

Documenta

Dramaturgia musical e o laboratório de dramaturgia: o caso seminal de Rei David

Marcus Mota

Dramaturgia musical e o laboratório de dramaturgia: o caso seminal de Rei David

Marcus Mota
Universidade de Brasília
Laboratório de Dramaturgia

Resumo: Nesse artigo, há uma discussão a respeito das relações entre teatro e música a partir da montagem de *David*, um musical elaborado a partir da narrativa dos reis bíblicos aplicada à política recente brasileira.

Palavras-Chave: Rei Davi, Dramaturgia Musical, Laboratório de Dramaturgia.

Abstract: This paper deals with theater and music relations after *David*, a musical drama work based on ancient biblical kings and issues from contemporary brazilian politics.

Keywords: King David, Musical Dramaturgy, Dramalab.

O Laboratório de Dramaturgia(LADI) tem se focado em diversas atividades relacionadas ao campo interartístico e multidisciplinar da cena e dos sons.

Neste número da Revista Dramaturgias, apresentamos uma pequena mostra disso: a montagem do espetáculo *David*, de 2012¹.

O espetáculo é um ponto de convergência do *know-how* em elaboração e montagem de obras dramático-musicais no LADI.

Inicialmente, *David* é a segunda obra da trilogia pensada a partir dos reis bíblicos: *Saul* foi composto e apresentado em 2006². Na época de *Saul*, havia um trabalho incessante na reencenação de óperas no LADI, com a montagem de *Bodas de Fígaro* (2004), *Carmen* (2005), *O Telefone* (2005) e *Cavalleria Rusticana* (2006).

Além disso, após meu doutorado, sobre dramaturgia musical na Grécia Antiga (2002), estava trabalhando em espetáculos com forte interseção entre música e teatral, como a montagem do musical *As partes todas de um benefício* (2003) e *Um dia de Festa* (2004).

Ou seja, *Saul* foi articulado em uma tripla via: 1- pesquisa acadêmica sobre procedimentos de dramaturgia musical da tragédia grega 2- elaboração e montagem de musicais 3- direção e reencenação de óperas.

Um ano após a apresentação de *Saul*, elaborei o que posso denominar 'primeira ver-

1 Todas as obras cênicas aqui referidas por seu nome e data de apresentação, esta entre parênteses. Discuto a dramaturgia de *David* em MOTA 2013. Sobre o processo criativo de *David*, v. o minucioso trabalho de SILVA 2014. O 'guia do musical' está no link: https://www.academia.edu/6931790/David_Guia_do_musical, com toda a ficha técnica do espetáculo. Desenvolvi com Alexandre Rangel o protótipo de uma interface online de obras dramático-musicais, usando os materiais de *David* como fontes. V. link: <http://www.quasecinema.org/david/index.html>.

2 *Salomônicas* foi apresentado em dezembro de 2016. V. link do blog do processo criativo: <http://salomonicas2016.blogspot.com>

são do roteiro de *David*³. Havia me decidido então a fazer minha primeira trilogia. Tanto que neste roteiro me vali de alguns recursos utilizados nos espetáculos anteriores, especialmente em *Saul*: a alternância entre partes faladas e cantadas, a partir de modelos da dramaturgia ateniense antiga; uso de versos em rimas soantes para ter o controle rítmico das cenas e das falas; pesquisa textual prévia (texto e bibliografia de apoio) para a elaboração do libreto³.

O que eu não contava eram os fatores dispersivos: pesquisas e docência na Florida State University e a selva selvagem do editais de incentivo à cultura.

Assim, só pude retomar o projeto de *David* em 2011, com o resultado de edital do FAC (Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal).

E o que entre *Saul* (2006) e este *David* (2012) houve de mudança? Em todos os trabalhos de meu envolvimento em dramaturgia musical até *David* eu trabalhara como um cancionista provendo as letras e as melodias para os cantores e os músicos. Ou seja, dentro de um empreendimento que envolve diversas habilidades e funções, havia a intervenção mais especializada de agentes inseridos dentro do processo criativo. O modelo advinha das montagens de ópera: sendo um projeto de cooperação entre o LADI e Ópera Estúdio, respectivamente o Departamento de Artes Cênicas e o de Música da Universidade de Brasília, a diferenciação de atividades e responsabilidades partia das expertises: o Ópera Estúdio selecionava os cantores, os cantores recebiam treinamento vocal em função da obra escolhida. Estes mesmos cantores recebiam treinamento para atuação e preparação corporal no LADI. No LADI ainda a encenação era pesquisada, proposta e realizada: cenários, figurinos. Junto com isso, os programas e a legendagem eram no LADI elaborados.

A remontagem de obras do repertório operístico possibilitou a vivência com a amplitude multitarefa envolvida no processo criativo de atualização e encenação de realizações multissensoriais. E, nessa amplitude, habilidades e funções ficaram bem claras.

Na montagem de *David*, com os recursos disponíveis pelo prêmio do edital FAC, pude pela primeira vez montar e contar com uma equipe profissional que contemplasse as diversas etapas de elaboração, ensaio, encenação, produção e divulgação de obra dramático-musical⁴. O *know-how* desenvolvido no LADI encontrava seu limite e suas possibilidades na concepção e elaboração de obras dentro do Teatro Universitário: o trabalho com estudantes, escassez de recursos para a encenação, horário limitados de ensaios (4 a 6 horas por semana). No caso de *David*, eu contava com artistas e equipe remunerados, mesmo que em sua grande maioria estudantes; recursos econômicos manter a produção e montagem durante 4 meses; e maior números de horas de ensaio por semana (12h).

O processo criativo do ponto de vista dramático foi singular: o ponto de partida era um roteiro escrito em 2006, o qual, com razão foi prontamente rejeitado pela direção (Hugo Rodas, *of course*). No momento, em 2011, fiquei meio sem chão. Achava que os problemas estavam resolvidos, que o trabalho viria na montagem. Eu havia composto em

3 Comento estes aspectos em MOTA 2008a, e MOTA 2003a.

4 Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal.

2006 algumas canções e o roteiro. Em minha cabeça, estava tudo pronto para começar. Ledo engano...

Com a rejeição da primeira versão de *David* foi que tudo passou a ter sentido. Era uma trilogia, mas não estava conectada à peça anterior. *Saul* fora criado como uma tragédia lírica, obra única, uma releitura do rei que, no subtítulo, fora 'rejeitado pelos homens e por Deus'. O que me atraiu no mito foi justamente isso: por que essa história de alguém escolhido por Deus para ser o soberano depois perder o seu posto, ser deposto? Havia uma poeticidade nessa ruína, nessa tragédia. Haveria uma maneira de reler o texto bíblico, fora da tradicional chave hermenêutica que opõe figuras modelares do bem (David) e do Mal (Saul). *Saul*, pois, foi um trabalho de interpretação textual, de revirar o texto buscando novos ângulos para a construção da narrativa e das figuras.

O primeiro roteiro de *David* estendia este trabalho, buscando ainda dentro do universo imaginativo estudado, apresentar uma sequência de acontecimentos que mostravam como David não só era tão ambíguo como Saul, como também era muito mais maquiavélico. Foi nesse momento que entendi que poderia fazer um trilogia: ao entender a questão do poder e da autolegitimação que o texto apontava. Havia muito de Saul em David, mas David era uma explosão de testosterona e violência, uma figura de extremos, uma energia contaminante.

Entendi com Hugo Rodas que minha primeira versão era mais uma paráfrase da narrativa bíblica, uma antologia de maus momentos de David. E que, para ser incisiva e artística, a obra precisaria ser reescrita. O rejeitado Saul se encontrava com o rejeitado David.

Começando os ensaios, foram montadas diversas equipes para viabilizar o projeto. Abaixo segue uma tentativa de demonstrar a rotina relacionada à dramaturgia das cenas:

- 1 Sala de ensaios: material (texto e canção) são experimentados. Solicitação de mudanças. Mudanças anotadas pela assistência de direção e pelo dramaturgista/compositor.
- 2 Reuniões fora da sala de ensaios/telefone: mudanças solicitadas são rediscutidas entre dramaturgo/compositor e direção.
- 3 Gabinete: mudanças solicitadas no texto e nas canções são produzidas. Material das canções (melodias, ideias musicais) são enviados pelo dramaturgo/compositor via *email/skype* para arranjador/compositor. O dramaturgo/compositor e o arranjador/compositor avaliam e discutem as solicitações e decisões criativas.
- 4 Gabinete: mudanças solicitadas nas canções são realizadas pelo arranjador/compositor, com a produção de playbacks para os ensaios.
- 5 Sala de Ensaio: material (texto e canção) são experimentados. Solicitação de mudanças. Mudanças anotadas pela assistência de direção e pelo dramaturgista/compositor.

Em um primeiro momento, tal dinâmica poderia assim ser representada:



A partir do meio deste processo, objetivando as apresentações, temos a entrada de dois novos parceiros: o arranjador do material para a orquestra que irá performar ao vivo as seções de acompanhamento e trilha sonora do espetáculo, e o arranjador vocal do coro que irá cantar junto com o grupo atores-cantores em cena.

Nesse sentido temos que os *playbacks* e as partituras vocais produzidas anteriormente vão fornecer os materiais para os arranjos instrumentais e vocais.

Em termos musicais, a realização de *David* ultrapassa e muito tudo que fora realizado pelo LADI. Embora a remontagem de *Carmen* (2005) tenha sido o empreendimento mais complexo pela sua logística (solistas, coro, coro infantil, 96 pessoas em algumas cenas), em termos de dramaturgia musical, ou de sua redramaturgia não o foi: o ponto de partida era a obra de Bizet, com cortes de algumas poucas cenas, e mudança na atuação, com alguns personagens falando e não mais cantando.

