

TEATRO MUSICADO PARA TODOS: EXPERIÊNCIAS DO LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA- UNB

Marcus Mota¹

RESUMO

Este artigo apresenta a trajetória do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. A partir da análise preliminar de montagens de obras que integram teatro e música, há a discussão sobre as dificuldades de se produzir e dar continuidade a propostas extensionistas em artes cênicas.

Palavras-chave: Extensão. Processos criativos. Artes integradas. Universidade. Ópera. Musical.

ABSTRACT

This paper deals with historical analysis of DramaLab at University of Brasilia. Interartistic creative process are described in order to discuss solutions to obstacles in Public outreach-oriented stage productions.

Key-words: Public outreach. Creative Processes. Integrated Arts. University. Opera. Musicals.

¹Marcus Mota é dramaturgo, cancionista, compositor, professor de Teoria e História do Departamento de Artes Cênicas (CEN) da UnB e diretor do Laboratório de Dramaturgia e Imagem Dramática-LADI, marcusmotaunb@gmail.com

1 Introdução

Em março de 1998 o projeto do Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (LADI) foi apresentado e aprovado no Colegiado do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

No texto de apresentação do projeto, lemos que

O LADI objetiva assessorar tecnicamente empreendimentos e pesquisas relacionados com a orientação da palavra rumo à cena. A ideia surgiu da necessidade de se concretizar linha de pesquisa já desenvolvida no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob os auspícios do PIBIC. As pesquisas *Pirlimpsique* (1996-1997) e *Matrizes dramáticas na formação da tradição barroca da literatura brasileira* (1997-1998) investigaram, respectivamente, a constituição histórica da experiência dramática da palavra como ato imaginativo específico e a orientação dramática da palavra em um imaginário historicamente individualizado². Além disso, no acompanhamento de atividades do Departamento, como aulas, peças, discussões, revisão de currículo, cursos de extensão surgiu a premente tarefa de formalizar e expandir os estudos realizados. Ainda mais que a palavra em sua realização dramática não se restringe à esfera teatral. A utilização desta dimensão cênica da palavra se verifica no intercâmbio com outras linguagens artísticas e formas de expressão contemporâneas (MOTA 1998:137).

De fato, o surgimento do LADI compreende-se no intercurso de diversas atividades acadêmicas relacionadas à diversificação de meu perfil profissional: na medida em que me metamorfos-

eava de professor de Teoria e História do Teatro em Dramaturgo, houve o trânsito e sobreposição entre experiências de docência e pesquisa a contextos de produção artística (MOTA 2003, ARAÚJO 212). O LADI inicialmente transformou pesquisas em análise de textos dramáticos na elaboração mesmas de textos para a cena, a partir de demandas de alunos para projetos de fim de curso. Tanto que o primeiro texto escrito e encenado foi “O filho da Costureira, para o projeto de Diplomação de William Ferreira³, dentro do projeto de extensão contínua ‘Cometa Cenas⁴’.

2 A primeira década

No entanto, o projeto do LADI já apontava para futuras aberturas, para uma maior diversificação de suas proposições, a partir do que demandas relacionadas às “dinâmicas de parcerias obtidas (MOTA 1998:138)”.

A partir de 2004 tal diversificação se efetivou com a parceria com o Ópera Estúdio do Departamento de Música da Universidade de Brasília, na produção e realização de espetáculos dramático-musicais gratuitos para a comunidade do Distrito Federal⁵.

Novamente, o ponto de partida era a integração entre o trabalho de pesquisa de alunos e professores da Universidade de Brasília e artistas e público do Distrito Federal. Entre 2004 e 2007, tempo em que a parceria se desenvolveu, tivemos os seguintes espetáculos⁶:

²A respeito destas pesquisas de Iniciação Científica, v. MOTA 1997 e MOTA 1998.

³V. entrevista, leitura dramática e texto no link <http://ofilhodacostureira.blogspot.com.br/>, material produzido por para o Acervo Vis pela professora Ana Beatriz Barroso.

⁴Além de “O filho da costureira”, apresentado na Sala Saltimbancos em 1997, tivemos: “A última noite sobre a terra”, mesma sala e mesmo ano; “Aluga-se”, comédia apresentada no Anf. 9, no antigo Centro de Convenções de Brasília, na Sala Villa Lobos do Teatro Nacional, em 1998; em 2001 início a parceria com Hugo Rodas, com a apresentação de “Idades.Lola”, projeto de Diplomação apresentado na Sala Saltimbancos; em 2002, estreamos o Teatro do Complexo das Artes com o musical “As partes todas de um benefício”, também para projeto de Diplomação; em 2003 dois musicais para projetos de diplomação: “Salada para três”, com direção de Hugo Rodas, e “Um dia de festa”, direção de Jesus Vivas, ambos espetáculos apresentados no Teatro do Complexo das Artes.

⁵Coordenado pela profa. Irene Bentley.

⁶Todos os guias/programas dos espetáculos com fichas técnicas completas e textos de apresentação estão disponíveis em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota/Musical-Guides>.

Nome da obra	Lugar de apresentação	Data	Atividades do Ladi
<i>Bodas de Figaro</i> , de W.Mozart	Teatro Ulysses Guimarães	Dias 13 e 16 de Novembro de 2004	Direção, cenário, elaboração do programa, discussão dos cortes e escolha de cenas (adaptação)
<i>Carmen</i> , de G.Bizet	Teatro Sesc/ Taguatinga e Sala Martins Pena- Teatro Nacional	Dias 4 e 5 de Julho de 2005	Produção, Direção, cenário, figurinos, pesquisa e elaboração do programa, discussão da adaptação (cortes e transformação de papéis cantados para atores)
<i>Cavalleria Rusticana</i> , de P. Mascagni	Teatro CCBB-Brasília e Sala Martins Pena- Teatro Nacional	Dias 7,22 e 23 de Fevereiro de 2006	Direção, Produção, Pesquisa, tradução das fontes do libreto (conto e texto teatral de Giovanni Verga),cenário, figurinos, elaboração do programa.
<i>O Empresário</i> , de W. Mozart	Sala Martins Pena-Teatro Nacional	Dia 22 de abril de 2006	Direção, cenário, elaboração do programa, tradução do libreto original e nova versão do libreto.
<i>O telefone</i> , de Gian Carlo Menotti	Sala Martins Pena, Teatro Nacional	Dia 10 de outubro de 2006	Direção, cenário.
<i>Saul</i> . Drama Musical	Sala Martins Pena, Teatro Nacional	Dias 25,26 e 27 de Julho de 2006	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa
<i>Caliban</i> . Tragicomédia Musical	Teatro do Complexo das Artes	Dias 4 e 5 de Julho de 2007	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa

Inicialmente, as atividades do LADI pareciam restringir-se ao que tradicionalmente se chama “direção de cena”: dispor os cantores em cena e materializar visualmente as referências do imaginário da peça presentes no libreto⁷. Porém, o desafio de uma parceria interdepartamental em um projeto artístico e educativo possibilitou a ampliação de experiências do LADI. A partir da complexidade de se montar uma obra multidimensional, que envolve conhecimentos e habilidades diversas, o

LADI acabou por se redefinir e entrar em contato com as demandas variadas de todo o processo criativo de eventos dramático-musicais⁸.

