ETS, 2002, p. 43-65, cf. p. 55-61.

16 D. Knoepfler, "Sur les traces de l'Artémision d'Amarynthos près d'Erétrie", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 132, 2 1988, p. 382-421.

17 Brulé, *Op. cit.*, p. 187-189 et p. 264, n. 47 à 51.

18 Inscriptions d'Atrax : IG IX, 2, 240, 493 et 489 ; autres inscriptions: bibliographie dans Faraone, *Op. cit.*, p. 58 et p. 67, n. 59-63.

19 Vers 410 av. J.-C.; Heydemann, *Die Vasensammlung des "Museo Nazionale" zu Neapel*, n° 3010 ; J.-C. Poursat, "Les représentations de danse armée dans la céramique attique", *Bulletin de correspondance hellénique*, 1968, p. 550-615, n° 51, p. 599 et fig. 54-55, p. 601; M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993, n° 28, p. 112; P. Ceccarelli, *La danza pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Istituti Editoriali et Poligrafici Internazionali, Pisa/Roma, 1998, n° 51, pl. XXIII.

20 Poursat, *Op. cit.*, p. 613 ; L. Ghali-Kahil, "Autour de l'Artémis attique", *Antike Kunst*, VII, 1965, p. 20-33, cf. p. 29, cf. lécythe Louvre CA 2925, également répertorié dans Beazley, ABV, 587, 4.

21 Poursat, *Op. cit.* ; Brulé, *Op. cit.*, p. 313 précise que cette pyrrhique est aussi dansée à Brauron, à Halai et dans les ports de l'Eubée.

22 P. Ceccarelli, *Op. cit.*, p. 73-75.

est en arrière et que la torsion du buste et de la tête est très forte)²³ et du skyphos à figures noires Berlin 3766 actuellement disparu (marche de trois danseuses armées, le corps penché en avant, sans doute au début de la danse)²⁴. On peut penser comme J. Bingen que le culte de Bendis était répandu déjà à Athènes au début du Ve s. date des vases concernés, c'est-à-dire bien avant la date d'autorisation officielle du culte de Bendis à Athènes qui ne fut pas accordée avant 430/429 av. J.-C.²⁵, et ne pas sélectionner ces deux sources iconographiques, ou bien les intégrer en suivant P. Ceccarelli qui estime que le culte de Bendis n'aurait pas pu être représenté sur les vases avant son autorisation officielle par les Athéniens²⁶ et que les images dont nous parlons sont à rattacher à Artémis²⁷. Si nous suivons P. Ceccarelli, mais en apportant notre propre critère de l'étude du mouvement, les trois vases évoqués (pyxis de Naples, lécythe de Philadelphie, et skyphos de Berlin) se rapportent bien au mouvements de la même danse, c'est-à-dire la pyrrhique. Nous sommes donc bien loin de la traditionnelle *sophrosunè* féminine de Lucien, puisque ce dernier évoquait tout naturellement la danse armée comme un style orchestrique destiné aux hommes. on connaît par ailleurs des représentations de courtisanes pyrrhichistes, dans le cadre d'écoles spécialisées dans l'apprentissage de la danse et de la musique ou dans celui du *symposion* masculin, et l'on sait qu'elles devaient s'adapter au goût d'une clientèle masculine.

A Athènes, les danses pour Artémis, qu'elles soient ou non armées, autorisent donc les filles de citoyens à danser en dehors des critères habituels de la *sophrosunè* et donc de la féminité. Mais ces fêtes ne restent-elles pas contrôlées par les hommes²⁸?

II DANSES POUR ARTÉMIS À SPARTE

A Lacédémone, où le culte d'Artémis semble encore plus développé qu'en Attique, plusieurs rituels artémisiens concernent des adolescentes déjà pubères. C'est le cas des danses spartiates pour Artémis Limnatis et Artémis Caryatis.

1 ARTÉMIS LIMNATIS

Dans l'hymne à Artémis de Callimaque, la déesse et son chœur de Nymphes sont censés avoir exécuté une danse circulaire

23 Peintre d'Emporion, vers 470 av. J.-C. ; Poursat, *Op. cit.*, n° 57, p. 610 et fig. 61-62, p. 612 ; Delavaud-Roux, *Op. cit.*, n° 29, p. 113 ; Ceccarelli, *Op. cit.*, n° 57, pl. XX.

24 Vers 490 av. J.C. ; Poursat, 1968, n° 56, p. 610 et fig. 59-60 ; Delavaud-Roux, *Op. cit.*, n° 30, p. 114 ; Ceccarelli, *Op. cit.*, n° 56, p. XX.

25 IG I3, 383, I.183 datée de 429/428 av. J.-C. ; IG I3 136 datée de 413-412 av. J.-C. ; J. Bingen, "Le décret SEG X 64 (Le Pirée 413/2 ?)", *Revue belge de philologie et d'histoire*, 37,1, 1959, p. 31-44", cf. p. 35-36. L'opinion de Bingen fut suivie par Poursat, *Op. cit.*, p. 613 et Delavaud-Roux, *Op. cit.*, p. 115.

26 P. Ceccarelli, *Op. cit.*, p. 74 : "Interpretare quindi come legata al culto di Bendis una scena dipinta su un vaso databile al 490 pone alcune difficoltà".

27 Notre opinion cependant diffère de P. Ceccarelli, *Op. cit.*, p. 72,-79 qui voit dans les images du lécythe de Philadelphie et du skyphos de Berlin 3766 l'évocation d'Amazones (ou bien un contexte éphébique pour le lécythe, cf. p. 79). Nous pensons que ces scènes appartiennent bien à la réalité culturelle d'Artémis et non au mythe car le costume représenté n'est pas celui des Amazones, à la différence du vêtement des danseuses du lécythe inédit de Paestum que Ceccarelli utilise à titre de comparaison, *Op. cit.*, n° 70, pl. XXXI.

28 La comparaison faite par Faraone, *Op. Cit.*, p. 58 avec les sources épigraphiques de la côte thessalienne (IG IX, 2, 240, 489 et 493 pourrait le laisser penser. Nous développons cet aspect dans notre troisième partie avec une inscription de Magnésie du Méandre. Par ailleurs, L. Ghali-Kahil, "Autour de l'Artémis attique", *Antike Kunst*, VII, 1965, p. 20-33, n° 8, 8 a noté une présence masculine sur l'un des cratériques de Brauron.

dans divers sites, entre autres, à Limnai²⁹, c'est-à-dire sur le lieu du sanctuaire d'Artémis Limnatis qui se trouve sur le versant messénien du Taygète. Un autre mythe spartiate, rapporté par Pausanias³⁰ et Strabon³¹, évoque un viol de jeunes filles lacédémoniennes par des Messéniens, alors que celles-ci fêtaient la déesse, pendant la première guerre de Messénie (fin VIIIe ou début VIIe s. av. J.-C.³²). Par la suite, de honte, les jeunes filles violées se suicident³³. Des danses virginales paraissent donc tout à fait justifiées dans ce lieu. Les sources textuelles ne précisent rien sur la nature des pas et nous ne possédons pas de sources iconographiques à mettre en parallèle.

2 ARTÉMIS CARYATIS

En ce qui concerne le culte d'Artémis Caryatis, un élément historico-mythique semble à la base des performances chorales: Aristomène³⁴, le champion de la révolte contre les occupants lacédémoniens, pendant la seconde guerre de Messénie (second quart du VIIe s. av. J.-C.³⁵) se place en embuscade près du sanctuaire d'Artémis à Caryai, où dansent les jeunes filles des meilleures familles spartiates. Là, il fait enlever les adolescentes par ses soldats. Ces derniers tentent de les violer mais Aristomène fait tuer ses soldats et rend les captives intactes contre une forte rançon. Il est difficile de dater l'existence d'Aristomène³⁶. Nous pouvons seulement dire que la tradition des danses pour Artémis Caryatis paraît très ancienne³⁷. Exécutées chaque année aux fêtes de la déesse, cette danse connaît une grande renommée dans le monde grec³⁸. On la nomme danse du *kalathiskos*, en raison de la coiffure des danseuses, le *kalathos* une coiffe en corbeille, qui n'était sans doute, à l'origine, qu'une couronne composée de feuilles peintes, dressées vers le haut et se croisant en diagonale³⁹. D'après Louis Séchan, cette coiffe rappelle la couronne de feuilles de palmiers que portent les chefs de chœur, durant les Gymnopédies, en souvenir de la victoire de Thyrea⁴⁰. Cette danse a été très souvent mentionnée dans les sources littéraires, et a largement dépassé son cadre géographique d'origine. Plutarque nous apprend que Cléarque donne son anneau à Ctésias, le médecin d'Artaxerxès, pour qu'il l'utilise comme signe de re-

29 Callimaque, *Hymne à Artémis*, 170 ss.

30 Pausanias, 4, 4, 2 ss.

31 Strabon, VIII, 4, 9 et VI, 3, 3.

32 La plupart des historiens, dont P. Cartledge, *Sparta and Lakonia. A Regional History, 1300-362 BC*, nouv. éd., 2000, p. 139 ss., proposent une datation de 735-715 av. J.-C. tandis que V. Parker, "The dates of the Messenian Wars", *Chiron* 21, 1991, p. 25-47 place cette guerre en 700 ou en 690 av. J.-C. Débat résumé par F. Ruzé et J. Christien, *Sparte. Géographie, mythes et histoires*, A. Colin, 2007, p. 33-34.

33 C. Calame, *Op. cit.*, t. I, p. 258, rappelle qu'il existe aussi une version messénienne de cette légende rapportée seulement par Pausanias, 4, 4, 2 ss. et étudiée par Brelich, *Op. cit.*, p. 164, n. 156. Au lieu de jeunes filles, il s'agit d'adolescents spartiates, vêtus d'un costume féminin, qui s'introduisent auprès des Messéniens dans le temple d'Artémis afin de les assassiner. Mais ils sont découverts et tués.

34 Pausanias, 4, 16, 9. Voir aussi C. Calame, *Op. cit.*, t. I, p. 268.

35 J. Christien et F. Ruzé, *Op. cit.*, p. 39.

36 C. Calame, *Op. cit.*, t. I, p. 268.

37 Lucien, *Peri orcheseôs*, 10: invention des danses pour Artémis Caryatis attribuée à Castor et Pollux. Cf. C. Calame, *Op. cit.*, t. I, p. 276: certains poèmes d'Alcman auraient été écrits pour ces danses.

38 Plutarque, *Artaxerxès*, 18, 1; Athénée, IX, 392.

39 L. Séchan, "Saltatio" dans Daremberg & Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, p. 1037; *La danse grecque antique*, Paris, E. De Boccard, 1930, p. 136.

40 Séchan, *La danse grecque antique*, *op. cit.* p. 136.

connaissance auprès des parents et amis de Céarque, à Sparte ; il précise que sur cet anneau est gravé une danse de Caryatides⁴¹. Pausanias et Lucien mentionnent aussi cette danse comme une variété orchestrale de Sparte⁴². En outre, le thème de cette danse est régulièrement utilisé dans l'iconographie, depuis le Ve siècle av. J.-C., jusqu'à l'époque romaine⁴³, et ses représentations figurées concernent le plus souvent le culte d'Artémis Caryatis, mais parfois celui d'autres divinités⁴⁴. L'analyse des images met en évidence des mouvements originaux: tenue des pieds sur les demi-pointes beaucoup plus hautes que dans les autres danses féminines (le coup de pied des danseuses est ainsi mis en évidence), gestuelle des bras originale, fréquence des mouvements tournants décelable au bouillonnement des costumes. La seule mention des mouvements tournants suffit à rapprocher ces danses des chorégraphies dionysiaques destinées à plonger leurs exécutantes dans un état de transe. Nous sommes aussi loin de la traditionnelle *sophrosunè* féminine. Reste à savoir sur quels textes pouvaient s'effectuer ces chorégraphies. Il est tentant de faire un parallèle avec les *Parthénées* d'Alcman qui étaient toujours dansés à l'époque classique. Le fragment 1 (Page⁴⁶) évoque un chœur féminin présidé par Hagésichora, laquelle accorde son toute attention à l'une des jeunes danseuses, Agidô. D'après C. Calame, la danse se déroule dans le cadre "d'un rite célébrant l'accession des initiées à la condition d'adulte"⁴⁷, sans doute en lien avec le culte d'Hélène au Platanistas, mais l'identité de la déesse pour laquelle est effectuée la danse reste incertaine: la mention d'Orthria a parfois été corrigée en Orthia, mais C. Calame pense qu'on ne peut accepter cette correction pour des raisons d'ordre métrique⁴⁸. Orthria renvoie à une déesse du matin, ce qui s'accorde bien avec la mention d'Aotis, déesse de l'Aube. Le fragment 54 (Page) est malheureusement très court mais a l'avantage de citer précisément Ἀρτέμιτος θεράπωντα, "servante d'Artémis" (sans que soit précisée de quelle Artémis il s'agit), et c'est la raison qui nous a incitée à l'utiliser pour reconstituer une chorégraphie⁴⁹ de ce type, sur un rythme dactylique (qui par définition est binaire et donc non dionysiaque⁵⁰). Il reste encore à interroger les poèmes d'Alcman pour avoir des indications sur un éventuel contrôle

41 Plutarque, *Artaxerxès*, 18, 2.

42 Pausanias, III, 10, 7; Lucien, *Peri orcheseôs*, 4, 104.

43 M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 34-47. Sur les représentations de caryatides d'époque romaine, voir CVA USA 9 / New-York, Metropolitan Museum of Art I, IV B f: vase moulé 19.192.19, pl. 21 (433) la-b; vase moulé 19.122.24, pl. 16 (248) la-b; vase moulé 10. 210.37, pl. 26 (438) la-b-c.