Nem mesmo *Caliban* (2006) se aproximou da complexidade de *David*: nesta obra contei, como em *Saul*, com a parceria e colaboração de um arranjador/orquestrador - Ricardo Nakamura e Guilherme Giroto, respectivamente -, pois na época ainda não havia realizado estudos de orquestração⁵. Mas em *David* tínhamos mais parceiros: iniciei os contatos com meu professor de Cubase, Marcello Dalla em 2011⁶. Ele é um cantor, compositor, arranjador, produtor musical que trabalha com trilhas para audiovisuais (tv, cinema). Eu pensei nessa 'pegada' de orquestração digital para a obra, fazendo com que o choque entre o antigo e o contemporâneo fosse efetivado. Nosso trabalho foi de parceria,

5 Realizei meus estudos (mestrado) de arranjo e orquestração entre 2013 e 2015 pela Berklee.

6 Para saber mais sobre Marcello Dalla, v. <http://www.ateliedosom.com.br>.

estritamente vinculado às pontuais necessidades colocadas na sala de ensaios. Mesmo que eu fornecesse a melodia e a letra na maioria das ocasiões, a experiência de Marcello e seu entusiasmo, qualidade e dedicação faziam com que tudo fosse uma oportunidade para diálogos de mútuo enriquecimento. Aos poucos comecei a fornecer além das melodias e letras alguns materiais musicais (*riffs*, trechos instrumentais) que depois, trabalhados e rearranjados, integrariam a trilha sonora do espetáculo. Marcello Dalla foi mais que um parceiro: continuou sendo meu professor e amigo.

Um grande exemplo dessa parceria está no *rap* que mostra a admiração do bando de criminosos por David. Eu havia tido uma experiência com *rap* no musical *No Muro* (2009), elaborado em parceria com o Plínio Perrú. Era um musical que integrava canto erudito e hip-hop: *hipopera*. Eu ficara mais responsável pela dramaturgia e pelas canções que não eram *hip-hop*. Mas no decorrer do processo criativo até me envolvi mais com as fronteiras entre os gêneros, o que me fez perceber meus limites na época quanto à produção musical, a um tipo de composição a partir de bases pré-gravadas e técnicas de música eletrônica.

Marcello Dalla possuía todas as habilidades, um leque amplo de possibilidades de compositor e produtor musical, como se vê por exemplo na cena do ‘baile funk’, de *David*. Para essa cena, eu forneci uma letra que depois foi produzida musicalmente pelo Marcello Dalla. Como estávamos trabalhando com fusões, com misturas, fui pesquisa emboladas, desafios, narrativas tradicionais. Entre textos e vídeos, me fixei em um ritmo/métrica chamado ‘cavalo agalopado’. Para orientar Marcello Dalla e os atores, produzi a seguinte tabela:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Eu	que	ro	lou	var	as	co	ra	gens	de’um	homem
que	trou	xe’a	le	gri	a	de	vol	ta	pra	nós
não	sei	se	con	si	go	pre	ci	so	mais	voz
pois	fi	quem	co	mi	go	não	me	a	ban	donem
que	an	tes	de	tu	do	vi	vi	a	com	fome
A	go	ra	m’nha	gen	te	não	fal	ta	mais	pão
co	me	mos	be	be	mos	por	to	da’a	re	gião
fe	ri	da	que	san	gra	não	dói	nes	sa	pele
nem	te	mos	ver	go	nha	que’o	mal	se	re	vele
E	tu	do	por	cau	sa	do	rei	ca	pi	tão
Ver	da	de	ver	da	de	me	dei	xe	mos	trar
que	on	tem	de	noi	te	eu	mes	mo	vi	vi
cer	ca	mos	a	vi	la	que	fi	ca	a	li
a	trás	da	mon	ta	nha	mas	lon	ge	do	mar
De	noi	te’a	ta	ca	mos	o	me	do	no	ar
Pra	nos	sa	sur	pre	sa	de	ar	mas	na	mão
lu	ta	vam	cri	an	ças	os	mor	tos	no	chão

os	pais	já	car	ni	ça	de	lu	tas	pas	sadas
já	mor	tos	bem	mor	tos	por	nos	sas	es	padas
E	tu	do	por	cau	sa	do	rei	ca	pi	tão
Pi	or	qu in	va	dir	es	sa	mes	ma	al	deia
eu	lem	bro	foi	ter	que	ma	tar	u	mas	cabras
que	tan	to	be	rra	vam	ba	li	am	fan	farra
di	an	te	do	fo	go	em	mil	la	ba	redas
car	pin	do	as	ca	sas	e'as	gen	tes	pla	téia
quei	ma	vam	ca	la	das	sem	dor	e'i	lu	são
as	gen	tes	sem	al	ma	e'os	bi	chos	en	tão
pu	la	vam	cor	ri	am	que	ri	am	mor	der
As	ca	bras	lou	cu	ra	ven	do'a	car	ne'ar	der
e	tu	do	por	cau	sa	do	rei	ca	pi	tão
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Temos, pois, estrofes com 10 versos, distribuídas a rimas em ABBAACCCDDC, e esquema métrico constante com acentos nas sílabas 2,5, 8 e 11.

O baile funk da peça retomava os esquemas de improviso tradicionais.

A partir desse material, Marcello Dalla elaborou a melodia e a música que embala os atores-cantores⁷.

O material musical para as cenas ia sendo produzido a partir do novo roteiro proposto, em um intenso trabalho de colaboração entre mim e Marcello Dalla. A partir do roteiro foi proposta o seguinte plano de atividades:

Cena	Contexto	Música/sonoridades-sugestões
1- Abertura	Público entra/ povo-coro entrando	Música grandiosa, orquestral, virtuosa, retomando temas da obra. abertura. Como um <i>trailer</i> musical. Enfatizar contexto de guerra, luta
2- Entrada do coro	Cortejo fúnebre de David, celebrando o grande herói. Essa é a antecipação do fim. Tristeza e início da mitificação.	Canção coral, como líder do coro ou membros do coro se revezando nas partes estróficas.

⁷ Na interface online de David, todos os materiais dessa cena estão disponíveis na aba da parte 4. Link: <http://www.quasecinema.org/david/parte4-roteiro.html> .

<p>3.1- primeira canção de Cena</p>	<p>Sacerdote entoia louvor aos valores enquanto o coro sai de cena. Para o fim de sua cena David retorna à vida, com a ambiguidade de ser uma ressurreição e o início da peça, como se fosse um dos vagabundos do coro que começa a atuar.</p>	<p>Canção solo, com frases longas, como um recitativo. Possibilidade de criação de atmosfera ou efeitos para o tamanho do gigante, ampliando a figura em cena, seus movimentos, sua fala.</p>
<p>3.2- efeitos na contracena</p>	<p>Após a canção do gigante e o despertar de David, eles entram em discussão e confronto.</p>	<p>Possibilidade de efeitos. Lembrar que um dos elementos de caracterização de David (tema musical) é que ele tem uma dança estranha. Dança de malandro. Aqui pode ser o surgir dessa dança. Ainda, durante a luta o coro acompanha torcendo para David. Aqui cabem efeitos também junto com palavras de Ordem. (Vai David, Davizinho. Morde essa fera.)</p>
<p>3.3 canção coral de fim da primeira cena</p>	<p>Depois da vitória de David, coro canta.</p>	<p>Efeitos sonoros quando ele ergue os pães, como Moisés erguendo as tábuas dos 10 mandamentos. Canção de Júbilo do coro, cantando a vitória de David sobre o sacerdote gigante.</p>
<p>4- recitativo da cena do recrutamento</p>	<p>Acampamento. David e seu capanga organizam uma seleção de bandidos para formar seu bando.</p>	<p>Paródia de recitativos operísticos. Música começa mostrando a fila de homens e para depois contracenar com as trocas de falas entre as personagens. Brincar com a caracterização de cada um dos bandidos que é apresentado. Contraste entre voz, música, figurino e potencial perigo ou miséria de cada um dos novos bandidos. Ao fim da cena, depois da fala entusiasmada de David, todos se juntam em uma dança comum, celebrando o bando formado.</p>

