

vis

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB

volume 12, número 1, janeiro/julho de 2013.

Brasília - DF

ISSN – 1518-5494

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**Reitor**

Ivan Marques de Toledo Camargo

Vice-Reitor

Sonia Bão

INSTITUTO DE ARTES**Diretor**

Ricardo Dourado Freire

Vice-Diretor

Marcus Mota

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**Programa de Pós-Graduação em Arte****Coordenadora**

Maria Beatriz de Medeiros

REVISTA VIS**Editora**

Soraia Maria Silva

Conselho Editorial

Jorge Coli (UNICAMP), Luis Sérgio Oliveira (UFF), Jorge Anthonio e Silva (UNISO), Nelson Maravalhas Jr. (UnB), Maria Beatriz Medeiros (UnB), Nivalda Assunção (UnB), Roberta Matsumoto (UnB) e Pedro Alvim (UnB)

Projeto Gráfico e Capa

Fernando Aquino Martins

Revisão

Maria Beatriz de Medeiros

V822

VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte – V.12 nº. 1 janeiro/julho de 2013, Brasília-DF: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2013 155 p.

Semestral
ISSN 1518-5494

1.Artes Visuais. 2.Arte Contemporânea. 3.Teatro
4.Música. 5. Criação.

CDU 7(05)

Programa de Pós-Graduação em Arte
Universidade de Brasília
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Prédio SG-1
Brasília - DF
70910-900

Telefone: +55 (61) 3107 1174
Fax: +55 (61) 3274-5370

idapos@unb.br

Sumário

- 07 **Considerações acerca das pesquisas e influências de Tadeusz Kantor no Brasil**
Wagner Francisco Araujo Cintra
- 22 **Actors, Screens and the Scene as operation: Gordon Craig and the Contemporary Theatre**
Luiz Fernando Ramos
- 29 **Au croisement des mises en scène filmique et théâtrale**
Roberta K. Matsumoto
- 39 **Retratos de Augustine: de paciente histórica à heroína feminista**
Maria Brígida de Miranda
- 46 **The Materialization of the Work of Art: Action and Politics**
Antonio Delgado
- 66 **Arthur Azevedo: O Teatro de Revista entre a Vida e a Arte**
Robson Corrêa de Camargo
- 73 **Touradas, mito e metáforas na criação cênica.**
Márcia Duarte Pinho
- 88 **Coreografia e Transcoreografia**
Cíntia Nepomuceno
- 99 **Eugene scribe and the french grand opera**
Paulo Ricardo Berton
- 111 **Tennessee Williams and the Creative Frisson of Censorship**
S. E. Gontarski
- 118 **Catarse, rasa, flor: contextualizando a produção de emoções a partir da comparação de tradições performativo-musicais**
Marcus Mota
- 128 **Utilização de conceitos poéticos e dramáticos para investigação em canção de câmara: Quatro Líricas (1938) de Francisco Mignone com poesia de Manuel Bandeira**
Gisele Pires Mota
- 148 **Discurso de recebimento do título de professor emérito pela universidade de Brasília**
Hugo Rodas
- 151 **Dissertações e Teses defendidas no PPG-ARTE no período 2º/2012**
- 152 **Normas para colaboradores**

Editorial

DE TODOS OS LUGARES: IDEIAS EM MOVIMENTO NAS ARTES CÊNICAS

Este número especial da Revista VIS reúne pesquisadores nacionais e internacionais que partem de insatisfação comum: a de que muitas das narrativas históricas, definições, conceitos e metodologias utilizados no intercampo das Artes Cênicas não parecem mais válidos depois de um certo tempo e precisam ser revisitados crítica e periodicamente.

Ainda mais diante da circulação mundial de produtos e ideias: o entrecruzamento de culturas, tradições e técnicas aponta cada vez mais para a instabilidade ou contínua reelaboração de conhecimentos.

Nesse sentido, temos artigos que rediscutem dramaturgias e suas recepções, como no caso de Wagner Francisco Araujo Cintra sobre Tadeusz Kantor, Stanley Gontarski sobre Tennessee Williams, e Robson Camargo sobre Arthur Azevedo.

De outro lado, novos encontros com autores e dramaturgias suscitam o enfrentamento de questões das fronteiras entre as artes, como no caso Luiz Fernando Ramos sobre Craig, Marcia Duarte sobre movimento e referências míticas, Cinthia Nepomuceno sobre a coreografia, Roberta Matsumoto sobre cinema e teatro, Gisele Pires sobre música e cena, e Antonio Delgado sobre arte, filosofia e performance.

Nisso, há impulsos para se revisitar poéticas históricas e proposições fundamentais da tradição teatral como as propostas por Eugene Scribe, no artigo de Paulo Ricardo Berton e por Aristóteles, Bharata Muni e Zeami, no texto de Marcus Mota.

Tais esforços interpretativos em tornos de reelaborações e intercâmbio de saberes não por acaso são reunidos nesta revista de um Instituto de Artes que completa 25 anos e que fecha sua edição com o discurso da figura emblemática do multiartista Hugo Rodas, discurso realizado durante a cerimônia de outorga de título de Professor Emérito da Universidade de Brasília. A convergência entre o material publicado e as festividades e homenagens patenteia a sempre premente necessidade de tornar memorável o processo de compreensão da historicidade, mutação e hibridismo que acompanha as práticas e os saberes nas artes cênicas.

Brasília, 10 de Agosto de 2014

Marcus Mota

Editor

Considerações acerca das pesquisas e influências de Tadeusz Kantor no Brasil

Wagner Francisco Araujo Cintra¹

RESUMO: Nos últimos anos, um significativo número de pessoas está dedicando-se ao estudo de Tadeusz Kantor. Há no país uma tese de doutorado e algumas dissertações de mestrado escritas em importantes universidades brasileiras acerca do seu teatro. Nesse contexto, o artigo faz um levantamento de tudo quanto diz respeito a Kantor no Brasil, desde a sua participação na Bienal de Artes de São Paulo em 1967 até as pesquisas mais recentes, e relata como muitos grupos, principalmente aqueles que trabalham na congruência entre o teatro de ator e o de animação, ou entre o teatro e as artes plásticas, estão influenciando-se por ele.

PALAVRAS-CHAVE: Kantor – Pintura - Teatro

ABSTRACT: *The theatre of Tadeusz Kantor has become of recent of interest in Brazil. Over the past few years, a significant number of people have dedicated their time to study him and his works. In important Brazilian universities one may now encounter three masters dissertations and one doctoral thesis. This article discusses everything which is pertinent to Kantor in Brazil, from his participation in São Paulo's Bi-annual Arts Festival in 1967 up to the most recent studies, relating the way in which many groups, especially those which work with the congruence between the theatre of actors and animated theatre, or between theatre and visual arts, are being influenced by him.*

KEYWORDS: Kantor – painting - theatre

Para o teatro atual, torna-se cada vez mais difícil encontrar um assunto que tenha relevância por sua originalidade. No entanto, o universo artístico de Tadeusz Kantor (1915 – 1990) ainda hoje é um vasto campo de investigação. Mesmo que muito já se tenha dito a seu respeito e sobre seu trabalho, ainda é muito pouco diante da potência criadora do seu teatro. As possibilidades de jogo entre os homens, objetos e bonecos são elementos de singular importância, pois abrem as portas para outro universo situado em um nível de espaço/tempo distinto da lógica cotidiana. Um mundo desconhecido em que as leis da lógica formal não podem ser aplicadas.

O teatro de Tadeusz Kantor é uma forma de *gesamtkunstwerk*, uma obra de arte total, e nem sempre é fácil alcançar os verdadeiros desígnios que inspiraram o seu trabalho. Nele, encontram-se variadas formas de expressão artística, entre as quais o confronto entre o humano e o inanimado. Em uma leitura superficial, sobressai a impressão de um interesse obsessivo pela morte e pelos manequins

¹ Professor no Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho-UNESP. Dirige o grupo Brancaleone. Atual projeto de pesquisa em Teatro visual como linguagem expressiva. Contato: wagcintra@terra.com.br.

e objetos. Impressão de que o humano pouco importa. Isso não é verdadeiro. Kantor não é obcecado pela morte, ele apenas manipula os seus signos em função da criação artística. Entretanto, o ser humano deve ter a consciência da sua condição de efemeridade, degradação e finitude, pois, no final, o inanimado persevera, e ao homem restará apenas a arte como realização de eternidade, porque, para ele, arte é sinônimo de eternidade. A arte e o homem são as suas maiores motivações.

A arte de Tadeusz Kantor, mesmo após a sua morte, é um universo em constante expansão pela riqueza e pluralidade do conteúdo das suas realizações, que foram imprescindíveis para o teatro no século 20 e para a própria história do teatro universal; e hoje se tornou um legado inspirador para os artistas século 21 que pretendem alguma vanguarda.

Tadeusz Kantor é relativamente jovem para o teatro brasileiro, apesar de toda a repercussão do seu trabalho pelo mundo. Mas, afinal, o que um artista genuinamente polonês significa para o teatro brasileiro? Nada, eu diria, pelo menos não numa relação direta de causa e efeito. Entretanto, a importância do pensamento e das suas realizações cênicas para o teatro mundial faz parte de muitas das nossas discussões diárias.

Nos últimos anos, a presença de Kantor no Brasil passou a se tornar mais efetiva, apesar de modesta. A nossa relação com esse polonês, até pouco tempo atrás, se limitava a comentários de algumas pessoas que viram seus espetáculos na Europa ou nos Estados Unidos. Uma situação muito pitoresca sobre isso alude a um comentário feito, nos anos setentas, por Paulo Francis (1930 – 1997), polêmico jornalista brasileiro, quando, na França, junto de Sábato Magaldi², disse que considerava um absurdo a atenção atribuída a Kantor pela intelectualidade francesa. Isso porque, para ele, Kantor era muito ruim, um sub-Beckett, apenas um cultor do *Grand-guignol*³. Paulo Francis também atribuiu um comentário feito por Sábato Magaldi, segundo o qual, tratando-se das vanguardas, havia coisas melhores do que Kantor⁴.

Além dos poucos que tiveram contato com o teatro de Kantor, é possível observar questões relativas ao pensamento e à poética kantorianas em alguns artistas brasileiros, mesmo que estes não o saibam. Evidentemente, os grupos que trabalham na congruência entre o teatro de ator e o de animação (bonecos, objetos), ou entre o teatro e as artes plásticas, lidam, de alguma maneira, com algum ele-

² Professor e crítico de teatro.

³ *Grand-guignol* é um teatro de sentimentos e situações extremas que usa do pavor como propulsor do drama. Esse gênero teatral está circunscrito no tempo: de 1896 a 1962. Foi fundado por Oscar Metenier em Paris, na região de Pigalle, que transformou uma antiga capela em teatro, adequando o espaço para encenações de espetáculos de horror naturalistas. O nome é frequentemente usado como um termo geral para um tipo de teatro de entretenimento de horror amoroso. Com 293 assentos, o teatro do *Grand-guignol* era o menor em Paris e deve seu nome a *Guignol*, o boneco tradicional francês. O seu apogeu ocorreu entre a Primeira Guerra Mundial e a Segunda, quando foi frequentado pela realeza e por diversas celebridades.

⁴ O comentário detalhado pode ser encontrado em *O dicionário da corte de Paulo Francis*, organizado por Daniel Piza, para Companhia das Letras, edição de 1996.

mento que foi trabalhado e refletido por Tadeusz Kantor⁵. Mesmo que Kantor não tenha, até então, uma ação direta de influência sobre o teatro brasileiro, as suas reflexões, pesquisas e realizações nos permitem pensar uma parte da nossa produção, sobretudo as de Antunes Filho⁶ e Gerald Thomas⁷.



Fig.1: Emballage IV – 1967, Museu de Artes de Lódź. Foto: Wagner Cintra

Tadeusz Kantor está sendo descoberto agora por nós, brasileiros, e a sua influência de forma mais ativa no teatro do Brasil talvez seja, acredito, um projeto para o futuro. Em minhas observações, mapeei o roteiro de Kantor no Brasil, que

5 Destacam-se, nesse contexto, principalmente O Casulo BonecObjeto; Grupo Sobrevento; XPTO; Teatro de Brancaleone.

6 Antunes filho pertence à primeira geração e encenadores brasileiros, participou ativamente do movimento de renovação cênica surgido nos anos 1960 e fins de 1970. É o primeiro diretor a empreender uma obra dramaturgica e cenicamente autoral, com as montagens de Macunaíma, espetáculo considerado referência para os jovens encenadores dos anos de 1980. Nos anos de 1990, desloca suas preocupações para o Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, grupo de produção, formação e desenvolvimento de novos conceitos e exercicios na busca do refinamento de um método próprio de interpretação para o ator.

7 Encenador polêmico, criador de uma estética que elabora de forma particular os recursos teatrais. Gerald Thomas renova e questiona a cena brasileira nas décadas de 1980 e 1990.

começou com a sua participação na IX Bienal de Artes de São Paulo, realizada em 1967. Apesar de ter sido premiado ao lado do norte-americano Jasper Johns, do francês César Baldaccini e do brasileiro Flávio de Carvalho, a sua obra não repercutiu pelos meios artísticos do país.⁸ Essa bienal foi rotulada de a Bienal Pop devido à participação de inúmeros artistas adeptos da Pop art, sobretudo os norte-americanos. Isso talvez justifique a pouca atenção dada pelos jornais da época aos artistas europeus. Em uma das poucas referências, o *Correio da Manhã*, importante jornal de esquerda dos anos sessentas, foi o único a publicar uma nota com a imagem de uma das embalagens de Kantor⁹. No catálogo dos artistas poloneses¹⁰, constam cinco obras de Kantor: *Emballage IV; V; VII; XI; XII*.

No catálogo geral, encontramos a imagem da *Emballage II*¹¹.

Fig.1: Emballage II –
"Guarda chuva e figura,"
1967, Museu Nacional
de Wrocław. Foto:
Wagner Cintra



8 Tadeusz Kantor expôs as seguintes obras: *Emballages I; II; III; IV; V; VI; VII; VIII; IX; X; XI; XII; XIII;... ART...S...SUPPLI...; Ao Snr. T.U.A.; Emballage Metafórico; Emballage Infantil; Infante*.

9 *Correio da Manhã*, 22 de setembro de 1967.

10 Além de Kantor, outros poloneses estiveram presentes na bienal de 67: Jerzy Krawczyk; Jerzy Jarnuszkiewicz; Jerzy Beres; Lucjan Mianowski; Włodzimierz Kunz.

11 Algumas dessas pinturas podem ser vistas no site www.cricoteka.pl (Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora).