44 Delavaud-Roux, *Op. cit.*, p. 40-41.

45 Delavaud-Roux, *Op. cit.*, p. 46.

46 D.L. Page, *Poetae melici graeci*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

47 C. Calame, *Op. cit.*, t. II, p. 143.

48 C. Calame, *Op. cit.*, t. II, p. 120.

49 Chorégraphie réalisée par M.-H. Delavaud-Roux sur le fr. 54 (Page) d'Alcman et un air de musique traditionnelle de Salento, en utilisant le cratère du Cratère à volutes à figures rouges, Tarente 8263, Peintre des Karneia, style apulien, vers 410 av. J.-C., dansée en 2009 par P. Huon et L. Gourven, étudiants à l'UBO, cf. M.-H. Delavaud-Roux, "Transex dionysiaques à Tarente", *Maîtrise du monde ou maîtrise de soi? De l'actualité de la sagesse gréco-romaine dans un monde un peu déboussolé*, Actes du Colloque organisé par l'Abbaye de Daoulas en lien avec l'exposition "De la Grèce à Rome", UBO, 28-29 mai 2009, ed. Abbaye de Daoulas, 2009, p. 42-47.

50 Sur l'utilisation du rythme de l'hexamètre dactylique, non dionysiaque, par Nonnos de Panopolis dans l'épopée de 48 chants qu'il consacre à Dionysos, cf. M.-H. Delavaud-Roux, "Guerres et danses dans un extrait des Dionysiaques de Nonnos (XXX, 1-37)", *Langues de l'Histoire, langues de la vie. Mélanges offerts à Fañch Roudaut*, Association Les Amis de Fañch Roudaut, Faculté Victor Segalen, 2005, p. 11-20 ; "La danse dionysiaque, un modèle d'expression pour les personnes âgées (Nonnos, *Dionysiaques*, XIX, 159-224)?" , *Actes du colloque international sur le Modèle dans l'Antiquité*, Brest, 26 octobre 2006, ed. par M. T. Cam et P. Pietquin, *Les études classiques*, 77, 1, 2009, p. 3-22.

masculin des danses des jeunes filles à Sparte. Pour C. Calame, les fr. 24, 80, 81 et 82 mettent en scène un chef de chœur masculin au milieu des jeunes filles⁵¹, ce qui constitue pour nous un bon indice d'un contrôle masculin. Cependant, la proportion de fragments d'Alcman concernée par ce contrôle masculin paraît faible et les textes poétiques d'une manière générale ne semblent pas suffisants comme preuves. Il faut donc nous tourner vers les sources épigraphiques, dont la raison d'être est de préciser justement l'organisation des danses féminines. Comme ce type de source manque à Sparte, de même que les sources écrites d'une manière générale, il faut donc nous tourner vers les autres régions du monde grec.

III EN ASIE MINEURE

Le culte d'Artémis est attesté par les inscriptions à Ephèse, Milet, Magnésie du Méandre, et Halicarnasse.

I ARTÉMIS D'EPHÈSE

A Ephèse, un rituel en l'honneur d'Artémis paraît intimement lié au mariage. Il s'agit de la fête des Ephesia, qui trouve sa justification dans une colère de la déesse, provoquée par l'oubli de son offrande annuelle⁵². En rite de reconnaissance, entre autres pratiques, les filles des Lydiens "bondissent légèrement en faisant onduler leur chevelure et préludent (sur la lyre ?) de leurs deux mains. Avec les hanches, elles exécutent des mouvements analogues à celui que fait le merle d'eau quand il plonge."⁵³. Cette danse s'exécutait autour de la statue d'Artémis. D'après Xénophon d'Ephèse, elle aurait eu pour fonction d'organiser les nouveaux mariages⁵⁴. Sans doute ces danses se déroulaient-elles devant un large public, afin de présenter à tous les jeunes filles prêtes à marier. Les mouvements des hanches nous intéressent tout particulièrement car ils sont aussi contraires à la *sophrosunè*. En effet, pour Platon qui classe les danses au IV^e s. av. J.-C., il est essentiel de préserver la rectitude des lignes dans la danse: le *kordax* fait partie des danses laides parce que l'on s'y déhanche⁵⁵, opinion d'ailleurs partagée par Théophraste et Démosthène, qui les relie à la folie et à l'ivresse⁵⁶. Platon estime que cette danse ne convient pas à des citoyens et qu'il faut la faire exécuter par des étrangers salariés ou des esclaves. Il serait donc

51 C. Calame, *Alcman*, Rome, 1983, p. 388-389 ; discuté par R. Hamilton, *Op. cit.*, p. 464, n. 49 et p. 469.

52 *Etymologicum Magnum*, 252, 11 ss.; C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, *op. cit.*, t. I, p. 182.

53 Autocrates, *fragment 1* (Kock = Elie, *NA*, 12, 9) (*Tympanistai*), traduction Calame, *Op. cit.*, t. I, p. 179.

54 Xénophon d'Ephèse, 1, 2 ss. et 1, 2, 2.

55 A notre avis la richesse des mouvements de hanche du *kordax* est comparable à celle des actuelles danses orientales. N'oublions pas aussi que l'origine du *kordax*, avant d'être la plus fameuse danse de la comédie, est d'être exécuté en l'honneur d'Artémis Kordaka, dans la région d'Elis, cf. Athénée, XIV, 630e; Pausanias, VI, 22, 1.

56 Platon, *Lois*, VII, 814e-816e; Théophraste, *Caractères*, VI, 1; Démosthène, *Ile Olynthienne*, 18 Hésychius sv. κόρδαξ et κοδαρκίζουσα.

impensable pour lui d'autoriser les femmes à l'effectuer au sein de sa cité idéale. La danse éphésienne citée semble loin cependant du kordax parce qu'elle ne comporte aucun aspect parodique ou comique. Là aussi, la liberté féminine semble exister mais jusqu'à quel point? Deux inscriptions éphésiennes⁵⁷, à propos d'une condamnation de 46 citoyens de Sardes, coupables d'avoir attaqué des théores éphésiens en route pour le sanctuaire d'Artémis (fondation éphésienne) de Hiéra Komè (au nord de Sardes) et d'avoir profané les objets sacrés qu'ils transportaient, ne livrent pas assez d'indices mis à part la présence d'un fils de prêtre⁵⁸ et d'un fils de héraut sacré parmi les condamnés pour imaginer un personnel essentiellement masculin dans ce temple artémisien en lien étroit avec Ephèse. Une inscription de Milet, qui est un règlement du culte de la déesse⁵⁹, n'évoque pas de présence masculine. Nous nous sommes aussi interrogées sur les villes du monde grec, au-delà de l'Ionie, qui connurent une diffusion du culte d'Artémis d'Ephèse, comme les villes du Péloponnèse⁶⁰, ou même Massalia⁶¹, afin de tenter de recentrer cette communication sur l'ouest, thème de la présente journée d'études mais là aussi les sources manquent.

2 ARTÉMIS LEUKOPHRYÉNÈ À MAGNÉSIE DU MÉANDRE

A l'origine de la création d'un concours pour Artémis Leukophryénè⁶² à Magnésie du Méandre, il y a une épiphanie de la déesse en 221-220 av. J.-C. Les habitants consultent alors l'oracle de Delphes. Apollon ordonne d'être honoré avec Artémis à Magnésie de déclarer le territoire de la cité a inviolable. La cité organise donc un concours thématite annuel, pendant le mois d'Artémision⁶³. En 208/207 av. J.-C., elle transforme cette fête en concours stéphanite, "musical, gymnique et hippique"⁶⁴ et envoie des théores pour en demander la reconnaissance aux grandes puissances de l'époque, ce qu'elles acceptent⁶⁵. Enfin, la cité s'assure de la collaboration des Technites de Téos (qui font partie de l'association des Technites d'Ionie et de l'Hellespont) pour assurer, contre rémunération, la partie culturelle du concours⁶⁶. Cependant, au cours de la fête, certaines manifestations sont assurées par les Magnètes eux-mêmes et un chœur de

57 Stèle Musée de Selçuq 1631 et stèle Ephèse, fin IVe s.; bibliographie complète, édition, traduction et commentaire dans A. Cassayre, **La justice sur les pierres. Recueil d'inscriptions à caractère juridique des cités grecques à l'époque hellénistique** [s.d. 2010], n° 2 et 3, p. 14-18, disponible en ligne: pascal.delahaye1.free.fr/au.de.cassayre/RECUEIL.pdf

58 Il s'agit d'un prêtre de Dionysos, d'après le recoupement avec le décret d'isopolitie entre Sardes et Milet (**Sardis VII**, 1, p. 1-7, n° 1), cf A. Cassayre, *Op. cit.*, p. 17.

59 F. Sokolowski, **Lois sacrées de l'Asie Mineure**, Paris, De Boccard, 1955, n° 51, p. 135-136; B. Le Guen-Pollet, **La vie religieuse dans le monde grec du Ve s. au IIIe s. av. J.-C.**, Toulouse, PUM, 1991, n° 44, p. 47-49.

60 Pausanias, VIII, 13, 1-2 établit un parallèle entre le culte d'Artémis Hymnia à Orchomène, près de Mantinée, sur le mont Anchisia et le culte d'Artémis d'Ephèse, révélant ainsi la présence d'un prêtre et d'une prêtresse. Par ailleurs, il mentionne aussi d'autres cultes d'Artémis d'Ephèse à Mégalopolis (VIII, 30, 6), en Messénie (IV, 31), à Corinthe (II, 2, 6) et à Aléa (VIII, 23, 1) (près du lac Stymphale). Enfin, Xénophon, V, 3, 5-10 rapporte qu'à son retour d'Asie, il introduisit lui-même à Scillonte le culte d'Artémis d'Ephèse et lui fit construire un petit temple.

61 Strabon, IV, 1, 4.; sur le culte d'Artémis d'Ephèse à Rhodè et Amporion, cf. Strabon III, 7-8.

62 Sur le temple d'Artémis Leukophryénè à Magnésie, voir Strabon XIV, I, 40 ainsi que les reliefs conservés au Musée du Louvre et au Musée d'Istanbul.

63 O. Kern, **Die Inschriften von Magnesia am Maenader**, 1900, 16, l. 17 = K. J. Rigsby (**Asyilia, Territorial Inviolability in the Hellenistic World**, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, n° 66.

64 O. Kern, *Op. cit.*, n° 56 = Rigsby, *Op. cit.*, n° 105.

65 K. J. Rigsby, *Op. cit.*, p. 179-180; C. Vial, "A propos des concours dans l'orient méditerranéen hellénistique", **L'Orient méditerranéen de la mort d'Alexandre aux campagnes de Pompée. Cités et royaumes à l'époque hellénistique. Actes du colloque international de la SOPHAU, Rennes, avril 2003**, sous la direction de F. Prost, Presses Universitaires de Rennes / Pallas 62 – Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 317-318.

66 Décret d'acceptation par les techniques dionysiaques du nouvel *agôn* stéphanite organisé par Magnésie du Méandre, 207/206 av. J.-C. ou 206/205 av. J.-C., cf. O. Kern, *Op. cit.*, n° 54 = Rigsby, *Op. cit.*, n° 245-246; édition, traduction et commentaire dans B. Le Guen, **Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique**, Nancy, ADRA, 2001, n° 40, p. 210-212 et p. 215-220. Voir aussi autre

jeunes filles est organisé à cette occasion. C'est ce que montre un décret sur le renouvellement du culte d'Artémis Leucophryéné, de Magnésie du Méandre en Asie Mineure, de la première moitié du II^e siècle av. J.-C., étudié par F. Sokolowski⁶⁷, puis par F. Naerebout⁶⁸. F. Naerebout propose la lecture suivante:

21 δεδόχθαι τῆι βουλῆι και τῶι δήμῳ · τὸν μὲν νεωκόρον
καὶ τὴν ἱέρειαν τῆς Ἀρτέμιδος τοῦ μηνὸς τοῦ Ἀρτεμισίωνος
τῆι ἕκτῃ ἰσταμένου συντελέσαι τὴν ἀποκατάστασιν τῆς
θεοῦ εἰς τὸν Παρθενῶνα μετὰ θυσίας τῆς ἐπιφανεστάτης,
τὴν δὲ ἡμέραν ἀναδεδειχθαι εἰς τὸν ἀε[ι]

25 χρόνον ἱεράν προσαγορευομένην Ἰσιτήρια, καὶ ἔστωσαν
ἐν αὐτῇ ἐκεχειρίαι πᾶσι πρὸς πάντων, γινέσθω δὲ καὶ
γυναικῶν ἕξοδος εἰς τὸ ἱερόν καὶ παρεδρευέτωσαν ἐν
τῶι ἱερῶι τὴν ἐπιβάλλουσαν τιμὴν καὶ παρεδρείαν
ποιούμεναι τῆς θεοῦ · συντελείτω δὲ ὁ νεωκόρος καὶ
χοροὺς παρθένων αἰδουσῶν ὕμνους εἰς Ἀρτεμιν
λευκοφρυηνήν, ...