Em um primeiro momento, houve o desafio de preparar em pouco tempo estudantes-cantores para suas performances na montagem de *As Bodas de Figaro*. Mas a análise do libreto e da música e o intenso convívio durante os ensaios proporcionaram não só um diagnóstico da situação, como também estratégias de intervenção nas questões implicadas no

⁷Na tradição anglófona, temos o “stage director”, com escopo mais limitado que o termo alemão Regietheater. Sobre a tradição italiana, v. HANSELL 2002. Estudei in loco o processo do professor Mathew Lata na Florida State Opera em Tallahassee durante minha licença sabática em 2006, em MOTA 2014. Sobre o contexto brasileiro, v. ensaios em SAMPAIO 2009.

⁸Para os conceitos aqui utilizados, v. MOTA 2003, MOTA 2008, MOTA 2009

ato de levar para o público obras multidimensionais. *Bodas de Figaro* trata do *Poder*, de tornar visíveis e audíveis as interações assimétricas entre o soberano e seus vassalos e como essa ordem reversa é desconstruída. Em uma cidade como Brasília, tais questões estão na ordem do dia. Minha pergunta era: como transformar uma encenação de algo aparentemente isolado em seu esteticismo em um acontecimento transformador para os estudantes-cantores e para o público. Em outras palavras: como ultrapassar a tendência de se tornar a manifestação pública de habilidades em algo descartável, útil apenas para formar currículo dos realizadores e dos intérpretes.

Os procedimentos de análise textual previamente desenvolvidos e as demandas da amplitude da cena dramático-musical proporcionaram essa reengenharia do LADI. Assim, cada realização dali em diante passaria pelo questionamento de sua efetivação: por que dedicar tempo e vida para montar tal e tal espetáculo? O que tal e tal espetáculo apresenta como interrogação para pessoas do dia de hoje? Como tornar perceptíveis na interpretação e na montagem as questões que queremos tratar com a obra? A ruptura com o esteticismo dominante entre os que se dedicavam ao “bel canto” em Brasília passava por uma série de ações metodológicas claras:

1- a função da direção de cena não é ilustrar o libreto nem dar dicas instantâneas de interpretação. Necessário é aproximar o intérprete-cantor da formação de intérprete básica em Artes Cênicas. Não se trata mais de ver um DVD de ópera e copiar os maneirismos ali presentes como se houvesse uma gramática de gestos e posturas geral. Cada papel advém de um processo criativo. E cada processo criativo é único, tem uma proposta, um conceito, uma definição daquilo que pretende ser mostrado para o público.

2- a obra escolhida para o processo criativo é analisada em sua dramaturgia: os estudantes-cantores passam a compreender a totalidade da obra e não somente os momentos em que se apresentam. Nesse ponto, o diretor de cena busca materiais específicos para a análise dramaturgica: artigos, livros, teses, dissertações. A partir da análise dramaturgica

e da história recepcional da obra pode então propor um conceito, uma definição do que vai trabalhar.

3-dentro dessa organização racional da experiência de atuação, ou dessa explicitação dos pressupostos de direção e atuação, os estudantes-cantores passam a ter papel mais ativo como intérpretes, no sentido de não reduzir sua participação a seguir as marcas da direção: ao contrário, a cena é comentada e o detalhamento das ações é realizado a partir de aproximações, de repetições. No lugar de marcar o estudante-cantor, o diretor de cena solicita que as movimentações seja realizadas várias vezes dentro do parâmetros compreendidos durante o esclarecimento do contexto da cena. Assim, a direção e os intérpretes trabalham em parceria, dentro da proposta do processo criativo. Os intérpretes oferecem possibilidades, explorações que vão aos poucos se tornando em padrões testados e utilizados como nexos entre a cena e a audiência. O que estiver claro e compreensível para os atores, assim o será para a o público.

4- Todo o processo criativo pode ser acompanhado pelos diários de bordo dos estudantes-cantores e pelo diário da direção. Este é publicado online. E o material ali veiculado será utilizado como base para a elaboração do programa.

5- O programa ou guia do espetáculo é mais que um portfólio dos integrantes do processo criativo: temos a apresentação deste processo, suas decisões e escolhas, e comentário sobre a obra encenada e sua disposição em cenas. No lugar da vaidade, temos pesquisa e esclarecimento. O programa, dentro de um processo artístico-educacional, é ferramenta de suma importância. É o que o público leva para casa, junto com os sons e imagens que fruiu. Em casa irá confrontar o que viu e ouviu com o texto do programa.

6- Sendo espetáculos gerados por instituições públicas superiores de ensino, as apresentações são gratuitas, com legendas no caso de obras cantadas em outras línguas que a vernácula. Não há privilégios: quem quiser assistir que entre na fila.

Durante a montagem de *Carmen* tivemos a oportunidade de testar e aplicar esses princípios. O elenco teve que enfrentar sua ideia de *Carmen* du-

rante os ensaios. No lugar de uma Carmen sensual, optamos por nos valer da ópera como um caso de violência contra a mulher. A Delegacia da Mulher entrou em parceria com o projeto, subsidiando com materiais sobre a violência de companheiros, maridos, namorados. No *hall* de entrada no teatro, imagens reais de mulheres agredidas e assassinadas eram mostradas em *looping*. A dramaturgia de *Carmen* era a análise de um caso policial que começa com assédio, parte para pequenas violências, obsessão, e finda em morte. As belas canções entremeavam-se a antecipações fatais. Tudo culminou no sangue, nas rosas caindo do céu, na iluminação estourando nos matizes vermelhos.

A resistência à direção ou a proposta durante os ensaios foi fundamental para que a mesma fosse clarificada e compreendida. O elenco funcionou assim como uma primeira plateia. Para formar espectadores, temos que formar intérpretes. As respostas do elenco, sua divisão entre o conforto do esteticismo e a dimensão social da releitura, acabaram por converter os ensaios em uma arena em que se mostram e debatem tensões bem evidenciadas. Por esteticismo contra qual o projeto enfrentava, era o pretenso elitismo consciente ou não que estava presente em planejamento corporativista de carreiras reproduzido pelos estudantes-cantores⁹. Ou seja, alunos de uma universidade pública, vocacionados para uma atividade de excelência que exigia o máximo de suas habilidades, acabavam por assumir comportamentos questionáveis, dominantes no âmbito profissional da cidade. Tal comportamento confunde excelência com exclusivismo. Indo em outra direção, assumindo o papel formador de artistas e cidadãos, o LADI propôs estratégias integrativas e inclusivas, para que a montagem de obras multidimensionais fosse o encontro de habilidades múltiplas e tensões sociais.

O que se viu com *Carmen*, com a nossa Carmen, com uma Carmen candanga, judiada e morta, morta em cena mas ressuscitada nos corações

e mentes, foi a Carmen de todos, o teatro e música para todos: filas quilométricas, com diaristas e embaixadores lado a lado. Acima de tudo, todos puderam ver e ouvir que se pode fazer diferente, que a complexidade do real é assumida e reinterpretada em projetos que integram ensino, pesquisa e extensão¹⁰.