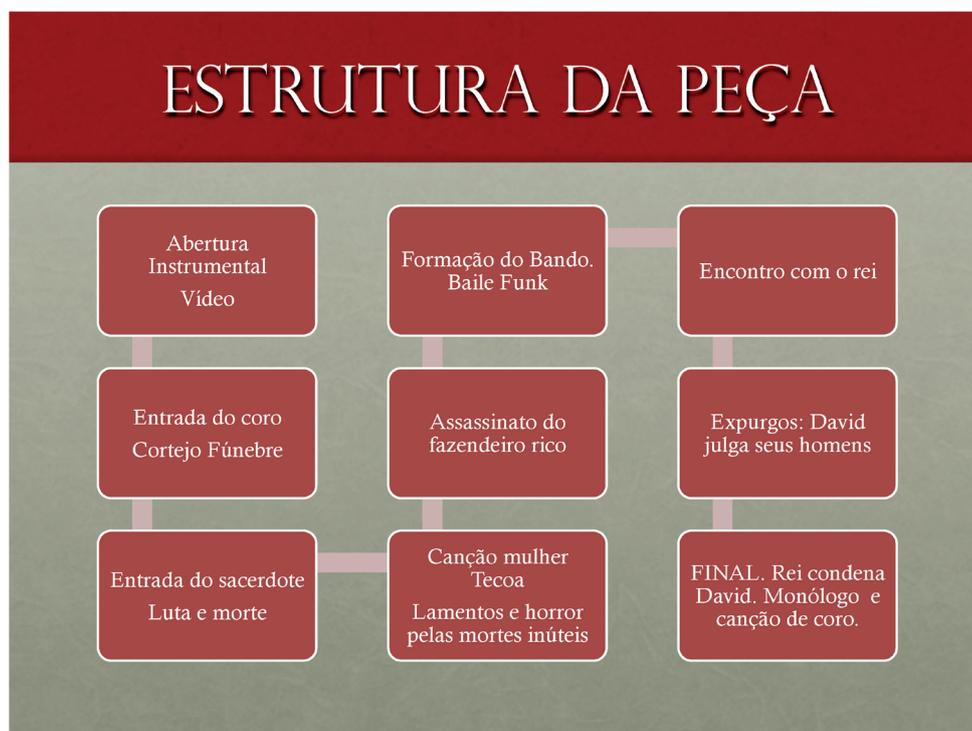
<p>5- Canções e danças em torno dos crimes de David</p>	<p>Acampamento. Com a ideia de que algum tempo se passou, a cena desfila menestréis disputando e louvando e aumentando a coragem dos pequenos golpes do bando de David. As danças aumentam e concretizam as referências cantadas.</p>	<p>As canções narrativas ou baladas se sucedem, entremeadas por danças. Como se fosse uma disputa para ver quem mente mais, quem vende melhor David.</p>
<p>6.1- Efeitos no encontro com o fazendeiro rico</p>	<p>Casa do Fazendeiro Rico. Essa cena espelha a cena com o Sacerdote. David havia derrotado seu primeiro gigante quase por acaso. Agora vale-se da violência de seu bando. Antes era um faminto desesperado por um pão, agora age futilmente por ressentimento.</p>	<p>Cena sem canções e danças, para mostrar a crueldade e violência</p>
<p>6.2. Canção das mulheres violentadas</p>	<p>Enquanto a casa do fazendeiro rico é assaltada, as suas filhas entoam um canto sem palavras que repercute o outro lado da guerra: a violência contra as mulheres. Isso procura mostrar o lado injusto do percurso de David e seu bando, mostrá-los como bandidos .</p>	<p>A violência contra as mulheres é coreografada, tomando relevância a partir do fim da cena, com seus gritos, súplicas e dores e efeitos musicais. Elas são arrastadas de cena, e a cena é interrompida em blackout, com o choro ainda se fazendo ouvir.</p>
<p>7- Nova disputa musical</p>	<p>Acampamento. Cena em paralelo com a cena 5, com as narrativas que aumentam e celebram os pequenos crimes de David.</p>	<p>Em vez das baladas que se unem para celebrar David, mostrar incompletudes, incoerências, disputas dentro do bando. Mistura de festa e interrupções, uma festa que não está dando certo. A dança que sai do tempo.</p>
<p>8-Efeitos sonoros de um sonho</p>	<p>Tenda de David. Acampamento. David sonha com Gigantes que o perseguem e devoram. Imagem de Cronos devorando seu Filho.</p>	<p>Primeira parte, com David Dormindo, música junto com coreografia sobre os gigantes. O grito de David acordando interrompe a parte musical.</p>

<p>9- Efeitos sonoros de um luxo real</p>	<p>Tenda do Rei. Encontro de David com o Rei, com o que ele sempre quis ser, acreditando nos acontecimentos que mudaram sua vida. Ele deseja o que o Rei é e possui. Contraste entre as vestes e postura dos membros da corte e David.</p>	<p>Cena começa com David na luxuosa tenda do rei. A maioria das pessoas e do coro então é o de membros da corte real.</p>
<p>10- Ária da mulher de Tecoa</p>	<p>Cena independente que mostra uma mulher nas ruínas de sua aldeia destruída pelos homens de David. Ela canta uma parábola, cercada por seus mortos. A cena amplia o que aconteceu com a proposta de David ao rei.</p>	<p>Típica ária de musical.</p>
<p>11- Recitativo do julgamento dos traidores</p>	<p>Acampamento. Cena que retoma o recrutamento da cena 4 e as disputas internas no bando na cena 7. David age agora pelo pavor. De bandido admirado a tirano sem pudor e planejamento. Eliminar os opositores.</p>	<p>Acompanhamento e falas cantadas segue a sequência de identificação, julgamento e punição dos traidores de David</p>
<p>12.1. Novo encontro com o rei</p>	<p>David volta a se encontra com o rei. O rei premia David com festas, danças e boa comida pelos trabalhos realizados. David é um bom empregado do rei. David mostra isso dançando para o rei, voltando a ser como era ou mostrando o que sempre foi: um miserável sem grandes horizontes. Retomar a dança para o sacerdote. Há na mesa alguns homens de David, este melhor vestidos, mais ainda bem longe dos membros da corte.</p>	<p>A cena se inicia sem palavras, com a corte mostrada em seu resplendor, como um sonho, o sonho de David. Que pensa ter vencido, conquistado a confiança do rei. Daí ele dança, retomando o seu tema que entra em contradição com o tema da corte.</p>

<p>12.2 Canção da mulher do auxiliar principal de David.</p>	<p>David querendo conquistar o rei empurra a mulher de seu capanga, como se ela fosse uma prostituta, como se ela fosse como ele, David. Ela canta uma bela sedução, na verdade a prostituição que ele David infligiu a ela. Mas essa música cantada por uma bela mulher é triste. Mostra como a mulher está sendo forçada a fazer o que faz. Essa música responde e retoma a canção da mulher de Tecoa.</p>	<p>Típica ária de musical. Possibilidade de coreografia ampliando as referências da canção.</p>
<p>12.3 música interrompida</p>	<p>Depois do diálogo ríspido entre David e o Rei, seguem-se alguns efeitos que preparam a cena seguinte</p>	<p>Caos. A esperada conclusão feliz do sonho de David é interrompida. marcar esse corte no destino de David, nesse inesperado em sua vida, esse choque de realidade, com harmonias dissonantes, sobreposição de sons, golpes, como uma preparação para a violência, para a morte de todos os membros do bando de David. Momento bem orquestral. Que é interrompido com silêncio e <i>blackout</i>.</p>
<p>13.1 Música e efeitos do lamento dos mortos</p>	<p>Campo de morte com todos os membros do bando de David presos em um tronco. Mãos atadas. Lugar de desolação. Momento de se contemplar o fim da utopia, da mentira, da trajetória ascensional de David.</p>	<p>Retoma-se agora com mais peso e profundidade a música do cortejo fúnebre. Sem palavras. Coro pode trabalhar com vocalizes.</p>
<p>13.2 efeitos no discurso final de David</p>	<p>David, como em um sonho, livra-se de suas amarras e fala para o público</p>	<p>Enquanto fala, a orquestra lança alguns efeitos que lembram as mortes por enforcamento.</p>
<p>14- canção final</p>	<p>Baixa a cortina. Todos voltam para agradecimento. Coro canta um salmo de David</p>	<p>Canção coro e orquestra</p>

Este esqueleto foi horizonte composicional para a dramaturgia musical e para a Direção. No caso da direção de Hugo Rodas, este esqueleto foi também o alvo de testes, de redramaturgização, por meio de supressões e mudanças na ordem das canções e das cenas, como se pode ver no roteiro final e nos vídeos das apresentações.

Ao fim, eis o esquema final de *David*:



246

Documenta

Para o programa foram elaboradas algumas notas que, não puderam ser incluídas. Infelizmente. O material incompleto é agora disponibilizado:

Notas de programa

1 - Apresentação

O espetáculo *David* é a segunda parte de uma trilogia iniciada por *Saul*, apresentada em 2006 na Sala Martins Pena. A elaboração de *Saul* foi precedida de larga pesquisa sobre as narrativas bíblicas. O Guia do espetáculo *Saul* explicitava para o leitor as opções de se trabalhar um anti-herói, com um verdadeiro anti-modelo, mas que, segundo a bibliografia especializada, consistia no único material trágico da bíblia⁸. Assim, *Saul* foi elaborado a partir de um material semita mas dentro de uma estrutura de tragédia grega: havia a alternância entre falas e canções, tudo culminando na agonia e morte do primeiro rei de Israel.

8 Link: https://www.academia.edu/6906271/Saul._Drama_Musical_Saul._Musical_Drama._Programa_Guide

As controvérsias locais em torno de se usar um material bíblico como ponto de partida para um espetáculo cênico-musical no lugar de inibir uma iniciativa desse tipo, acabaram é por impulsionar a proposição de uma trilogia. A miopia que havia entre parte da recepção residia no fato de que, de um lado, haveria um protocolo de interpretação, uma imposição de como o texto deveria ser interpretado, e de outro, um questionamento sobre a possibilidade deste texto servir para algum empenho artístico. Ou seja, entre religião e arte, preferi ficar com todos ou nenhuma delas.

O exame do texto, amparado por bibliografia atualizada, me levou a considerar tanto a beleza quanto a complexidade do material. Havia muita poesia, uma poesia existencial em Saul, alguém rejeitado pelas autoridades e pelo povo da época. Ainda, quando mais estudava Saul, mais a narrativa de David ficava clara: mas todo esse empenho dele, ou de seu narrador, em se distinguir de Saul, fazia com que David se tornasse cada vez mais um novo Saul.

Essa hipótese era provocativa. Afinal, David é objeto de culto tanto do judaísmo como do cristianismo. Entre o texto e o processo bimilenar de interpretação e mitificação, haveria a possibilidade para leituras que não reproduzissem pressupostos fechados, que não se restringissem a parafrasear o já dito?

Foi nesse momento que me encontrei com a obra de Israel Finkenstein e, dele, com a de Eric Hobsbawm

2 - Novos pressupostos⁹

O ciclo narrativo em torno da figura de David tem estimulado artistas, pensadores e teóricos a buscar entender o porquê de seu fascínio. Robert Alter, em *The Art of Biblical Narrative* (Basic Books, 1981) mostra que, pela variedade de técnicas e personagens, o ciclo se aproxima da obra de Shakespeare, na correlação entre história e ficção, criando uma modalidade escritural que não se detém em um e outro aspecto da construção da realidade.