"Décision du Conseil et du peuple : le 6^{ème} du mois d'Artémision, le néocore et la prêtresse d'Artémis procéderont à la réinstallation de la déesse dans le Parthénon, avec le sacrifice le plus brillant, et ce jour sera désigné désormais comme jour sacré sous le nom d'Isiteria; une trêve générale sera instituée ce jour-là; les femmes iront en cortège vers le sanctuaire et elles feront la parédrie à l'intérieur de celui-ci, rendant les honneurs qui conviennent à la déesse et faisant fonction de parèdres. Le néocore organisera des chœurs de jeunes filles qui chanteront des hymnes en honneur d'Artémis Leucophryéné..."⁶⁹

C'est un bel exemple de l'importance qu'une *polis* attache à la participation des filles de citoyens aux danses religieuses. L'inscription ne nous renseigne pas sur les mouvements de la danse mais nous montre qu'un contrôle masculin s'exerçait forcément par l'intermédiaire de l'organisateur du chœur

décret de Magnésie du Méandre au sujet des Technites dionysiaques, 207/206 ou 206/205 av. J.-C. complémentaire du précédent : O. Kern, *Op. cit.*, n° 89 ; B. Le Guen, *Op. cit.*, n° 41 p. 212-220.

67 F. Sokolowski, *Lois sacrées de l'Asie Mineure*, Paris, De Boccard, 1955, n° 33, l. 29.

68 F. Naerebout, "Quelle contribution l'épigraphie grecque apporte-t-elle à l'étude de la danse grecque antique?", *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-11 septembre 2006*, M. H. Delavaud-Roux (dir.), Rennes, PUR, 2011, p. 247-258, cf. p. 250-251.

69 F. Naerebout utilise ici la traduction de F. Dunand, "Sens et fonction de la fête dans la Grèce hellénistique. Les cérémonies en l'honneur d'Artémis Leucophryéné, *Dialogues d'histoire ancienne* 4 (1978) 201-215.

féminin, le néocore. Le culte d'Artémis Leukophryénè, était également diffusé à Milet et en Crète mais les sources ne donnent pas d'autres indications⁷⁰.

3 ARTÉMIS PERGAIA

On possède une autre inscription, du IIIe s. av. J.-C., à propos de la vente du sacerdoce d'Artémis Pergaia, à Halicarnasse, mais ne donnant aucune indice pour la danse. L'épithète Pergaia vient de la ville de Pergè, située en Pamphylie et le culte de cette déesse était répandu dans les Sporades⁷¹. De la lecture de l'inscription, il ressort que la prêtrise de la déesse peut être achetée par un homme ou une femme et si l'acheteur était un homme, il devait alors fournir une prêtresse⁷², ce qui pour nous limite forcément le contrôle masculin des activités féminines. Cette prêtresse était assistée dans ses activités, notamment les sacrifices, par les femmes des prytanes, c'est-à-dire les épouses des magistrats les plus importants de la cité⁷³. Mais rien ici n'est dit sur les activités des jeunes filles.

CONCLUSION

Les quelques exemples des danses d'initiation pour Artémis que nous avons étudiés présentent des chorégraphies différentes suivant les cultes, souvent en rupture avec la traditionnelle *sophrosunè*: grands pas dans la danse (Artémis Brauronia), importance des tours (Artémis Caryatis), mouvements de hanches (Artémis d'Ephèse), danse armée (Artémis en Attique). Peut-on parler d'une liberté féminine dans la danse ou bien faut-il y voir un rituel d'inversion avant de se plier par la suite aux normes de la féminité qui exigent des petits pas, un maintien modeste sans déhanchement, des mouvements non guerriers et aucune tentative d'entrer en transe comme dans les danses dionysiaques ? Il faut aussi s'interroger sur le contrôle exercé par les hommes sur ces cérémonies d'initiation. S'agit-il de fêtes qui excluaient totalement les hommes comme les Thesmophories à Athènes ? Les inscriptions n'apportent pas toujours assez de données mais l'inscription de Magnésie du Méandre montre que le magistrat chargé d'organiser les chœurs féminins était un

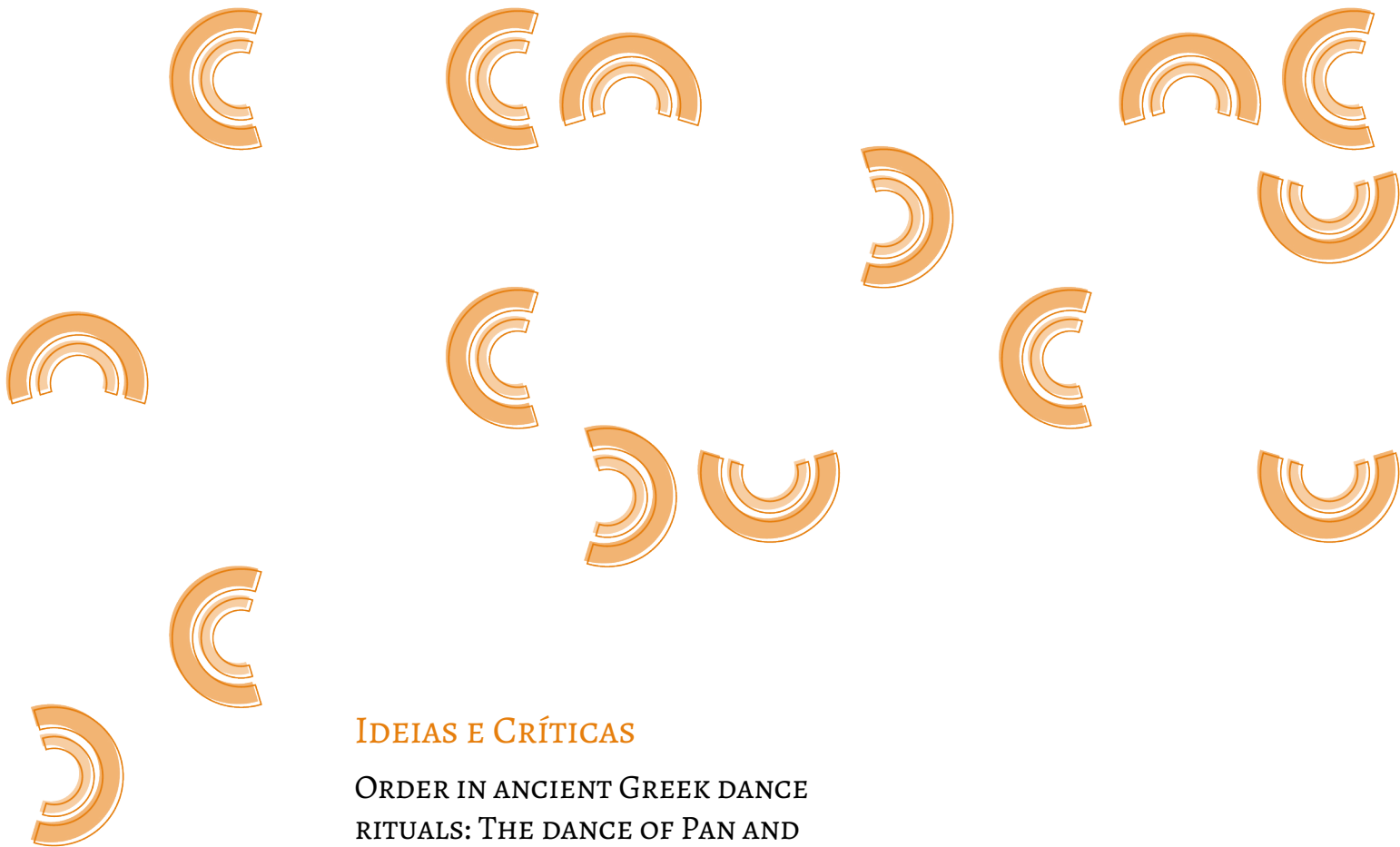
70 V. Bérard "Inscriptions d'Asie Mineure: Carie-Lycie-Pisidie-Pamphylie-Phrygie", *Bulletin de correspondance hellénique*, 15, 1891, p. 538-562, cf. p. 540: **Appien, Guerres civiles**, V, 9 pour Milet et CIG 2561B pour la Crète.

71 B. Le Guen-Pollet, *La vie religieuse dans le monde grec du Ve s. au IIIe s. av. J.-C.*, Toulouse, PUM, 1991, n° 43, p. 142-146., p. 144, n. 107, renvoie à IG XII 1, 66, 784 et IL 383(e) pour Rhodes et à une loi sacrée inédite pour Kos.

72 F. Sokolowski, *Lois sacrées de l'Asie Mineure*, Paris, De Boccard, 1955, n° 73, p. 170-172, cf. p. 171; B. Le Guen-Pollet, *Op. cit.*, p. 145. Cependant pour M. Segre, *Osservazioni epigraphiche sulla vendita di sacerdozio*, *Rendiconti di Istituto Lombardo di Scienze et Lettere*, XLIX (1936), p. 827-828., il s'agit d'un double sacerdoce qui implique un revenu touché à la fois par un prêtre et une prêtresse.

73 Le Guen-Pollet, *Op. cit.*, p. 146.

homme: la possibilité masculine de contrôler le recrutement des chœurs n'est donc pas exclue, mais comme le clergé d'Artemis reste féminin, les hommes ne peuvent pour autant dominer totalement ces fêtes.



IDEIAS E CRÍTICAS

ORDER IN ANCIENT GREEK DANCE
RITUALS: THE DANCE OF PAN AND
THE NYMPHS

*ORDEM NOS RITUAIS DE DANÇA
GREGOS ANTIGOS: A DANÇA DE PÃ E
AS NINFAS*

Peter Yioutsos Nektarios
University of Ioannina/ Greece

ABSTRACT

Dance maintained an important role in antiquity and was believed to be a ritual act that should be treated and performed with the outmost respect, regardless of its severe or ludicrous character. Despite the lack of adequate data, ancient sources now and again provide enough details on dance rituals, so as to be able to recognize and even more reconstruct the structure and order of an ancient performance, the so called “τάξις” of Alcman. The cult of Pan and the Nymphs was deeply connected to dance and music. They were mostly celebrated in outdoor shrines and sacred grottos throughout the Greek countryside. Numerous votive offerings depict the circular dance of these vegetation deities, a dance representation where the researcher can recognize specific roles amongst the participants: the dance leader, the principal dancer, the chain of dancers and the musician. Their position in the dance ensemble was ranked accordingly, however sex, age, appearance, and social status were also determining factors always taken into consideration.

Keywords: Round dance, Dance order, Dance leader, Votive offerings

RESUMO

A Dança mantinha um papel importante na Antiguidade e acreditava-se que era um ato ritual que deveria ser tratado e performed com o máximo respeito, independentemente de seu caráter severo ou burlesco. Apesar da falta de informações adequadas, as fontes antigas ainda nos fornecem detalhes suficientes sobre os rituais da dança, os quais nos habilitam a poder reconhecer e reconstruir a estrutura e a ordem de uma performance antiga, como no exemplo da chamada “τάξις” de Alcman. O culto de Pã e das Ninfas era profundamente conectado à dança e à música. Era celebrado principalmente ao ar livre e em grutas sagradas por todo o interior da Grécia. Numerosas oferendas votivas representam a dança circular dessas divindades da vegetação, uma imagem da dança na qual o pesquisador identifica papéis específicos entre os partícipes do ritual: o líder, o principal dançarino, a cadeia de dançarinos e o músico. A posição de cada um no grupo de dança foi classificada propriamente. Porém, sexo, idade, aparência e status social também são fatores determinantes levados em consideração.

Palavras-chave: Dança circular, Order na dança, Condução na Dança, Oferendas Votivas

INTRODUCTION

Dance played an important role in antiquity, as it was considered an expression of human feelings in all aspects of everyday life. It was a ritual act, through which society achieved contact with natural forces, and at the same time an opportunity for interference of divine will in human affairs. In ancient Greece people participated in various religious festivals and other ceremonies, either to ensure fertility to their crops, or to prepare for war and celebrate victories. They also danced at weddings and funerals, during initiation ceremonies and other rites of passage that marked significant changes in social status such as pregnancy, childbirth, adulthood. These rituals provided protection from lurking dangers and ensured divine support during these difficult transitions. Dance was held in high regard for its educational properties in particular and was believed to be essential for developing a personality (PLATO, **Laws**, VII); along with music, writing and physical exercise, dance was the basis of the educational system and constituted an integral part of social and religious life in Greek antiquity.¹

As a result, dance was an important ritual event and as such it should be treated and performed with overwhelming respect regardless of its severe or ludicrous character. On his treatise **On Dance** (74-75, 83) Lucian recalls a dancer who exaggerated his movements during his performance, causing the laughter of the spectators and leading the audience to various misunderstandings. He further explains that, in order to be able to perform in a proper manner, the dancers should be perfect in body and soul, as well as clever and witty. Dance was an integral part of religious and social life and all participants ought to be aware of their place and role during the performance.