Temos no catálogo da Polônia, além de uma breve biografia de Kantor, um comentário feito por Mieczyslaw Porebski, que expressa o teor da produção que então era exibida:

A ilusão não deve ser confundida com a realidade. Deve-se separá-la da realidade. É preciso delimitá-la, fechá-la. Nesta situação o seu papel torna-se mais nítido. A obra pictórica de Kantor conheceu e conhece o sabor irracional da ilusão plástica. Originou-se no mesmo jogo de ilusões das quais se originou o seu teatro. Originou-se do desejo de dirigir este jogo de uma maneira ativa, de conhecer todas as suas possibilidades e regras (...) Desde as suas aulas ocupacionais sobre Cézanne e os cubistas, a encenação da *Balladyna* e do *Retorno de Ulisses*¹² conduz uma linha conseqüente até o “teatro Zero”¹³, do teatro que parte “o envoltório anedótico” em um grupo desconjuntado de elementos para obter uma nova e insuspeita “matéria cênica adequada para uma moldagem independente”, até as memoráveis e amassadas “embalagens” coladas por tiras de folha de plástico, até os quadros pintados com tinta e luz, quadros, nos quais o artista obtém a cada vez novos graus de concretização multi-espacial e de múltiplas significações. Este caminho se explica como um processo, unicamente no seu constante, multi-lateral e contínuo acontecer.¹⁴

Tadeusz Kantor foi um dos dez premiados na IX Bienal de Arte Moderna de São Paulo¹⁵. No contexto da exposição polonesa, que teve por objetivo apresentar uma ampla variedade de atitudes artísticas que se delineavam nitidamente e eram características para as tendências da arte da Polônia no período, Kantor recebeu o primeiro prêmio. Este lhe valeu o convite para a bienal de 1979, que fez uma retrospectiva com os laureados das edições anteriores. Kantor chegou a fazer a inscrição de cinco pinturas, no entanto não há referência nos arquivos da bienal acerca delas. Há, sim, no catálogo da representação polonesa, um texto em que ele fala da arte e da condição do artista:

Considero que o artista até o fim das suas possibilidades biológicas – tanto físicas como intelectuais – deve conservar uma atitude de vanguarda. O fenômeno do aperfeiçoamento da forma já alcançada não tem nada em comum com o desenvolvimento criador. Devido a essa vida dos juro das obras já realizadas acabaram-se muitos artistas.

12 *Balladyna* (1942) de Juliusz Slowacki e *O Retorno de Ulisses* (1944) de Stanislaw Wyspianski, encenados por Kantor, são espetáculos fundamentados sobre os conceitos e as formas do abstrato. São criações sob o efeito da fascinação pelo objeto que perde a sua significação prática, original, alterando sua substância para uma nova realidade. Esses espetáculos continham, desde então, o germe do seu trabalho posterior.

13 No teatro zero há um rompimento total do texto da peça com a ação cênica. Reduzindo-se a zero os fatos do texto e da ação, o trabalho representacional do ator é neutralizado.

14 Catálogo dos artistas poloneses na IX Bienal de Artes de São Paulo – 1967.

15 Essa foi a última bienal competitiva.

Deviam ter passado por etapas, que para eles mesmos podiam ter parecido contraditórios, contrários à sua própria natureza. (...) o surgimento de uma obra de vanguarda tem que ser acompanhado pelo pleno risco de uma descoberta, que garante autenticidade da forma – a condição indispensável de toda vanguarda. (...) Milhares de artistas que se taxam hoje de artistas de vanguarda, não aceitam risco algum, porque a sua obra corresponde à corrente da moda o que não lhes traz a incerteza da sorte, mas, antes de mais nada, a popularidade e a fortuna.¹⁶

É muito difícil distinguir as experiências teatrais e picturais de Tadeusz Kantor. De certa maneira, sua pintura e seu teatro são partes de uma mesma experiência. Suas primeiras descobertas aconteceram no desenho e na pintura, mas uma arte não vive em função da outra, mas com a outra: “... trata-se de fazer o mesmo tipo de descoberta, com o mesmo risco, de se comportar com o mesmo tipo de liberdade...”¹⁷. Tadeusz Kantor contribuiu, como nenhum outro homem de teatro, para liberar a arte da encenação de sua função ilustrativa, para fazer dela um lugar de exploração de territórios desconhecidos, jamais vistos, que não existem fora desse teatro. O seu trabalho define-se então como uma arte liberta e liberada de toda e qualquer preocupação com a imitação. Uma linguagem que, antes de tudo, constitui-se como plástica em que todos os elementos teatrais se instituem como independentes de toda e qualquer função ilustrativa e nenhum elemento está subordinado a outro. De certa maneira, ele realiza o desejo utópico de Antonin Artaud: “... de uma arte que não seja o reflexo da vida, mas se situe do mesmo lado, no qual cada espetáculo seja percebido como uma ação real, e não a reprodução de uma ação...”¹⁸. Para Kantor, isso é o desejo de realização de uma obra que não dependa da natureza, que seja totalmente autossuficiente e que exista unicamente por existir; uma arte que não represente nem seja a imitação de nada. Nesse contexto, é muito difícil falar do trabalho de Kantor em relação às práticas teatrais dominantes, como o fez Paulo Francis, e mais comedidamente Sábato Magaldi. O teatro de Tadeusz Kantor ocorre em um local, uma espécie de transição entre dois mundos. Trata-se de um lugar em que a lógica do espetáculo tradicional não encontra ressonância. É nesse local de transição, entre o teatro e a pintura, entre a vida e a morte, onde a marginalidade tem direito à existência digna, que ele explora por meio de um autoexame das suas introspecções mais profundas, coisas que estão escondidas do resto do mundo. Tais coisas que podem ser definidas como um profundo sentimento de catástrofe¹⁹ são marcas desse outro mundo como fruto de sensações muito pessoais. Sensações que não são organizadas, ao contrário, são confusas, mas que, na sua enganosa aparên-

¹⁶ Catálogo dos artistas poloneses na Bienal de Artes de São Paulo – 1979.

¹⁷ SCARPETTA, Guy. *Kantor au present*. Arles: Actes Sud, 2000. p.32.

¹⁸ Idem. p 26.

¹⁹ O teatro de Kantor é um constante diálogo com os Campos de Concentração.

cia de causalidade, reside um sistema de relações artísticas muito complexas, que é marcado por um intenso e profundo sentimento da morte.

Talvez o maior problema em relação ao teatro de Kantor seja a dificuldade de contextualização, já que aquilo que ocorre no palco, essa experiência de outra realidade, para a linguagem habitual é insuficiente para uma definição satisfatória de uma poética que se expressa no teatro de maneira irracional e acidental. Descrever os acontecimentos que ocorrem no palco de Tadeusz Kantor torna-se um exercício de ultrapassar as fronteiras da língua e do pensamento lógico em busca de outros níveis de entendimento do pensamento teatral. A arte do século 20 se configurou e se desenvolveu por meio do choque de diferentes domínios artísticos, em que suas funções e suas formas constantemente se entrecruzaram, se distanciaram, se provocaram e se contaminaram. O teatro de Tadeusz Kantor, por estar situado em uma “zona de desafio”, em um lugar de concorrência e interação entre duas artes – o teatro e a pintura –, revelou-se um processo criativo em que ele teatralizou a sua pintura e tornou pictórico o seu teatro; daí a sua força de invenção.

No Brasil, desde as referências anteriores, haverá por aqui um interesse um pouco mais pontual por ele e por sua obra²⁰ somente nos anos noventas. No ano de 1993, em *O Teatro de Formas Animadas*, publicação feita pela EDUSP, Ana Maria Amaral dedica algumas páginas ao teatro de Kantor. Já em 1994, durante o 4º Festival Internacional de Teatro Ruth Escobar, houve a apresentação de um espetáculo realizado por alguns membros do antigo Cricot 2²¹. Segundo, Andrzej Welminski, autor do texto *Maniacs*, que tinha como subtítulo – *Their master’s voice* –, o espetáculo tratava de uma produção erigida sobre alguns postulados de Kantor. Basicamente, a memória era o foco principal: “O que Kantor levava para o palco era de fundo autobiográfico. Não podíamos fazer a mesma coisa. Não havia como. Então resolvemos trabalhar nossas experiências, a relação com ele, nossas memórias, e enfim, nossas próprias vidas”²².

Alguns jornais de grande circulação teceram alguns comentários sobre o espetáculo, localizando-o inevitavelmente à sombra de Kantor. Os títulos das matérias faziam, em primeiro lugar, referências a Kantor, ficando o espetáculo subsumido ao seu espectro. Mesmo após a história da sua vida e da sua obra, em referência ao espetáculo, Kantor, de certa forma, era o responsável pela produção que então se apresentava em palcos brasileiros.

O espetáculo era antinaturalista, subjetivo e pessoal aos moldes de Kantor e não havia trama definida e clara. O subtítulo *Their Master’s voice* era uma paráfrase

20 Em meados dos anos setentas, oitentas e noventas, tivemos a tradução de algumas entrevistas realizadas com Kantor e que foram publicadas nos “Cadernos de Teatro”, publicação feita no Rio de Janeiro pelo “Tablado (1976, v. 68 – Conversa com *Tadeusz Kantor – o objeto se torna ator*; 1980, v. 87 – *O teatro de Tadeusz Kantor*; 1992, v. 128 – *A arte é um tipo de exibicionismo*).

21 Composto por ex-integrantes do Grupo de Kantor, o elenco se apresenta no Brasil com o nome “Atores do Cricot 2”.

22 Andrzej Welminski – entrevista ao Jornal da Tarde, de São Paulo, em 25/5/1994.

aos títulos dos discos da RCA que mostrava um cachorrinho escutando um gramofone com o slogan *His master's voice*. No espetáculo de Welminski não está mais presente o dono, no caso – Kantor –, mas o pequeno cão continua a ouvir a sua voz: “Ele ainda nos inspira, nos impulsiona”²³. Em simultaneidade com as representações do espetáculo, foi organizada uma conferência com Georges Banu, um dos renomados estudiosos de Kantor, que fez uma exposição geral acerca do teatro do artista polonês. Foi a primeira vez que no Brasil se ouviu falar do “Teatro da Morte”. A exibição do vídeo de *A classe morta*²⁴, encenação feita sobre o esboço de uma peça de outro polonês, Stanislaw Ignacy Witkiewicz²⁵, causou espanto e incompreensão aos espectadores, constituídos basicamente pela classe teatral paulistana. Mesmo com isso, o trabalho de Kantor não repercutiu nos meios teatrais de São Paulo, menos ainda em outros centros culturais do país.

Em 1997, Sílvia Fernandes ao escrever sobre Gerald Thomas²⁶, faz, em um momento do texto, relações entre o trabalho do diretor brasileiro e o do artista polonês. Mas é somente em 2001 que Kantor voltou a fazer parte das discussões no Brasil, propriamente em São Paulo. A vinda do Ariel Theatre, grupo polonês, organizado por duas atrizes²⁷, antigas participantes do grupo de Kantor, apresentou um espetáculo, que, a exemplo de *Maniacs*, fazia uma homenagem a ele: *Pequeno réquiem para Kantor*²⁸.

23 Idem.

24 *A classe morta* (1975) é uma encenação feita sobre o esboço de outra peça – *Tumor Cervical*. São dois universos que se fundem em justaposição, no qual Kantor manifesta o ideal de que, por meio de uma realidade, é possível se observar outra muito mais profunda. A ideia dominante da peça de Tadeusz Kantor é o retorno aos bancos escolares por pessoas velhas, próximas da morte. A infância perdida é retratada pelos manequins de crianças em uniforme escolar que são carregados pelos velhos, como se estivessem enraizados neles. A classe morta encanta pela composição plástica, pelo uso singular da palavra e do som; manifesta uma reflexão profunda acerca da vida e da morte pela imagem que Kantor faz da condição humana, por meio de uma capacidade de síntese impressionante.

25 Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939): trata-se de um dos fenômenos artísticos do século 20. Witkiewicz teve uma educação eclética, cercado-se ao máximo de todo conhecimento que estivesse ao seu redor. Seu pai era um escritor célebre e pertencia à elite intelectual e artística da Polônia no fim do século 19 e início do século 20. Os maiores artistas, cientistas e intelectuais da época frequentavam habitualmente a sua casa em Zakopane, entre tantos, Stanislaw Wyspianski, cuja peça *Akrópolis* foi encenada com grande sucesso por Grotowski. Aos oito anos de idade, o pequeno Witkiewicz teve o seu primeiro drama impresso. Um drama inspirado em Shakespeare: *Os Delatores*. Um fato inacreditável em 1893, ainda mais porque a peça tratava, em detalhes, do desenvolvimento do feto humano no ventre da mãe. Entre os nove e catorze anos, ele escreveu nove peças com a influência do poeta Galczynski, célebre na Polônia. Sua obra é composta de quatro romances e trinta e nove peças de teatro, cuja maioria foi escrita entre 1922 e 1926. Witkiewicz era um homem de excepcional bondade, dotado de uma lucidez impermeável e incrível senso irônico. O escritor Jerzy Mierczyslaw Rytard, um dos seus fiéis companheiros, assim o caracterizava: “Stanislaw Ignacy Witkiewicz, (apelido Witkacy), filósofo, teórico da arte, pintor, alcoólatra, narcótico-maníaco, erotômico (nessas três últimas especialidades, ele era, sobretudo, um experimentador que aplicava passionalmente a “vissecação” sobre si mesmo e sobre os outros), romancista, autor dramático, excelente comediante, imitador, prestidigitador, intelectual, gentleman, precursor nos mais variados domínios e fenômenos culturais”. Dezesseis de suas peças foram perdidas durante a guerra. Entre as obras existentes, temos: *A metafísica de um bezerro de duas cabeças; Os Sapateiros; A Mãe; A Galinha d’água; Guyabal Wahazar; O Polvo, A pequena Mansão; Jan Karol Enragé; O Louco e a Freira; As belas e os feios; Mister Price; Tumor Cervical*.

26 Fernandes, Sílvia. *Gerald Thomas em cena – Memória e invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

27 Mira Richilika e Zófia Kalinska, que também dirigiu o espetáculo.

28 A encenação se passava em um porão onde quatro jovens músicos ensaiavam. Nesse contexto, as

Durante as apresentações em São Paulo²⁹, mais que o espetáculo em si, o nome de Kantor, inevitavelmente, tomou conta da cena³⁰.

Durante as apresentações do Ariel Theatre em São Paulo, O SESC, entidade promotora do evento, organizou uma pequena conferência intitulada “As faces de Kantor”. Alguns pesquisadores se reuniram com a diretora polonesa para uma conversa sobre ele e o seu teatro. Durante a temporada, vídeos das produções de Kantor foram exibidos e uma exposição com fotos e publicações foi montada. Houve uma considerável participação de interessados em saber mais sobre tal teatro. Com reportagens feitas pelos principais jornais de São Paulo e por alguns de outros estados, Tadeusz Kantor deixou de ser objeto de estudo relegado à universidade e ganhou algum espaço fora dela.

O interesse pessoal destinado ao tema que orbitava os desejos de alguns professores de algumas universidades brasileiras, sobretudo a ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), estimulou alguns alunos a iniciar uma pesquisa sobre o assunto. Em 2003, a dissertação de mestrado (*O circo da morte – a especificidade do jogo entre o humano e o inanimado no teatro de Tadeusz Kantor*) se tornou o primeiro trabalho acadêmico sobre o artista polonês realizado no Brasil. Nessa pesquisa foi feito um levantamento dos pontos essenciais do teatro kantoriano, sobretudo no que se refere ao uso do inanimado em cena. Alguns meses depois, na Universidade Federal de Santa Catarina, Maria Cecília Moretti defende a sua dissertação – *Encanta o objeto em Kantor* – na qual propõe um diálogo entre Kantor e Marcel Duchamp no que se refere à utilização de objetos. No ano seguinte, em 2004, Márcia de Barros, também na ECA-USP, apresenta a sua dissertação, que estabelece uma relação de Kantor com as artes plásticas – *Kantor, o encenador e artista plástico*. Um evento de fundamental importância foi a presença de Michal Kobialka, um dos mais notórios pesquisadores de Kantor na atualidade, em 2005, no Teatro Fábrica São Paulo, onde realizou um ciclo de palestras³¹.

Fora do ambiente acadêmico, é possível observar que Tadeusz Kantor teve alguma influência concreta sobre dois artistas brasileiros: Antunes Filho e Gerald Thomas. Em uma entrevista no bate papo da UOL, realizada em 10 de agosto de 2007, Gerald Thomas atribuiu a Kantor a grande referência do seu teatro. Antunes Filho, no programa de *Antígona*, espetáculo encenado em 2005, também co-

personagens de *A classe morta* invadem o local. A morte, materializada na figura de uma bela mulher, se apaixona por Kantor. No final, acontecia uma espécie de ritual para ressuscitá-lo.