Recente criticismo tem procurado desconstruir a narrativa, de forma a esclarecer melhor a produção do mito de David, de David como mito. Em *David and Salomon. In Search of the Bible's Sacred Kings and the Roots of the Western Tradition* (Free Press, 2006) Israel Finkelstein e Neil Asher Silberman relêem o ciclo de David a partir dos dados da arqueologia. Os dois autores já haviam lançado os fundamentos de sua provocativa abordagem no livro *The Bible Unearthed: Archeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts* (2001). Este último livro saiu no Brasil com o título *A bíblia não tinha razão* e sem subtítulo. Trata-se de um jogo mercadológico com o título de outro livro, o clássico de Werner Keller – *E a bíblia tinha razão*, que romanceava informações arqueológicas do século XIX e começo do século XX para mostrar como o texto bíblico era comprovado pelas escavações arqueológicas. O livro de Keller confortou durante anos fiéis ávidos em fundamentar cientificamente sua fé nas escrituras, diante de tantos dados

9 Tópico escrito em 8/04/2007, na esteira de uma possível continuidade de *Saul* (2006).

vindos da História, da Lingüística e da Arqueologia, que pareciam contradizer inteiras seções da bíblia. Nos EUA, o livro de Keller foi traduzido como *The Bible as History*, com um fundamentalismo religioso bem acentuado. Já na França, *Bible Arrachée aux sables*, *A Bíblia arrancada, tirada com força da areia*. O original alemão de Keller intitula-se *Und die Bibel hat doch Recht. Forscher beweisen die Wahrheit der Bibel, E então a Bíblia tinha razão. Pesquisadores comprovam (documentam) a Verdade da Bíblia*.

Porém, a busca de se relacionar a era de Keller com os novos tempos na Arqueologia só produz contrastes evidentes. A demanda arqueológica não é mais discípula do pietismo religioso. *The Bible Unearthed* é *A Bíblia sem fundamento, desterrada*, sem o chão - o abismo entre o texto e arqueologia. Os dados arqueológicos não confirmam a idealização teológica.

No caso de David (e de Salomão) o estabelecimento de um amplo e poderoso reino segundo a narrativa em Samuel choca-se com os dados físicos que evidenciam a ausência de 1 - povoação assentada em centros urbanos; 2 - um grande centro administrativo; 3 - uma economia forte; 4 - queda, dominação e/ou aniquilação dos filisteus e outros 'povos inimigos' na região. Na data que se toma como base para a cronologia dos eventos dinásticos, século X a.C., só havia aldeias dispersas.

Mas qual contexto então para narrativa? Os autores de *The Bible Unearthed* não recaem na ideologia do minimalismo, que toma o ciclo davídico como apenas uma elaboração sacerdotal pós-exílio, com o intuito de unificar ideologicamente um povo disperso pelo cativo. Há detalhes demais no texto bíblico, referências que apontam para formas sociais e culturais bem específicos de povos da região. Um comparativismo ilustrado e uma leitura atenta do texto promovem um novo diálogo entre arqueologia e narrativa. As estimulantes descobertas desse empreendimento intelectual possibilitam, mais que esclarecimentos e bálsamos para a fé, um renovado impulso para o contato com a complexidade de uma das maiores histórias já contadas.

O ponto de partida de *David and Salomon* não é original. O ciclo narrativo da Casa de David seria o resultado de anos de reescritura, de edição, primeiro de tradições orais, depois de tradições sacerdotais - reais. A constituição dessa narrativa, suas mudanças de foco, é contemporânea das alterações na identidade mesma de sua comunidade narrativa. Ou seja, a reelaboração do material tradicional a cada momento reprojeta a imagem que se procura estabelecer para o grupo. Ao mesmo tempo, essa reprojeção altera o passado, acumulando, sobre o material existente, aspectos agora solicitados. Assim, temos um movimento para frente e para trás: a herança é redefinida, episódios, personagens e eventos são suprimidos, ampliados ou reduzidos, formando-se uma complexa estratigrafia, com camadas pertencentes a várias épocas e redações.

O livro *David and Salomon* organiza-se em capítulos que mostram as etapas dessa complexa estratigrafia. Cada capítulo reconstrói as intrincadas relações entre os estágios do desenvolvimento do material textual, o contexto histórico e os achados arqueológicos de cada etapa.

Dessa maneira didática e esclarecedora, o acúmulo de dados e informações contraditórias, incompletas e aparentemente redundantes vai encontrando sua lógica. O trabalho dos autores lembra em muito a hipótese das idades de elaboração da épica homérica,

realizado por G. Nagy¹⁰. Tanto a redação da bíblia, como a dos textos homéricos, passam por essa sucessiva atividade editorial. Aquilo que parece contraditório ou equivocado, na verdade diz respeito ao modo de transmissão textual. A busca por uma coerência desconectada dos fatos dessa transmissão tem produzido as mais variadas crenças e discussões. Mas, antes de tudo, a coerência está na específica modalidade de elaboração das textualidades.

Um dos núcleos do ciclo narrativo de David não é o de sua realeza. Leitores de todas as épocas identificaram perturbadores aspectos da personagem. Há uma série de mortes que ronda a ascensão de David e o estabelecimento de sua casa real. Um a um todos os oponentes ao futuro rei vão morrendo. E, mesmo com ele no poder, as mortes continuam. Um trono manchado de sangue é o que podemos ver em David. A lista é enorme – Golias, Saul, Jônatas, Nabal, Abner. Mesmo os que não mortos diretamente pelas mãos de David, acabam tornando David no maior beneficiário com essas eliminações de dificuldades.

Parte desse estranho aspecto da personagem de David pode ser compreendido quando associado ao tipo de literatura chamada ‘contos de bandido’, muito comum na Mesopotâmia e em narrativas egípcias. Com perfil de fora da lei, integrando e liderando um grupo móvel, David ajusta-se bem à sociedade baseada em ambientes rurais cujos chefes lutavam volta e meia contra o assalto de agentes nômades, sedentários. As cartas de Amarna apresentam troca de correspondência entre faraós e seus vassalos na Ásia e em cidade cananitas, nas quais relata-se a instabilidade provocada por jovens camponeses sem terra, alguns ex-soldados. (Note-se a presença, no argumento dos autores do riquíssimo estudo de Eric Hobsbawn *Bandidos*.) Há um paralelo entre as atividades de David e as características desses líderes de grupos. Estes são carismáticos, justiceiros, fazem suas próprias regras, e estabelecem vínculos e chantagens com chefes e com a população. Os bandidos agem em áreas periféricas, muitas vezes remotas, valendo-se das condições naturais, das vias e lugares de difícil acesso que são a moradia deles. Mercenários, eles transitam entre a crueldade sanguinária e a adulação.

Fatos da carreira anterior à corte evidenciam como David se enquadra nesse tipo social. Após Saul expulsá-lo do reino, David forma um bando, um exército armado rápido, operacional e mortal, que assola e consola povoados não alcançáveis por uma administração central, como na derrota que impetra aos filisteus, ao proteger a cidade de Queila. Ainda, depois de vitória contra os amalequitas, David distribui presentes da vitória, estratégia básica de promoção e validação dos atos de seu grupo. Herói local, David pratica extorsão, como no caso com Nabal, uma de suas ‘providenciais’ vítimas – Nabal, um homem muito rico, vivendo no deserto, após recusar dar comida para os homens de David, morre misteriosamente. David fica com a viúva, mais uma mulher para sua coleção, que está sendo iniciada. Em seguida, David faz acordo com os filisteus, os grandes inimigos do povo ao qual etnicamente David pertencia. Assim, pulando fronteiras morais e éticas em prol de sua sobrevivência, David avança, de bandido a rei, unificando atos e valores

10 V. especialmente de G. Nagy os livros gêmeos *Homer the Preclassic* (University of California Press, 2010) and *Homer the Classic* (Center for Hellenic Studies, 2010).

considerados incongruentes. No balanço final de sua vida, em Samuel 21 e 23, temos a lista dos homens de David, os famosos e violentos membros de seu bando. Em meio ao caos, David instituiu sua dinastia que reúne inconciliáveis aspectos político-sociais.

As canções e histórias desse núcleo do ciclo de David tiveram de encontrar a sua refiguração. Afinal, como sustentar o ideal de nação em bases tão anárquicas? Um deslocamento, um contrabalanço precisaria ser feito. Eis a figura de Saul.

3 - Sobre as cenas

A partir dessas ideias, em 2007 foi produzida uma primeira versão do roteiro de David e tentativas infrutíferas de se encontrar financiamento para o espetáculo. A primeira versão seguia em ordem cronológica os eventos do livro de *I Samuel*, mostrando, em três atos, a coroação de David seguida de sua queda moral e política. Para tanto, segui uma dramaturgia tradicional linear, em versos, como em Saul, entremeando as cenas de diálogos falados com canções. Ainda trabalha com o conceito e a experiência de Saul, baseada em canções-solo, árias. Este roteiro objetivava transpor para a cena o tempo e lugar das narrativas bíblicas, guardando suas figuras, nomes, lugares e ordem de eventos.

Em fins de 2011, finalmente, com o financiamento do FAC, pudemos então concretizar aquilo que antes só estava no papel. Porém, aí as coisas ficaram mais interessantes.

Em uma primeira reunião de trabalho com Hugo Rodas verificou-se que o intervalo entre a pujança das ideias e sua forma: a linearidade do primeiro roteiro tendia a tornar o espetáculo uma ilustração do texto bíblico, coisa que sempre procurei evitar. Se se quisesse dar mais corpo aos estímulos de interpretações mais críticas e questionadoras da narrativa de David, era preciso também transpor este esforço para a construção da cena. O primeiro roteiro com suas músicas teve de ser reescrito. E não somente isso: durante o processo criativo essa seria a norma.