¹ We find dance prevalent among the Greeks from the earliest times. It is frequently mentioned in the Homeric poems: in the suitors of Penelope delight themselves with music and dancing (**Odyssey** α.152, 421, η.304), Odysseus is entertained at the court of Alcinooos with the exhibitions of very skilful dancers (**Odyssey** η. 265). See also **Odyssey** δ. 17-19, στ. 99 ff, ζ. 248 ff.

Referring to the arrangement of the maidens participating in female choral performances the Spartan poet Alkman uses the word τάξις, which means “order”². Some sort of “order” can be identified in many dance representations already from the prehistoric period (LEVI 1961-62; LAWLER 1962, 12-19; ÅSTROM 1986, 124-125; CAIN 2001; MANDALAKI 2002). Nevertheless, during the Geometric period, a period of high growth of the orchestral art, one can recognize in the depictions of dance scenes on vases basic structural shapes, movements and can even identify some of the participants’ roles. However, the lack of adequate data and written evidence from these early periods, does not allow us to link these performances to a particular religious or ritual context and so most researchers base their conclusions on mere assumptions (TÖLLE 1964; WEGNER 1968; WICKERT MICKNAT 1982). Be that as it may, our information about dance from later sources is on the one hand sufficient to enable us appreciate its role in society, but on the other totally inadequate to form any idea of how these dances were actually performed.³

Ancient sources sometimes provide enough details on dance rituals that allow us to recognize and possibly reconstruct their τάξις and structural organisation. In the well known description in the *Iliad* of the spectacular decorative imagery on the shield of Achilles forged by Hephaestus (Σ. 593-606), a particular mixed dance ensemble is described; youths and maidens dance in adjoining lines holding onto one another by the wrists accompanied by two tumbling acrobats in the middle who lead the dance. It is interesting, though, that the poet cares to describe their elaborate clothing and wreaths; the girls were dressed with fine linen dresses and crowned with flower garlands, while the men had their bodies rubbed with oil, wore woven tunics and carried golden daggers on silver straps. Accordingly, the Homeric hymns often describe lesser female deities dancing around a major fertility divinity such as Artemis or Aphrodite, who we might perceive as the leader of their chorus or the principal dancer, moving from the beginning of the dance queue to the center and vice versa; the presence of a dance leader or a principal dancer in a ritual event entails the existence of an order in the orchestral form (**Homeric hymn to Aphrodite** 116-121; **To Artemis** 17-18; SOPHOCLES, **Antigone** 151-153).

Sometimes, by combing information from several sources the researcher may be able to identify roles in a dance ritual and comprehend how the dance was possibly performed. Nonetheless, the researcher must not neglect to be cautious in using information belonging to different periods of time. Such is the case of the γερανός (crane) dance, which Theseus on his return from Crete was said to have performed in Delos, and which was customary in this island as late as the time of Plutarch (Plutarch, *Parallel Lives*; Theseus 21). Pollux in

² Alkman, fr. 200 (CALAME 1983, 38-39): “τάς εντάξει χορευούσας παρθένους”. See also Xenophon, *The Ephesian Tale of Anthia* and Habrocomes 1.2.3: “Ἦρχε δὲ τῆς τῶν παρθένων τάξεως Ἀνθία...”, Aelius Aristides, *Orationes* 46.158: “τὸν ναυπηγὸν ὡς εἰς τάξιν τίθησι τὰ ξύλα, τὸν τέκτονα ὡς εἰς τάξιν τοὺς λίθους τὸν χοροποιὸν, τὸν ὀντιναδῆπτοτε...”

³ E.g. Plutarch, **Banquet Topics**, Lucian, **On Dance**, Athenaeus, **Deipnosophistae**, Pollux, **Onomastikon**, Nonnus, **Dionysiaca**. Phrases and names connected with dance, as well as references to dance occasions occur sporadically in the works of Plato (**Laws**), Xenophon (**Banquet**), Aristotle, Aristophanes and the lyric and tragic poets.

the 2nd century AD explains that it was a mixed dance performed with various turnings and windings in imitation of the windings of the Cretan labyrinth and that, when the chorus was at rest, it formed a semicircle with leaders at both wings (POLLUX, ONOMASTIKON IV.101). Much later, in the 5th century AD the Greek grammarian Hesychius provides us the information that the dance leader was called γερανούλκος.

THE DANCE OF PAN AND THE NYMPHS

After the introduction of the Pan's Arcadian worship in Athens and Attica in the early 5th century BC, his cult was quickly connected to the Nymphs the vegetation deities who were believed to have dwelled in caves, rivers, forests and groves. Their joint cult was deeply connected to dance and music and they were mostly celebrated in rural sanctuaries and especially grottoes throughout Attica and the rest of the Greek countryside. Numerous votive offerings, mostly reliefs, clay tablets, discs and statuettes, discovered in these shrines, depict the circular dance of the Nymphs, either around the musician (usually on the clay statuettes), or inside a grotto around an altar, while listening to the music played by Pan (mostly on the reliefs). These offerings represent a continuous ritual tradition that lasted for many centuries and despite the different stylistic and thematic additions it preserved its basic characteristics unspoiled (Figs. 1-2, THALLON 1903; ROMAIOS 1905; FEUBEL 1935; EDWARDS 1985; TZOUVARA SOULI 1999).

In the beginning, in order to depict the round dance of the Nymphs and Pan, the craftsmen chose the form of clay statuettes with figurines placed on the perimeter of a discoid base. These schematically rendered figures are represented with extended arms dancing in a circle around a musician, usually a double flute player. Similar clay dance complexes have also been discovered in various sanctuaries dedicated to other deities, such as Hera, Aphrodite or Apollo etc. The clay



Figure 1 Votive relief depicting the dance of Pan and the Nymphs from Mt. Parnitha, Attica, no. 1448, National Archaeological Museum (©Greek Ministry of Culture and Sports/ National Archaeological Museum).



Figure 2 Votive statuettes depicting the round dance of Pan and the Nymphs from Charalavi Trypa cave, Leukada, no. 3365, Archaeological Museum of Leukada (©Greek Ministry of Culture and Sports/ Ephorate of Palaeoanthropology and Speleology).

dance complex was a popular dance representation already from the Geometric and especially the Archaic periods and was used as a symbol to denote circularity and the concept of “dance” in general (Fig. 3, STILLWELL 1952, 42 ff. and f,n. 2-10; PASQUIER 1977; TZOUVARA SOULI 1999).⁴

However, in the 5th century BC the dance of the Nymphs and Pan is represented on votive reliefs and follows an iconography which is consolidated quickly and developed especially during the 4th century BC (Fig. 4, FEUBEL 1935; FUCHS 1962; EDWARDS 1985). Three Nymphs dressed in beautiful garments are depicted dancing with joined hands around an altar or a rocky mould.⁵ They usually follow a dance leader, who is in most cases Hermes, while Pan accompanies the dance ritual with his musical instrument, the syrinx. Sometimes, the river god Acheloos, a prevailing father figure of the Nymphs, or even groups of approaching worshipers, who do not actively participate in the ritual events, appear in the scene. In general, these monumental compositions with their naturalistic grotto-like frame became increasingly popular among worshippers and were offered in sacred caves and rural sanctuaries all over the Greek world (WELLER 1903; ROMAIOS 1905). They also repeat common pictorial standards with slight variations, often influenced by styles and trends of each period. Nonetheless, in some cases they are unique compositions that sprang from the imagination of the artisans who created them (Fig. 5, EDWARDS 1985, 99-109).⁶

Studying only the clay statuettes one might assume that the round dance of the Nymphs and Pan formed a closed circle. Nevertheless, when the dance was depicted in relief the dancing group is represented moving to the right or left in an open circle around some sort of altar.⁷ In relief version the balance of the dance form changes dramatically, as the open ring dance acquires a beginning, a middle part and an end, thus the members of the chorus are assigned specific roles and ranked accordingly. Amongst the participants of the dance ritual the viewer can identify the dance leader who leads the dance in an outflanking

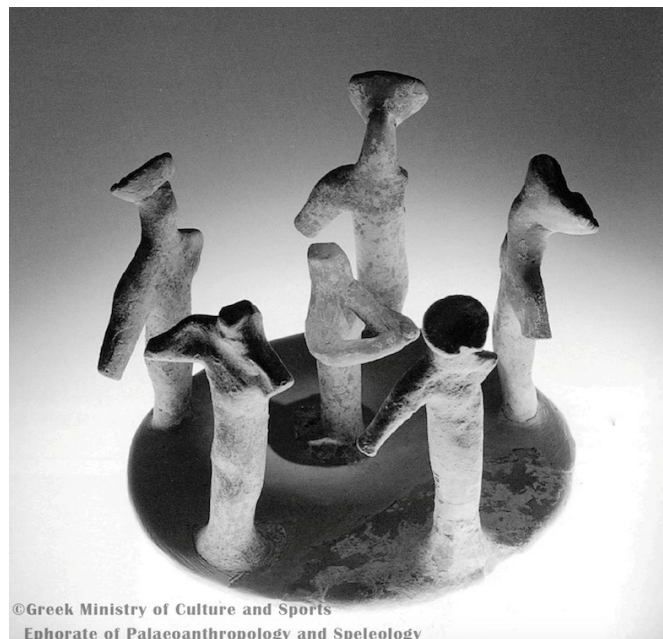


Figure 3 Votive statuettes depicting the round dance of Pan and the Nymphs from Choitrotrypa cave, Leukada, no. 3364, Archaeological Museum of Leukada (©Greek Ministry of Culture and Sports/ Ephorate of Palaeoanthropology and Speleology).



Figure 4 Votive relief depicting the dance of Pan and the Nymphs from Lychnospilia cave on Mt. Parnitha, Attica, no. 1859, National Archaeological Museum (©Greek Ministry of Culture and Sports/ National Archaeological Museum).

movement, the chain of female dancers that follows in similar pace and the musician.

NUMBER, SEX AND AGE OF THE DANCERS

The relationship of female sex to dance can be traced in very early periods (TÖLLE 1964; MANDALAKI 2002; GARFINKEL 2003; GABBAY 2003). Crowhurst (1963, 208) in his research among artifacts from the ancient Greek world dating between 800-350 BC identified eighty-one female dance representations against twenty-eight male ones. Nonetheless, according to Tölle's data numbers are more balanced during the Archaic period, although women's choruses seem to be preponderant. The appropriate terms used for the female members of a dance ritual in antiquity were the words *χορίτις* or *ὄρχηστρίς* (female dancer), that correspond to the words *χορευτής* and *ὄρχηστήρ* respectively, which were used to describe male participants (CALLIMACHUS, **Hymn to Artemis** 13; XENOPHON, **Symposium** II.9; ARISTOPHANES, **Acharnians** 1058; **FROGS** 516, 526; **Nebulae** 983; TÖLLE 1964, 54; CALAME 1997, 20-25).

Apart from the *Νυμφαγέτης*, the “leader of the Nymphs”, and the musician who were both males, all other members of the ring dance were always female. An interesting representative of the New Comedy, *Dyskolos* (the Misanthrope), the only play written by Menander in the 4th century BC that survives almost in its entirety, is performed in and about the sacred cavern of Pan and the Nymphs in Phyle in Attica, where a number of festivities in honour to these deities are been performed in the interior. The ritual dance described in the play seems to be performed only by female participants. Moreover, at the end of the play (950-969) Getas the Slave and Sikon the Cook encourage the misanthropist Knimon to get into the dance, which is possibly an exaggeration by the poet, in an attempt to cause once again the laughter of the audience; the grudge Knimon is forced against his will to enter the dance performed by a group of maidens.

Unfortunately, due to the fragmented state of the data it is extremely frail to define the exact number of dancers who took part in these events or any other ritual in antiquity. Furthermore, the craftsmen followed many con-



Figure 5 Votive relief depicting the dance of Pan and the Nymphs from Thyreion, no. 59, Archaeological Museum of Thyreion, Western Greece (@Greek Ministry of Culture and Sports/ Ephorate of Aitolokarnania and Leukada).

4 According to the archaeologist M. Chatziotou (personal contact) inside caves Frini in Leukada and Paliambela in Vonitsa, Western Greece, there have been unearthed thousands of clay statuettes depicting dance scenes dating from the Archaic to the Hellenistic periods.

5 In some reliefs the Nymphs are depicted as veiled dancers grasping the edge of the veil of the preceding figure, e.g. no 1445 (from Eleusis), National Archaeological Museum, Andrikou *et al.* 2004, no. 86.