29 espetáculo também foi apresentado no Festival Internacional de Teatro de Curitiba.

30 Tanto Pequeno réquiem para Kantor como *Maniacs* se mostraram como um processo de “necrofilia teatral”, pois diante das fragilidades poéticas dos trabalhos, Kantor era continua e insistentemente evocado como sustentação da argumentação em relação aos objetivos das produções.

31 Michal Kobialka esteve outras vezes no Brasil, 2001, 2006, 2007, e, apesar de estar constantemente inserido na sua argumentação, Kantor não foi o foco desses encontros. O evento organizado pelo Teatro Fábrica São Paulo sim esteve totalmente voltado para o seu teatro. Em julho de 2010, Kobialka realizou um ciclo de palestras acerca do teatro de Tadeusz Kantor na Companhia Antropofágica. Em 2012, junto com Ludmila Ryba, ex-integrante do *Cricot 2*, proferiu palestra no Instituto de Artes da Unesp.

menta a possibilidade de Tadeusz Kantor ter influenciado, de algum modo, o seu pensamento e a sua forma de fazer teatro. Tanto um como outro têm declarado, produção após produção, a sua admiração por Kantor. Em entrevistas, Kantor é constantemente citado. No entanto, tanto em Thomas quanto em Antunes as ditas influências se constituem meramente como “estilismos”. Antunes fala constantemente do sentimento da morte que permeia o sentido das suas produções e faz referências a Kantor sobre isso. Na montagem de *Antígona* (2006), o diretor brasileiro coloca em cena um vulto negro que acompanha todas as ações. As personagens, no início do espetáculo, são retiradas da tumba e colocadas em cena diretamente dos seus ataúdes. Há no espetáculo, ainda, um coro de bacantes comandadas pelo deus Dioniso. A esse respeito, em uma matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, o jornalista Pedro Ivo Dubra tece este comentário: “O coro em questão é mais sombrio, pende para o lúgubre: evocam-se a influência do encenador polonês Tadeusz Kantor (1915-90) sobre o brasileiro e a idéia de teatro da morte”³². Entretanto, a morte é um dos princípios norteadores do teatro de Kantor desde a encenação de *A classe morta* em 1975 e não deve ser entendida como uma atividade estilística. A morte em Kantor é uma condição da sua *poiesis*; é parte essencial do seu pensamento estético e da sua própria vida. Os elementos utilizados por Antunes filho e por Gerald Thomas são muito mais plásticos do que estéticos.

Em Antunes, em encenações como *Paraíso Zona Norte*³³ (1987), por exemplo, o grotesco, tão peculiar a Kantor, também é concebido como uma forma de situar o riso diante do sofrimento, da dor e da morte. Percebemos ainda em Antunes Filho outra característica estilística oriunda do teatro de Tadeusz Kantor – os desfiles, a presença de bonecos em cena –, o que pode ser observado na encenação de *Policarpo Quaresma* (2010). Quando iniciou os trabalhos, Antunes decidiu que usaria como referência para montagem o trabalho de Kantor naquilo que se refere à morte como tema central do espetáculo. Em uma das cenas, chamada pelo elenco de “cena do Tadeusz”, Policarpo está no hospício e é tomado por uma alucinação, por meio da qual vê num grupo de loucos a representação de seu passado, presente e futuro³⁴. A fila de mulheres que invade o palco é guiada por um padre; as mulheres dançam e cantam em tom agudo, evidenciando a dor, e logo se misturam a um grupo de homens; os soldados antecipam o futuro: a guerra – sofrimento e morte. Em *Policarpo Quaresma*, podemos ainda observar uma quantidade significativa de objetos, máquinas cênicas, cuja função é muito mais criar tensão plástica com o espaço, e paralelamente citar Kantor, do que por qualquer valor simbólico essencial para a narrativa.

Seja na encenação de autores como Sófocles, Shakespeare, Nelson Rodrigues, ou seja na adaptação de um romance para o teatro, nas mãos de Antunes, os tex-

32 Folha Online – 20/05/2005.

33 A encenação reúne dois textos de Nelson Rodrigues: *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*, alegorizando a Zona Norte carioca como utópica dimensão tempo-espacial.

34 Em 1985 esse tema foi trabalhado por Kantor no espetáculo *Que morram os artistas!*.

tos constituem-se em pretextos para as explorações inconscientes, mitológicas e arquetípicas que conformam o imaginário brasileiro com suas pulsações de um trágico grotesco. Aqui se pode observar, a exemplo de *A classe morta*, a angústia presente nas personagens trabalhadas por Antunes diante do esfacelamento da vida física no tempo. Nesse contexto, a concepção de morte para Antunes Filho, diferentemente da de Kantor, não é um elemento substancial para a criação artística, mas uma forma de discutir o homem no seu limite, no extremo da condição humana: "... quem, como eu nasceu pobre e não quer ceder uma linha da sua independência de espírito e inteligência, só tem que fazer elogios à morte. Ela é a grande libertadora que não recusa os seus benefícios a quem lhe pede".³⁵

Já as produções de Gerald Thomas se caracterizam pelo alto teor da imagem criada. São imagens fortes, perturbadoras, muito próximas do grotesco de um *grand-gignol*. O teatro de Gerald Thomas, referindo-me aqui às produções mais significativas do seu teatro encenadas nos anos oitentas e noventa³⁶, da mesma forma que Kantor, é um teatro sem contexto, marcado pelo poder da imagem com um forte apelo às artes plásticas.

Gerald Thomas, ao lado de Antunes Filho, é um dos poucos diretores brasileiros que possui projeção internacional. Como talentoso encenador, soube privilegiar sempre o aspecto visual, sem sucumbir ao formalismo vazio. O impacto do seu teatro residia na criação de poderosas imagens que se articulavam no todo da encenação. Desde *Electra com Creta* (1986), espetáculo que o projetou no país, nota-se o humor macabro que sempre esteve presente nas suas produções. Seus espetáculos são marcados pelo investimento na angústia seca e niilista de imagens arquetípicas, através das quais seus depoimentos íntimos se tornam um pesadelo coletivo. Influenciado por Kantor, Thomas traz para o seu teatro as adjacências enevoadas da sua memória que se abre em uma profusão de imagens mnemônicas dolorosas, a exemplo da morte de sua mãe³⁷. É um teatro de imagens desconexas, com personagens como que saídos do limbo da imaginação do criador antes de estarem definidos; um teatro feito de memórias uterinas e de suposições da pós-morte que, na tênue indefinição do abstrato, o sentido ulterior do espetáculo age diretamente na emoção do espectador.

Em 1990, por ocasião da morte de Tadeusz Kantor, Gerald Thomas escreve um artigo para o jornal Folha de São Paulo³⁸, no qual tece relações com a sua produção, já que em *M.O.R.T.E.*³⁹, espetáculo encenado no mesmo ano, ele faz uma homenagem a Kantor, referindo-se ao seu poder destruidor. Evidentemente se está referindo à negação extrema do naturalismo e da recusa de todo psicologismo na

35 Lima Barreto – Extraído do programa da peça.

36 Em 1985, Thomas idealiza e dá forma à sua Companhia Ópera Seca em São Paulo. Com a Companhia, Thomas escreveu e dirigiu grandes sucessos, entre os quais, *Eletra com Creta*; *A Trilogia Kafka*; *Carmem Com Filtro*; *Mattogrosso*; *The Flash and Crash Days*; *A Trilogia da B.E.S.T.A.*; *M.O.R.T.E.*

37 Algo semelhante se observa em Kantor em relação ao seu pai.

38 THOMAS, Gerald. *Diretor espremeu o impressionismo até os ossos*. Folha de São Paulo, 10/12/1990.

39 *M.O.R.T.E.* – Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética.

arte, além das concepções tradicionais de tempo e espaço, entre outros. Tratando-se de *M.O.R.T.E.*, Sílvia Fernandes diz que a principal relação de Kantor com a destruição, no contexto do espetáculo de Thomas, ocorre mediante a negação do teatro como arte de reprodução de uma realidade externa e da consequente afirmação de sua realidade como existência física e concreta num tempo-espaço independente⁴⁰. Assim, observa-se em Gerald Thomas a concepção kantoriana de “Teatro Autônomo” – “aquele que não reproduz, quer dizer, não interpreta a literatura com meios cênicos, mas possui a sua própria realidade independente”⁴¹. Dessa forma, tudo no teatro de Kantor perde a sua significação original, a sua função utilitária e simbólica, para se reduzir à materialidade concreta do teatro⁴². No espetáculo, apoiado em tais princípios, Thomas usa do conceito das “embalagens” de Kantor, ao retirar dos objetos a sua significação imediata. Tal atitude permite ao objeto uma existência autônoma, que, quando colocado fora do seu contexto utilitário, deixa de ser coisa à mão para se tornar algo que se contempla, quando nele não há nada para ser contemplado; referindo-me, evidentemente, a Marcel Duchamp e ao princípio do *ready-made*, pois, na transposição para a cena, texto e objetos são desprovidos de seus valores e significados originais.

A presença de Kantor em cena é outro dado de fundamental importância em sua convicção de destruir a convenção teatral. Destruir tal convenção, para Kantor, significa eliminar a ilusão do teatro. Tal procedimento, Gerald Thomas o repete em muitos de seus espetáculos com a sua entrada em cena, como é o caso de Unglauber (1994), em que leva um copo de água para um dos atores; ou a entrega de um cetro para a atriz de Carmem com filtro 2 (1989); ou ainda a sua presença à frente de uma bateria de escola de samba. Tais intromissões, que objetivam dar instruções aos atores ou alterar alguma cena da peça, denotam o fascínio que Kantor exercia sobre o brasileiro que vira seus espetáculos na Europa. No artigo já citado, a respeito da presença de Tadeusz Kantor em cena, Thomas diz que “o público aprendia a ver o espetáculo através dos olhos dele, Kantor, porque a sua presença era fisicamente indiscutível. Ter-se colocado ali, exigir que o público absorva o espetáculo como o criador o absorve é desnudar os códigos de uma forma que nenhum de nós tem coragem”⁴³.

O teatro de Kantor e o de Thomas não são iguais, aliás, são muito diferentes. No entanto, ao enfatizarem a sua presença não ficcional em cena, aproximam-se ao apresentar aos espectadores a sua presença real. Se Kantor, como maestro, em um entendimento limitado da sua presença em cena, comanda e rege os atores, não é por acaso que Gerald Thomas aparece tantas vezes no palco no comando

40 FERNANDES, Sílvia. *Gerald Thomas em cena – Memória e invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 189.

41 KANTOR, Tadeusz. “Manifeste du Théâtre Zéro”, in. Denis Bablet (org), *Le Théâtre de la Mort*. Paris: L’Age d’Homme, 1990, p. 85.

42 FERNANDES, Sílvia. *Gerald Thomas em cena – Memória e invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 190.

43 THOMAS, Gerald. *Diretor espremeu o impressionismo até os ossos*. Folha de São Paulo, 10/12/1990.

da batucada de samba que integra o espetáculo *Matto Grosso* (1989)⁴⁴.

Não é fácil alcançar os verdadeiros desígnios que inspiraram o teatro de Tadeusz Kantor. De uma maneira geral, é possível dizer que as personagens do teatro de Kantor são projeções do próprio artista e as imagens e as palavras emergem de largos planos de obscuridades. Nestes, todas as tentativas para encontrar uma coerência, ainda que figurativa, para organizar, em uma sucessão narrativa, as imagens formadas na memória, tornam-se inexoravelmente arruinadas. Em toda a sua obra existe uma abundância de metáforas visuais, uma constante variedade de manipulações sonoras e uma multiplicidade de textos que reforçam a complexidade de funcionamento do espetáculo em relação aos elementos gestuais, espaciais e pictóricos. A complexidade dessa multiplicidade de elementos torna impossível uma leitura única, homogênea e reconfortante. A obra de Kantor constitui um universo peculiar que atende aos interesses do seu entendimento pessoal da existência da arte. Esse universo é composto sobre uma constante e permanente necessidade de liberação das sensações e das emoções presentes em cada um dos elementos individualizados. Esse é o puro teatro de emoções em que o espectador é convidado a viajar por um mundo insólito e desafiador, por um mundo que, na sua constante referência à morte, nos lembra constantemente a vida e suas condições. A morte como paradigma para o ator acaba por se tornar o verbete essencial para a fascinante aventura de viver.

Apesar da clara influência sobre o trabalho de Antunes Filho e Gerald Thomas, o interesse por Kantor no Brasil ainda é inexpressivo. É evidente a simpatia de diversos grupos por essa linguagem. No entanto, nenhum desses grupos possui de fato uma pesquisa sistematizada, seja como produção teórica, seja como realização artística que tenha, até o presente, relevância em algum contexto intelectual ou artístico do país. Há certamente o empenho de alguns desses grupos que, por caminhos diversos, estudam a obra de Kantor, como é o caso da Companhia Antropofágica, que em 2012 organizou outro ciclo de palestras com Michal Kobiálka e também com Ludmila Ryba, ex-integrante do Teatro Cricot 2. Esta desenvolveu para o grupo uma oficina cuja temática tratou do objeto no teatro de Kantor, principalmente o uso das malas; ou o Teatro de Brancaleone, que, em 2002, realizou uma oficina de cinco dias com Zófia Kalinska que trabalhou a plasticidade dos atores em cena e o jogo com o acaso; ou ainda o NPC Artes, que se inspira nas imagens do teatro de Kantor para a criação de seus espetáculos. No entanto, o estudo que os grupos vêm desenvolvendo ainda é insípido para se configurar como pesquisa organizada. As experimentações com a forma do teatro de Kantor são observadas em tais grupos. O interesse e o estudo existem, no entanto, a pesquisa é limitada e ainda não se observam os resultados. Por outro lado, nas universidades brasileiras, de uma maneira geral, o teatro de Kantor está deixando de ser um tema obscuro. Na UNESP (Universidade Esta-

44 FERNANDES, Sílvia. *Gerald Thomas em cena – Memória e invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 191.

dual Paulista), Tadeusz Kantor foi o assunto de uma disciplina do programa de pós-graduação⁴⁵. O Teatro Didático da Unesp, formado por alunos dos cursos de graduação em teatro (licenciatura e bacharelado), desenvolve um trabalho com teatro visual que tem em Tadeusz Kantor e Leszek Madzik⁴⁶ os principais pilares de investigação do seu fazer teatral.⁴⁷

Há alguns anos atrás havia muita dificuldade para o estudo de Kantor no Brasil devido à falta de material bibliográfico em português e também de contato com publicações em outros idiomas. Entretanto, atualmente, a Internet propicia o acesso a imagens e a textos diversos. Como tem crescido e avançado o interesse por Kantor em território brasileiro, surgiram alguns grupos de discussão nas redes sociais que tratam exclusivamente da sua obra. Muitos artigos estão sendo escritos acerca do teatro kantorianismo, como nos dois primeiros volumes da “Móin Móin, Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas”, editada pela Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul em parceria com a UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). A revista “Camarim”⁴⁸, da Cooperativa Paulista de Teatro, assim como “Sala Preta – Revista de Artes Cênicas”⁴⁹ da ECA-USP, publicaram artigos sobre Kantor durante a vinda de Michal Kobiálka ao Brasil em 2005. Anteriormente, a “Sala Preta” já havia publicado uma tradução do *Manifesto do teatro da morte*⁵⁰, feita pela professora Sílvia Fernandes. Em 2007, em *Leituras da morte*, uma publicação organizada por Christine Greiner e Cláudia Amorim, conta com uma tradução de um artigo de Kobiálka chamado *Delírios da carne: arte e política no espaço do agora*⁵¹. Nesse texto, o autor, em um determinado momento, usa do teatro de Kantor e sua relação com a morte, para exemplificar e sustentar a sua argumentação. No ano de 2008, a Editora Perspectiva junto com o SESC - SP publica a tradução do *Teatro Morte*⁵². Nesse mesmo ano a tese *No limiar do desconhecido – reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*, que tem por tema central a demonstração do objeto como o elemento responsável pela criação de outra realidade, outro espaço onde os

45 Diálogos sobre a encenação: Tadeusz Kantor e as vanguardas históricas. A disciplina foi ministrada de 2009 a 2011.

46 Diretor do *Scena Plastyczna KUL (Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego)* –, grupo mantido pela Universidade Católica de Lublin. Leszek Madzik (1945) é formado em história da arte nessa mesma universidade e, como jovem pintor, também passou a se dedicar ao teatro por entender, entre outras coisas, que uma tela é insuficiente para obter do observador a mesma intensidade de reações, sentimentos e emoções, que é capaz de produzir um espetáculo realizado ao vivo diante de um espectador. Madzik abandona a palavra, apega-se à imagem que é fortemente amparada pela exploração da luz no espaço. Utiliza-se ainda de objetos, bonecos e da presença silenciosa do ator, que é usado como mais um elemento na criação das imagens. Em seu teatro existe certa relação com o sagrado que leva o espectador a refletir sobre a sua existência e sua relação emocional com a realidade.