Para mim foi impactante: eu achava que tinha algo pronto. Tive não só de rever a obra, para me possibilitar a me rever, a enfrentar este estado confortável da ‘autoria’.

A partir da provocação de Hugo Rodas, iniciou-se um processo deveras trabalhoso de criação e aprendizagem: novas demandas de cena, tanto musicais quanto verbais, preconizam uma escuta atenta, uma negociação aberta diante de todos.

Com as mudanças no conceito do espetáculo, tivemos mudança outras como as de sua sonoridade. Na primeira versão do roteiro, as fronteiras entre palavra falada e palavra cantada era guarnecidas por uma abordagem da canção de solista, e com alguns recitativos, a partir de estilemas de canção musical erudita do século XIX.

Mas agora, com a fusão entre vários tempos, com orientação de se trabalhar com referências múltiplas em cena, as sonoridades deveriam ser modificadas. A dinâmica de referências necessitava alguém com experiência em eventos com mais fluidez. Daí a importância de Marcello Dalla. Com experiência sólida em música e tecnologia, música e cinema, música vocal e instrumental, Marcello Dalla com seus arranjos e orquestração trouxe para o espetáculo essa ‘música em movimento’, que tanto se vincula à canção dos intérpretes, quanto à cena, ao que está acontecendo. Ainda, o material musical encontrou um apoio firme nas tradições nacionais, ou melhor, na música feita no Brasil hoje.

Assim seguindo música a música, cena a cena, temos:

- 1 a abertura era o fim da peça na primeira versão. Mas acabar com uma música tradicional gospel pareceu inusitado para parte dos integrantes do elenco e para a direção. O objetivo desta canção, na primeira versão, era justamente servir de contraponto para os fatos sanguinários e violentos antes apresentados. Então David seria o cara que manda matar e depois que canta um salmo. Morde e assopra. Na versão final essa canção foi limada, e reelaborada para a abertura do espetáculo. Ela é baseada nos versos do salmo 51:10 “Cria em mim um coração puro, renova em mim um espírito justo.”¹¹
- 2 A canção de entrada do coro é uma procissão. A partir de vários vídeos de procissões e de pesquisa sobre metros gregos, o ritmo binário, de passos alternados do coro, como os anapestos, foi a base para essa cena. No texto procurei fundir várias referências textuais bíblicas como a do povo atravessando o mar vermelho, e outras laicas, como canções de samba pedindo passagem (*Oh Abre alas*, de Chiquinha Gonzaga; *Minha embaixada chegou*, de Assis Valente; *Não deixe o samba morrer*, de Edson e Aluísio, por exemplo). A imagem sonora seria justamente de um grupo, desse coletivo se impondo, sabendo quem é e o que faz. Ao mesmo tempo, essa canção de entrada é uma celebração do herói morto, ou do herói que a comunidade quer. Há muita ironia aqui, pois aquilo que o povo canta e deseja não será aquilo que David demonstra. E, por fim, abrir a peça propriamente dita por um canto de morte, é rasgar a ordem dos eventos, é antecipar a conclusão, é difundir a ideia do ciclo, do encontro do começo com o fim, para que se projete a ideia que morre tudo, mas o povo continua cantando um herói que virá, e não este que está no caixão, que a história se repete.
- 3 A canção do sacerdote espelha a canção anterior que era baseada entre canto responsivo. Mas durante os ensaios optou-se por fazer a procissão como um canto coral sem divisão de vozes, reforçando o coro. Aqui temos um desdobramento da canção inicial, como se o coro gerasse o solistas, como se o povo gerasse o sacerdote. A canção do sacerdote se estrutura então entre os versos do representante de Deus na terra proferindo o que é preciso para ser salvo e o coro vai mudando seu ritmo a cada intervenção. Eu me baseei novamente em material popular das rezas cantadas, dos cerimoniais e liturgias que saem dos templos e vão para as ruas para as festas populares. Assim, o sagrado é permeado pelo profano. A narrativa de David é marcada por sacerdotes: Samuel o escolhe como futuro rei; Saul mata os sacerdotes de Nobe (1 Samuel 22); David depois quando rei vive sendo repreendido pelo sacerdote Natã. A primeira prova para David virar quem ele é passa pela morte do homem de Deus. Ele precisa vencer o medo de Deus para se tornar David. Neste ponto, temos um diferencial da peça: as cenas e nomes da narrativa bíblica

11 Na versão final da peça, esta canção foi suprimida. Em seu lugar temos uma abertura instrumental com feitiço épico a partir de temas musicais de *David*, elaborada por Ademir Júnior, arranjador da *big band* que acompanhou o espetáculo.

usadas como base para o espetáculo são reutilizadas sem que sejam nomeadas. Os referentes estão dispostos em cena, mas não se restringem por uma identificação imediata com sua fonte. Esse recurso possibilita que se tratem as figuras utilizadas como alegorias, como tipos genéricos. Assim, David luta com um sacerdote, mas não é um sacerdote em particular, como Natã ou Samuel: é todos esses e outros mais. É a religião como instituição. David luta com o sacerdote como luta com o gigante. Matar gigantes para se tornar um gigante é um traço da trajetória de David. E os gigantes aqui não tem nome: são representações de poderes, de instituições, que não estão só no relato bíblico, que não se efetivam apenas no passado. Por isso este sacerdote gigante e cego é um misto de várias religiões e temporalidades. Ainda, não é David apenas que mata o sacerdote: para o espetáculo mesmo existir é preciso que o discurso da religião e sua tentativa de tornar o texto bíblico uma propriedade privada seja negados. Entramos no terreno de mortes simbólicas e alegorias.

- 4 A cena do recrutamento foi baseada em um *riff* que propus para o Marcello Dalla. A partir do *riff* foi construído uma estrutura falada-cantada, um recitativo-rap. Toda a cena vem de uma passagem pouco comentada na biografia de David. David é lembrado ora como o garotinho que mata gigantes, como o jovem que toca harpa para acalmar o espírito atribulado de Saul, e depois como o rei David. Mas há um momento obscuro na existência desse personagem: banido de sua pátria, David vaga como um miserável até reunir um grupo de 400 homens, os quais eram como ele - párias sociais. O texto bíblico assim relata: “E ajuntou-se com ele todos os que estavam em dificuldades, os endividados e os descontentes; ele (David) se tornou o líder deles.”(I Samuel 22:2).

David torna-se o líder de um bando de vagabundos, formando um exército de mercenários, que depois vai atacar o próprio povo seu: David, a serviço dos inimigos filisteus, ataca os israelitas, mata os de seu sangue. Estes homens inúteis e desprezíveis que acompanham David, segundo o relato bíblico, é que formam a força do rei, são os homens de David. David não é ninguém sem seus homens: eles estão com ele neste período difícil e o seguem durante a campanha militar que busca apagar a memória de Saul e que acaba por levar David ao trono real. Em um relato do fim da vida de David, depois de suas últimas palavras, guerreiras palavras, o texto bíblico enumera e louva os poderosos homens que sustentavam a causa de David. A enorme lista é um verdadeiro catálogo de assassinos. Ambivalentemente, a lista vincula estreitamente a David pessoas cuja fama, cuja excepcionalidade reside atos que podem ser ao mesmo tempo heróicos e covardes. Essa lista aparece em 2 Samuel 23 e é replicada em I Crônicas 11. O principal de David, Joabe, assassino mor, tem um papel na narrativa bíblica que aqui é transformado: no texto bíblico as mortes que beneficiam David nunca são realizadas por ele. Joabe é como uma entidade parda, um fantasma de David. Em nosso espetáculo isso é revisto: David é o maior assassino, ele mesmo pratica os atos terríveis. E Joabe é um anônimo. A reversão dos atos não situa a questão no certo e no verdadeiro: é uma política de

interpretação. O que no texto parece ambíguo, pelo registro de aspectos ‘contraditórios’ de David, aqui é resolvido: não há contradição. Não queremos salvar David dele mesmo. Com a morte do sacerdote e a formação de seu bando, David, ou a figura de David nesta peça, assume seu papel, adquire os meios para fazer o que intenta realizar.

- 5 O canto dos homens do bando de David foi elaborado a partir de décimas de cantadores tradicionais, dos repentistas. A décima é um recurso para organizar as atividades de improviso de trovadores e cantadores das mais diversas culturas. Eu escolhi, após diversos vídeos no Youtube, com um estilo chamado ‘martelo agalopado’. Martelo, pois, vem de um francês, Jaime Pedro Martelo (1665-1727), que cultivou metros de 10 sílabas. Isso na literatura. O paraibano Pirauá de Lima (1848-1913), violeiro e repentista, desenvolveu a forma como hoje se pratica: dez versos, esquema de rimas ABBAACCDDC. Na versão aqui adotada, as sílabas 2,5,8,11 são acentuadas e todos os versos possuem 11 sílabas. O verso endecassílabo eu venho me utilizando desde *Um dia de festa* (2003). Usei também em *Saul* (2006), como forma de escapar das armadilhas dos esperados decassílabos. A partir do texto assim elaborado, Marcello Dalla desenvolveu a melodia falada e o ambiente funk da cena e da música, uma canção de um baile em que se celebram assassinatos e estupros cometidos pelo bando de seguidores de David. Então temos o encontro da tecnologia com a tradição.
- 6 Até aqui a presença do coro tem dominado o espetáculo. Fez parte do roteiro justamente se valer de uma maior densidade ou textura vocal para marcar a presença do povo, do coro. A partir da morte do fazendeiro essa dominância coral, que corresponde ao coro apoiando David, começa se desfazer: quando do ataque à família do integrante, temos uma dissociação entre o coro cênico e o coro fora de cena, este entoando apenas vocalizes, gritos da morte e estupro. Por outro lado, depois do assassinato do fazendeiro temos a primeira canção solo, baseada na encaixada narrativa da mulher de Tecoa. Em 2 Samuel 14, temos uma mulher que é enviada ao rei David, vestida de luto, e que reclama de seus filhos mortos. Na verdade, ela é alguém pago para fazer este papel, cuidadosamente instruída por Joabe para comover o rei, para que o rei David aceite de volta seu filho Absalão, o qual havia promovido uma revolta civil no reino. A cena é meio que encaixada na narrativa como uma parábola, uma história dentro da história. Como as demais personagens do espetáculo de agora, ela é anônima. No texto bíblico, ela é chamada de “mulher sábia de Tecoa”, mas de fato é uma mulher esperta, que interpreta uma dor que não é sua para persuadir. Ela busca instilar no rei David uma lembrança de sua paternidade. Na inversão de referentes proposta pelo espetáculo, a mulher de Tecoa deixa de ser uma falsa atriz, uma simulação, para apresentar o outro lado da guerra, a guerra das mulheres, os efeitos da guerra, das mortes nos elos menos favorecidos da comunidade, como o faz o coro de mulheres em *Sete contra Tebas*¹².