Com *Cavalleria Rusticana* tivemos um divisor de águas: como *Carmen* gerou dissensões entre o corporativismo operístico dominante na cidade, para enfrentar os descontentes, no lugar de reencenar *Cavalleria Rusticana*, a proposta foi partir do textos originais do libreto (conto e texto teatral) e nos valer de algumas canções da peça. Essa nova dramaturgia oferecia uma nova *Cavalleria Rusticana*, em que se encontravam justapostos o teatro e o canto. A alternância entre as cenas dialogadas e as árias marcava bem isso: o público sabia que uma coisa era uma coisa e não outra. Assim, a resposta a uma tensão na montagem do elenco, baseada no antagonismo entre os usos do repertório operístico, viu-se ela mesma registrada na dramaturgia da obra. Ou seja, as tradições, os gêneros performativos guardavam suas fronteiras. Mas estavam frente a frente, como em uma guerra, uma luta presente liminarmente em *Cavalleria Rusticana* e que se converteu no conceito da montagem: uma cidade oprimida por um conquistador revoltase e o mata.

No libreto da ópera homônima, a questão fora reduzida a uma trama de traição, um triângulo amoroso, que acaba com a morte do sedutor pelas mãos do marido enganado. Porém, nos materiais originais de Giovanni Verga, seguindo os cânones do verismo, o foco está na organização social de uma pequena aldeia siciliana de fins do século XIX, Vizzini. A relação entre os habitantes é desestabilizada pelo retorno de Turiddu Macca, que depois do serviço militar, volta para sua cidade natal, atraindo a atenção dos homens e mulheres. Há o triângulo amoroso, há a morte, mas há também toda uma descrição e análise dos rituais cotidianos do micro-

⁹A respeito do tema, v. textos em HOLLANDA 2011.

¹⁰Esta montagem de *Carmen*, que contou com o Coro do Senado, foi registrada em vídeo e veiculada pela TV Senado. Vídeos de alguns espetáculos aqui comentados estão disponíveis no canal no youtube: www.youtube.com/user/marcusmotaunb/videos. Além disso, apresentei as implicações dessa contemporaneização de Carmen em MOTA 2005.

cosmo rural siciliano.

A partir do estudo e da leitura das fontes textuais da ópera, o conceito da nova montagem foi estabelecido. Além de, pela pesquisa das fontes, ter sido atualizada a dimensão fenomenológica da obra, houve a correlação entre a organização dessa cidadezinha e a trama política brasileira da época, com a emergência do populismo petista. Na época, o presidente Lula se encaminhava para o fim de seu primeiro mandato (2003-2006), agindo em campanha permanente, com gastos enormes de publicidade oficial. Diante disso, o processo criativo do híbrido *Cavalleria Rusticana* fundamentou-se nas homologias ou paralelos assim distribuídos:

1. Trajetória do anti-herói Turiddu Macca // Trajetória do lulismo
2. Cidade do interior da Silícia // Brasil e/ou/ Brasília
3. A cidade e o sedutor // o país /a capital
4. A cidade julga e aplica a pena // conscientização da platéia.

Para materializar estas homologias, em nenhum momento a montagem se valeu de explícitas identificações dos termos comparados. Ao contrário: houve uma paradoxal e hiperbólica utilização de símbolos: todas as mulheres, novas e experientes, todas estavam grávidas, todas carregavam no ventre o anti-herói. A gravidez como metáfora entre doença, gravidez e enfado apontava para uma cidade que não suportava mais a presença esterilizante do amante desleal. Em nossa versão de *Cavalleria Rusticana* todos espancam, matam o violador da cidade, homens e mulheres participam dessa catarse. No teatro, isso foi possível.

Essa catarse também foi do LADI. Dentro de condições difíceis, poucos recursos financeiros e dificuldades para se manter uma equipe ou mesmo ter um elenco, a criatividade amarga que nasce dos obstáculos levou para o palco um redimensionamento das estratégias. Se era possível fazer obras multidimensionais a partir da reelaboração de obras do repertório, por que não propor uma obra nova,

fora do repertório? Dessa maneira, os protocolos e os compromissos com o corporativismo operístico local não seriam mais problema. E em todo caso, a fase com a montagem de obras do repertório operístico teria sido uma intensa sequência de aprendizagem para outros projetos e outros vínculos com a cidade.

Para tanto, quase fechando a parceria com o Ópera Estúdio, foi encenado o espetáculo *Saul*, primeiro de uma trilogia ainda em aberto. Como nos outros processos criativos que integram pesquisa, ensino e extensão, a preparação da montagem foi precedida de leitura de materiais bibliográficos para subsidiar a proposição do conceito do espetáculo, de sua orientação expressiva. A partir da crítica do populismo iniciada em *Cavalleria Rusticana*, optou-se por levar ao palco uma tragédia musical a partir da discussão da problemática figura do primeiro rei de Israel, o qual é, de acordo com o relato bíblico totalmente pro-David, rejeitado por Deus e pelos homens. Os delírios de Saul, a poesia de sua loucura, sua atípica trajetória existencial é apresentada em canções originais orquestradas por Guilherme Giroto. Aplicou-se à narrativa bíblica o esquema de alternância entre cenas faladas, corais e solos vocais presentes na tragédia grega de Eurípides. Essa fusão de estilos, técnicas, gêneros performativos acabou por produzir tensões entre comunidades diversas, como pessoas que frequentam cultos religiosos protestantes e artistas cênicos. Houve uma dificuldade mesmo de divulgar a realização baseada em pesquisa acadêmica, pois no veículo jornalístico de maior apelo houve a resposta de que “não divulgaria resquício de Semana Santa”¹¹.

Nem Teologia, nem Iconoclastia - em uma cidade em que a religiosidade virou moeda de troca, avançar em feudos, em pretensas propriedades privadas é sempre algo estimulante. Antes de tudo, a narrativa bíblica de Saul, em seu esforço de reduzir e desfigurar o seu primeiro soberano é em si mesma um grande ponto de impulso criativo. Se o LADI, como outros projetos culturais, luta para sobreviver, para encontrar mínimas condições de produção e continuidade, então o enfrentamento a imposturas e autoritarismos das mais diversas fontes torna-se um

¹¹A respeito da elaboração e produção de novas obras operísticas e de teatro musical dentro de contextos de ensino e aprendizagem, v. VVAA 1983.

impulso, uma conquista. Pois já estamos aí, na arena. Uma luta a mais, é mais uma¹².

Nesse sentido, o tortuoso processo de montagem de *Caliban* foi uma outra catarse: ensaiar meses sem saber onde apresentar, contínuas trocas de elenco, nenhum orçamento, participações especiais (Orquestra e coro) por meio de vínculos afetivos... O hercúleo esforço do LADI para manter-se esbarrava na complexidade crescente de suas produções. Entre as atividades de composição, realização, recepção e produção, esta última necessitava ser revista. Tanto que a parceria com o Ópera Estúdio e mesmo o LADI quase implodiram depois da montagem de *Caliban*. Em cena tivemos atores, cantores, músicos, cenários digitais projetados, teatro de animação, em textos e canções originais, estas eximamente arranjadas e orquestradas por Ricardo Nakamura. Mas nunca, como em nenhuma outra montagem do LADI, o processo para levar à cena toda essa maquinaria foi tão turbulento. O *know-how* em como formar um grupo para realizar um espetáculo dramático-musical estava bem organizado. Devido à regularidade das apresentações, a parceria LADI/Ópera Estúdio possuía um público sempre disponível. As práticas de pesquisa textual ou preparação do espetáculo eram

um dos aspectos fortes do LADI. As incursões na criação sempre se renovam com a maturidade dos envolvidos. Porém, o LADI não se geria em termos de custos, de fontes financeiras. O modelo vigente de colaboração, de troca do capital financeiro por recursos humanos estava se esgotando, em virtude da maior profissionalização da produção cultural, da economia criativa. Novas dinâmicas precisavam ser experimentadas, em razão também da série crise financeira das universidades e dos diversos entraves burocráticos para se trabalhar com a compra de materiais para produção de obras artísticas nos órgãos públicos.