47 O trabalho criativo do Teatro Didático da Unesp lida basicamente com a construção de imagens em cena trabalhadas na relação entre o humano com o inanimado.

48 Ano 8, n. 35, 2005.

49 V. 5, 2005.

50 V. 2, 2002.

51 KOBIALKA, Michal. Delírios da carne: arte e política no espaço do agora. In. GREINER, Christine e AMORIM, Cláudia (Org.). *Leituras da Morte*. São Paulo: ANNABLUME, 2007, p. 53 – 77.

52 KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

espetáculos de Kantor acontecem, tornou-se a primeira pesquisa de doutorado realizada no país⁵³. Atualmente há em algumas universidades brasileiras vários trabalhos em andamento que têm Kantor como objeto de pesquisa em programas de pós-graduação.

Assim, dado o frescor das pesquisas que estão sendo realizadas, ainda não é possível falar em algum impacto realmente consistente do pensamento kantoriano no Brasil. Entretanto, o interesse está se intensificando a cada dia desde as primeiras informações recebidas por nós em 1967 durante a IX Bienal de Artes de São Paulo. Nos últimos anos começou no país um processo de descoberta desse artista que por suas produções teatrais aliadas a um pensamento muito específico acerca do teatro e da arte de uma maneira geral, foi capaz de transcender as rígidas “fronteiras” da Polônia da Guerra-Fria para se tornar, ainda hoje, um dos mais importantes nomes da história do teatro mundial. E com base na ampliação das pesquisas e com a mais intensa presença do tema nos ciclos de discussão sobre teatro, poderemos vislumbrar o que Tadeusz Kantor, um artista que é produto de uma realidade aparentemente distante da nossa e que foi capaz de influenciar muitos homens de teatro pelo mundo, poderá representar efetivamente para o teatro brasileiro. Eu acredito, obviamente movido pela paixão pelo tema que se apoderou de mim nos últimos quinze anos, que as possibilidades para a pesquisa e para o fazer teatral no Brasil são muito estimulantes.

53 Em 2013 a pesquisa foi publicada pela Editora Unesp. Cintra, Wagner. No Limiar do desconhecido – reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Actors, Screens and the Scene as operation: Gordon Craig and the Contemporary Theatre¹

Luiz Fernando Ramos²

Resumo

Nos projetos e produções de Gordon Craig no começo do Século XX é possível observar uma mudança significativa no relacionamento entre corpo e espaço, ator e cenografia: um novo padrão no jogo entre telões e atores, dispondo-se estes últimos imobilizados e aqueles primeiros em movimento. A partir dessa nova configuração, cujo desenvolvimento pode ser acompanhado a partir das atividades que Craig realizou desde seus tempos no Lyceum até sua formulação final de uma nova 'cena' nos anos 20 do século passado, os atores esvaziados de seus corpos, descobertos na névoa de luz e arquitetura dão lugar à materialidade cênica como um todo, que começa a se mover e atuar. Nessa troca de papéis do ator, ele acaba por adquirir potencialmente a condição de um operador cênico, ao invés de ficar neutralizado e o cenário é colocado agora como o centro de atenção do poeta.

Palavras chave: Tela, Cenário, Ator, Operador, Performer, Cenário Cinético.

Abstract

In the Projects and productions of Gordon Craig in the early twentieth century it is possible to see a meaningful change in the relationship between body and space, actor and scenography; one that established a new pattern in the play between screens and actors, putting the formers to move and the latters to get immobilized. In this new configuration, which development can be seen specifically following the main steps Craig made from his times in the Lyceum till his final formulation of a new "scene" in the 1920's, the actors emptied of body, uncovered in the mist of light and architecture gives place to the scenic materiality as a whole, which starts to move and act. In this change of roles the actor, besides being neutralized acquires potentially the condition of an operator of the stage, which is placed now as the centre of the poet's attention.

Keywords: screen, scene, actor, operator, performer, kinetic stage

First of all, I must stress that I won't be focusing exactly on the kind of relationship between actors and screens in which this Journey of studies is most interested. Despite the wealth of papers focusing on current developments in the use of projecting films on screens, which contemporary performances have been addressing, whether through acting between projected images and actual bodies or through the suppression of actual presence and the sole use of projections to sustain dramatic narratives, I must say that I am taking the theme proposed literally.

¹ Text presented in "L'Acteur face aux écrans – entre tradition et mutation (Prise 1) Journées d'étude, 12-13 Juin 2014, Sorbonne-Nouvelle Paris 3, Paris.

² Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas da USP. Coordena o GIDE, Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular. É encenador, dramaturgo e documentarista. É autor de O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias: A Rubrica como Poética da Cena. (Hucitec, 1999).

Actually I chose to start my speech from this suggested overview to take the idea of the screens not as a mere support for projections but as a concrete and material thing that started to be in Gordon Craig's "Scene" project an openly manipulated object on the stage. Craig visualised the actors playing with the screens and moving them manually. In this project, the screens became to the actors almost one another player, while also establishing their own aesthetical discourse. More than that, I dare suggest, in a kind of historical revision of the western theatre modernism, that Craig's solution for the relationship between actors and screens was a forerunner of the actor's and performer's contemporary perspective. This came to be given that in most of the so-called post-modernist or post-dramatic trends, both became operators of material devices, thereby leaving the character's supportive dimension behind, while working in a performativity perspective.

To make my point clear I will have to go back to Craig's early efforts to establish a new paradigm for the theatre, namely the idea of an art 'of and for the theatre', in the first decade of the twentieth century. If we could sum up Craig's finding then, we can quote his uber-marionette and "Scene" projects.

In the case of the former, Craig was looking for a substitute for flesh and bones actors. There is not a consensus about what could have come out of that radical proposal. Nevertheless, there is enough evidence to suggest - as one of the possible readings for it - that this new kind of players might truly mean actual men working with armours, or exoskeletons to be worn, inside which human bodies, very much constrained in their movements, would act according to the director's prescription having the screens as their main partners.

About the latter and most famous Craig's invention – the "Scene" project – it consisted of a long-term process developed between 1906 and early 1920s. The project was shrouded in a mist of mystery and historical mystification, but which could be apprehended more directly and distinctly in the invention Craig patented in 1910 in four countries under the label "Scene". There is a lot of discussion whether this 1910 achievement was or not a distortion of the early "Scene" project. The ones that think so, and see it as a downgraded version, associated their view mostly with the inability of the "Scene" project to develop a device to move the so-called screens in an autonomous way. I have already written about how the automatic mobility of screens was not a key issue for Craig himself. Although he was the first to bring up the idea of failure to achieve his original aims, we might view this position as having more to do with his internal contradictions than with the issue itself.³ In fact, for the point I'm trying to make here, it is enough to con-

³ "So I would have given you the thing itself, not its likeness, had I been employed after having shown what I could do. But even in spite of all this indifference I have been able to take the work a step forward towards reality by taking it a step back. In this way, these etchings we can call the parent work from which another has sprung. This other is smaller – aims to do less – ask less – and in some ways resembles its parent. It was a by-product of the twenty designs at the end of the book. This lesser scene, 'The Thousand Scenes in One Scene', I have used once in a theatre in Moscow for a performance of 'Hamlet', and it has been used by W.B. Yeats, to whom I was proud to give it, in some performances in his old Abbey Theatre. But though it has been used in all, I suppose, for about five hundred performances, it has never been used as I intended it to

sider the “Scene” project from the patented terms. In fact, I’ll try to defend that the way Craig solved the screens movement issue is exactly the evidence that he had been anticipating the actor’s contemporary approach towards the stage and its potential devices.

In his patented project, Craig proposes that the screens movement would occur by direct pushing and handling of human force. A group of men performing on stage would, with their own hands, display the screens and its folds according to previous designs established by the director in sketched plans. We can immediately see in that proposal a meaningful change in the relationship between body and space, actor and scenography, one which established a new pattern in the relationship between screens and actors, causing the former to move and the latter to become immobilized. At least since the 17th century prompters have been pushing ropes in the backstage and moving up and down screens. But in Craig’s program, the screens were not merely used as a support for pictures and visual narratives on a bi-dimensional surface. Instead, they became tri-dimensional objects that move longitudinally and horizontally throughout the stage’s space and time, having their own rhythm and meaning whereby the referent is not readily available. In the case of prompters, there is also a new configuration. They are no longer supposed to be out of the scene but are right in the middle of it, and instead of just pushing ropes they should be almost “dancing” with the screens, and moving them continuously and gently.

In this new stage pattern, whose development might be viewed as a follow-up to Craig’s experience in Irving’s Lyceum Theatre – the largest and most structured stage production machine in England at the end of the 19th century – Craig is not just making an aesthetical statement but suggesting an economic revolution for the producers of his time. This can be easily inferred from the texts Craig wrote presenting the “practical values of his instrument”.

But, considering mainly the “artistic values” of his invention, a position which he defended in his patent texts, and considering the whole project until its final formulation, in which a new pattern of scene in the theatre history emerged, the “fifth scene”, as he put in his essay “Scene” from 1922, is an actual revolution in that it becomes possible to think of the stage space in new terms, and in how staging becomes the “art of movement”.⁴ Eventually, the stage is filled with screens and bodies and their movement in time. In this new ambience, theatre becomes

be used, except on two large models stages which I built in Florence. On these stages I allowed it to live and it behave well. In Moscow and Dublin it was not quite free to be itself, and I cannot think it did well.” (CRAIG 1923, p.19.)

4 “This then is the fifth scene – a scene of form and colour without any paint at all – without any drawing on it – scene simplified, with mobility added to it. Now for a word on this word ‘simplified’ ... Let me explain what I mean by it. The world once used reed pens – then quill pens – and then steel pens. These they dipped into bottles of ink: many times would a man dip his pen into the ink before he could write a page of his letter. Some one then invented the fountain pen. A man can write his whole letter without dipping his pen once into any bottle. The world then invented the typewriting machine. I would liken my scene to be the fountain pen and not to the typewriting machine. It is not a piece of mechanism: it is a simple device, shaped like screens – angular – plain”. (CRAIG, 1923, p.21)

thinkable without necessarily presenting a myth or a plot and suggests a new artistic arrangement between actors and screens. The actor – merely a body uncovered in the mist of shade, light and architecture – gives place to the scenic materiality as a whole. This, in turn, starts to move and act autonomously not as props in a secondary place towards the drama, but as the backbone of the main narrative, one that is at once material and abstract. Through this new displacement, the old theatrical hierarchies take on a new form and the usual actor's role changes. Besides being neutralized, be it by armours or shades to near invisibility, the actor plays the potential role of a stage operator, whereby material staging is placed as the centre of the stage poet's attention. The screens, which for centuries were stuck serving as support of backcloth landscapes, now becomes the substantive element of the scenic grammar. In this stage format, the actors could become a sort of real-life statue, perhaps like uber-marionettes, given that they are minimized by the grandeur of the screens. Indeed, the actors' bodies blend in with the bodies of prompters and technicians, who are on stage mingling with the actors and with the screens. These stage operators would move the screens to create the moods proposed by Craig and should do it smoothly in order to acquire the same desirable discretion of the old stagehand, while also performing physically as actors of sorts, or if you prefer, performers.

In a certain sense, we could say that this mixing of roles between actors and prompters anticipated the present acting patterns in contemporary trends much more than the development of techniques in the realistic field had done during the decades that followed Craig's invention. Although Craig himself didn't fully assume this confusion of roles, since he viewed operators as something other than actors and his rationale didn't allow these two roles to blend in as one, we can see clearly here a new perspective for acting that will be closer to performance art and to contemporary theatre than any other. Indeed, it is possible to find in Craig's project a continuous tension going on between these bodies sharing the stage – actors and prompters. A tension like that it is, by the way, central in most of contemporary staging.

But let's leave the conjectures aside for now and hear Craig's own voice in 1910 trying to make clear how this operation might work in concrete terms.

“The art of using this scene to the best advantage is a delicate one but acquired only with practice. The aim of the arranger is to place his screens in such a position that, by moving the minimum number of leaves, he may produce the desired amount of variety required. The change is less easy to accomplish for, in art as well in nature, sudden contrasts cause more trouble because, as a rule, undesirable.”

A good question to ask as we go deeper into Craig's rationale is: Who, at the end of the day, might play the role of the aforementioned arranger? Might it be the

stagehand, the actor or the director himself, who might have planned beforehand in sketch plans and notebooks using screen models? Craig didn't clarify this but suggested, in parts of the patent text in which he addressed the matter, that the actor will always have a play role in this arrangement. We can infer this in the following quote:

“Now, one of the advantages of this invention is that should the actor feel after a few nights that he could play the scenes better in a different arrangement and if he has distinct ideas as to what he wishes an how to obtain it, he can test his ideas in the morning on the model and makes his changes that same evening. If after a month or so he wishes to change again, either because he thinks something can be improved or, in order to give himself more liberty as actor, he can again make any changes which seems to him desirable (...) If the actor feels that he cannot play his part in a certain scene he has only to go to the stage manager, and together, with the model on the table, they can work out of a new arrangement.” (p.41)

As we can see here, Craig describes the perspective of a partnership between the stage manager, the actor and a third party – implicitly noted in this speech – who might play the role of the stagehand, the actual force behind the screens movements. But it is Craig himself that blur the role playing in his new pattern of building scenes.

“In fact, the scene is as much for the actor as it is for the stage manager or the poet. I have spoken of the advantage, which the use of this scene offers to the actor. I believe for the stage manager also it offers something exceptional (...) To begin with the model with which he works is always ready to his hand. He keeps it in his study and is thus able continually to test ideas (...)” (CRAIG, 1910, p.41)

Despite the lack of precision about who actually might play the role of final “arranger”, it is very clear from Craig's statement that this role is central and will ultimately require a mix of human force and imagination to achieve something that, although difficult, is not impossible at all. As Craig put it,

“He who finds the greater difficulty at the outset in arranging scenes from these screens is more likely than another to produce ultimately more important results if he perseveres, but I would advise anyone to avoid if possible the feeling that there is something very, very difficult about the manipulation of it. I would suggest to them that there is something in this scene akin to a box of child's bucks. In a way it is something to be played with, and if played with in the right spirit it will

yield very good results (...) I have said of this scene that is a living thing, that is capable of expression, and I must here add that it is so living that unless treated as a living thing it refuses to respond to the will of the manipulator or arranger."