12 Os comentários das cenas, elaborados a partir de blog sobre o processo criativo, aqui se encerram.

E o social?

Durante o processo criativo de *David*, tivemos ainda outro elemento complicador, que redirecionou os trabalhos: o julgamento do mensalão, envolvendo o agora Ex-presidente Lula e sua quadrilha. Foi um julgamento histórico, que atingia esperanças de milhões de brasileiros em um partido, em um líder. Morando em Brasília, era impossível que todo esta contextura de eventos não desencadeasse alguma reação nos integrantes da montagem de *David*. As tensões externas afloram na sala de ensaio. O nosso coro era sim um grupo de pessoas atingidas pelas revelações que o julgamento trazia.

Para detalhar as sobreposições entre contexto do mensalão e o processo criativo de *David*, eis uma série de gráficos¹³:

1 - Cronologia do mensalão



254

Documenta

13 Material elaborado para palestra ainda inédita “Dramaturgia, Música e Poder: A construção da Recepção em *David*”, apresentada no Seminário Internacional Teatro: Estética e Poder, na Universidade de Lisboa, 2013. Link: <http://www.teatroesteticaepoder2013.fl.ul.pt>.

2 - Cronologia David



3 - Sobreposição Mensalão/ David



4 - *Convergências David/Mensalão*



256

Documenta

5 - *Matrizes dramático-políticas de David*



Este trabalho sobre o mito bíblico e sua reverberação em agrupamento de criminosos de todas as épocas acabou por promover um irreversível impacto sobre a produção

cênico-musical do LADI. Ficou cada vez mais patente que não é por se tratar de musicais que as opções estéticas se restringiam a certas expectativas em torno do gênero. Tanto por parte de intérpretes, quanto pelo público, musicais são muitas vezes assimilados como eufemismos, como janelas abertas para sonhadores e hedonistas. *David* traduziu esse interesse por temas coletivos, com situações globais, já, em certo sentido presentes tanto na proposição de novos musicais, quanto na remontagem de obras do cânone operístico realizados no LADI.

Creio que foi justamente o trabalho envolvido na remontagem de óperas que conduziu a etapa que se aperfeiçoou em *David*. Ora, o enfrentamento da complexidade de se montar uma obra do repertório operístico demandou um questionamento a respeito de se inserir a remontagem em problemáticas atuais. Não se tratava apenas de ‘vestir’ o espetáculo com novas e mais atrativas vestes. Um conjunto de operações correlatas foi desenvolvido. Eis o quadro abaixo:

OBRA/DATA	PROPOSTA	INTERVENÇÕES
<i>As Bodas de Fígaro</i> (2004)	Explicitar as relações de poder, a micropolíticas da peça, nas tensões entre patrão/ empregado, homem/ mulher	Movimentos no palco registrando as hierarquias sociais; cenários marcando os espaço de contraste entre os agentes; proposta de uma interpretação mais naturalista, menos afetada, com foco no humor.
<i>Carmen</i> (2005)	Explicitar os mecanismos de abuso e violência de um feminicídio.	Intensificação da violência verbal e física de D. José contra Carmen; menor ênfase na sensualidade da personagem de Carmen; assessoria da Delegacia da Mulher, com fotos de crimes reais de parceiros contra mulheres, as quais foram expostas no Hall de entrada do teatro.
<i>Cavalleria Rusticana</i> (2006)	Explicitar a revolta de uma cidade contra um cidadão sem limites	Todas as mulheres, jovens e idosas da peça aparecem grávidas, grávidas de Turiddu. Em uma arqueologia, foi encenado o texto teatral de Giovanni Verga, baseado em um conto homônimo, materiais de base para o libreto da ópera.

Tal politização das remontagens de óperas contrasta com o percurso dos musicais por mim realizados:

OBRA/DATA	PROPOSTA	INTERVENÇÕES
<i>As partes todas de um benefício</i> (2002)	Explicitar as tensões na construção da identidade masculina.	Debate musical entre canções de um coro de mulheres e monólogos, canções de uma figura masculina.

<i>Um dia de Festa</i> (2003)	Universo feminino, dramas da intimidade	Dramaturgia elaborada a partir das memórias das atrizes integrantes do processo criativo. Primeira vez que me vali de uma dramaturgia toda em versos com rimas soantes. Canções em diálogo com a cultura popular.
<i>Saul</i> (2006)	Releitura da figura do primeiro rei de Israel como uma tragédia grega.	Musical com coro de apoio e orquestra completa. Todo em versos com rimas soantes, com alternâncias de partes faladas e cantadas. Figurinos de época e ênfase em uma figura bíblica menor ou pouco conhecida do grande público. Todos os versos possuem relações intertextual com o texto bíblico, causando estranhamento para crentes e não crentes.
<i>Caliban</i> (2007)	Releitura tragicômica das referências colonialistas em <i>A tempestade</i> , de Shakespeare.	Musical com coro e orquestra completa. Orquestração bem colorida, com momentos de autoreferência. Trabalho intertextual que transpõe o material de <i>A tempestade</i> para uma sequência anterior (<i>pre-sequel</i>), quando Caliban menino era o dono de sua ilha. Presença de teatro de animação (bonecos) e projeções visuais, ampliando o contraste entre a magia da ilha e as ações dos invasores.
<i>No muro</i> (2009)	Universo de menores em situação de risco a partir do diálogo entre diversas tradições performativas, musicais e fílmicas.	Dramaturgia composta toda a partir de um esqueleto de cenas e das canções. Não há falas. Tudo é cantado, dançado.

<i>David (2012)</i>	Releitura da figura do segundo rei de Israel, agora com foco em seus primeiros anos como um bandido limitado ao seu grupo de malfeitores.	Foco no coro, no grupo de atores-cantores, que se movimenta em cena. Presença de uma <i>big band</i> em cena (metais, percussão e guitarra/baixo) junto de um coro vocal de apoio.
<i>Sete Contra Tebas (2013)</i>	Exploração minimalista da peça homônima de Ésquilo, centrando-se no conflito entre dois irmãos, sincronizada com os protestos populares de 2013.	Apenas três atores em cena, e uma guitarra, uma cantora lírica, e sons pré-gravados dando a contrapartida de textos faladas entremeados por canções.
<i>Uma noite de Natal (2013)</i>	Anticelebração do natal, mostrando um entrelaço entre uma família e um estranho visitante, este com seus dramas pessoais.	Coro, orquestra completa, vídeo com cenas externas. Centro nos diálogos que mostram os conflitos entre as expectativas da celebração natalina e sua recusa.

Reunindo agora as pontas, a remontagem de obras do repertório operístico me proporcionou a oportunidade de entrar em contato com uma tradição da qual eu tinha contato apenas como fruidor. Com isso, enfrentando tudo que vem com os bastidores, com a subcultura que se forma em torno da idealização do mundo da ópera, muni-me de duas estratégias fundamentais: 1- estudar as obras e suas recepção crítica; 2- desenvolver um ambiente de trabalho com os cantores baseado em fundamentos básicos de interpretação, como o trabalho em grupo, a construção do papel e o entendimento da dramaturgia da obra.

Nesse sentido, como diretor artístico, minha função não se resumiu a marcar figuras em cena, e sim capacitar cada cantor para sua presença em cena.

Essa ênfase na presença me levou a uma barganha os cantores: “você trocaria esse seu pote de gostosuras, de adocicados truques e tramóias, pela contínua descoberta de outros possibilidades de se fazer aquilo que você acha que conhece”?

Ou seja: sendo um *outsider*, trazia instabilidade para um campo, melhor, um feudo saturado de mesmice: a produção de óperas no Distrito Federal atualizava uma herança de hábitos relacionados a uma elite cultural, que se reproduzia na auto-exposição de suas escolhas. A montagem de óperas era a ocasião de se celebrar valores e hierarquias sociais. E isso atraía cantores fascinados com uma orgia de sentidos a partir de *dvds* com suas divas e divos.

Assim, montar óperas seria como se transpor para esses grandes centros culturais, para esse museu do passado modelar, e encarnar a máscara do súdito colonial.

Mesmo que as obras em si fossem válidas em sua organização e qualidade, o que mais interessava era participar dessa subcultura, desse alheamento: ser sofisticado, talentoso, superior.

O meu caminho contra essa *stravaganza* foi justamente propor pressupostos de interpretação que inserissem as obras escolhidas para processo criativo em contextos inteligíveis, contemporâneos e atrativos.