Nesse sentido, o LADI passa por uma nova fase de sua trajetória, ao entrar em diálogo com a política de editais públicos para a cultura. Ao completar sua primeira década, o LADI teve de se reinventar para que tornasse possível a realização de novos empreendimentos culturais, agora efetiváveis a partir de seu amadurecimento acadêmico e técnico.

3 A segunda década

A partir dessa nova fase temos o seguinte quadro com as obras mais significativas:

Nome da obra	Lugar de apresentação	Data	Atividades do Ladi	Editais/Parceria
<i>NO MURO.</i> Ópera Hip-Hop	Teatro Plínio Marcos, Funarte-Brasília	Dias 27 de Novembro a 06 de Dezembro de 2009.	Produção, Direção (Hugo Rodas), cenários, figurino, pesquisa, dramaturgia, oficinas com atores e dançarinos, canções, arranjos, elaboração do programa.	Elebrobras
<i>Danaides</i>	Teatro Sesc Gama, Teatro Newton Rossi Sesc Ceilândia, Teatro Plínio Marcos, Funarte-Brasília	Dias 21 e 22 de maio, 26 e 27 de maio, e 2 a 12 de Julho de 2011.	Pesquisa, canção, e textos.	Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna e Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC)

¹²Detalho as implicações de se montar um drama musical a partir de texto bíblico em Brasília em MOTA 2008.

<i>Mobamba</i>	Espaço Cultural Varjão	Entre os dias 14/06/2012 e 01/07/2012	Pesquisa, direção musical.	Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna e Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC)
<i>David. Drama Musical</i>	Anf. 09, Universidade de Brasília	Entre 28/11/2012 e 02/12/2012.	Produção, Direção(Hugo Rodas), dramaturgia, canções, cenografia, figurinos, elaboração dos programas.	Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC)
<i>Sete Contra Tebas</i>	Anf. 09, Universidade de Brasília	Entre 09/07/2013 e 11/07/2013.	Produção, Direção (Hugo Rodas), dramaturgia, canções, arranjos, orquestração, cenografia, figurinos, elaboração dos programas.	Decanato de Extensão-UnB e SBEC(Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos)

Nessa segunda década, o LADI tem conseguido atingir em parte seus objetivos de levar para o público espetáculos interartísticos de qualidade, a partir de pesquisas acadêmicas por meio de editais públicos de financiamento da cultura.

Um dos melhores exemplos disso foi o espetáculo *No Muro. Ópera Hip-Hop*. O espetáculo foi gerado inicialmente a partir de conversas, em 2008, entre mim e o então aluno de Bacharelado em Artes Cênicas Plínio Perrú. Feito e aprovado o projeto com patrocínio cultural da Eletrobras, organizou-se a equipe, sob a direção de Hugo Rodas. Nos ensaios, tínhamos o encontro e entrelaçamento de três tipos de tradições performativas: duas cantoras de óperas, Aída Keller e Valdenora Pereira, atores e integrantes do movimento hip-hop de Brasília, como o Dj Jamaica, e *bboys* como Muxibinha, Papel, Willocking, Klebinlocking, entre outros. Não havia texto e sim um roteiro com a ordem dos acontecimentos inspirados nos filmes *O selvagem da Motocicleta*, de F.F. Copola e *West Side Story*, dirigido por Robert Wise e Jerome Robbins, tragédias gregas como *Agamenon* e *Coéforas de Ésquilo*, e histórias da periferia de Brasília. Com os recursos

do edital, foi possível remunerar os participantes externos à Universidade, dando condições para um trabalho profissional que mesclava artistas com as mais diversas experiências. Em conjunto a isso, a produção conseguiu estabelecer parcerias com instituições locais e nacionais, trazendo para o teatro jovens estudantes secundaristas e jovens em situação de risco social.

No muro, enfim, serviu para quebrar muros, barreiras sociais, estéticas, institucionais. Nesse momento, ficou clara a necessidade de o LADI se reciclar, vendo que há toda uma dramaturgia e performatividade das ruas, das pessoas, que dificilmente é incorporada à academia. Os currículos, ainda, ficam presos na reprodução de uma historiografia que consagra autores, obras e valores que são importantes para tradições de seus lugares de proveniência.

Assim, o descompasso entre academia e sociedade é reiterado, pois aquilo que se estuda muitas vezes encontra-se desvinculado das práticas e estéticas performativas correntes. Foi preciso um diálogo mais direto com os estudantes, com suas intuições e observações para que os horizontes se abrissem.

Além disso, esse senso de atualidade reoxigenou as formas de entendimento do uso das sonoridades em cena. Os sons das ruas tipicamente advêm de mediações tecnológicas que editam materiais pré-existentes. No LADI, em virtude de minha formação e pesquisa, os procedimentos dramatúrgicos eram tomados como horizonte para modelação das cenas faladas e cantadas. Mas as formas são índices, possibilidades (MOTA 2008). Tais formas e modelos poderiam ser atualizados por meio dos sons contemporâneos e seus modos de produção. Assim, para a audiência teríamos uma fusão entre práticas composicionais historicamente distantes mas aproximadas pelos efeitos, pelo processo criativo. Com isso, haveria tanto um mútuo esclarecimento entre eventos separados no tempo, quanto o *link* entre tradições culturalmente diversas. Dessa maneira, um espetáculo assim definido por fusões e diálogo histórico proporcionaria para a plateia de hoje um acesso não só ao que hoje se realiza, mas a referências culturais na maioria das vezes associadas a uma classe ou hipervalorizadas como patrimônio de um certo grupo.

No caso de *No muro* tais questões de poética e sociedade integravam o cotidiano dos ensaios, confirmando que em processos artísticos extensionistas os primeiros atingidos pelo projeto são os seus articuladores cênicos. Ou seja, não é apenas o público *de lá* que é beneficiado com a correlação entre pesquisa, arte e comunidade: os próprios intérpretes, a equipe do projeto já se depara com o entrechoque entre suas vivências e as dos outros durante o processo criativo.

Em *No Muro*, jovens de diversas cidades do Distrito Federal e Entorno vinham para os ensaios no Núcleo de Dança da UnB junto com profissionais de canto lírico e professores do Departamento de Artes Cênica da UnB. As canções e músicas, especialmente compostas para o espetáculo, eram reproduzidas, gerando o entrechoque entre tradições de canto acompanhado por instrumentos *in praesentia* e as práticas de reprocessamentos digitais de som. As audiocenas de *No Muro* apresentavam referências compositivas e recepcionais muitas vezes em conflito

quanto a sua presumida hierarquia social e estética. Nos ensaios mesmo, muitos dos *bboys* mais jovens meneavam a cabeça, riam baixinho quando as cantoras líricas mostravam suas habilidades, enquanto que o estampido altissonante das seções agressivas das danças e canções dos integrantes do Hip-Hip eram acompanhadas por um misto de pasmo e admiração pelas cantoras líricas¹³.