Coming back to the point I am trying to make here about the mixed actor/stagehand role in Craig's "Scene" project, which anticipated contemporary practices in the fields of theatre and performance, let us make some final considerations.

The reverberation of Gordon Craig's ideas in theatrical modernism is well known, as it was also recognized in some postmodernist 1970's works, as Robert Wilson's, which fulfilled the aspirations of Craig's project of an "art of movement", or as Tadeusz Kantor's, who built on Craig's research on marionettes. What is less realized today is Craig's forerunning towards more recent fields, such as contemporary theatre and performance art, which are highly structured by the so-called performativity efforts and work basically out of dramatic frames. In these new forms of mimesis, or in these nondramatic performances, whereby performers didn't wear any mask or take on any character, it is almost a consensus that the actors/performers became the actual operators of what was shown on stage. This can be clearly seen, for instance, in the works of Romeo Castellucci or Rodrigo Garcia, when we think from the theatrical field, or, perhaps more surprisingly, in the performance art tradition from the 1970s and 1980s, as can be viewed exemplarily in the recent exhibition of New York's Whitney Museum titled "Ritual of Rented Island – Object Theatre, Loft Performance and the New Psychodrama – Manhattan, 1970-1980", which was staged early this year and gathered together the works of 20 artists who converged towards some common practices in New York during that period. Those artists' works can be in a way synthesized as operational. As Jay Sanders sustained in one of the exhibition's catalogue texts,

"Some artists pursued aesthetics and intellectual illumination by nearly becoming objects themselves, radically reducing their personae and presence to that of impassive stagehands, dutifully motoring their shifting compositions of prepared objects and props to generate paranormal sights and meaning." (SANDERS, 2014, p.29)

The scope of the exhibition includes well-known names such as Jack Smith, Richard Foreman, Vito Acconci, Laurie Anderson and Stuart Sherman, but there are other artists whose works fit better than any other with the idea of a performer/operator and echo the role of the actor/stagehand as described by Craig in his "Scene" project. These artists have in common works under the label of "object theatre", as for example John Zorn, whose "Theatre of musical optics" was described by him as "an 'operating theatre' related to doctors-in-training watching over surgeries". According to J. Hoberman, Zorn's work was a "pure object thea-

ter”, or an “object theater for object’s own sake”. The same applies to the works of filmmaker Ken Jacobs and his ‘Apparition Theater’, whereby the artist and his family “rendered everyday real-time activity as a high spectacle within the illusionistic space of cinema screen”, offering as Sanders put it, “a film-without-film cinema of live performance as pure, slow, continuous image”, and repeating on different terms the body/screen game that Craig had suggested earlier. The “Object Theater” movement in New York in the 70s and 80s includes many other names, such as Michael Smith and Mike Kelly, who described different ways of transfiguring everyday objects into actual props, or Theodora Skipitares, the sculptor and set designer whose 1981 work “Sky Saver” was viewed by the Village Voice critic Robert Massa as “a Theater of Objects multimedia performance piece”. Theodora described her own role in another of her pieces as that of “a glorified stagehand”.

I would like to close my talk by stressing that, although it might seem slightly anachronistic to project Craig’s vision in contemporary performances, it is quite clear that Craig’s “One thousand scene in one scene” ideal has emerged upfront in the modernist visual art’s framework. Be it in the way it creates an aesthetic “place” out of the dramatic environment, by the dialogue it opens with notions such as the emptiness of the stage space, or yet in the way it started to project in it objects as abstract volumes. If we bring it forward to contemporary visual and plastic arts when frontiers have merged and specificities blurred, as it had happened too between theatrical and performance art, we can see that the role of the operator is now fully developed, devoid of any character or well-defined mask against a backcloth that is no longer meaningful. If we accept that the stagehand/performers operated Craig’s screens, although discreetly, not as a secondary task, but as the real makers of the main stage’s poetics, it seems plausible to recognize that his project anticipated contemporary practices, generically named in the English speaking countries as ‘Live Arts’, where the present materiality of the objects and bodies gain in relevance over plots and characters. One hundred years after the interruption of Craig’s successful screen research, with the closing of his Florence laboratory – the Arena Goldoni – caused by the World War I, we pay tribute to this artist by recognizing his unparalleled contributions also in this field of the “live arts”.

Bibliographical References

CRAIG, Edward Gordon, *Scene*, London, Humphrey Milford & Oxford University Press, 1923.

_____. *Scene (notebook)* Microfilm Craig’s Collection, BNF, Arts and Spectacles, Paris, Richelieu, 1910. Cote EGC MS 14, R 104859..

_____. *Model A - Scale of Measurements*, Microfilm Craig’s Collection, BNF, Arts and Spectacles, Paris, Richelieu, 1911. Cote EGC MSA 87.

Au croisement des mises en scène filmique et théâtrale¹

Roberta K. Matsumoto²

Résumé

Le dialogue entre le théâtre et le cinéma est intense depuis l'élaboration des premiers dispositifs d'enregistrement audiovisuel. D'un côté, les possibles influences et échanges entre ces langages sont esquissées par les tentatives de (ré)affirmation e (re)signification de l'un par l'autre, stimulant les processus créatifs qui existent au cœur et aux limites de ces langages. De l'autre, les relations établies entre eux commencent et se maintiennent grâce à la possibilité d'enregistrement et d'étude du mouvement et du geste, en couvrant de cette manière des questions relatives à la méthodologie de recherche en arts scéniques et à la permanence et l'appropriation d'un art qui se caractérise par l'éphémère. Par l'analyse de la transposition du spectacle scénique au langage audiovisuel de *La tragédie de Carmen*, réalisée par Peter Brook, il est possible de mieux comprendre les défis contenus dans ce processus quand on cherche à dépasser le simple enregistrement et à rencontrer des chemins qui remettent aux mémoires et révèlent les diverses instances de (re)présentation d'une œuvre scénique. S'il est possible, à partir de l'analyse croisée de différentes sources - interviews, cahiers de notes, articles scientifiques, critiques, registres filmiques, etc. - de réaliser une « généalogie de la représentation », comme souligne Féral, nous nous penchons spécifiquement sur le rôle que l'enregistrement filmique a dans ce processus à partir d'une perspective « archéologique » de l'audiovisuel - comme vestige du spectacle scénique, qui peut être seulement un indice permettant de reconstituer quelques aspects de la mise en scène, ou encore, une œuvre à part entière – et sur les stratégies de la mise en scène filmique.

Mots-Clés: Théâtre et audiovisuel; Film de théâtre; Carmen; Transposition; Peter Brook

RESUMO

O diálogo entre o teatro e o cinema tem sido intenso desde a elaboração dos primeiros dispositivos de registro audiovisual. Se, por um lado, as possíveis influências e intercâmbios entre essas linguagens tem se delineado pelas tentativas de (re)afirmação e (re)significação de uma pela outra, estimulando processos criativos que trabalham no cerne e nos limites dessas linguagens; por outro, as relações estabelecidas entre elas se iniciam e se mantêm pela possibilidade de registro e estudo do movimento e do gesto, abarcando dessa forma questões referentes à metodologia de pesquisa em artes cênicas e à permanência e apropriação de uma arte que caracteriza-se por sua efemeridade. Ao analisar a transposição do espetáculo cênico para a linguagem audiovisual de La tragédie de Carmen realizada por Peter Brook, pode-se compreender melhor os desafios que tal procedimento instala quando se procura, para além do registro, encontrar caminhos que movimentem memórias e (re)velem as instancias de re(a)presentação de uma obra cênica. Si é possível, por meio da análise cruzada de diferentes fontes – entrevistas, cadernos de notas, artigos científicos, críticas, registros fílmicos, etc. –, realizar uma "genealogia de uma representação", como aponta Féral, nós nos debruçamos especificamente sobre o papel que o registro fílmico tem nesse processo a partir de uma perspectiva "arqueológica" do audiovisual - como vestígio do espetáculo cênico, que pode ser apenas um traço permitindo reconstituir alguns aspectos da mise en scène, ou ainda, uma obra por si mesma – e sobre as estratégias de mise en scène fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro e audiovisual; Filme de teatro; Carmen; Adaptação; Peter Brook

¹ Texte présenté au FIRT/IFTR International Federation for Theatre – Barcelona 2013. Résultat de recherches financées par la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)*.

² Professora do Departamento de Teatro da Universidade de Brasília e coordenadora do recém-aberto Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição. Pesquisa sobre o intercampo entre cinema, teatro e Antropologia Visual.

Sur le dialogue entre cinéma et théâtre

Dans cet article, je vous propose de réfléchir sur le processus créatif qui est mis en place lors de la capture en audiovisuel d'une pièce de théâtre. Depuis les premiers enregistrements avec le cinématographe, le théâtre est présent dans la mise en scène comme sujet, comme écriture ou comme forme d'appréhension de l'espace-temps. En 1968, Rivette déclare que « tous les films sont sur le théâtre, il n'y a pas d'autre sujet » (AUMONT, 2010, p. 12), signalant, d'une part, l'imbrication entre cinéma et théâtre, d'autre part, l'impossibilité d'autonomie du premier par rapport au second qui était observée par quelques cinéastes et théoriciens. Entretemps, dès les premiers films, certains metteurs en scène comme Renoir, Guitry et Cocteau ont essayé de « déthéâtraliser »³ le cinéma : faire un film qui soit un film, s'éloignant de ce qu'on appelait alors le « théâtre filmé ».

Certainement, les relations se sont construites historiquement basées sur une vision dichotomique dûe à : l'idée d'appropriation du public du théâtre par le cinéma – image qui s'étendra au long du XXème siècle avec la création du dispositif vidéographique – ; la discrimination et le dénigrement de n'importe quel cinéma qui tournait son regard vers le théâtre ; et la peur d'une destruction commune (PICON-VALLIN, 2001, p.11-12).

S'il est impossible de nier qu'effectivement il y a eu un déplacement du public théâtral vers le cinéma et de celui-ci vers la vidéo, il faut se rappeler que tant le théâtre que le cinéma ont continué d'exister et à produire des grands chefs-d'œuvre. Mais le plus important par rapport aux questions sur ces dispositifs est de comprendre, comme a dit Resnais, que « l'originalité d'un langage émerge précisément au moment où on nie (ou on ignore) cette spécificité » (PICON-VALLIN, 2001, p. 13).

Pour Benoit Jacquot les rapports entre le cinéma et le théâtre se font de la manière suivante:

Je crois vraiment que le théâtre, c'est la tache aveugle du cinéma. C'est le frère ennemi, l'ombre portée, tout ce qu'on veut, mais c'est fondamental. La question du théâtre est vraiment nucléaire au cinéma. (PRÉDAL, 1999, p. 6)

Comme nous l'expose Jacquot, nous pouvons dire ce que nous voulons sur la relation entre le cinéma et le théâtre, que ce soit positif ou négatif, mais réfléchir sur l'un nous conduit nécessairement à penser à l'autre. En ce sens, la vidéo, le théâtre et le cinéma, au-delà des relations conflictuelles qui ont été établies, doivent être compris comme des producteurs d'expériences esthétiques qui stimulent et qui permettent le changement de notre perception du monde, de notre connaissance du sensible.

³ Dérivation de l'expression de Cocteau « déthéâtrant » (AUMONT, 2010, p. 14).

Si historiquement les rapports entre théâtre et cinéma ont été très controversés et conflictuels, surtout en ce qui concerne « la double inquiétude parfois contradictoire des gens de la scène selon qu'ils se placent face à ce que l'image peut faire du théâtre, à la trace déformante qu'elle risque d'en conserver, ou devant la disparition progressive du théâtre dans les médias » (PICON-VALLIN, 2001, p. 9), nous observons de plus en plus, aussi bien du côté des metteurs en scène du cinéma, comme du côté de ceux du théâtre, l'envie et le désir de faire le passage de la scène au film.

Prédal considère que nous pourrions classer les produits résultant de dialogues entre le théâtre et le cinéma, au moins, parmi les six catégories suivantes : « le film de théâtre » ; « l'adaptation des pièces de théâtre » ; « les films prenant le théâtre pour sujet ou objet avec l'histoire d'une troupe, d'un metteur en scène ou du montage d'une pièce » ; « les films qui – bien qu'écrits directement pour l'écran – reproduisent l'esthétique du théâtre » ; les films des « cinéastes dont la filmographie entière est influencée par le théâtre » ; « l'œuvre des gens de théâtre passant au cinéma » (1999, p. 6-7). Cette classification ne doit pas, comme le suggère l'auteur lui-même, être appliquée de manière rigide et réductrice, mais seulement comme un point de départ pour permettre, à travers les études des œuvres, leur propre questionnement.

Dans cet article, je m'occupe principalement de « film de théâtre ». Je préfère le terme « film de théâtre » à celui de « théâtre filmé », non seulement parce que ce dernier « s'accompagnait trop souvent en France d'une critique négative » (PICON-VALLIN, 2001, p. 10), mais aussi parce que je considère que le premier met l'accent sur l'intention du cinéaste. Plus qu'un enregistrement d'une pièce de théâtre, soit pour la conservation et la constitution d'une archive soit pour la diffusion à la télévision, comme le théâtre filmé est généralement considéré, je pars du principe que le film de théâtre est un exercice créatif de « déterritorialisation » et « territorialisation » (DELEUZE e GUATTARI, 1992) étant à la fois un film d'une œuvre et une œuvre à part entière. Il n'est plus question de cinéma ou de théâtre mais l'envie de transformation de l'un par l'autre dans une quête du pouvoir expressif de chacun et, par là même, des possibilités d'aller au-delà de chacun.

S'il y a des films de théâtre réalisés non par le propre metteur en scène du spectacle, mais par une tierce personne, et si très souvent ces films sont faits à partir de l'enregistrement d'une représentation du spectacle en utilisant plusieurs caméras placées à des endroits stratégiques de la salle, il y a aussi ceux qui sont faits de manière tout à fait opposée. Dans ce sens, l'ensemble des films de théâtre faits à partir des spectacles mis en scène par Peter Brook apparaît comme un matériel privilégié pour réfléchir sur les questions ici posées, dès lors qu'il contient toute la palette des possibilités. En plus des œuvres cinématographiques qui n'ont pas de relations directes avec le théâtre, comme *Moderato Cantabile* (1960) et *Rencontre avec des hommes remarquables* (1979), Brook a réalisé des films de théâtre — *La tragédie de Carmen* (1983), *Mahabharata* (1989), *La tragédie de*

Hamlet (2002), entre autres — et certains de ses spectacles sont devenus l'objet filmique d'autres réalisateurs comme *Don Giovanni* filmé par Vincent Bataillon (2007).

Sur l'acte de création

Dans la conférence donnée à la FEMIS⁴, Deleuze expose que l'acte de création se fait à partir d'une connaissance par rapport à un tel mode d'expression, c'est-à-dire en fonction de la technique de ce mode d'expression. Dans le cas du cinéma la matière première serait les « blocs de mouvements-durée ». Il dit encore qu'il faut une « nécessité » au départ.