Para tanto, exercitei-me em compreender a dramaturgia musical presente nas obras e suas possibilidades de redramaturgização ou de montagem a partir de sua recepção.

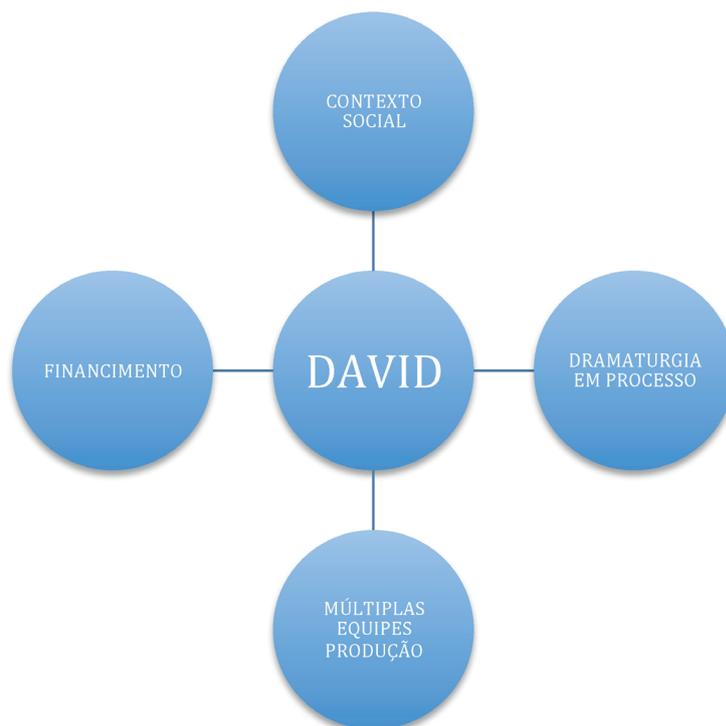
Por que no fundo o material que tínhamos eu e os integrantes do mundo da ópera era o mesmo: as partituras e o libreto. O diferencial estaria justamente no pressuposto, no ponto de partida, no que fazer com elas.

Nesse sentido, pude me aprofundar em um tipo de análise que integrava dados musicais e a visualização do espaço de cena. Para mim, o grande mestre foi Mozart. O meu primeiro estudo mais adensado, *As Bodas de Fígaro*, embora não tenha resultado em um estreia satisfatória, por várias razões, foi a obra que mais me ensinou como uma dramaturgia musical é um escrita específica, não apenas aglutinadora: é possível observar nas partes instrumentais da obra como há uma partitura de movimentos dos atores.

A busca de soluções para impasses da cultura operística e o contato com a dramaturgia musical das obras de Mozart, Bizet, Wagner e Strauss, entrou em conflito com a prática que eu havia desenvolvido nas primeiras obras dramático-musicais do LADI. As experiências com Hugo Rodas me colocavam mais à vontade como um dramaturgo tradicional que fornecia um texto com falas e cenas às quais se acrescentavam canções. A materialidade da cena (atuação e encenação) toda era elaborada por Hugo Rodas a partir dos ensaios. Mesmo o material musical era reprocessado a partir das cenas.

Já com as óperas eu possuía uma dramaturgia já concluída a qual eu teria de rever a partir dela soluções de sua materialidade. No caso de trabalhar com Hugo Rodas, eu acabava por fornecer materiais para um processo criativo.

Nesse sentido, com *David*, eu já possuía lastro suficiente em diversas etapas e funções de um processo criativo multidimensional e multitarefa. Nesse sentido, tudo converge para *David*, a partir de *David* tudo se redefine, como se pode ver no diagrama abaixo:



Ou seja, determinados recursos, processos e soluções que tive de algum ou outra maneira em cada uma das montagens das quais anteriormente eu participei, agora eu pude interagir de modo mais integral.

Nesse sentido, o próximo passo, a continuidade ampliação dessa máquina multissensorial se daria com a manutenção das forças que a impulsionam, como 1- espaço de ensaio determinado e específico para este tipo de trabalho; 2- remuneração de toda a cadeia produtiva (diretores, produtores, compositores, atores, técnicos); 3- espaço determinado e específico para as apresentações; 4- projeto de manutenção da equipe criativa. Em outras palavras, o caminho seria o da profissionalização, transpondo a 'incubadora' do teatro universitário. Porém... isso é uma outra história.

Um ano depois estava lá o LADI produzindo uma montagem com três atores/estudantes, *Sete Contra Tebas*, dentro de uma disciplina de Pós-graduação, com alguns atores e equipe que sobreviveu de *David*¹⁴.

Em *David* tivemos:

14 Sobre o processo de montagem de *Sete Contra Tebas*, v. MOTA 2013a.

DAVID EM NÚMEROS

GRUPO	NÚMERO	FUNÇÕES
Coro Cênico	20	Canto, movimento falas
Big band	22	Intervenções instrumentais, Acompanhamento canções.
Coro vocal	14	Dobrar canções, intervenções musicais
Produção	12	Suporte durante as apresentações.
TOTAL EM CENA	56 agentes	

262

Documenta

Implosão. O que aconteceu? A dramaturgia de *David* projeta a dramaturgia histórica do próprio LADI - o arco da ascensão e queda de um bandido e seu grupo. Pelo menos até aquele momento é o que parecia.

Finalmentes...

Como último texto, reproduzo material escrito uma entrevista por *email* para divulgação de *David*¹⁵.

“O processo de *David* é um desdobramento dos estudos para se montar a peça *Saul*, em 2006.

Desde *Saul*, revisitar o texto bíblico para uma montagem contemporânea foi motivado tanto pela qualidade do texto em si, do relato bíblico, quanto pelo contexto político do Brasil, com o crescimento de políticas populistas, com a necessidade de se colocar em primeiro plano de discussão estratégias de poder teatralizadas, que precisam de um grande auditório, de pessoas que aderem a um projeto de poder sem questionar o que de fato está acontecendo. *Saul* foi o primeiro estudo: um rei louco, um rei isolado em sua corte. *Saul* seria o antítipo, um erro. Seria o caminho para *David*, um rei melhor, mais justo e temente a Deus.

Mas quando se lê a história de *David*, vemos um percurso muito próximo de *Saul*: *David* é um assassino, traidor de seu povo, rei sanguinário. Comete barbaridades. Mas é tido como um homem que, apesar de suas contradições, permanece melhor que *Saul*.

¹⁵ Por solicitação da jornalista Melissa Luz Barbosa.

Há muito de Saul em David. David passa seu reino apagando a imagem de Saul, matando seus descendentes. Por outro lado, temos informações vinda da Arqueologia que sacodem ainda mais esse heroísmo de David. Segundo Israel Filkenstein, à época atribuída ao reino de David não existiam assentamentos humanos suficientes para que houvesse um grande contingente sócio-político na região de Jerusalém. Os assentamentos estavam nas montanhas. Havia na época então apenas tribos nômades. E, por Cartas de Amarna, documentos oficiais entre Egito e suas colônias em Canaã, vemos que a região era infestada por bandidos. Reis cananitas pedem providências quanto a estes saqueadores.

Lendo mais atentamente o relato em Samuel 22:2, vemos que, após fugir de Saul, David forma um bando composto párias sociais, “pois todo o homem que se achava em aperto, e todo o homem endividado, e todo o homem de espírito desgostoso, e ele se fez capitão deles; e eram com ele uns quatrocentos homens”¹⁶.

No início, o primeiro roteiro acompanhava essa trajetória de Anti-Herói a partir de uma estrutura clássica de musicais, com divisão de atos e cenas, canções corais e árias. Tudo em um cronologia linear, seguindo a decadência do reino de David. A partir das provocações de Hugo Rodas, essa cronologia e sua forte ligação com o texto bíblico foi redefinida, para que contemplasse a relação entre heróis e povo em diversas épocas, principalmente hoje. As provocações de Hugo liberaram o texto proposto de uma narrativa central, para que houvesse mais criatividade, mais possibilidades em cena.

Assim, o estranhamento pode haver, pois não é nem o David que se ensina nas igrejas e televisão, nem muito menos um Anti-David, um libelo gratuito contra a figura bíblica¹⁷. O que temos é um espetáculo que se sustenta em si, na negociação com as pessoas que conhecem ou não a história. Se leu a narrativa de David antes, vai gostar, vai aprender alguma coisa. Se não leu, vai querer ler, vai apreciar o espetáculo do mesmo jeito. Por que a ênfase do espetáculo não é antireligiosa ou profana ou qualquer outra ideologia. O espetáculo apresenta uma personagem principal que é o coro, o povo. O povo cria seus herói. E a mensagem positiva é que o povo também pode criar novos heróis, afastar-se dos heróis que criou.

Então, para mim, a motivação veio de enfrentar materiais tidos como propriedade de alguns grupos (intelectuais, religiosos, formadores de opinião, analistas políticos) e redimensionar, rever as contradições, as coisas interessantes que existem nas velhas histórias. Ainda, com a premiação do Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal, sem o qual não seria possível um espetáculo desses, abriu-se a possibilidade de elaborar uma metodologia de criação e produção de musicais. Montar *David* não é apenas colocar mais uma peça

16 É impressionante a clareza do texto! David forma um grupo de párias sociais, de mercenários. Eric Hobsbawm, historiador recém falecido, estudo o caso em diversas culturas, como os cangaceiros no Brasil. A partir daí, temos o tema da peça *David*: A formação de um grupo liderado por David, um grupo de bandidos, bandidos que não se importam com contra quem eles lutam.