Ou seja, em *No Muro*, desde os ensaios, formulou-se a hipótese de todos estarem juntos com suas habilidades, com suas histórias, com seus sons e ideias. Se o tema da peça era o de muros erguidos como metáfora da exclusão, o espetáculo era maior que isso, mais forte que a vida, pois mostrava outra maneira de se relacionar com o Outro.

Ainda para o LADI ficou patente que o uso da mediação tecnológica e a diversidade de fontes e materiais sonoros era uma conquista e uma direção a ser seguida. Até aquele momento, a parte musical dos espetáculos do LADI ou era previamente composta, como no caso das experiências com o repertório operístico, ou era elaborada e depois arranjada para grupos musicais e vocais. Meu papel era mais de um cancionista. Com os editais e a possibilidade de explorar melhores opções sonoras, o teatro musicado do LADI não seria apenas um teatro falado entremeado com canções. Desde já, não apenas ter algo audível com letra interessava: era preciso trazer para a cena o que as pessoas escutavam, o que elas experimentavam auralmente.

Como se vê a participação nos editais acarretou um maior necessidade de se elaborar projetos e processos criativos que de fato estabeleciam vínculos com expectativas e referências da comunidade. Como, desde os anos Lula, a política de editais é baseada na relevância e contrapartida sociais, mesmo que artistas muitas vezes vejam nessas diretrizes restrições ideológicas para a liberdade criativa, há de modo inequívoco a proposição de um contexto como ponto de partida para as explorações estéticas. Em um primeiro momento, a participação em editais para o LADI efetivou uma maior organização dos projetos e uma definição maior da interação desses projetos com expectativas e referências da co-

¹³Sobre o conceito de audiocena, v. MOTA 2008 e MOTA 2013b.

munidade. Porém, nada é perfeito, como veremos no conclusão deste artigo.

As parcerias com as Companhias de Dança Basirah e Márcia Duarte foram consultorias de pesquisa de conteúdo e de sonoridade¹⁴. O trabalho com Grupos Artísticos consolidados e premiados em projetos alicerçados em pesquisa estética e contrapartida social proporcionou ao LADI não só uma diversificação de suas atividades, como também o acesso a processos criativos profissionais bem estruturados, com rotinas de produção e criação bem distintas e identificáveis. Embora variasse o grau de participação do LADI nesses espetáculos, a experiência com as Companhias deu-se como uma residência artística - um período de observação e aprendizagem, de reciclagem. Essa clara definição de objetivos, métodos e organização advinha de anos de experiência em produção e modelagem de projetos. Não é ocasional que isso resulte em produtos de alta qualidade, os quais tinham uma sobrevida, uma temporada para amadurecer.

Na verdade, o processo criativo orientado pelo movimento era o que estabelecia esses diferenciais estéticos e gerenciais. Havia um íntima relação entre a dramaturgia na dança e o planejamento e organização das etapas do processo criativo e sua produção. Mesmo com a presença de partes faladas, como no caso de *As Danaides* ou de canções como em *Momanba*, esse descentramento da palavra, do discurso está presente nas práticas que alicerçam as companhias Basirah e Márcia Duarte.

Tal descentramento da palavra pode provocar um afastamento, do modo estatisticamente mais conhecido, de como as pessoas concebem ou identificam o que é teatro. A não sincronia imediata entre som, movimento e palavra, e mesmo a ausência da palavra pronunciada pelos intérpretes em cena, gera essa desfamiliarização. No entanto, leva-se para o público outras formas de se trabalhar com a presença, com o corpo em estado de atuação. Tais pesquisas expressivas precisam ser incorporadas em espetáculos dramático-musicais para que se evite a estaticidade dos intérpretes que corresponde à reprodução de ordens sociais e estéticas hegemônicas. Com os intér-

pretes em movimento, o mundo se move. E assim o biscoito fino do pesquisa corporal funciona com um desautomatizador de percepções da audiência.

Tudo isso convergiu para *David* (2012)¹⁵. Sete anos depois de *Saul*, a segunda parte da trilogia estreava. Bem diversos os tempos, as estéticas e o país. O reizinho embriagado em seus delírios de poder agora torna-se um calculista atrapalhado, dono de uma quadrilha que assalta, mata e rouba indiscriminadamente. Há muito de Saul em David... Novamente a narrativa bíblica foi reciclada.

Contudo, durante o processo criativo algo de extraordinário aconteceu: o julgamento do mensalão pelo STF. Com ampla cobertura midiática, era impossível não haver qualquer inferência no espetáculo ao contexto político. Veja-se, a seguir, a sobreposição entre a linha temporal do julgamento do mensalão e os ensaios de David:



Novamente, como em *Saul*, não foi preciso fazer referências tópicas ao ex-presidente. *David* trazia para o palco a trajetória de um homem pobre que organiza sua quadrilha e passa a cometer crimes cada vez mais terríveis, até ser julgado e morto. Ao passo que a intensificação do julgamento do mensalão se realizava, o processo criativo de *David* encaminhava-se para seu fim. A pesquisa que gerou o espetáculo *David*, iniciada em 2005, era baseada em recente bibliografia que, a partir de dados textuais e arqueológicas, apontava para a construção do mito do rei-herói dentro de comunidades pobres a partir da figura de bandidos sociais (MOTA 2013). O bandido social, presente em diversas épocas e culturas,

¹⁶Sobre este processo criativo, v. MOTA 2013a.

¹⁷Sobre o evento e programação, v. <http://sbec2013.org/>.

estabelece-se dentro de um grupo, o qual comanda com uma ética bem particular que justifica os atos mais extremos de violência (HOBBSAWM 2010). Como em *Carmen*, *David* foi um espetáculo cuja dramaturgia propunha apresentar para o público as etapas, uma fenomenologia de um determinado tipo social.

Essa estratégia transforma a situação de acompanhar um caso particular, que é decomposto em suas ações constitutivas básicas, na compreensão de acontecimentos assemelhados. Assim, ver a formação de um bandido social é entender como grupos com comportamento desviante são gerados. Dessa forma, a dramaturgia - a construção das personagens e distribuição das cenas em sequência - não se reduz à ilustrar uma história. Antes, à dramaturgia da obra corresponde à pedagogia do espectador, a uma outra dramaturgia, que retoma e edita o material apresentado em cena. Por isso a não tipicidade do espetáculo: de nada adianta apenas identificar a figura opressora ou a moral reprovável. No lugar desta figura, identificar os padrões dos atos, a exemplaridade.

A partir de *David*, vimos que não havia nada de mal um processo criativo estar inserido em seu tempo, em sua cidade. Todo o investimento de tempo e dinheiro integrava a complexidade de propor para a cena um espetáculo multidimensional e a complexidade de uma sociedade que se revê em cada crise social, política e econômica.

Tanto que a personagem principal de *David* foi o coro, o coletivo em suas danças e cantos, a coreografia que dinamizava a cena e o público. Antes, como agora, o nexos entre a cena e a cidade fez-se na construção de um grupo que acumulava os papéis de quadrilha e juiz. A convergência de diversas habilidades (canto, dança, palavra, atuação) é homóloga à ampliação do repertório de saberes e atos da audiência.

David foi apresentado no histórico espaço do Anfiteatro 9, como parte das atividades de celebração dos 50 anos da Universidade de Brasília. Ou seja, trouxe para o espaço acadêmico pessoas das mais diferentes formações e vivências,

que compartilharam feitos de pesquisa estética e bibliográfica que promoviam a integração de saberes e habilidades, dentro de um contexto festivo e crítico.