Depuis toujours, la production de Peter Brook se partage entre le cinéma et le théâtre. Déjà, à 19 ans, il tournait son premier film *The sentimental journey* (1944), un an après avoir mis en scène *Dr. Faustus*, de Marlowe. Ainsi, nous comprendrons facilement que sa connaissance de la technique et du mode d'expression aussi bien du cinéma que du théâtre permet à Peter Brook de créer non seulement dans le domaine de chacun de ces deux arts, mais aussi que ses œuvres ont comme base un procès de contamination d'un art par l'autre. En visionnant ses films de théâtre, alors que nous avons l'impression de voir, en fait, le spectacle tel qu'il a été joué, nous nous apercevons en même temps qu'il y a des passages qui sont de caractère essentiellement cinématographique et que nous nous trouvons face à une autre œuvre.

La (ré)création cinématographique - En septembre 2012, j'ai assisté à l'œuvre filmique des trois distributions de *La tragédie de Carmen*, mises en scène par Peter Brook en collaboration avec Jean-Claude Carrière et Marius Constant.

En visionnant les films, j'ai commencé à penser, puisque tout acte de révéler implique aussi un autre de cacher, à ce que je ne pouvais pas voir, à ce qui était au-delà des cadres choisis par Brook.

Où sont positionnés les musiciens ? Combien sont-ils ?

Textes et entretiens rendent possible l'accès à d'autres aspects de la mise en scène du spectacle. Par exemple, que la présence de seulement quinze musiciens et la manière dont ils ont été placés participant directement à l'action théâtrale — côté cour: percussion et harpe et côté jardin: les instruments à vent et à cordes, le chef d'orchestre — ont permis une plus grande interaction public-acteur-musicien, créant une atmosphère plus intime (ERTEL, 2002, p. 220).

En ce sens, Spenlehauser parle de l'invention de la « 'tragédie de chambre' qui, fondée sur des éléments réduits, doit faire s'épanouir la communication théâtrale

⁴ Conférence **Qu'est-ce que l'acte de création?**, donnée par Gilles Deleuze, dans le cadre du "Mardi de la Fondation" à la FEMIS le 17 mars 1987.

entre tous les agents du spectacle : acteurs ; chanteurs ; musiciens ; spectateurs» (2002, p. 167).

D'emblée, le climat plus nu et plus intime de la musique de chambre et des soli instrumentaux, l'ordre d'apparition des motifs et des thèmes, leur mise en valeur différenciée, déplacent la hiérarchie des personnages et des situations. Cette modification conçue par Marius Constant est la mise en musique d'une volonté théâtrale : elle met au jour les significations cachées des rapports entre les personnages. (OSSONE, 2002, p. 181)

Où et comment étaient placés ses différents décors ? Dans quel endroit du théâtre passait telle ou telle scène ? Inversement, j'ai commencé à me demander si ce que je voyais (vidéo) était ce qu'il y avait (spectacle). Comment ont été mis en jeu les différents espaces (prison, taverne, forêt...) tout au long du spectacle ?

La façon dont Brook s'approprie l'œuvre de Mérimée et de Bizet est cohérente avec sa proposition d'espace vide (1977): il y a un nombre réduit d'objets en scène, les costumes sont simples, le revêtement de terre battue de toute la scène, sous les chaises et les gradins occupés par le public, définit l'espace du jeu théâtral. Son désir de dépouiller la scène pour que l'action des personnages, les événements scéniques remplissent, créent et rendent présent l'espace diégétique, est révélé avec une grande intensité.

Brook prise particulièrement les objets qui ont assez de plasticité pour se plier à des multiples usages. (...) Cela permet une extrême économie de moyens, suscite chez le spectateur un travail de l'imaginaire et par là un rare plaisir théâtral : plaisir ludique de voir sous ses yeux se transformer l'objet, impression de magie enfantine, quand surgit soudain, de quelques vieux objets trouvés, le « miracle » d'une chose inattendue, belle et riche en suggestions. (ERTEL, 2002, p. 229)

Riches en possibilités d'être, non seulement les objets, mais le texte et son appropriation par les acteurs, l'utilisation de l'espace physique du théâtre, les costumes... La façon dont Brook manie ces éléments, les faisant résonner et répercuter en nous, met en mouvement notre imagination comme la poésie, « nous invitant à approfondir notre propre existence » (BACHELARD, 1993, p. 7).

Le film met l'accent sur sa proposition d'espace vide, malgré le décor plus élaboré. Par exemple, dans le spectacle, la scène où Carmen est en prison, les objets scénographiques qui constituent désormais la cellule, sont deux sacs de jute remplis posés au centre de la scène. La mise en scène chez Brook, comme l'indique Ertel, ne se soucie pas de réalisme, il lui suffit que les endroits (taverne, prison, etc.) soient signifiés (2002, p. 228). Dans le film on voit une cellule faite

de tiges de bois espacées, avec une porte ayant la même structure. Sur le côté opposé, il y a un bureau avec quelques objets et une chaise qui seront occupés par le soldat/officier de garde, d'abord Don José et dans la scène suivante, après l'évasion de Carmen, Zuniga.

D'autres décors ont été mis en place dans différents endroits du théâtre pour la réalisation du film *La tragédie de Carmen*. Ce qui serait un excès dans le théâtre, dans le film se présente dans la même logique de dénudation de la scène, l'envie que le spectateur puisse en quelque sorte sentir le plaisir ludique qui se fait en scène. Moins économique dans l'utilisation des décors, ce qui répond certainement à un besoin minimal de vraisemblance propre à l'audiovisuel, le film s'est construit non par la description des actions des personnages, mais par leur action, par les images qu'ils forment d'eux-mêmes. En ce sens, nous pouvons voir une continuité de son travail *Moderato Cantabile* (1960). Cette œuvre cinématographique a été tournée dans des décors réels (petite ville ouvrière, avec un paysage et un climat bucoliques et oppresseurs, avec des rues et des bâtiments qui suggèrent un certain abandon et la pauvreté); ce ne sont pas les détails de chaque décor qui nous frappent, d'ailleurs il ne sont pas montrés, mais la vue d'ensemble de chacun de ses décors. Espaces, accessoires et costumes sont utilisés dans le film par un biais dénotatif et, en dépit d'un tel usage, tout à fait contraire à la manière dont les sacs et les tapis sont utilisés dans le spectacle *La tragédie de Carmen*, Brook obtient le même effet.

Ainsi, lorsque Brook choisit de construire des décors pour le tournage de *La tragédie de Carmen*, il nous signale que la fiction, dans les récits audiovisuels, a besoin de travailler davantage avec les aspects de la réalité matérielle, pour la construction de l'espace-temps diégétique.

L'absence du public, le choix des plans et des cadres, un découpage qui met l'accent sur le travail des chanteurs, la construction d'un décor spécifique, entre autres choses, nous indiquent que c'est une œuvre à part entière qui résiste aux classifications de théâtre filmé ou enregistrement de spectacle. Ainsi, elle échappe à la notion de mémoire cristallisée ou cristallisation du spectacle vivant. En fait, la connaissance de Brook de deux modes d'expression lui permet de réaliser un film de théâtre qui se caractérise par l'ouverture et non par la clôture due à la mort de l'éphémère. C'est une autre œuvre, ayant ses propres caractéristiques, pensée par un mode d'expression qui a pour base les « blocs de mouvements-durée ». Cependant, en même temps, elle rend possible pour le spectateur de faire l'expérience de la dramaturgie du spectacle vivant, les principes esthétiques qui ont présidé à sa mise en scène théâtrale et, par là même, évoque une envie d'éprouver la rencontre avec le théâtre.

La (ré)création théâtrale - Qu'est-ce qui a inspiré Brook à entreprendre une telle démarche ? Ou, selon Deleuze, quelle était sa « nécessité » ?

Pour Brook, « Le grand opéra, évidemment, est du théâtre rasoir poussé à l'absurde » (1977, p. 34). Mais il ne suffisait pas de s'indigner, il fallait agir, se consacrer à la mise en scène d'un opéra qui échapperait à la sclérose et retrouverait le théâtre vivant.

Ainsi, contrairement aux souvenirs que j'avais de l'œuvre de Bizet, je me suis retrouvée, en visionnant le film *La tragédie de Carmen*, sur une scène « déshabillée », avec quelques maigres décors et objets, avec un costume simple en couleur et sans dentelle, avec sept personnages qui composent tout le drame, avec des chanteurs d'opéra qui se déplacent et agissent d'une manière simple, poignante, sobre, intime, sans maniérisme, où la technique ne se pose pas au-dessus de l'action, et avec une orchestration qui révèle toute la richesse des compositions musicales.

De l'Opéra-Comique, je me suis retrouvée devant un autre genre du spectacle vivant, comme l'annonçait le titre même de l'œuvre. J'étais face à des gens ordinaires au cœur des relations et des tensions qui s'établissaient entre les protagonistes et entre ces derniers et les autres personnages. Sentiment de réclusion et d'impuissance contre l'issue tragique qui émerge à partir du moment où le premier décès survient.

De ce premier contact vont s'imposer à moi des questions relatives à la (re)signification de la mémoire collective élaborée à partir des nombreuses mises en scène de l'œuvre de Bizet, en particulier celles qui surviennent au sein d'une certaine conception du spectacle lyrique qui ne peut excéder la dichotomie entre le corps et la parole (OSSONE, 2002), et des films qui reposent sur la grandeur de la tauromachie et l'exotisme des groupes ethniques et sociaux.

Plutôt qu'une transposition d'un genre à l'autre, *La tragédie de Carmen* se révèle comme un défi qui, selon les mots de Brook, serait de « faire vivre une œuvre lyrique dans des conditions radicalement différentes », une expérience théâtrale qui « repose sur la concentration, la vérité et l'intimité du théâtre direct » (*apud* SPENLEHAUSER, 2002, p. 165).

Selon les notes prises par Michel Rostain, le premier jour de répétition, Brook a annoncé le type d'approche qu'il souhaitait adopter face à l'opéra de Bizet : « Nous ne garderons qu'un aspect, celui qui concerne les personnages majeurs et le drame dans son essence. Nous éliminons la convention, la couche opéra-comique qui se superpose à cette dimension essentielle » (ROSTAIN, 2002, p. 191).

En collaboration avec Jean-Claude Carrière et Marius Constant, Brook écrit le texte de son spectacle non seulement à partir de l'œuvre de Bizet (1875), mais en revisitant le roman *Carmen* de Prosper Mérimée (1845).

Du premier, Brook emprunte la structure, quatre actes reliés par des intermèdes musicaux. Cependant, il réduit le nombre de personnage de douze à sept, supprime les chœurs et modifie la chronologie de certaines scènes. Il opère alors un enchaînement d'événements qui provoque une densification de l'œuvre.

La suppression des passages musicaux ou des personnages permettra de provoquer une réduction de la durée du spectacle (de deux heures et demie dans Bizet à une heure et vingt), car ce qui a été éliminé, en général, étaient les éléments « appartenant à l'univers de l'opéra-comique ou l'opérette » (OSSONE, 2002, p. 178). Ces choix, selon Spenlehauser, permettront de déterminer, entre autres, « une concentration du tragique autour des acteurs » (2002, p. 167).

Ainsi, tout au long du spectacle, la nature de la relation entre Carmen et Don José est construite progressivement et irréversiblement: destins qui se croisent et s'unissent rituellement marqués par la violence et la mort.

Si dans l'œuvre de Bizet, il y a seulement la mort de Carmen, dans le spectacle de Brook, il y a la mort de Zuniga, Garcia, Escamillo et finalement Carmen, comme dans un mouvement inéluctable du destin, révélé par les cartes, qui accapare les protagonistes.

Tant la mort de Zuniga que celle de Garcia sont des éléments pris du roman Carmen. En introduisant Garcia, ainsi que le rituel du mariage, des lettres, de la magie de la cigarette... Brook s'approche de l'univers gitan présent dans Merimée et construit son drame.

Dans *La tragédie de Carmen*, Brook (dé)construit ce qui est de l'opéra et met à jour les possibilités de production des sens et significations de Carmen, opérant un changement de la mémoire collective. Pour Ossone il fait un hommage à la voix, à la racine physique du chant lyrique (2002, p. 189).

Qui est Carmen ? Avec quels mots pourrait-on la décrire? Sensualité, froideur, agressivité, fragilité, sensibilité, humanité, sagacité... Sont-elles des chanteuses ou des actrices?

Chaque chanteuse, même en accentuant différemment les traits de caractère de son personnage, incarne la complexité et la densité décrites ci-dessus. La même chose est vraie en ce qui concerne les chanteurs qui interprètent Don José et Escamillo, chacun apportant leurs propres traits de caractère au personnage. Malgré les mêmes actions, les chanteurs et chanteuses font à leur propre rythme, temporalités distinctes, donnant corps, à chaque instant, aux qualités des sentiments qui les traversent.

En choisissant de travailler avec trois distributions composées de chanteurs et chanteuses avec différentes apparences et personnalités, Brook explique comment son théâtre passe essentiellement par le jeu des acteurs et sa conception de ce qu'est jouer, qu'il résume pendant une répétition : « Être des vrais acteurs, c'est être vivant » (ROSTAOIN, 2002, p. 240).

Dans son cahier de notes Rostain expose:

Une chose me frappe en regardant : ces moments où deux Don José par exemple font en même temps le même geste, sur la même phra-

se, sans se concerter ni même se voir. Deux gestes télécommandés par la doxa lyrique, comme si la langue commune de la tradition surgissait brusquement dans le corps de chacun avant même qu'il ait travaillé le rôle. Expressions surajoutées, convenues, « théâtre » de l'émotion, loin de toute vérité et de tout naturel. C'est cela que nous aurons à travailler. (2002, p. 194)

Comment rendre la souplesse qu'une certaine technique, genre ou style a cristallisé ? Comment échapper aux normes et permettre que la colère, la peur, la joie montrent leurs nuances à chaque situation, ce qui reflète le caractère de chaque individu ?

Mémoire du corps. Strates d'expériences qui se fossilisent dans le corps et par le corps. Il est nécessaire de reprendre le mouvement, non pas comme un « imbécile auto-mouvant » (LEPECKI, 2010, p. 16-17), mais comme une possibilité de (ré) créer soi-même.

Chez Brook, il n'est pas question seulement de la (ré)création de soi-même, mais aussi celle du propre théâtre. Dans son combat, il utilise tous les modes d'expression qui sont à sa portée.

La nécessité - Si est claire la « nécessité » qui a amené Brook à mettre en scène l'opéra *Carmen*, il est moins aisé de comprendre la « nécessité » que le metteur en scène de *Orghast* (1971) — spectacle qui reprend l'art théâtral dans ce qu'il a de plus éphémère, fait pour l'instant d'un Festival en terres persanes, et que, justement pour cette raison, il n'a jamais voulu reproduire ailleurs — a pu avoir de (ré)créer filmiquement *La tragédie de Carmen*.

D'une manière générale, on pourrait dire que la « nécessité » qui amené Brook à filmer, soit ses spectacles, soit des scénarios, est le besoin d'exercer un mode d'expression qui lui est cher depuis toujours, le cinéma. Dans ce qui concerne, spécifiquement *La tragédie de Carmen*, il le fait aussi comme une autre dimension de son engagement pour un théâtre vivant. Dans un premier abord, il semblerait presque contradictoire: comment le cinéma, mode d'expression connu historiquement comme celui qui condamnerait le théâtre à la disparition en tuant ce qu'il a de plus caractéristique, l'éphémère, pourrait participer à un tel projet de théâtre ? Alors que lui-même dit que la différence entre le cinéma et le théâtre serait que le premier projette des images du passé et que le deuxième se fait dans le présent, en visionnant les films *La tragédie de Carmen*, on s'aperçoit que même étant du passé, la représentation de quelque chose qui n'est plus là, le cinéma a le pouvoir de présentifier, effet potentialisé par la mise en scène filmique de Brook. Il n'est pas question pour lui, comme je l'ai exposé précédemment, de reproduire tel quel le spectacle en capturant la représentation d'une soirée, mais de nous permettre de sentir filmiquement, les choix esthétiques, son idée de théâtre, de l'Opéra, de Carmen, du travail de l'acteur. C'est dans ce sens qu'il choisit de

filmer les trois distributions de son spectacle à partir d'un même découpage filmique. Si le découpage est le même, Brook laisse la place pour que la spécificité rythmique de chaque chanteur ou chanteuse puisse apparaître en modifiant, par moment, la durée et le raccord des plans.