6 Some of these votive reliefs depict other iconographic themes, such as “the delivery of Dionysus to the Nymphs on Mount Nysa” etc.

ventions in the way they depicted these images, which can sometimes lead the ancient dance researcher to false confusions. As a result, the researcher should be very cautious in recognizing these conventions, in order to interpret these representations and to draw reliable conclusions. Moreover, although the mythological and historical data sometimes refer to dancing groups ranging from two to seventeen members, these cannot be correlated to any dance representations on vases, statuettes or reliefs, as the number of the participants is relevant due to the limited size of the object or the restricted space that was left to be decorated (Fig. 6, TÖLLE 1964, 55-56; CALAME 1997, 21-25).

In representations of the round dance of the Nymphs and Pan, the number of dancing figures varies. That is, in clay statuettes the dominating number is four. Four is actually the smallest ideal number that can be used to create a three-dimensional dance representation around a musician sharing equal spaces among figures. In this case all figurines keep the same analogies in their proportions and the distances to the dancing figures and the musician in the center. In rear cases their number is increased to five or reduced to three. However, it would be wiser if we treat these examples as experimental actions on behalf of the craftsmen, so as to modify the composition, rather than an actual depiction of what the artist saw in reality.⁸

In the case of votive reliefs the number of the participants is usually three and it rarely expands. Nevertheless, there are few exceptions, where Nymphs and Graces are depicted in combination. In these cases their number is raised to five, when the craftsman depicts two Graces and three Nymphs, or to six, when there are two triads of Nymphs and Graces.⁹ Number three is maintained and repeated on the clay tablets -common offerings in sacred caves and sanctuaries- mostly during the Hellenistic period (Fig. 7).¹⁰ Finally,



Figure 6 Votive relief depicting the dance of Pan and the Nymphs from cave Vari, Attica, no. 2007, National Archaeological Museum (©Greek Ministry of Culture and Sports/ National Archaeological Museum).



Figure 7 Fragment of a votive tablet depicting Nymphs dancing from Asvotripa cave, Leukada, no. 80, Archaeological Museum of Leukada (©Greek Ministry of Culture and Sports/ Ephorate of Palaeoanthropology and Speleology).

on few clay discs from Cephalonia and Ithaca, which date to the same period, the number of the dancing figures is always six (TZOUVARA SOULI 1988-89, Pl. 18a).¹¹

Surprisingly, the ancient sources sometimes referred to mythological dance groups with similar number of participants. In the **Homeric hymn to Pythian Apollo** (182-202) the Muses start singing, while hearing the sound of the lyre played by the god, and at the same time the Charites (Graces), the Horai (Hours), Hebe (Youth), Harmonia (Harmony) and Aphrodite are all dancing by holding each other's wrist. Along with Artemis who was the leader of the chorus the number of the participants broadens to ten.¹² Moreover, in a *partheneion* (maiden song) composed by Alkman during the 7th century BC (**Hymn to Artemis Orthia**, 96-99) the female dancers are eleven and in the **epithalamium of Helen and Menelaus** (wedding song), described in the eighteenth *Idyll* of Theocritus in the 3rd century BC (XVIII, 1-4), the number grows to twelve.¹³

Apparently three is the smallest number of dancers required to create a ring dance. It is no coincidence that the artisans chose this number to represent in relief the dance of the Nymphs (USENER 1903, 198; BURKERT 1993, 366). Three is a number common to several mythological triads; apart from the trinity of goddesses mentioned in the myth of the Judgment of Paris, there were several groups of female deities and mythical creatures of equal numbers such as the Gorgons, the Graces, the Hours, the Seasons, the Fates etc (LARSON 2001, 262-264, 269-260). It is no coincidence that the iconographies of the above divine triads were similar and often mixed, making it sometimes hard to identify them each time. Reliefs from Kos and Rhodes, where the Nymphs are depicted together with the Graces or the Graces as Nymphs, are informative to the extent of these interactions in iconography (EDWARDS 1986 nos. 98-99).¹⁴

One of the first examples, where we have guaranteed representation of Nymphs in ancient Greek art, can be located in the so called "Francois Vase", a large Attic volute crater (c. 570 BC) decorated in the black-figure style and signed by Ergotimos and Kleitias. The vase is decorated with over two hundred figures, many with identifying inscriptions and a number of mythological themes, amongst them the Calydonian Boar Hunt, the ambush of Troilus by Achilles, a battle between Lapiths and Centaurs, a chariot race during the funeral games for Patroclus etc; in the scene of the return of Hephaestus to Olympus, the god sits on a mule led to the Olympian gods by Dionysus, followed by a group of three women named Nymphs who are accompanied by Silens. Similarly, on the Sophilos' black-figured Dinos at the British Museum the vase painter depicted a chariot procession of the gods in the Wedding of Peleus and Thetis; between the chariots walk groups of Fates, Graces and Muses who are named *Νύμφες* (Nymphs) and *Νύσαι* (Nysae).¹⁵

7 E.g. relief no. 705 (Athens), Staatliche Museen, Berlin, Blümel 1966, Abb. 101, no. 1966 (Acropolis, Athens), National Archaeological Museum, Hausmann 1960, Abb. 59. On a clay disc from Cephalonia the Nymphs dance in the perimeter of the disc in an open circle around the musician even though the artist could easily represent a closed circle, f.n. 11.

8 The small number of these variants confirms this scenario. In older Geometric examples with three dancing figurines, the craftsman does not seem to have yet achieved the ideal and harmonious proportion to depict the round dance as in later periods, Courbin 1954, 180, Fig. 41. In some bronze examples from the Archaic period the number is increased to seven, e.g. no. 6236 (Olympia), National Archaeological Museum (9th century BC). The Classical example from the Corycian cave (Fig. 8), where the number of Nymphs is eight, should rather be treated as a rear case.

9 E.g. relief no. 6725, Museo Nazionale di Napoli, Horn 1931, Taf. 7, relief from Kos Island, no ID number, Archaeological Museum of Kos, konstantinopoulos 1970, Fig. 2. On the worship of Graces in different communities, sometimes as a trio and sometimes as a duo, Pausanias IX.35.1-7, Erwin 1958, 159-162.

10 E.g. clay tablets nos. 65, 75-76, 78, 80, Archaeological Museum of Leukada (Figs. 7, 9-10, all unpublished).

11 Clay disc no. 1803, Archaeological museum of Argostoli, Clay disc, no ID number, Archaeological Collection of Stavros, Ithaca (unpublished).

12 The **Homeric hymn to Aphrodite** (119) mentions a dance of many maidens, "πολλὰ δὲ νύμφαι καὶ παρθένοι".

13 Later sources refer to the existence of dance groups embedded in various

The fact that the Nymphs are always with few exceptions depicted as triad is probably justified by the iconographic type of the Judgment of Paris. According to the legend during a banquet held by the Gods in celebration of the marriage of Peleus and Thetis, three goddesses -Hera, Athena and Aphrodite- claimed Eris' golden apple, which bore the inscription "for the fairest one" (*καλλίστη*). Zeus was reluctant to favour any and declared that Paris, a mortal, known for his fairness, would judge their cases (*Iliad* Ω. 25-30). In vase paintings Hermes leads the three candidates on Mount Ida, to the son of Priamus, who tries to escape out of fear. According to Harrison, the iconography sometimes expels the form of the Trojan hero and is limited to imaging the three deities and their leader. She further concludes that the type of Hermes leading the divine trinity precedes the iconography of the Judgment of Paris, a hypothesis not yet accepted by the scientific world. Nonetheless, the similarity of the two iconographic types is impressive (Harrison 1986, 196-219; Larson 2001, 260-261).

Reports from ancient sources are not sufficient enough to lead us to any conclusion and as a result the issue of the number of the participants in the round dance of the Nymphs and Pan remains obscure. Even though in the *Dyskolos* Menander does not specify the number of the dancers inside the cave, Alkiphron in the 3rd century AD describes in one of his letters of Athenian courtesans (*Epistulae Rusticae* IV) a private ritual to honour the Nymphs and Pan, where the participants are only four women: Simmichi the flute girl, Plaggon the dancer who performs around the makeshift altar and two more heterae who are attending the scene without actively participating in the events, Petali and Melissa,. Despite its rather late date, the text provides evidence that a ritual dance to honour these deities could be performed by a minimum number of members, but this at no case excludes more numerous dancing groups.

It is impossible to draw any conclusions about the dancer's age only considering the clay statuettes, as these figurines are in most cases too abstract to recognize, whether they are young females or humans of a more mature age. Even in the cases where a representation provides more details of the dancers' appearance, as in the dance group from Corycian cave in Delphi, the mode of imaging is conventional to such an extent that it does not reveal much about their actual age (Fig. 8).¹⁶ In any case, on votive reliefs the details depicted are enough to allow the viewer to identify the figures as young girls. Nonetheless, the degree of juvenility is not an easy one to determine.

cults, the *θίασοι* (troupe), where the numbers of their members ranges from seven to sixteen, Pausanias, V.16.5 (the Sixteen Maidens of Elis), Apollonius of Perga, fr. 37 in Heiberg 1891-93, 124 (nine Nymphs), Pausanias X.4.3 (the Thyiads from Attica). Brinkman (1925, 128, f.n. 64) states that despite some references on greater numbers of dancers "...treffen wir auf den Denkmälern aber auch kleinere Reigen, zumeist von drei oder vier Personen."

14 Flavius Philostratus (2nd-3rd century AD) in the *Life of Apollonius of Tyana* (iv.21.73) mentions theatrical dances that were performed during the Dionysia at Athens where: "τά μέν ὡς ὠρας, τά δέ ὡς νύμφας, τά δέ ὡς Βάκχας πρᾶττουσιν."

15 Volute crater no. 4209, Firenze, Museo Archeologico Etrusco, Dinos no. 1971.1101, British Archaeological Museum.



Figure 8 Votive statuettes depicting the round dance of Pan and the Nymphs from Corycian cave, Delphi, no. 16678, Archaeological Museum of Delphi (©Greek Ministry of Culture and Sports/Ephorate of Antiquities of Fokida).

Key features that could allow the researcher to recognize the age of the dancers despite all conventions are their height, the size of their breasts and their body proportions. Moreover, it is interesting that in reliefs, where the Nymphs are depicted dancing, the craftsmen chose a youthful body type, not very robust with relatively small breasts (Fig. 9).¹⁷ These are not the “*budding breasts*” of young females, according to the classification by Sourvinou Inwood (1988, 83) of feminine body types we see on votive reliefs from the sanctuary of Artemis Vravronia in eastern Attica during the Classical period, but they could hardly be attributed to a mature woman. To their followers these were the Nymphs — young women probably close to the age of marriage — but the data do not allow us to be absolutely sure.¹⁸

Youthfulness and puberty are directly related to dance and divine dancing groups, which operated in human consciousness as archetypes for the performance of their dance rituals and as “blueprints” for the representations in art as well (BURKERT 1993, 229). “*The frequent appearance of divine prototypes of dance in literary genres... can be explained by the belief that in a festival context choral performances were human manifestations of divine models*” (LONSDALE 1993, 73-74). However, Lonsdale underlines that we should be cautious, because these mythological images are not accurate representations of real dances, but idealized poetic images. These frequent correlations in the ancient sources of divine female choruses around Artemis and Aphrodite “*define ideal qualities inherent in the choral dances of young women: grace (charis), beauty and erotic charm (Aphrodite), youthfulness (Hebe), and rhythmic harmony (Harmonia) — qualities that bring order and pleasure to the dance and its audience.*” (**Homeric hymn to Artemis** 11-15; **To Pythian Apollo** 182-199; **PLATO, Laws** 815c; on the functioning of mythological images as divine archetypes of actual dance rituals in antiquity, LONSDALE 1993, 17, 52, 58 ff).

With the phrase “*κύκλιοι χοροί παρθένιοι*” in Euripides’ *Helen* (1312), the concept of circularity in dance is correlated to female puberty. In a second semantic level these representations are not mere depictions of ring dances but circular dances of young women who are close to puberty.¹⁹ Calame has already differentiated the term *παρθένος* (virgin) from virginity, concluding that the



Figure 9 Fragment of a votive tablet depicting Nymphs dancing from Asvotripa cave, Leukada, no. 78, Archaeological Museum of Leukada (©Greek Ministry of Culture and Sports/ Ephorate of Palaeoanthropology and Speleology).

16 No. 16678 (Corycian cave, Delphi), Archaeological Museum of Delphi.

17 Nos. 2009, 2009 (Vari cave, Attica), National Archaeological Museum, Thallon 1903, Pl. IV-V, no. 515, Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen, Riis 1974, 127, Fig. 4.