Uma variação desse aspecto de arte de eventos deu-se com o processo criativo de *Sete contra Tebas*¹⁶. A versão produzida pelo LADI para esta obra de Ésquilo foi, especialmente, elaborada para o XIX encontro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássico (SBEC), dentro do I Festival Internacional de Teatro Antigo¹⁷. O processo criativo deu-se dentro de disciplina de Pós-Graduação em Arte: estudantes de graduação e pós-graduação encenavam a versão de texto de Ésquilo, sob a direção de Hugo Rodas, tudo observado pelos pesquisadores da disciplina Criação e Produção Artística, além do apoio para montagem e divulgação do Decanato de Extensão-DEX/UnB e da SBEC. Ou seja, com orçamento e escopo bem reduzidos em relação à *David*, o processo criativo e a encenação de *Sete contra Tebas* foi conduzido como atividade de um evento bem particular - no caso vinda para Brasília, de especialistas em cultura clássica do mundo inteiro.

Esse público diferenciado acarretou um desafio intertextual acentuado, ao se trabalhar com uma clientela que dominava as fontes de muitos dos materiais utilizados durante o processo criativo. No entanto, o evento dentro do evento, o festival teatral dentro do encontro acadêmico, orientava-se no sentido de transformar os momentos e espaços de apresentação de obras artísticas como tempos-espaços para se rediscutir a identidade e pertença do estudos clássicos dentro da realidade dos trópicos: por que ainda e aqui nos remeter a obras do passado?

Dessa maneira, a parceria do LADI com tal evento institucional acarretou uma experiência de nova modalidade de extensão, relacionada à presença de produções estéticas em encontros acadêmicos. Muitas vezes tais presenças ou participações são desejadas mas concebidas de modo lateral, como ilustrações, preparações ou pausas para relaxamento em relação a alguma centralidade temática. Contra este lugar subsidiário e periférico, o LADI se propôs a pensar, organizar e produzir o festival para o encontro acadêmico, além de preparar e realizar uma obra

¹⁴Links: www.basirah-danca.blogspot.com.br e www.ciamarciaduarte.blogspot.com.br.

¹⁵V. <http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7372>.

estética como processo de pesquisa, como material para estudos.

Nesse sentido, o acoplamento entre arte e pesquisa em eventos acadêmicos encontra um viés mais fundamentado, estimulante e provocador, o que nos leva a problematizar as difíceis e nem sempre bem distinguíveis relações entre Arte e Universidade e, daí, entre Pesquisa, Ensino, Extensão.

Com cursos de graduação e pós-graduação, com um Instituto de Artes, a presença inolvidável e irreversível de práticas e reflexões estéticas dentro da Academia obriga a todos os integrantes dos mais diversos níveis da Universidade a perceber e reconhecer que tanto Arte é conhecimento quanto ela mesma se manifesta de diversas formas, todas elas legítimas em seus contextos de produção e em sua validação institucional. Dessa forma está na hora de artistas e pesquisadores não mais mutuamente se excluírem, o que é um contrassenso diante das especificidades mesmas dos processos criativos que partem da compreensão e transformação de materiais pré-existentes. Em arte, tudo é observável: o sujeito que se expressa, o material que é redefinido, a poética que é explicitada pelas escolhas, a recepção inscrita na obra, na participação na obra, em como a obra se relaciona com as instituições sociais.

Dessa forma, os caminhos do artista e do pesquisador são homólogos - ambos são agentes transformadores, todos se transformam durante o processo de viabilização de suas realizações e tudo que produzem é veiculado de alguma forma para alguém. Não há mais lugar para o ensimesmamento e para a hierarquia dos conhecimentos.

Diante disso, projetos extensionistas em arte não precisam mais pedir permissão para existir, fundamentarem-se apenas em uma “natural” disposição da arte em ser humana ou atingir o Outro. Finalizando este texto a partir da reconsideração da trajetória e das dificuldades do LADI, proponho algumas estratégias básicas para que tal naturalismo ou idealismo sejam ultrapassados.

Questões e problemas finais

A partir das descrições preliminares, procuro, para concluir, elencar o nexo entre questões e dificuldades de continuidade das atividades do LADI, com o intuito de subsidiar futuros empreendimentos assemelhados.

1- Fundação. O início das atividades do LADI seguiu os protocolos vigentes na época vigentes na época: a elaboração de um projeto e sua aprovação nas instâncias competentes. Tudo isso determina uma compreensão das especificidades do projeto (definição, atividades, estrutura organizacional e condições para a realização de suas atividades). No Projeto do LADI, (V. Apêndice I), como uma carta de intenções), tais requisitos estão sumariamente expostos. Tal versão sintética do projeto acarretou as primeiras dificuldades para a continuidade do projeto. Não há uma definição e discussão dos termos empregados, dificultado o diálogo com possíveis parceiros, participantes e propostas de pesquisa que seriam dali depreendidas. Embora o LADI tenha tomado como ponto de partida muitas das atividades realizadas por mim durante os primeiros anos como professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB, entre elas cursos de extensão e atividades de ensino, não há o detalhamento dessas informações, as distinções entre aquilo que de fato singulariza o que viria a ser o LADI. No lugar do aprofundamento conceptual e do detalhamento de informações, temos um rol de possíveis atividades, como projeções ou impulsos para realizações e experiências que ainda seriam efetivadas. O caráter projetivo/utópico desse projeto acaba por indefinir o escopo do Laboratório, corroborando o intervalo entre sua definição conceptual e seu programa de atividades. Porém, das atividades elencadas, o LADI envolveu-se depois de anos em todas, menos nas que demandavam um diálogo mais intenso com mídias contemporâneas (cinema, tv, animação, por exemplo). Claro que é impossível projetar o que será realizado em duas décadas. Todos os projetos e laboratórios passam pela revisão periódica de suas proposições. Contudo, a forma como o pro-

jeto do LADI se elaborou e sua história estão diretamente relacionados. E, disto, suas questões e limites autoimpostos: é o que se vê na lista constante do Apêndice do projeto, em que se enumera o que é preciso para a estrutura física do LADI sem uma justificativa, o entrelaçamento entre a conceptualização do LADI e tal demanda por estrutura física. Este é o próximo ponto.

2 - *Estrutura física.* Em seu momento de fundação, o LADI vivia a realidade precária do Departamento de Artes Cênicas, que possuía apenas três espaços para realizar suas ações de ensino e administração: uma sala de aula expositiva, uma sala de aula para atividades de movimento, uma secretaria. Assim, o LADI foi fundado e passou a existir dentro dessa cultura de sobrevivência, sem espaço próprio, valendo-se de outros espaços, de espaços provisórios e de espaços informais/pessoais. Isso limitava o grau de atuação do LADI a parte de suas propostas, sem a possibilidade de formar uma equipe mais estável. Até a parceria com o Departamento de Música, foi apenas possível dedicar-se ou a atividade de produção de conhecimento transmitida textualmente (artigos, livros, textos teatrais, traduções), ou a encenações dentro do espaço de ensino (montagens de fim de cursos). Assim, tantas as condições estruturais institucionais quanto o próprio projeto do LADI demonstravam-se como agentes impeditivos de possibilidades de um laboratório que integrava produção e reflexão artísticas na integração entre ensino, pesquisa e extensão. E durante toda a continuidade do LADI, esta foi sua maior deficiência: a falta de um espaço específico para suas atividades, de um endereço para registro, memória e contato, de um lugar para guardar os materiais das montagens (figurinos, cenários, etc). Além disso, algo que não foi pensado no projeto: a multidisciplinaridade do LADI demanda espaços diversos conjugados. No projeto original o espaço ali descrito é um misto de espaço de reuniões e sala de aula equipada. Não há referência a um espaço para os ensaios. Nem muito menos um espaço para experimentação e ensaios de eventos que demandam tratamento acústico. Assim,