17 Interessante que a Rede Record explorou com muito proselitismo o mesmo material narrativo na mini-série *Rei Davi*, exibida entre Janeiro de 2012 e Maio de 2012, sendo reapresentada entre Outubro e Dezembro de 2012, este último período em sincronia com o processo criativo e apresentações de *David*. Quanta distância se vai da telinha ao palco...

na cidade. É desenvolver um *know-how* que poderá ser reutilizado, partilhado em outras montagens, produções e pesquisas. Assim, para mim, a trabalhadeira toda de termos um grupo de atores cantores, um coral e uma *big band*, fora todas as pessoas envolvidas na produção e montagem, isso tudo mais de 70 pessoas, tudo isso só faz sentido se o alvo é tanto o espetáculo de agora quanto suas ressonâncias, que vão desde o que a “obra quis dizer” até “por que não “organizamos melhor uma tradição de obras cênico-musicais em Brasília?”

Por que ser um musical? Primeiro, temos um musical um pouco atípico. Temos um protagonista que não canta, gerando um deslocamento das expectativas. Segundo, não temos como centro de orientação as canções solo, as árias. O espetáculo até grande parte dele se concentra em números de grupo, coletivos. Ainda temos uma ecletismo de gêneros musicais, uma utilização consciente de referências sonoras a situações bem específicas, a partir das quais as músicas funcionam como negociação com a memória, e não ilustração da cena. Assim, o jogo entre várias artes procura apresentar os diversos aspectos da narrativa. Cantando a gente pode dizer as piores coisas, sem que elas, em um primeiro momento, se mostrem assim tão terríveis.

Além disso, musicais são lugares para parcerias criativas, com os atores, com o diretor, com todos os envolvidos. No caso, a partir da canções compostas por mim, esse material é discutido com o Marcello Dalla, que faz os arranjos. Este material é revisitado por Ademir Junior, para sua Big Band. Então forma-se um circuito criativo que vai se ampliando.

Quando o material vai para a cena é retrabalhado, redefinido. Então o círculo é colocado em movimento novamente.

Esta é minha sexta parceria com Hugo¹⁸. Cada uma é diferente, cada uma um espaço de aprendizagem. Nesta, a novidade é que os materiais estão sendo bem revistos nos ensaios - tanto as falas, quando existem, quanto a disposição das cenas e das canções. A dramaturgia do diretor se encontra com as outras dramaturgias. É tudo muito trabalhoso. Mas é um método para que as coisas adquiram uma consistência por si mesmo. Cada um de nós funciona como uma revisão de um processo em aberto.

A vantagem de trabalhar com Hugo é sua musicalidade, na verdade sua ciência coreográfica, de materializar em movimento aquilo que é palavra e nota musical. Assim, em cada ensaio as soluções por ele encontradas vão formando a coesão dos atos que os espectadores vão usufruir. Além disso, ele está cada vez mais engraçado.

18 Em ordem temos: 1-*Idades.Lola.* (2002); 2-*As Partes todas de um Benefício* (musical, 2003); 3- *Salada para três* (2003); 4- *As Quatro Caras do Mistério* (2003); 5- *No muro* (hipopera, 2009). Além disso, trabalhei com Hugo Rodas nos seguintes projetos de fim de curso: *Salve o Prazer, de Zeno Wilde* (musical, 2003); *Quem tem medo de Virgínia Wolf*, de E. Albee (2004); e *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos (2006).

O caso do teatro tem várias facetas. Não vou lamentar aqui o problema crônico de espaços na UnB e fora da UnB para teatro. Mas com um musical explosivo como o nosso, com suas implicações estéticas e políticas, apresentar dentro da UnB seria uma boa maneira de se celebrar os 50 anos da Universidade. Assim fica nisso: apresentamos no Anfiteatro 9 porque é dentro da UnB, porque é tempo de comemoração. O Anfiteatro 9 dá uma intimidade entre platéia e artistas. E apresentamos também como protesto por melhor espaço, pois não temos na UnB um espaço com condições de se montar obras dramático-musicais, coreográficas e musicais de nível. Não temos um bom lugar para orquestra, coro, teatro, dança. Estamos na berlinda. Estamos nas beiradas. É preciso urgentemente um espaço que atraia talentos e qualidade para as dependências da UnB. Muito do conhecimento que se faz em artes é performático: depende de condições técnicas, de um espaço bem específico. Estamos no Anf 09 e isso é uma mensagem: queremos, precisamos de um lugar de verdade.

Referências Bibliográficas

- MOTA, M. “Dramaturgia, Colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas”. In: Villar, Fernando Pinheiro e Carvalho, Eliezer Faleiros(Orgs.). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: s/ed, 2003.
- MOTA, M. “Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena”. In: TEIXEIRA, J.G. , GARCIA, M.V & GUSMÃO,R. (Orgs.) *Anais do IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização*. Brasília: TRANSE/CEAM, 2003,p. 203-213. (2003a).
- MOTA,M. As implicações performáticas da escrita fugal: Uma leitura de *A arte da fuga*, de Bach. *Tônica (UnB)*, 1(2005):4771.
- MOTA, M. Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications. In Anais online Performance Matters!International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance, Porto,2005. Link: http://www.escom.org/proceedings/ESCOM2005_Proceedings_Performance_Matters/html/pdf/MarcusMota.pdf . (2005a)
- MOTA,M. O teatro como ficção audiovisual. In: Maria Eurydice de Barros Ribeiro. (Org.). *Arte e Temporalidade*. Brasília: EPPGArtes UnB, 2007, p. 127.
- MOTA, M. “Discussão da idéia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas” In: MEDEIROS,B.&MONTEIRO,M.(Orgs.) *Espaço e Performance*. Brasília:PPG-CEN, 2007, p. 103-110. (2007a).
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, M. Compendo, realizando e produzindo obras dramático-musicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é Brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figura bíblicas. Texto apresentado ao Brazilian Studies Association Conference, New Orleans, 2008. Disponível em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota> . (2008a)

- MOTA, M. A realização de ópera como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais. *Música em contexto* 3(2009):53-60. (2009b). Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/920> .
- MOTA, M. Do texto para a performance: o drama grego antigo e o Carnaval brasileiro In: *Hibridizações no processo criativo e outras relações*. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012, p. 71-87.
- MOTA, M. “Todos os teatros de Hugo Rodas” in *VVAA Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP, 2011, p. 14-36. (2011a).
- MOTA, M. *A Trágica Virtude. 26 exercícios não-lineares para a cena*. Brasília: Editora Pós-Arte UnB, 2012. (2012)
- MOTA, M. Teatro, Música e Estranhamento: a dramaturgia e recepção de David. In: *Anais (online) do 14. Simpósio da International Brecht Society*. Porto Alegre: PPCAC-UFRGS, 2013. Link: http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Teatro-M%C3%BAstica-e-Estranhamento_-a-dramaturgia-e-recep%C3%A7%C3%A3o-de-David.pdf .
- MOTA, M. Teatro e erudição: implicações de um experimento recepcional. Texto apresentado à VII Reunião científica da ABRACE, Belo Horizonte, 2013. Link: <http://www.portalabrace.org/memoria/viireuniaoteorias.htm>. (2013a).
- MOTA, M. Teatro musicado para todos. Experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB, *Revista Participação* (UnB), 25,2014,p. 80-96. (2014)
- MOTA, M. Direção Cênica de Obras DramáticoMusicais: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera. In: Claudia Regina de Oliveira Zanini; Robson Corrêa de Camargo. (Org.). *Música na Contemporaneidade: Ações e Reflexões*. Goiânia: Editora PUCGoiânia, 2015, p. 101117.
- MOTA, M. Teatro Musicado, Roteiro Diagramático e Seminários Interdisciplinares: Experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. *Revista Cena. URGs*. 18(2015a). Link: <http://www.seer.ufrgs.br/cena> .
- MOTA, M. Performance e estudos clássicos: proposta de seminários interdisciplinares. In: BACELAR, Agatha; OLIVEIRA, Loraine (org.). *Cenas poéticas, filosóficas e musicais. Um panorama dos Estudos Clássicos*. São Paulo: Annablume, 2016.
- SILVA, A. B. *Abordagens de processos criativos: O teatro de Hugo Rodas*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2014. Link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18414>
- Além do tema deste artigo, tenho me envolvido com publicações sobre música e cena em outros temas como nos seguintes textos:
- MOTA, M. & NEPOMUCENO, C. Hearing and Dancing Beats: An Interartistic Appropriation of Meters in Greek Tragedy and Brazilian Traditional Dance. *US-CHINA FOREIGN LANGUAGE*, v. 13, p. 2015-538, 2015.
- MOTA, M. Dançando o passado: discussão de estudos de caso, metodologias e implicações para processos criativos. In: Márcia Almeida. (Org.). *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. 1ed.BRASILIA: Editora IFB, 2015, v. 1, p. 167-177.
- MOTA, M. Cavalleria Rusticana, de Giovanni Verga. Tradução. *Revista VIS* (UnB), v.

13.2, p. 273-296, 2014.

MOTA, M. Catarse, Rasa, Flor: contextualizando a produção de emoções a partir de tradições performativo-musicais. *Revista VIS (UnB)*, v. 1, p. 118-127, 2013.

MOTA, M. Fontes para os estudos teatrais: Contribuições de A.Appia e E.Piscator. *Urdimento* (UDESC), v. 18, p. 43-58, 2012.

MOTA, M. OUVIR E DANÇAR RITMOS: EXPERIMENTOS COM METROS DA TRAGÉDIA GREGA. *Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 25, p. 133-148, 2012.

MOTA, M. Performance, dramaturgia e musicalidade: ideias e experimentos na interface entre Estudos Clássicos e Recepção. *Revista VIS (UnB)*, v. 11, p. 83-100, 2012.

MOTA, M. Natyasastra: teorial teatral e a amplitude da cena. *Revista Fênix* (Uberlândia), v. 03, p. 1, 2006.