Le film de théâtre peut alors rendre au théâtre ce qu'il a de plus spécifique, la singularité et l'instantanéité de chaque représentation.

Bibliographie

AUMONT, Jacques. **Le cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2010.

BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOOK, Peter. **L'espace vide: Écrits sur le théâtre**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

DEULEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

ERTEL, Evelyne. «Espace et objets ou la circulation imaginaire ». in BANU, G. (org.). **Brook**. Col. Les voies de la création théâtrale, vol XIII. Paris: CNRS, 2002.

LEPECKI, André. « Planos de composição ». In GREINER, Chritine et al. **Criações e Conexões - Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

PRÉDAL, René. **Le Théâtre à l'écran**. CinémAction, nº 93. Paris: Télérama, 1999.

OSSONE, Jean Yves. « L'adaptation musicale de Marius Constant ». In BANU, Georges. **Brook**. Col. Les voies de la création théâtrale, vol XIII. Paris: CNRS, 2002.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Le film de théâtre**. Paris: CNRS, 2001.

ROSTAIN, Michel. « Journal de répétitions de La Tragédie de Carmen ». In BANU, Georges (org.). **Brook**. Col. Les voies de la création théâtrale, vol XIII. Paris: CNRS, 2002.

SPENLEHAUSER, Jean. « Le texte: une pratique sur deux modèles ». In BANU, Georges. **Brook**. Col. Les voies de la création théâtrale, vol XIII. Paris: CNRS, 2002.

Retratos de Augustine: de paciente histórica à heroína feminista

Maria Brígida de Miranda¹

Resumo

A relação entre Histeria e Teatro, é o mote de duas peças da dramaturgia feminista da década de 1990 que tratam da mesma personalidade histórica Augustine. *Mesmerized* (1990) das autoras australianas Peta Tait e Matra Robertson e *Augustine -- Big Hysteria* (1991) da autora e diretora inglesa Anna Furse. Neste artigo destaco alguns pontos da estrutura dessas duas obras da dramaturgia feminista, e aponto as estratégias de resistência às representações que naturalizaram a relação entre mulher e histeria.

Palavras-chave: Augustine; histeria; dramaturgia feminista

Abstract

The relationship between hysteria and theatre is the theme of two feminist plays concerned with the same historical figure, Augustine, and written in the 1990s. Mesmerized (1990) by the Australian playwrights Peta Tait and Matra Robertson and Augustine – Big Hysteria (1991) by the English director and playwright Anna Furse. In this article I highlight aspects of the structure of these two feminist plays and I point out the main strategies of resistance to representations that naturalize the relationship between woman and hysteria.

Keywords: Augustine; hysteria; feminist play

Histeria e Teatro

Nos últimos anos, traduzi e encenei *Mesmerized* a peça teatral das autoras australianas Peta Tait e Matra Robertson, a versão intitulada *Retrato de Augustine*, que recebeu o Prêmio Funarte de Montagem Teatral Myriam Muniz (2008) e permaneceu em cartaz no estado de Santa Catarina de 2010 a 2012. A encenação teve ótima repercussão e estimulou outras autoras a produzirem vários artigos destacando aspectos a peça teatral de Tait e Robertson e da minha encenação². Porém, nesse artigo volto-me para o processo que realizei anteriormente, o processo de pesquisar os textos existentes sobre o assunto e verificar estratégias das autoras para construir tramas que colocam personagens femininas como heroínas feministas. Ao iniciar a pesquisa, conversei com Tait e percebi que relação entre Histeria e Teatro, foi uma temática explorada por pelo menos 5 peças

¹ Professora no Centro das Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina. Pesquisadora e diretora teatral, atualmente tem como projeto de pesquisa as práticas marciais e monásticas na preparação psicofísica do ator e atriz contemporâneos.

² Alguns destes artigos estão publicados na *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Número 21, 2013. Ver: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2013/Urdimento_21/index_21.html>

teatrais, na década de 1990 e que tratavam da mesma personalidade histórica Augustine. Durante o processo de trazução de *Mesmerized* (1990)³, descobri uma outra peça, escrita e encenada em 1991, *Augustine -- Big Hysteria* (1991)⁴ da autora e diretora inglesa Anna Furse. Naquele momento, em 2008, pude encontrar e entrevistar Furse, e percebi que tanto ela quanto as autoras australianas não tinham conhecimento de que haviam escrito sobre a mesma personagem histórica, exatamente na mesma época. Inadvertidas na época da sincronização de seus interesses pela mesma temática as autoras australianas iniciaram o processo de escrita colaborativa do texto *Mesmerized*; enquanto outra autora e diretora inglesa, escrevia *Augustine -- Big Hysteria* espetáculo que estréou em Plymouth, Inglaterra em 1991. Considerando essa coincidência eu escrevi este artigo onde destaco alguns pontos da estrutura dessas duas obras da dramaturgia feminista, e aponto as estratégias de resistência às representações que naturalizaram a relação entre mulher e histeria.

A conexão entre histeria e teatro, não é recente e nem se inaugura com estas duas peças feministas. Essa relação entre histeria e teatro é segundo Elaine Showalter um relação histórica que existe há pelo menos um século⁵. Showalter explica que há duas vertentes nessa conexão: uma delas seria a já consolidada adoção das “metáfora do ator” nos debates médicos sobre “mulheres históricas”, enquanto a outra vertente seria a “representação da histeria feminina”(Showalter 1997:XV). Assim temos uma relação onde o teatro influenciaria os discursos médicos e os discursos médicos seriam inspiração para autores teatrais na elaboração da trama e na construção de personagens. Nessa última vertente situam-se inúmeros textos teatrais atravessando vários períodos históricos, para Showalter a representação da histeria já estaria no teatro clássico, e permaneceria no teatro moderno “de *Medéia a Hedda Gabler às As Bruxas de Salém*” (Showalter 1997:XV) [tradução da autora].

Se pela temática as peças *Mesmerized* e *Augustine – Big Hysteria* podem ser vistas como o que Showalter indica como permanência da representação da histeria no teatro. Por outro lado, a maneira que os dois textos propositalmente evocam a permanência da temática do corpo histórico na cena teatral, já apresenta uma reflexão sobre as representações tradicionais. Há nos textos a estratégia de recontar a partir do aporte da teoria feminista a história da histeria numa Paris do final do século XIX. O cenário específico é o Hospital *La Salpêtrière*, que George Didi-Huberman, descreve como um “tipo de inferno feminino, uma citta dolorosa confinando quatro mil mulheres loucas ou incuráveis. Um pesadelo no meio da

3 *Mesmerized* foi escrita em 1990, por Peta Tait e Matra Robertson. A peça foi traduzida por mim em 2009, e intitulada *Retrato de Augustine*. Nem o texto em inglês, nem a versão em português foram publicadas.

4 O texto da peça teatral *Augustine – Big Hysteria (1991)* foi publicado em 1997. FURSE, Anna. (1997). *Augustine – Big Hysteria*. Contemporary Theatre Studies. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

5 *Foreword*. xvi. Showalter, Elaine in FURSE, Anna. (1997). *Augustine – Big Hysteria*. Contemporary Theatre Studies. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Paris da *Belle Epoque*" (2003:xi)[tradução da autora]⁶. Temos então, *Mesmerized* e *Augustine – Big Hysteria* como obras ficcionais que re-contam a história da relação entre médicos e pacientes na La Salpêtrière do *fin de siècle*. Para não correr o risco de apresentar o corpo da histérica como um fenômeno *per se*, ou seja isolado no tempo e espaço, e portanto tornando a histeria uma patologia universal e espontânea do corpo feminino. As duas obras dramáticas investem na relação entre médicos e pacientes internadas, fazem isso ao proporem a presença de atores que tanto representem os médicos (homens brancos e de classe alta), como as pacientes (mulheres em sua maioria miseráveis e rejeitadas pelas famílias). Além dessa estratégia que torna visível a relação de poder entre corpos masculinos e femininos, os textos investem na apresentação e embate de dois discursos, os discursos médicos e os discursos das histéricas.

Estes discursos nas obras ficcionais foram baseados em documentos históricos. Vale notar a coincidência do método de escrita dessas peças feministas: tanto *Mesmerized* quanto *Augustine – Big Hysteria* foram escritas a partir das pesquisas tanto da australiana Peta Tait quanto da inglesa Anna Furse no vasto acervo do hospital Salpêtrière. Ao encontrarem os relatórios médicos e fotografias dos experimentos científicos com as pacientes do hospital, as dramaturgas enveredam pelas duas vertentes dessa relação histórica, colocando na trama o embrincamento entre os discursos médicos sobre histeria "a metáfora do ator", e a "representação da histeria feminina" nos palcos teatrais.

Essa coincidência do mesmo mote dramático (a história da histeria na Salpêtrière) e das semelhanças no método de criação do texto (teatro documento) entre autoras vivendo em países distintos (Inglaterra e Austrália) pode ser percebida como um fenômeno do contexto dos anos 1990. Segundo Nitza Yaron houve "um súbito interesse pela histeria", no início da década de 1990, quando o tema da histeria proliferou-se em várias áreas do conhecimento "fora do contexto da psicanálise" (Yaron 2005:16).⁷ Para Micale a pletora de publicações sobre histeria nos anos 90, teriam o feminismo como "a maior fonte de inspiração" (*apud*. Yaron 2005:16). Momento em que os novos estudos relacionariam a histeria como o que Micale explica como "um tipo de metáfora tanto para a posição das mulheres em sociedades patriarcais antigas e para a imagem do feminino na história dos discursos científicos" (*apud*. Yaron 2005:16).

É pertinente associar os textos de Tait e Robertson (1990) e Furse (1991), a esse torvelinho de produção sobre a histeria. Peças como *Mesmerized* e *Augustine* estariam propagando novas imagens, re-leituras e representações do corpo feminino na história dos discursos científicos. Essas novas peças teatrais revisitaram a história do tratamento da histeria e re-interpretaram a partir da teoria feminista

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2003). *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. London, England: The MIT Press.

7 Esta é uma afirmação apoiada em estudos anteriores (Showalter, 1993, 1997; Micale, 1995 *apud* Yaron 2005:16). YARON, Nitza. (2005). *Matrix of Hysteria: Psychoanalysis of the Struggle Between the Sexes Enacted in the Body*. New York: Routledge.

essa patologia historicamente associada ao corpo feminino. Elas teriam assim subvertido e re-configurado o corpus histórico.

Os Pápeis de Augustine

Elaine Aston autora de *Feminist Theatre Practice: A Handbook*, re-afirma a observação de Teresa de Lauretis que o ato de “refazer” ou “re-contar” histórias torna-se um “terreno fértil para a prática feminista”. Pois ao “combinar teoria crítica feminista e contação de histórias por meio da expressão corporal, redirecionaria uma cena patriarcal de forma a re-moldar a Mulher na narrativa.” (1999:71) [tradução da autora]⁸. É esse ato de remodelar, personalidades históricas para para refletir sobre os discursos e experimentos científicos sobre o corpo feminino no final do século XIX é a estratégia dos textos *Mesmerized* e *Augustine*. Essas personalidades históricas: o neurologista francês Jean-Martin Charcot (1825-1893) e uma de suas pacientes Augustine, tornam-se personagens nessas duas obras ficcionais.

O doutor Charcot trabalhou na Salpêtrière por 33 anos como médico e professor. Tornou-se notório por realizar apresentações públicas em suas “Palestras de Terça-Feira” do uso da hipnose em pacientes histéricas no anfiteatro do Hospital La Salpêtrière. Outro fato que fez de seu trabalho alvo de reconhecimento e também controvérsias foi sua adoção da fotografia para registrar as pacientes durante os ataques histéricos e desenvolver suas teorias sobre a histeria a partir da interpretação e categorização dessas imagens como “documentação objetiva”. O principal objeto dessas fotografias e dessas demonstrações públicas eram as pacientes internadas sob o diagnóstico da histeria. Segundo Tina Wald::

As histéricas não eram apenas expostas nas palestras, mas também se tornaram famosas por causa da fotografias publicadas que documentavam seus ataques histéricos. Devido a popularidade dessas fotografias, a estreita associação entre histeria e femininidade, que era comum desde a antiguidade, foi reafirmada e a histeria tornou-se uma moléstia feminina por excelência no século XIX. (2003) [Trad. da autora]⁹

É nesse espaço do espetáculo da histeria e da reprodução da imagem que surge Augustine, nome dado a uma jovem internada aos 15 anos com no hospital La Salpêtrière e que se tornou uma das pacientes histéricas “mais populares e intensamente fotografadas”¹⁰ na famosa clínica do Doutor Charcot no final do século XIX. Assim como o nome ‘Augustine’ essa jovem paciente recebeu dos doutores que a tornam objecto de estudos outros nomes: Louise, X, A e L. Para

8 ASTON, Elaine. (1999). *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. London: Routledge.

9 WALD, Tina. *The Haunted Heroines of British Women's Plays of the 1990s*. University of Cologne, Germany. In *Gender Forum: Haunted Heroins* 4 (2003). <<http://www.iiav.nl/eazines/web/GenderForum/2005/No12/genderforum/wald.html>> data de acesso 04 de julho de 2010. [Tradução da autora].

10 Em *The Haunted Heroines of British Women's Plays of the 1990s* de Tina Wald, University of Cologne, Germany.

Furse “uma arbitrariedade significativa: a falta de convenção em nomeá-la sugere que os observadores-escrivãos e seus superiores não encontravam um ponto fixo de identidade na jovem paciente”.

Em 1982 Georges Didi-Huberman publica *Invention de l'hysterie*, obra que analisa as fotografias de pacientes diagnosticadas como ‘histéricas’ do acervo iconográfico do hospital La Salpêtrière. Didi-Huberman apresenta a relação entre as fotografias de Paul Regnard e o discurso médico-científico do neurologista Jean-Martin Charcot para dissertar sobre o processo de construção visual e discursiva da histeria. Neste livro predominam as fotografias de Augustine. Um capítulo exclusivo “*Charming Augustine*”¹¹ aborda as relação entre o olhar e a subjetificação de Augustine e sua ‘permanência’ enquanto imagem da histeria. Didi-Huberman disserta sobre a relações de poder entre o olhar e o objeto, entre Charcot e Augustine, entre as lentes fotograficas e o corpo que teatraliza a dor. É também nesse aporte que as autoras australianas Tait e Robertson e a inglesa Furse constroem seus textos teatrais. As duas peças retratam não só Augustine mas também Charcot como personagem e presença real no palco. Assim onde Augustine é o objeto, Charcot é a representação do olhar masculino, da “ordem simbólica”.