18 Sometimes differences can be observed in the height of some figures as in reliefs no. 3875 from Rapendosa, Attica, National Archaeological Museum, Fuchs 1962, Beil. 65:1, no. 710 (Piraeus), Staatliche Museen, Berlin, Blümel 1966, Abb. 130, no. 86 (Asia Minor), Hofmuseum, Vienna, Fuchs 1962, Beil. 62:2. These are probably the result of the different dancing positions of the figures or more likely the sculptor’s efforts to depict a ring dance in a two dimensional surface

word probably referred to women before marriage. Furthermore, he recognized three dancing groups of different age; *παῖδες* (children), *κόραι*, *παρθένοι*, *νεανίδες*, *νύμφαι* (young women) and *γυναῖκες* (women). The most common term used is *παρθένοι*, which he believes is probably related to the age the dancers ought to have (Calame 1997, 27-29). Homer preserved the appropriate term for them; male and female dancers should be *ἡλικες*, which can be best translated as “of the same age” (PINDAR, **Pythionics** III 17 ff.; ALKMAN, fr. 10b in Page 1962, 15; ARISTOPHANES, **Thesmophoriazousai** 1029; EURIPIDES, **Iphigenia in Tauris** 1143-1146). In the play *Dyskolos* (950-951) the description of the girl who prepares to enter the dance is characteristic:

“...καί τις βρεχεῖσα προσπόλων εὐήλικος προσώπου
ἄνθος κατεσκιασμένη...”

The criteria for joining a female dance ensemble in antiquity demanded by the participants to present grace, elegance and physical beauty. In the **Homeric hymn to Aphrodite** (119) the female dancers taking part in a festival of song and dance in honour of Artemis are described as *ἀλφεισίβοιαι* that is “maidens worth many cattle as bride-price”. Similarly, in the **Homeric hymn to Aphrodite of Cyprus** (12-14) the gold-filleted (*χρυσάμπυκες*) Hours are described wearing golden necklaces (*ῥομοῖσι χρυσέουσιν*), whenever they go to their father's house on Mount Olympus to join the lovely dances of the gods. Also, in the **Homeric hymn to Earth the Mother of All** (13-15) virgin maidens with flower-laden bands are described playing and skipping merrily over the soft flowers of the fields. Consequently, the grooming of women was necessary for participating in these dancing events, in an attempt to enhance feminine beauty and highlight its features. It is no coincidence that in many caves of the Nymphs and Pan jewellery was discovered, which were probably votive offerings by female followers (KING 1903, 334; ROMAIOS 1906, 88-78, Fig. 1-3, PAPADIMITRIOU 1958, 21, Fig. 21). Similar jewellery is likely to have been worn by the young females who danced in honour of these deities. The tendency of the craftsmen to adorn the dancing Nymphs with rich attire and fashionable hairstyles agree with the sources, which often praise the beauty of the dancers who participated in similar events (*Iliad* Γ. 390-394; *Odyssey* ζ. 155-159; ALKMAN, **Hymn to Artemis Orthia** 64-69; EURIPIDES, **Trojan Women** 338; XENOPHON, **The Ephesian Tale of Anthia and Habrocomes** 1.2.2-8; ATHANASAKI 2009, 65).²⁰

THE DANCE LEADER

There are several terms in antiquity for the dance leader: *χορηγός*, *ἀρχέχορος*, *χοροστάτης*, *χοροποιός*, *χοροδέκτης*, *προορχηστήρ* and others (ALKMAN, **Hymn to Artemis Orthia**

and a sense of perspective in the illustrated ritual. However, no differences in height can be observed on the clay statuettes whatsoever.

19 In the ancient sources the terms usually chosen to refer to the dancers or dancers in these rituals are: *παρθένοι*, *κοῦροι*, *ἡῖθιοι*, *παῖς* etc, Homer, *Iliad* Σ. 494, 567, 593, *Odyssey* θ. 262, Menander, **Dyskolos** 34. The only exception is in *Odyssey* (ψ.147), where in the description of the dance that took place after the murder of the suitors the poet mentions *ἄνδρες* and *γυναῖκες* (men and women). Young women more easily involved in celebrations, as they had fewer obligations than the married ones and before they lose their virginity in marriage young girls offered themselves and their services to the city's gods. Virginity seems to have been a prerequisite for the participation in these public events. On the other hand, it was not suitable at least for an Athenian wife to participate in these events, Dillon 2002, 37, 71.

20 Reports on facial grooming have not survived; however, we should not exclude the possibility.

40-45, 84-87; SOPHOCLES, *Ajax* 694-701; EURIPIDES, *Trojan Women* 151; ARISTOPHANES, *Lysistrata* 1314-1315; LUCIAN, *On Dance* 276; HESYCHIUS, *χορηγός*; CALAME 1997, 43-48, 259).²¹ In the round dance of the Nymphs and Pan the leader of the dance is usually a male figure, Hermes, sometimes Pan and in seldom cases a Satyr (Fig. 10, Aelius Aristides, *Orations*; Larson 2001, 96, f.n. 17).²² The ancient sources have preserved the name of the dance leader; he is called *Nymphagetis*, which means “the one who leads the Nymphs”.²³

The same terms are often used to describe the one who dances at the beginning of the dance resulting sometimes in the confusion between these two roles. The person who dances at the beginning of the dance ensemble is the principal dancer; he is the first in line, in a way “dragging” the dance, a role that is characterised due to its position. On the other hand, the dance leader is not just the first in line, but he has increased responsibilities; it is he who leads, directs and coordinates the members of the dancing group. In this case the *Nymphagetis* is a male figure, but the possibility that this role could be ascribed to females cannot be excluded (WEBSTER 1970, 15; CALAME 1997, 43-78, 49). Moreover, the principal dancer may sometimes be identified with the dance leader, but they could also both coexist in the same dance ritual (TÖLLE 1964, 64).²⁴

According to Calame, there are two iconographic types of the dance leader that can be recognized through ancient sources and dance representations: a dance led by a *choregos* who is dancing and a dance led by a *choregos* who is carrying a musical instrument (ALKMAN, fr. 10b in Page 1962, 82; LUCIAN, *On Dance* 275; CALAME 1983, 107). Interesting is the description in Pindar’s *Nemeanics* (V 23-26) of Apollo playing his lyre in the middle (*ἐν μέσῳ*) of the chorus of the Muses, who are singing, and who is in this way directing (*ἀγέτω*) the ritual event.²⁵ Similarly, in the **Homeric hymn to Apollo** (3-5) the god is described as a sweet-tongued minstrel who holds his high-pitched lyre and always sings both first and last. As a result, the musician can sometimes serve as a dance leader of a dance ritual, but in the majority of the cases these roles were ascribed to two different persons (TÖLLE 1964, 64, no. 1 Taf. 1, 2).



Figure 10 Fragment of a votive tablet depicting Satyrs playing music and leading the dance of the Nymphs from Asvotrypa cave, Leukada, no. 65, Archaeological Museum of Leukada (©Greek Ministry of Culture and Sports/ Ephorate of Palaeoanthropology and Speleology).

²¹ Equivalent to the *χορηγός*, the dance leader, is the *ἐξάρχων* of the Dithyramb, Archilochus, fr. 120 (West 1971-1972), LONSDALE 1993, 89. The term *ἐξάρχων* is sometimes used to describe the leading role of Artemis in the dances of the Muses and Graces, **Hymn to Artemis** 15-18.

²² See also reliefs with Hermes as a dance leader: no. 709 (Athens), Staatliche Museen, Berlin, BLÜMEL 1966, Abb. 123, 124, relief in Dr J. Druey Collection, Riehen, Isler 1981, no. 173, no. 1448, National Archaeological Museum, Fuchs 1962, Beil. 65:2 and reliefs with Pan as a dance leader: no. 1445 (Eleusis), National Archaeological Museum, Andrikou *et al.* 2004, no. 86.

²³ *Νυμφαγέτης* or *Νυμφηγέτης*, is a term frequently referred to Apollo. See the

According to Crowhurst's classification of dance images from Greek Archaic and Classical antiquity 1/3 of the dance leaders with musical instruments are men usually located either in the center or at the beginning of the dance, while in cases where the dance is a procession, they are placed mostly at the beginning (Crowhurst in Calame 1997, 66, 73). On the other hand, when the dance leader is not a musician, they are depicted either at the beginning of the dance ensemble leading the dancing pace of the rest of the orchestral group, either in the middle or at the end. However, when the ring dance forms an open circle the *choregos* functions independently from the chain of dancers; he has freedom of movement, changing at will the rotating movement of the ritual creating new shapes, such as the spiral or the helix, and can move in space performing sometimes acrobatic movements (HOMER, *Iliad* Σ. 605-606; *Odyssey* δ. 18; LUCIAN, *On Dance* 276; TÖLLE 1964, 63-64; WEGNER 1968, 52; CALAME 1997, 68). Depending on his options the *choregos* leads the dancers to new paths, which do not always favor the repeatability and stability of the closed type dance forms, and as a result the circulating movement of the ritual gains a new dynamic, that is it evolves and thus the dance is renewed (TÖLLE 1964, 64; LANGE 1977, 85; PANAGIOTOPOULOU 1994, 14).

The selection criteria for leading a dancing performance in antiquity were gender, physical beauty and stature (LUCIAN, *On Dance* 276; Lonsdale 1993, 58). Indicatively, in the *Hymn to Pythian Apollo* (197-199) the leader of the chorus is Artemis, who can be recognized by her natural beauty, high prestige, as she is a prominent figure among the goddesses, and by her tall stature, as she can be easily distinguished from the rest of the dancing group.²⁶ On the other hand, the age of the dance leader varies; he can be either old or young (CALAME 1997, 53-58, 64). But more often the *choregos* and the rest of the dance members are almost of the same age or as described by Calame (1997, 72-73) "about to reach the status of an adult". Similarly, in the votive reliefs dedicated to Pan and the Nymphs Hermes *Nymphagetis* is represented always as youthful beardless male, almost at the same age as the Nymphs.

Hermes is always represented dancing with wide strides grabbing with his left hand the principal dancer, while with his right he holds the caduceus. Sometimes the role is undertaken by the goat-legged god Pan, who, as attested by an inscription from Epidaurus, he is also a leader of the Nymphs, a *Nymphagetis* (IG IV 1², 129/ 31 BC: *Πᾶνα τόν Νυμφαγέταν*; ERWIN 1958, 157).²⁷ When Pan is depicted in votive reliefs as a *choregos*, he is usually playing the syrinx, a type that reminds us the type of the piper god at the head of a dancing procession. In this case the craftsman probably wanted to highlight the role of the Arcadian god as a musician rather than as a dance leader. By the

relief from Thasos Island dedicated to Apollo *Nymphagetis* and the Nymphs, no. Ma 696, Musée National du Louvre, early 5th century BC, Larson 2001, 170.

24 Henrichs (1996, 40-41) believed that the *Vortänzer* corresponds to the principal dancer of a chorus in tragedy, the *Haupttänzer*, but differs in the fact that the later's role is more complex, as his role includes besides dancing and singing and the participation in the interactive parts of the play.

25 See also *Pythionicus* I (1-4) which refers to the existence of an introductory part before the execution of the dance, where the god gave the rhythm to the dancing group. In Callimachus, *Hymn to Delos* (300-301) the island Delos is compared to the dance leader who is surrounded by the dancers.

26 The selection criteria of the dance leader and the principal dancer in the ancient sources are almost identical. See below f.n. 30.

27 See also the votive relief no. 2975, New Acropolis Museum, with a dedicatory inscription that may be referring to Pan or Apollo as *Nymphagetis*:

-----ΑΝΥΦΑΓΕΤΙΟ-----
-----Α[Κ]ΛΥΤΙΟΣ-----
-----ΟΛΛΩΝΙΟΣ-----

[----- Πᾶν';] α Νυμφαγέτιο[ν-----]

[-----]α [Κ]λύτιος [-----]

[----- Απ]όλλωνιώς [ἐπηγγείλατο]

and Sophocles, *Ajax* 694-701, where the dance of the Salaminians seamen calls Pan to appear and lead them in their dance. In the *Homeric hymn to Pan* (19-25), the god often encountered in the afternoon with the nymphs to dance and sing.

end of the Hellenistic period, a time when the so called “neoattic” reliefs flourish in the Roman markets, the theme is crystallised in the iconographic type known as the Round dance of the Nymphs and Pan, where the goat-god functions mostly as a *Nymphagetis* rather than as a musician.²⁸

The choice of Hermes as a dance leader is not accidental and certainly not a result of his relationship with Pan. There is a much deeper reason associated with particular features of the god, and moreover with his capacity to become guide in human transitional periods. He is the god of transitions from one state to the next, “*the guide across boundaries*” (LEMPESI 1985, 155-162, Pl. 52-53; MARINATOS 2003, 138, Fig. 7.5, 7.6). His name is connected to the word *ἔρμα*, which means a “pile of stones”. Burchett correlates the word with piles of stones that were placed near field or land boundaries. Similarly, the hermaic steles define boundaries between public and private domains, which belong to the god’s realm and are connected to his “*boundary crossing feature*” (BURKERT 1979, 39-41; MARINATOS 2003, 141). We cannot exclude the possibility of some form of primitive animistic belief to spirits that dwell inside these stone piles and may be connected to the ancient Minoan worship of pillars (Lempesi 1985, 160, 172, Pl. 53; Willets in Marinatos 2003, 135, f.n. 53).²⁹ Furthermore, his name was probably associated with stone piles or stelai that were erected to define burials, hence the relationship of the god to the world of the dead and their journey in the Other World. It is no coincidence that he is the god who guides souls in their difficult journey to the Underworld (*Psychopompos*); he is recognized as a chthonic deity, the assistance of which was necessary for carrying out such dangerous passages. In some cases he could also act as a guide leading to the opposite direction, e.g. as guide of Persephone from the Underworld to the world of the living (KARUSU 1961, 91-106, BEIL. 59).