no projeto original o LADI é imaginado e definido como um escritório no qual se discutem ideias que serão realizadas em outro lugar. Essa separação entre atividades intelectuais e atividades performativas é justificável, pois muitas vezes demandam-se espaços diferentes para suas realizações. Mas o caso aqui não é o da separação, pois não há previsão para um espaço para as performances. Como foi visto do apanhado dos processos retrocitados, o LADI deslocou-se fortemente para a interpenetração entre pesquisa e processo criativo. O LADI é um laboratório de dramaturgia e de produções dramáticas. Com isso, a demanda por espaços próprios e específicos é correlativa de suas atividades. Não é mais possível pressupor uma atividade sem suas condições de viabilização.

3 - *Equipes.* Com o parceria na produção de ópera, o LADI pode satisfazer grande parte das condições para realizar suas atividades. Com uma sequência intensa de trabalhos em três anos, houve a necessidade de se constituir um grupo comum de colaboradores¹⁸. Entre colegas professores, alunos, técnicos e comunidade, tivemos o mútuo amadurecimento durante a produção e realização de obras que integravam teatro, música e dança. Cada nova montagem demandou o aprendizado de etapas e rotinas de produção. O trabalho diário com os intérpretes-cantores viu-se conjugado a demandas de realização das obras. Como as montagens das óperas se efetivando dentro de relações de ensino e aprendizagem, no que podemos chamar de um 'teatro universitário de ópera', houve o entrelaque entre as convenções de produção operística e as condições realização de um teatro universitário. Ou seja, nosso capital maior era de pessoas envolvidas nos saberes múltiplos de se propor e levar à cena uma obra dramático-musical. No entanto, muitas vezes, e na capital do Brasil à época, ópera era associada a um ilusionismo visual exuberante por meio de cenários caros e pesados. Como nosso trabalho era na formação de intérpretes cantores e na democratização da ópera, conseguimos produzir a baixo custo obras de boa qualidade. Baixo custo financeiro, alto custo de

¹⁸Além do meu colega Jesus Vivas e de Vania Marise, cito Roustang Carrillo, José de Campos, Bruno Mendonça.

tempo dos envolvidos no projeto: a contrapartida era de carga horária cumprida, formação e experiência no tema e satisfação pessoal. Nessa época não havia ainda sido regulamentada a questão dos “projetos especiais” ou atividades complementares. Então, dentro da pressão das cargas horárias dos currículos de cada curso, que haviam acabado de ou estavam em processo de revisão e exclusão de disciplinas comuns aos cursos de artes, as montagens de ópera eram uma das poucas oportunidades para diálogos interdepartamentais. Dessa forma a montagem de equipe em realizações dentro de relações de ensino e aprendizagem esbarra(va)m nas negociações entre grades curriculares e planejamento de carreiras. Na segunda etapa do LADI, com deslocamento para projetos autofinanciáveis, as equipes foram formadas a partir da produção executiva do projeto¹⁹. Com isso, a equipe deixou de ser muitas vezes o corpo de pessoas que pensavam o projeto para ser o grupo de pessoas que viabilizavam as demandas da direção. Além disso, nessa mudança, com o foco em uma maior organização audiovisual das performances, as equipes passaram a ser mais flutuantes, trocando a cada projeto, e com integrantes que acompanhavam apenas parte do processo.

4 - Recursos financeiros. Com a entrada no LADI na política de editais públicos para a cultura, houve o ganho de se tornar mais explícitas conceptualmente as atividades de cada projeto e de suas condições de produção. Por conseguinte, todas as outras instâncias adquiriram um maior grau de explicitação. Para se solicitar recursos, ou melhor, para competir com outros projetos por um prêmio de incentivo cultural, é preciso fazer o que não foi feito no projeto de fundação do LADI: conceptualizar, especificar. A elaboração de projetos para editais acabou por organizar o próprio LADI. A produção dos eventos multidimensionais não é apenas uma lista de compras: a complexa materialidade de sua realização demanda atos correspondentes de correção de abstrações e intuições apressadas. O *know-how* inicialmente constituídos no ‘teatro universitário de ópera’ foi diversificado em produções de maior amplitude

e exigências artísticas em seu acabamento. Nesse sentido, é preciso ter em mente que a elaboração de orçamentos e a existência de recursos não se esgotam na remuneração dos participantes. Tudo que vai para cena é extensão de um investimento. Sonhos não se realizam com sonhos. A formação de intérpretes e a formação de plateias passa pela questão fundamental da aplicação de recursos para a viabilização de projetos. Sem recursos, sem orçamento, os projetos são reféns da boa vontade e do humor de seus realizadores. Com recursos e orçamentos as relações entre os participantes ficam melhores definidas. A entrada do LADI na política de editais proporcionou o acesso a públicos outros que os da própria universidade. Assim, com orçamentos e recursos, com uma visão empreendedora, a amplitude de elaboração de obras multidimensionais dialogou com a amplitude das demandas de um processo completo de produção e divulgação dessas obras. Por meio dos editais, alunos e integrantes da comunidade puderam interagir com profissionais mais destacados em posições-chave dentro do processo criativo. Essa troca de experiências entre pessoas com os mais variados níveis de informação e oriundos de diversos contextos sociais e culturais fez com que os recursos fossem um meio e não o fim do processo produtivo. Por outro lado, a política dos editais, um edital para cada projeto, acarretou uma instabilidade do LADI. Primeiro, não se é contemplado ou premiado em todos os editais. Com isso, há intervalos de tempo que são tomados cada vez mais pela elaboração de projetos que pela manutenção do grupo. Em decorrência, os *links* entre os realizadores dos projetos são mais flutuantes, precários: as pessoas se reúnem para realizar um trabalho. Daí, para a recepção, fica um caráter eventual e descontínuo das produções, que são diversas e pontuais. Mas o maior obstáculo ou problema da imprevisibilidade dos editais está na quase eliminação de processos criativos que vão além de suas apresentações para cumprir as exigências do edital. As pessoas se reúnem e têm garantidos três ou quatro meses de convívio. Empregam suas habilidades para apresentar ao público obras de alta qualidade. Porém, após as apresentações os laços são

¹⁹Entre os pesquisadores e estudantes que exerceram essa função, cito Constantino Filho, Martha Lemos, Rafael Tursi, Júlia Alves, Angélica Sousa e Silva.

dissolvidos. E tudo volta ao ponto zero, tudo até o próximo edital. Não há temporadas: no máximo os resultados de processos criativos de meses de discussão e acabamento técnico são apresentados entre três e dez vezes. Não há tempo para se converter as ocasiões de performances em objetos de observação e produção de conhecimento. O sucesso da premiação em editais pode maquiar um projeto em franca extinção, no limite de sua continuidade. Pois, no lugar de se ter de começar tudo do zero toda vez a cada projeto, poderia haver a possibilidade de projetos que englobassem outros projetos, estes com diferentes formas de captação de recursos.