On various metal votive plaques discovered at the extra-urban sanctuary of Hermes Kedrites and Aphrodite in Kato Syme, Viannou, located on the slope of Dikte mountain in Crete, the figure of the god is represented with two different iconographic types: a beardless-juvenile Hermes and a mature-bearded one. These two different ages of the god reveal his intermediary role between adolescence and mature adulthood, a guide across boundaries. On a black figured amphora attributed to Amasis painter (c. 640 BC) a beardless Hermes is depicted leading a young man in front of bearded Dionysus, a scene that could be interpreted as the god leading the young to the new realm of the symposium, which belongs to the adult world (Marinatos 2003, 146, Fig. 7.8, 154). Accordingly, in the **Homeric hymn to Aphrodite** (117-121) the goddess narrates Anchises how the god Hermes snatched her from the virgin

²⁸ No. 1590, Belgrade National Museum, Belgrade, Gibic 1958, Pl. XIX, no. 712, Staatliche Museen, Berlin, Könliche Museen 1891, no. 712, no. 1921.161, Ashmolean Museum, Oxford, Havelock 1964, Pl. 20, Fig. 14. no. MA 962, Museo Alinari, Musée National du Louvre, Paris, HAVELOCK 1964, Pl. 21, Fig. 15.

²⁹ It is noteworthy that god leads the dance of Nymphs around makeshift altar consisting of rough stones. For the possible pre-Hellenic origin of Hermes and his relationship with the stone piles christopoulos 1985, 115-116, 132.

dances in honor of the goddess Artemis and led her up on the mountains; the messenger of the gods becomes the leader who guides the young female from puberty, symbolised by the dance of the virgins, to adulthood.

On the other hand, the role of Pan as a dance leader is again reasonable; he is the god of shepherds, whose main preoccupation is the safe guidance of the herd from the dangers lurking in nature. He is also some sort of chthonic deity, in accordance to Hermes; on the myth of the abduction of Persephone, associated with her mother's efforts, Demeter, to seek her. The legend claims that at Figaleia in Peloponnesus there was a cave dedicated to black Demeter (*μελαίνα Δήμητρα*), where the god met the goddess hiding in anger for the abduction and rape of her daughter, causing famine and lack of goods on the earth. Then, Zeus was informed by the Arcadian god and sent the Fates to calm her down and persuade her to ease her fury (PAUSANIAS VIII.42.1-3; BORGEAUD 1988, 144-145).

It is evident that these gods become mediators in transitional situations, where the balance of power has shifted. In such phases, the one who is experiencing the transition is in a special psychological situation full of uncertainty. As a result during the age of puberty or shortly before marriage, the individual is less strong, sometimes confused and prone to lurking risks. The same thing occurs in a more metaphysical level, as soon as the soul begins its dangerous journey to the underworld; Pan with his father Hermes act as intermediaries, in order to achieve a smooth transition from one state to another and to restore the coveted equilibrium (BORGEAUD 1988, 145).

THE PRINCIPAL DANCER

In votive reliefs after the dance leader, follows the principal dancer who is positioned at the beginning of the dance chain. At first sight the iconographies of all dancers seem to be almost identical. There is relative uniformity in their appearance and any differences observed in gestures and in their drapery are probably due to the efforts of the craftsman to vary the composition. Undoubtedly, the strong differentiation of the first dancer from the rest would probably loosen the cohesion of the divine dancing triad and disrupt the balance of the relief composition (Fig. 11).



Figure 11 Votive relief depicting the dance of Pan and the Nymphs from Piraeus, no. 1447, National Archaeological Museum (©Greek Ministry of Culture and Sports/ National Archaeological Museum).

Sometimes, the ancient Greek texts provide references to dance scenes that describe the principal dancer. One of the oldest can be found in the sixth rhapsody of the **Odyssey** (ζ. 100-109), where the poet narrates the story of the encounter of Nausicaa, the daughter of Alcinoos, to the hero Odysseus; Nausicaa and her handmaidens go to the sea-shore to wash clothes. While at the beach the maidens engage in a game of ball, which includes singing and dancing. The noise rouses the hero who has been washed ashore. Odysseus emerges completely naked, scaring the servants away, and begs Nausicaa for aid. In his description of the ball game the poet compares the dance of the maidens to the dance of the Nymphs as well as the daughter of the king of the Phaeacians to Artemis.

Another description of a similar divine dancing archetype can be found in the **Homeric hymn to Artemis** (13-18), where the goddess visits the house of her brother Apollo in Delphi and there she leads the dance of the Muses and Graces. Analogous is the description of a dancing scene in a *partheneion* by Alkman (**Hymn to Artemis Orthia** 57), where the leader of the chorus is called *Ἀγησιχόρα*, a name that translates as “the one that leads the dance”. As pointed out by Lonsdale (1993, 199), the role of principal dancer acts in this case as a substitute or even a personalization of divine archetypes, which in this case were Artemis and Aphrodite, who were well known principal dancers of the round dances of the Nymphs and Graces.

What were the prerequisites to become a principal dancer or even a chorus leader in antiquity? A woman had to possess several characteristics that would rightfully assign her such a role: beauty, natural gifts, noble birth and dancing skills. Lonsdale (1993, 232) is not exaggerating when he states that “*being like the goddess means becoming the first dancer*”. In the **Hymn to Artemis Orthia** (44, 51-59, 96-98) Alkman becomes more specific; the chorus leader Agisichora is described as a glorious dance leader (*κλενὰ χοραγός*), radiantly outstanding, with golden locks of hair and a silver look on her face. The poet also refers to her excellent rhythm and melodic singing voice and is compared to a well built, prize-winner horse, with thundering hooves.

Moreover, the local origin and social status of a maiden in antiquity were factors seriously taken into consideration for the selection of the position of the principal dancer. Something similar is implied in the description of Nausicaa’s ball game at the beach in the **Odyssey** (ζ. 100-109); the principal dancer in none other than the daughter of the king of the Phaeacians. Accordingly, in the “the **epithalamium of Helen and Menelaus**” the dance participants are twelve of the most beautiful maidens of Laconia crowned with fresh flowering wreaths, while their principal dancer is Helen of Troy, who is described as golden Helen (*χρυσέα*

Ἐλένα), and as maid of beauty and grace (*καλά... χαρίεσσα κόρα*, THEOCRITUS, *Idylls* XVIII, 2-4, 28, 38).³⁰ Finally, the same model is reflected in the myths of women abducted from female choruses; the victim is mostly a young maiden of outstanding beauty and social status. So in the myth of Anchises narrated in the **Homeric hymn to Aphrodite** (117-120) the god Hermes snatched the goddess from the chorus of Nymphs and marriageable maidens, who certainly as goddess would stand out from the rest not only for her beauty, but also because of her divine stature (see also EURIPIDES, **Trojan Women** 148-152, 325-328, 332-339; LUCIAN, **On Dance**, 8; PLUTARCH, **Parallel Lives: Theseus** 31.1-3).³¹

THE LAST DANCER

The last member of the round dance of the Nymphs and Pan can be easily recognised, not only due to her position, but also from her characteristic hand gestures (the released hand resting on the hip or chest etc, Fig. 6). Surprisingly, on a votive relief from Naples the last dancer, who is named the island of Tilos, is distinguished from the rest dancing figures, as she is represented in the form of a small child (no. 6725, Museo Nazionale di Napoli, Horn 1931, Taf. 7). Something similar is depicted on the so-called "relief of the Aglaurides maidens" discovered on the Acropolis, where three dancing women (Nymphs or Aglaurides, the daughters of Kekrops), holding each other's wrist, follow a double flute player (Hermes), while the last woman grasps by the wrist hand a nude boy (Erichthonios?, no. 702, New Acropolis Museum, Svoronos 1911, 447; NEUMANN 1979, Taf. 14a). These are the only examples in relief that depict the last dancer in a young age something, which could imply that the position of the last dancer could also be reserved for the youngest of all participants, as it well happens in Greek folklore dances these days.

A much different composition is depicted on a votive relief from Megara (Despinis 2010, Fig. 52); here the second Nymph is represented as the last one who rests her left hand on her hip, while a third dancer is located between Hermes and the first Nymph. It has not yet been identified, whether this is the first or the last Nymph, but she is represented as a veiled dancer who is spinning. Perhaps this innovation was an attempt by the craftsman to become more innovative in depicting this particular dance move. Homer's description in the **Iliad** (Σ. 605-606) of rotating figures (*κωβιστητῆρες*) in the centre of the dance may justify the sculptor's choice (TÖLLE 1964, 63).

THE MUSICIAN

During the Archaic period dance representations accompanied by a musician who is playing a wind instrument were rare compared to those who are playing

30 The Ephesian Tale of Anthia and Habrocomes written by Xenophon of Ephesus in the 2nd century AD describes a festival in honour of Artemis and the dance of the virgins that took place there. Extensive is the description of the principal dancer, Anthia, whose had a noble status and her beauty was exquisite (1.2.2-8). The author mentions also her young age (14 years old) and various other features such as her radiant eyes, blond hair and ornate garments, that highlight her outstanding beauty. See also Lonsdale 1993, 209-210.

31 Apart from women there were also male principal dancers. In the Hymn from the sanctuary of the Dictaean Zeus in Palaikastro, Crete (2nd-3rd century AD, based an earlier text probably from the 4th-3rd century BC) the god is mentioned not by name but as the son of Cronus and Rhea who is describes as the *Μέγιστος Κούρος*, the Greatest Kouros, the most prominent of all Kouretes, a brilliant and powerful, leader of demons (1-4), Bosanquet 1908-1909, Murray 1908-1909.

the lyre, but later on their appearance expands in iconography (CALAME 1997, 68). So as to represent the round dance of the Nymphs and Pan the ancient craftsmen initially chose the familiar type of the clay dance complex, in which the figurines move around a piper standing in the center. In the depiction of the figure of the piper the main attribute is the double flute, which the figure holds in its mouth with both hands (Figs. 2-3).³²

By the time the cult of Pan was associated with that of the Nymphs in Attica after the Persian Wars, the role of the musician was always assigned to male figures. As a result, the former type of the musician playing the double flute was replaced by a piper playing the syrinx. Thus, on votive reliefs, clay tablets or discs, the musician is always a male figure, being either the goat-legged god or a male piper or a Satyr with a double flute (see reliefs in THALLON 1903; ROMAIOS 1905; FEUBEL 1935; EDWARDS 1985). The most common representation is that of Pan, who is usually depicted sitting on a rocky mould near the edge the relief with cross linked legs playing the syrinx, rarely in an upright or lying position, while in some examples he is the dance leader, the *Nymphagetis* god (Figs. 1, 6).³³ However, a report in *Dyskolos* (432-434, 880) of a female piper reveals that, although the surviving representations of dance show a preference to display male musicians, there were also female musicians who participated in the ritual events.³⁴

Assuming that these dance representations reflect actual ring dances in worship of Pan and the Nymphs, which were held in sacred caves and shrines, the arising question is whether they danced around the musician or around the altar; in other words, what was the position of the musician in relation to the other members of the ritual event?³⁵ The placement of the musician in the center the dance was an old custom and there are several reports of the Homeric era on bards (*ραψωδοί*) and musicians sitting in the middle (HESIOD, **Shield of Heracles** 278; PINDAR, **Nemeonicus** V 23-25; TÖLLE 1964, 66; WEGNER 1968, 41; CALAME 1997, 36, 38). During a feast held by Alcinoos in his palace to honour his guest Odysseus (**Odyssey** θ. 262), an interesting song and dance ritual is described; servants leveled a place for the dance, and marked out a fair wide ring, then a blind bard, Demodocus, sat in the middle (*ἐς μέσον*), and soon after he started playing his clear-toned lyre (*φόρμιγγα λήγειαν*) young boys (*κοῦροι*) started to dance around him.

This old tradition is well attested on clay statuettes, votive tablets and discs, where the musician is always depicted standing in the center of the ring dance. Furthermore, it is worth noticing that the word *σύριγξ* (syrinx) does not refer only to Pan's musical instrument, but it was also used to describe the axis of a wagon wheel (AESCHYLUS, **Seven against Thebes** 205; SOPHOCLES,

32 While studying vase paintings and representations of dance scenes in clay statuettes Calame (1997, 67, 73) concluded that the musician of a blow instrument in a female dancing ritual can be either male or female. Indeed, the piper in clay statuettes is easily recognized by his position or hand movements but in most cases his sex remains undetermined. The only example where the piper is a definite male figure has been found inside the Corycian cave, no. 16678, Archaeological Museum of Delphi, Pasquier 1977, 365-387 (Fig. 8).

33 The figure of the musician with a double flute reappears on clay tablets and discs from the Hellenistic period, see above f.n.s. 10-11. On the replacement of the double flute by the syrinx, HALDANE 1966, 104.