Concluindo, gostaria de expressar meus agradecimentos a todos que desde os anos 90 do século passado vêm contribuído para que processos criativos interartísticos que envolvam diversos agentes das mais variadas proveniências institucionais tenham chegado gratuitamente ao público do Distrito Federal. Que a explicitação aproximativa da trajetória do LADI e das questões e obstáculos para seu funcionamento possa ser útil para outros empreendimentos do LADI e de projetos assemelhados.

APÊNDICE

Projeto para o LADI **Projeto do Laboratório de dramaturgia e** **imaginação dramática(LADI)** **Marcus Mota**

1 - Apresentação

O LADI objetiva assessorar tecnicamente empreendimentos e pesquisas relacionados com a orientação da palavra rumo à cena.

A ideia surgiu da necessidade de se concretizar linha de pesquisa já desenvolvida na Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob os auspícios

do PIBIC. As pesquisas **Pirlimpingue** (1996-1997) e **Matrizes dramáticas na formação da tradição barroca da literatura brasileira** (1997-1998) investigaram, respectivamente, a constituição histórica da experiência dramática da palavra como ato imaginativo específico e a orientação dramática da palavra em um imaginário historicamente individualizado.

Além disso, no acompanhamento de atividades do Departamento, como aulas, peças, discussões, revisão de currículo, cursos de extensão surgiu a premente tarefa de formalizar e expandir os estudos realizados.

Ainda mais que a palavra em sua realização dramática não se restringe à esfera teatral. A utilização desta dimensão cênica da palavra se verifica no intercâmbio com outras linguagens artísticas e formas de expressão contemporâneas.

2 - Atividades

Para tanto, propomos como estrutura do LADI o seguinte rol de atividades que se relacionem com sua área de conhecimento:

- orientação para aulas, projetos artísticos e de pesquisa e encenações do Departamento;
- cursos de extensão em prática de roteiro de representação;
- roteiros para peças, telenovelas, radionovelas, animação, revistas em quadrinhos, vídeos, CD Room,, óperas, CD, músicas, shows, programas educativos.
- livros que apresentem pesquisas sobre temas e questões relacionados com o escopo do LADI;
- organização de seminários e outros eventos;
- consultorias ;
- traduções e revisões de traduções;
- produções intersemióticas;
- material para ensino e apreciação estética;
- possibilidades via Internet;
- intercâmbio de informações e projetos entre instituições nacionais e internacionais de pesquisa em áreas afins;

- publicações que apresentem as pesquisas e as realizações do LADI;
- banco de dados sobre atividades nacionais e internacionais.
-

3 - Estruturação do LADI

Funcionando integrado ao CEN/IDA, será constituído por seu diretor/orientador e parcerias. As atividades do LADI estão diretamente relacionadas à dinâmica de parcerias obtidas. A dinâmica das parcerias determina o funcionamento do LADI. Cada parceria desenvolverá suas relações de reciprocidade. Havendo implicações pecuniárias, as parcerias devem se ajustar às normas internas da Universidade de Brasília quanto ao assunto. Em anexo segue estrutura física necessária para o funcionamento do LADI.

Brasília, 08 de março de 1998

Marcus Santos Mota
Diretor do LADI

Anexo

A estrutura física do LADI implementa-se em função de suas atividades. Por isso é preciso que em seu espaço físico possua:

- Uma mesa central de reunião para oito pessoas e oito cadeiras
- Quatro bancadas laterais para computador e 4 cadeiras
- Quatro computadores Pentium para os textos e ligação com Internet
- Três linhas telefônicas, sendo um ramal e duas para Internet e fax
- Fax
- Duas impressoras
- Três aparelhos telefônicos
- Quatro armários para materiais de consulta

- Ar condicionado
- Tv e videocassete para estudo e discussão de imagens filmicas
- Ligações elétricas adequadas para os aparelhos
- Materiais de expediente

Referências²⁰

GUCCINI, G. Directing Opera. In: **Opera on Stage**. Eds. L. Bianconi & G. Pestelli. The University of Chicago Press, 2002, 125-176.

HOBBSAWN, E. **Bandidos**. Paz e Terra, 2010.

HOLLANDA, C. B. (Org.) **Teoria das Elites**. Rio de Janeiro:Zahar, 2011.

MOTA, Marcus. Latitudes e longitudes da práxis dramática. In: Celso Araújo. (Org.). **Artes Cênicas. A cidade Teatralizada**. 1ed.Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012, v. , p. 175-178.

_____. Pirlimpisquice. Teorias teatrais. In: **3º Congresso de Iniciação Científica da UnB**, 1997, Brasília. Anais do 3o. Congresso de Iniciação Científica da UnB, 1997. v. 1. p. 466-466.

_____. Matrizes Dramáticas na Formação da Literatura Brasileira. In: 4o. Congresso de Iniciação Científica da UnB, 1998, Brasília. **Anais do 4º Congresso de Iniciação Científica da UnB**. Brasília: UnB, 1998. v. 1. p. 366-366.

_____. **Imaginação Dramática**. Brasília: Texto&Imagem,1998.(1998a)

_____. Dramaturgia, Colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas. In: **Fernando Pinheiro Villar e Eliezer Faleiros de Carvalho**. (Orgs.). **Histórias do Teatro Brasiliense**. Brasília:

²⁰Meus textos estão disponíveis em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

IdA/UnB, 2003, v. 1, p. 198-217.

_____. Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico. In: **Anais do III Encontro de Pesquisa em Música da UFG**. Goiânia, 2003.

_____. Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena. In: **Anais do IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização**. Brasília, 2003(2003a).

_____. Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications. In: **Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance**, 2005, Porto.

_____. A Brazilian Othello: Metatheatricality and violence in Iago. In: **Anais VIII World Shakespeare Congress**, Brisbane, 2006.

_____. Compondo, 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 figuras bíblicas. In: **Proceedings of Nineth International Congress of the Brazilian Studies Association**. New, 2008.

_____. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Brasília: Editora UnB, 2008.

_____. A realização de Óperas como campo interartístico: Dramaturgia, performance e interpretação de obras audiovisuais. **Música em contexto** (UnB), v. 1, p. 53-60, 2009.

_____. Do ópera studio de Stanislávski aos musicais de B.Brecht: Por uma nova historiografia do teatro. In: **Anais VI Congresso da ABRACE**, 2010.

_____. Teatro, Música e Estranhamento: a dramaturgia e recepção de David.. In: **Anais do Simpósio da International Brecht Society**. Porto Alegre: PPCAC-UFRGS, 2013. v. 1.

_____. Teatro e erudição: Implicações de um Experimento Recepcional. **Anais VII Reunião Científica da ABRACE**, 2013. (2013a)

_____. Audiocenas: Estratégias para a elaboração de performances sonoramente orientadas através de mediação digital. In: **Anais online #12.ART(2013) Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**. Brasília, 2013. Link: <http://medialab.ufg.br/art>. (2013 b).

_____. Direção Cênica de Obras Dramático Musicais: O trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera. In: (Org. Robson C. Camargo e Claudia Zanini) **Música na Contemporaneidade**. Editora Verona, 2014.

SAMPAIO, J. (Org.) **Ópera à brasileira**. São Paulo:Algol, 2009.

VVAA Perspectives: Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater. Opera America/Exxon Corporation,1983.

Recebido em: 16/06/2014

Aprovado em: 11/07/2014