34 A female flute player is also mentioned by Alkiphron, **Epistulae Rusticae** IV, 11 (3rd century AD).

35 A parameter that the researcher should take into consideration is the special organization of every area of worship.

Elektra 721; EURIPIDES, **Hippolytus** 1234). This information in connection to the clay statuettes discovered in the Corycian cave on Mount Parnassus, whose base has the form of a wheel, leads us to the conclusion that the position of the musician was probably in the center of the dance, near the altar of the gods (Fig. 8).

On the other hand, on votive reliefs the musician is placed at the side, near the edge of the relief. Despite that, it cannot be excluded, that the choice of representing a round dance event in a line was due to technical limitations imposed by the two-dimensional surface. Undoubtedly, a factor which certainly contributed to the choice of the location of the musician during a ritual performance was the spatial formation of each place of worship. Pan and the Nymphs were worshiped not only in sanctuaries and caves but also in the countryside away from urban centers. The musician would probably have moved in space depending on the configuration of the sacred area and the evolution of dance performance; sometimes they would stand in the center of the dance in order to be heard and to inspire the dancers. However, it should be mentioned that at occasions they could move in space either ahead of the dancing chain or at the end or even more outside the circle.³⁶

To sum up, dance in antiquity was present both in mythology and religion. It accompanied ancient ceremonies, spiritual gatherings and social events; in other words it was an integral part in most manifestations of religious and social life. Dance was not only time for leisure and fun, but also a way to honour the gods, bring good fortune and bless the crops along with celebration. There was a profound belief in ancient communities that the art of *orchesis* reflected divine dance prototypes, some of which are described in various myths and legends of women abducted by men from female choruses or of gods playing music in the middle of a dance and presiding over divine dances.

The joint cult of Pan and the Nymphs was deeply connected to music, dance and their rituals, performed inside sacred caves and rural shrines in the Greek countryside, demanded joyful celebrations and loud noisemaking as reflected on the votive offerings discovered inside many of these sanctuaries. These dance rituals needed to be executed in proper order, Alkman's *τάξις*, and there were certain rules that the faithful were expected to follow, in order make contact with the divine and please the gods. All participants ought to know their "ought to be" position in every dance ritual and, thus, perform accordingly. The combination of order, dance, rhythm and music would then lead to the performance of a harmonious ritual, which would, eventually, bring in a lot towards the desired result.

36 Something similar has been assumed for the LM IIIA clay dance group from Palaikastro Crete, no. 3903, Archaeological Museum of Iraklion, where the position of the musician was not fixed, as there are no traces of breaks or cracks at its base to suggest its annexation on a firm base with the dancers. This freedom in the placement of a figurine of the musician in relation to the rest of the dance group was probably deliberate, Mandalaki 2002, 12 ff, pl. 22a. On an epigram attributed to Plato in **Anthologia Palatina** (fr. 16) the Nymphs are mentioned dancing around Pan (*πέριξ*), but it is not specified whether he is in the center of the dance circle or near it.

REFERENCES

- Andrikou, E., Goulaki Voutira, A., Lanara, Ch., Papadopoulou, Z. (Eds), 2004., **Echoes of Music and Dance in Ancient Greece, Athens:** Hellenic Ministry of Culture.
- Äsrtöm, P., 1986. **A Dance scene from Mycenae**, in *Φύλια Ἔπη εἰς Γ. Ε. Μυλωνά* (A), Athens: Archaeological Society at Athens, 124-125
- Athanasaki, L., 2009. *Ἄει δε το πᾶν τέμενος. Οι χορικές παραστάσεις και το κοινό τους στην αρχαϊκή και πρώιμη κλασική περίοδο*, Iraklio: University Editions of Crete.
- Blümel, C., 1966. **Die Klassische Griechische Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin**, Berlin: Akademie-Verlag
- Borgeaud, P., 1988. **The Cult of Pan in Ancient Greece**, trans. Atlass K., Redfield J., Chicago: University of Chicago Press
- Bosanquet, R. C., 1908-09. **The Palaikastro Hymn of the Kouretes**, *ABSA* 15, 339-356
- Brinkmann, A., 1925. *Altgriechische Mädchenreigen*, *BjB* 130, 118-146
- Burkert, W., 1979. **Structure of History in Greek Mythology and Ritual**, The Salter Classical Lectures 47, Berkeley: University of California Press
- Burkert, W., 1993. *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Athens: Kardamitsas
- Cain, C.D., 2001. **Deconstructing a narrative of Epiphany on the Isopata Ring**, *AJA* 105, 27-49
- Calame, C., 1983. **Alkman: introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire**, Roma: Edizioni del' Ateneo
- Christopoulos, M., 1985. *Οι Θεότητες της μουσικής στην ομηρική και αρχαϊκή ποίηση, Η Νοσταλγία του ανέφικτου*, Athens, n.p.
- Courbin, P., 1954. **Chronique des Fouilles en 1953**: Argos. Necropole et Ceramique, *BCH* 78, 175-183
- Crowhurst, R., 1963. **Representations of Performances of Choral Lyric on the Greek Monuments 800-350 BC**, London: University of London
- Dillon, M., 2002. **Girls and women in classical Greek religion**, London & New York: Routledge
- Despinis, G., 2010. *Μεγαρικά*, Megara: Municipal Library of Megara
- Edwards, M.C., 1985. **Greek votive reliefs to Pan and the Nymphs**, Ph.D., New York University
- Erwin, M., 1958. The sanctuary of Aglauros on the south slope of the Acropolis and its destruction in the first Mithridatic war, *Archeion Pontou* 22, 129-165
- Feubel, R., 1935. **Die attischen Nymphenreliefs und Ihre Vorbilder**, Heidelberg: Buchdruckerei August Lippl
- Fuchs, W., 1962. Attische Nymphenreliefs, *AM* 77, 242-249

- Gabbay, U., 2003. Dance in Textual Sources from Ancient Mesopotamia, **Near Eastern Archaeology** 66:3, 103-104
- Garfinkel, Y., 2003 **Dancing at the dawn of agriculture**, Austin, Texas: University of Texas Press
- Gibic, M., 1958. **Choir de Plastiques grecques et romaines au Musée National de Beograd**, Belgrade, n.p.
- Haldane, J.A., 1966. Musical Instruments in Greek Worship, **G&R**, 13 (1), 98-107
- Harrison, E.B., 1986. Charis, Charites, **LIMC**, III (11), 191-203
- Hausmann, U., 1960. **Griechische Weihreliefs**, Berlin: W. de Gruyter
- Havelock, C.M., 1964. Archaistic reliefs of the Hellenistic period, **AJA** 68, 43-58
- Heiberg, I.L., 1981-93. **Apollonii Pergaei quae Graece exstant cum commentariis antiquis**, Vol. 2, Leipzig: Teubner B.G.
- Henrichs, A., 1996. **Warum soll ich denn tanzen? Dionysisches im Chor der Griechischen Tragödie**. Lectio Teubneriana 4, Stuttgart/ Leipzig: Teubner B.G.
- Horn, R., 1931. Stehende Weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik, **AM Suppl** 2
- Isler, H.P., 1981. Acheloos, **LIMCI**, Zurich and Munich, 12-36
- Karusu, S., 1961. Ερμής Ψυχοπομπός, **AM** 76, 91-106
- King, L.S. 1903. The cave at Vari IV. Vases, Terra-cotta Statuettes, Bronzes and Miscellaneous Objects, **AJA** 7, 320-334.
- Könliche Museen zu Berlin, 1891. **Beschreibung der Antiken Skulpturen**, Berlin: Spermann W.
- Konstantinopoulos, G., 1970. Προκαταρκτικά παρατηρήσεις εις δύο νέα αναθηματικά ανάγλυφα εκ Κω, **AAA** 3, 249-51
- Lange, R., 1977. **The Nature of Dance: An Anthropological Perspective**, London: Mc Donald & Evans
- Larson, J., 2001. **Greek Nymphs, Myth, Cult, Lore**, Oxford: Oxford University Press
- Lawler, L.B., 1962. **Terpsichore, The story of the Dance in ancient Greece**, Brooklyn, New York: Dance Perspectives Inc.
- Lempesi, A., 1985. *Το ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη Βιαννού, I, Χάλκινα Κρητικά Τορεύματα*, Athens: Archaeological Society at Athens
- Levi, D., 1961-62. La tomba a tholos di Kamilarì presso a Festos, **ASAA** 39/40, 7-148
- Lonsdale, S H, 1993. **Dance and Ritual play in Greek Religion**, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press
- Mandalaki, S., 2002. *Η όρχηση στη Μινωική Κοινωνία*, Ph.D., University of Ioannina
- Marinatos, N., 2003. Striding across boundaries: Hermes and Aphrodite as Gods of initiation, in: Dodd, D.B., Faraone, C.A. Eds. **Initiation in ancient Greek rituals and narratives**, London & New York: Routledge, 130-151

- Murray, G., 1908-09. The Hymn of the Kouretes, **ABSA** 15, 357-365
- Neumann, G., 1979. **Probleme des griechische Weihreliefs**, Tübingen: Wasmuth E.
- Romaios, K., 1905. Ανασκαφή επί της Πάρνηθος άντρου, **ArchEph** 44, 99-158
- Romaios, K., 1906. Ευρήματα ανασκαφής του επί της Πάρνηθος άντρου, **ArchEph** 45, 88-115.
- Page, D.L. Sir, 1962. **Poetae melici Graeci: Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur**, Oxford: Clarendon Press
- Panagiotopoulou, A., 1994. Relations between the Leading Dancer and the Co-Dancers in Neo Hellenic Dance, A case study in the Dorida district, **Dance Studies** 18, St. Peter, Jersey, 9-49
- Papadimitriou, I., 1958. Μαραθών. Σπήλαιο Πανός, **Ergon** 5, 15-22.
- Pasquier, A., 1977. Pan et les Nymphes à l'antre corycien, BCH Suppl. IV, **Etudes Delphiques**, 365-387
- Sourvinou Inwood, Ch., 1988. **Studies in girls' transitions, Aspects of the arkteia and age representation in Attic iconography**, Athens: Kardamitsa
- Svoronos, I.N., 1911. **To Εθνικόν Μουσείον**, Athens: Beck & Bart
- Stillwell, A.N., 1952. The Potters' Quarter: The Terracottas, **Corinth XV** (II), Princeton, New Jersey: American School of Classical Studies at Athens
- Thallon, I.C., 1903. The cave at Vari, Marble reliefs, **AJA** 7, 301-319
- Tölle, R., 1964. **Frühgriechische Reigentänze**, Waldsassen: Stifland-Verlag Kg Ed.
- Tzouvara Souli, Ch., 1999. Ομάδα πήλινων ειδωλίων από το σπήλαιο Ασβότρυπα στο Φρόνι της Λευκάδας, **Dodoni KZ**:1 (1998), Ioannina
- Tzouvara Souli, Ch., 1988-89. Η λατρεία των Νυμφών στην Ήπειρο, **Ipeirotika Chronicles** 29, Ioannina
- Usener, H., 1903. Dreieckheit, **RhM** 58, 161-208
- Webster, T.B.L., 1970. **The Greek Chorus**, London: Methuen.
- Wegner, M., 1968. Musik und Tanz, **ArchHom** III, Kap. U, Göttingen, 40-68
- Weller, C., 1903. The cave at Vari, **AJA** VII, 263-288
- WickertMicknat, G., 1982. Die Frau, **ArchHom** III, Kap. R, Göttingen

ANCIENT SOURCES

- Aelius Aristides, **Orationes**
- Aeschylus, **Seven against Thebes**
- Alkiphron, **Epistulae Rusticae**
- Alkman, **Hymn to Artemis Orthia**, fr. 10b, 200
- Archilochus, fr. 120
- Aristophanes, **Acharnians, Frogs, Lysistrata, Nebulae, Thesmophoriazousai**
- Apollonius of Perga, fr. 37

Athenaeus, **Deipnosophistae**
Callimachus, Hymn to Artemis, **to Delos**
Euripides, **Helen, Hippolytus, Iphigenia in Tauris, Trojan Women**
Flavius Philostratus, **Life of Apollonius of Tyana**
Hesiod, **Shield of Heracles**
Hesychius
Homer, **Iliad, Odyssey**
**Homeric hymn to Aphrodite, To Aphrodite of Cyprus, To Artemis, To Earth
the Mother of All, To Apollo, To Pythian Apollo**
Lucian, **On Dance**
Menander, **Dyskolos**
Nonnus, **Dionysiaca**
Pausanias, **Description of Greece**
Pindar, **Nemeonicus V, Pythionicus I, III**
Plato in **Anthologia Palatina** (Plato, fr. 16)
Plato, **Laws**
Plutarch, **Banquet Topics**, Plutarch, **Parallel Lives: Theseus**
Pollux, **Onomastikon**
Sophocles, **Ajax, Antigone, Elektra,**
Theocritus, **Idylls**
Xenophon, **Symposium**
Xenophon of Ephesus, **The Ephesian Tale of Anthia and Habrocomes**

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)

EDITOR CONVIDADO PARA O DOSSIÊ

Iain Mott

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.