O desejo de saber quem foi Augustine re-abre a fissura centenária entre ficção e realidade acerca de uma identidade. Ao perguntarmos quem foi Augustine criamos a expectativa de uma identidade real e fixa. Enquanto parece ser a performatividade de Augustine o que mais tenha atraído o olhar dos doutores do final do século XIX, e cem anos depois a re-‘visão’ dos pesquisadores da área de estudos culturais como Didi-Huberman de dramaturgas feministas.¹²

Nos textos das dramaturgas feministas Augustine move-se do corpo-objetificado ao corpo que resiste a objetificação. As autoras usando seus estilos próprios de construção dramaturgica apresentam Augustine como um corpo submentido a manipulação pelo aparato médico: um corpo monitoridado diariamente por médicos e funcionários que testam seus reflexos corporais por pressões nos seios e ovários; e medem seus fluídos (saliva, vômito, suor, e secreções vaginais). Um corpo que é exibido nas palestras públicas do Doutor Charcot e que é nessas palestras colocado sob hipnose e então comandado a ser e fazer o que o outro deseja. Um corpo que é constantemente fotografado e reproduzido nos livros médicos como exemplar clássico da histeria feminina.

Ao mesmo tempo estes textos realçam momentos em que cada pose de Augustine imortalizada em cada fotografia podem significar uma ação de um corpo que resiste às categorizações médicas de: extase; attitude passionelles; tetanismo; clownismo. Em sua performance da dor Augustine poderia re-encenar conflitos

11 Este é o título do capítulo na publicação em língua inglesa. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2003). *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. London, England: The MIT Press.

12 Tait me disse que foram pelo menos cinco peças foram escritas sobre Augustine na década de 1990 (conversa informal com Peta Tait em 2009).

e violências vividas, os abusos, exorcismo e estupros de que foi vítima. Helen Cixous descreve o corpo da histeria como “um palco de cenas esquecidas”. Se com e pelo seu corpo Augustine representava essas cenas, as duas peças mostram como Charcot e sua equipe médica estavam interessados apenas na forma física, nos princípios e leis da histeria, e não no entendimento do contexto que levou aquele corpo a encenar tal forma. Nesse sentido poderíamos até pensar num paralelo com a antropologia teatral, crítica já feita pelo intelectual e diretor teatral indiano Rustom Barucha a análise transversal proposta por Eugenio Barba e Nicola Savarese de práticas culturais sem considerar as diferenças entre os contextos sociais e políticos de origem.

Reflexão final

As autoras de ambos textos dão voz a Augustine, ao trazerem dos relatórios médicos as palavras de Augustine durante os ‘surto histéricos’ metodicamente anotadas pelos médicos internos e assistentes. Se as palavras eram anotadas por serem parte da *performance non sense* da histérica, na re-escritura da autoras feministas essas palavras são contextualizadas na história de Augustine e ganham novos significados a luz das posteriores teorias de Freud, Lacan e das revisões feministas destas teorias. Dessa forma Augustine é mostrada em ambos textos como um personagem complexo com voz e corpo que aos poucos torna-se ativo. A transformação desse corpo passivo em corpo em ação ganha nas duas peças o climax na última cena, Augustine em seu último ato: o de tra-vestir-se com os emblemas da masculinidade para escapar daquela *citta dolorosa*.

Uma das mais famosas fotografias de Augustine, feita pela fotógrafo Paul Regnard. As fotografias são parte do acervo sobre histeria do arquivo criado pelo Doutor Charcot no hospital La Salpêtrière.



Fig.1: Attitudes Passionnelles (Extase -1978).
Augustine por Regnard.
Iconographie, vol. II.

Planche **XXIII.**

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1878).

The Materialization of the Work of Art: Action and Politics

Antonio Delgado¹

Certainly, it would be a chimerical
enterprise to try to free ourselves
from the fundamental conditions
of external perception.

Henri Bergson, *Matter and Memory*

Resumo:

Este artigo procura compreender como a performance da arte cria e dissemina políticas. Mais especificamente: este artigo proporciona uma discussão do conceito bergsoniano de *durée* como experienciado pelo artista e pela audiência. Arte é uma criação fundamental de *ação*, nos termos de Hannah Arendt, assim como outras formas de arte, como pintura e escultura. I defend que a arte materializa quando é experienciada por meio da *durée* bergsoniana. As pinturas de Rothko e as esculturas de Serra proporcionam a discussão de um diferenciado modo de entendimento do conceito de ação como performance a partir de H. Arendt. Nas pinturas de Rothko o uso de cores efetiva uma experiência por meio de diferenças texturais a partir dos tons produzidos. Já nas esculturas de Serra, o envelhecimento da arte e experiências particulares de indivíduos criam e performam ação, promovendo o espaço político.

Palavras-chave: Ação, *durée*, performance, materialização, liberdade, percepção, Mark Rothko, Henri Bergson, Hannah Arendt.

Abstract:

This paper explores how the performance of art creates and disseminates politics. More specifically, this paper provides a discussion of the Bergsonian durée experienced by the artist and the audience. Art is important for the creation of action, as defined by Hannah Arendt, but also other art forms, such as painting and sculpture. I argue that art materializes when it is experienced through the Bergsonian durée. Rothko's paintings and Serra's sculptures provide the discussion for a different understanding of Arendt's action as performance. In Rothko's paintings, the use of colors creates an experience through differences in degree considering the tone of the colors. For Serra, the aging of the art and the particular experiences of individuals create and perform action, creating the political space.

Keywords: action, durée, performance, materialization, freedom, perception, Mark Rothko, Richard Serra, Henri Bergson, Hannah Arendt.

¹ Professor no College of New Rochelle, Nova York. Seu campo de investigação diz respeito à Literatura no século XX e Teorias Críticas, a partir de autores como Beckett, Kafka, Joyce, Kundera, Borges, Henri Bergson, Gilles Deleuze and Hannah Arendt.

The Materialization of the Work of Art

Hannah Arendt's "freedom" is defined as the capacity for action and politics. She categorically emphasizes that the work of art cannot be produced outside politics (the place of freedom through differences), but one must add that action and "politics" cannot be quantified. One cannot spatialize the work of art by taking away its freedom and its impossibility for action. "Spatialize" here means to deny freedom because following Henri Bergson, freedom cannot occur outside the context of *durée*. Arendt states: "[o]nly in the freedom of our speaking with one another does the world, as that about which we speak emerge in its objectivity and visibility from all sides. Living in a real world and speaking with one another about it are basically one and the same" (*The Promise of Politics* 128-29). According to Arendt, the world created through freedom is not an idealist world, but a world that materializes freedom. The world of action is, indeed, the world that emerges through communicating differences. The artist willingly creates freedom when differences appear through an active life.

Art has the capacity to *create the experience of action*, to bring freedom. According to Arendt, to experience life in the field of action is the same as to state that politics is freedom (*Between Past and Future* 145). There must be a place in the world for action through which the individual experiences freedom with other individuals and not in isolation. "We first become aware of freedom," Arendt argues, "or its opposite in our intercourse with others, not in the intercourse with ourselves" (147). An interrelation with others is what makes action a "human affair." Thus, action connects the individual not just with others but also with the world (*The Promise of Politics* 154). But for freedom to be experienced, action must occur simultaneously in space and time. A worldly space is created when the individual recognizes creativity, when the artist knows that a world that does not deny *durée* is continuously becoming. The worldly space that includes the material world but also the life of the mind, consciousness, memory (in the Bergsonian sense) is created as a place that does not correspond to labor. In other words, the world is evolution (when mankind evolve from labor into an active life) and the *men* of action understand that they are "beginners." But, this also implies that the world that has not yet come into being is the possible only if it is created through action. In this sense, the world does not become a place for action (worldly) until mankind experiences freedom. Without the creation of a place for action, the individual does not experience evolution, which is to move from a mere biological life to action in order to make the worldly a reality in which freedom takes place.

Works of art are created as expressions of an artist's individuality, which is not a condition within himself but comes through his experience of the political space. Mankind's evolution does not necessarily mean progress. Neither is there an ascendant movement, there is no scientific evolution in the Darwinian sense. Evolution means creation within the world between-*men*. Freedom does not take place in isolation because freedom has to be materialized through the interactions of

differences. Arendt's politics materializes an individual's freedom when the individual acts as "creative artist." The main concern "is not whether the creative artist is free in the process of creation" but if the work of art appears in the world (*Between Past and Future* 152).

Even though freedom is present when the artist is creating, the creative process is often hidden from the public. The end product of a creative process is what is presented to the world. Here we can argue two different kinds of freedom: freedom to create and freedom to perform and to expose the work of art. To experience freedom, to create, assumes that the artist's creation occurs not in isolation but through a relation of differences. Usually, individual artists do their work in their own space without communication with others, but what leads the artist to do that is the human connection he experiences prior to the creative process. Witold Gombrowicz argues that the one who creates affects the creation and, at the same time, he is affected by his work. In addition, the artist is "subject to the 'interhuman' as a superior, creative force, our only accessible divinity" (*Diary* 26). The artist cannot produce *ex nihilo* but through openness to the world (to every possibility, to every movement in the world), nor through understanding his 'will' as something given by any divine power.

Considering that the artist does not create in isolation makes us question, again, if the work of art exists in the world if it is not exposed to the world. An idealist's point of view would conclude that if the work of art is not perceived, the art does not exist. On the other hand, the artist who creates perceives the work of art. But, is the work of art constituted as such if the creation process occurs in isolation? Again, a work created in isolation does not exist because the artist above all must live in the world. The work of art needs to be present in the world after the artist finishes. If the work of art occurs, then it becomes subject to a "human" relation. For the artist to constitute the creation as a work of art, he needs to expose the art in the worldly space, meaning the political space. *Taking place*, in the etymological sense, means from the *Latin*: to receive, to accept, to hear, to translate, to explain, to understand, to intend, to carry across, to transport, and to remove. When the work of art *takes place* in the world, it does so in flux between the artist, the work of art, and another individual who perceives the final product of the artist. In this way, the work of art is positioned between the artist and the individual who interprets (removing and carrying across understanding) and shares the work (and his interpretation of the work) with others. Paradoxically, the work of art matters and becomes matter when it is performed, or exposed.

To perform and to expose implies that the work of art becomes part of the world through the evolution of mankind. It also means that the work of art creates the political space at the same time through its performance and exposition. For that reason, Arendt privileges "performing art" because of its "strong affinity with politics" (*Between Past and Future* 152). A performance artist can only act if there is an audience because an individual needs another individual to act. An artist

needs an audience after the work is complete and is at hand as the audience perceives the performance at the moment of its presentation. As a consequence, the world is created in the sense that there is freedom, that the active individual is capable to surpass or remove the animal state (labor) in which the artists create from nature, in order to free themselves from the biological state of life. Worldly reality becomes “tangible in words which can be heard, in deeds which can be seen, and in events which are talked about, remembered, and turned into stories before they are finally incorporated into the great storybook of human history” (153). Politics is necessary to maintain the permanence of mankind’s activity. For that reason, not everything that occurs in politics is called directly into being, but individuals, as Bergson proves, have the capacity to incorporate everything from the past to turn it into action.

To act is to perform something that endures and to support the continuation of other past acts. Arendt’s concept of action, in *Latin*, means to act, “to set something in motion” (*agere*) and to endure (*gerere*), “which is hard to translate and somehow means the enduring and supporting continuation of past acts” (164). *Agere* also means to perform, which implies to carry out and to carry through, but also to make and to be acted on. The artist communicates with others through his creation. To perform is to produce, to bring out, following Milan Kundera, what is hidden. The performance as production prolongs the work of art through the audience and *takes place* and part in *durée*, in memory, in the inner life of the audience.

At this point, we have to question if every work of art is a performance or has to be performed. To produce and to perform imply to make something visible, which is something that the arts do through different manifestations. Art occurs in a world that is mediated by production. Any art production moves from the creating process that allows the artist to create, but in order to be exposed or to be performed, the art work is subject to a process of production, which, sometimes, antagonizes the artist’s creation. Any form of materialized societal power affects the artist’s process of production. Walter Benjamin’s understanding of the author is someone who struggles against the dominant class. Expanding the context of Benjamin’s conception helps us to understand that the artist always struggles from the beginning of the creation process, to the publication or exposition of the work, but also with the audience at the time the work of art is accessible to them. The case of James Joyce’s *Ulysses* shows that there was a struggle before the art work was exposed and performed to the American audience. The case of *Ulysses* is a particular one because the state’s involvement in matter of aesthetics. Of course, before *Ulysses* there were books that were banned because of ideological reasons. But, in this particular case, judge John M. Woosley’s decision to admit *Ulysses* to the American audience recognizes the political space as one of differences. Joyce’s novel’s introduction to the political space in United States begins with the rights for distributing the novel and ends in the hands of the audience

(reader), who, even though he experiences a different struggle with the understanding of the novel, decides whether or not to read the it.

Thus, a work of art cannot take place if is not “transported” to the audience. The audience of *Ulysses* makes the novel exist as a work of art (even though we can question who actually read Joyce’s novel). *Ulysses* takes place in the world because of its reception, acceptance, and/or rejection. These differences belong to the experience of the reader or receiver of the print work who is capable of experiencing politics when he is in contact with the text. As a consequence, freedom is experienced by the audience when the work of art takes place. The audience is affected during the reading process. The mind is moving and creates thoughts within the art work.

Politics is necessary to expose, develop, and materialize the work of art. Greek politics recognizes the existence of the defeated in war. To eradicate the defaeter’s existence is against politics. During the attacks of the World Trade Center, valuable works of art were destroyed, such as Joan Miró’s tapestry *Carpet*. If we consider the original as “the work of art,” Miró’s *Carpet* does not exist anymore. Supposing that there is no picture of that work of art, we may be able to argue that Miró’s *Carpet* still exists because there are individuals alive who perceived it. On the other hand, they are not capable of representing the tapestry to other individuals. Even if they can explain Miró’s *Carpet*, after those individuals die, no one will be able to reproduce it. Since we know that memory is not photographic, such supposition is not possible. Still, Miró’s *Carpet* can be perceived in books, postcards, etc. Even though a reproduction is not the original, reproductions are the most convenient medium in which individuals who never visited the World Trade Center can perceive Miró’s *Carpet*.

Art critics and literary critics, among others, also make a wider exposition of the work of art possible. If Max Brod has accepted his friend’s will, we would never have been able to perceive Kafka’s seminal novels and short stories. Probably, without Benjamin, Kafka’s work would not be read as widely as it is today. Critics, with their differences in opinions and knowledge, add something new to the work of art. Their influences, from being in the world, open a political space where the artist and the audience interact. The more that is written about a work of art, the more presence that work of art has. *Ulysses* had and still has many readers (judging by the numbers of publications and conferences about Joyce’s work). Critics, either accept or reject the work of art, and in so doing, open a space of discussion that reveals differences. During this process the work of art *materializes freedom*, just as Judge John M. Woosley’s decision does in the *Ulysses*’s trial.

The materialization of the work of art cannot be confused with the danger of spatializing the work of art. Any work of art is materialized when perceived in *durée*. The process of materializing the work of art does not fix the work of art in time, but inserts and places the work of art in both time and space. The materialization

of the work of art recognizes that the work of art has a past, a present, and a future, when an audience perceives it, which means that the audience is interested in the artist's creation. In a way, there has to be an interest by an audience to incorporate the work of art into the world, as part of the political experience. We can argue that, according to Bergson, everything we have perceived, conscious or unconscious, can be called into the present. On the other hand, what interests us forms part of our conscious relation with the world. What is hidden, what we failed to recognize, may or not may be called into the present, but this should not be the case with the work of art. The conscious mind performs mainly what the conscious life recognizes including the past that affects the performing act. To perform for an audience is the purpose of the work of art to make it present and to affect the audience.

The materialization of the work of art, which is performance, happens in an open space in which the work of art moves (not necessarily without difficulty or struggle, in cases when the art is repressed) and is perceived by an audience who thinks and creates thoughts during its movement. Although, we have to recognize that, between the work of art and the audience, exists a relationship beyond the material object. The mind or the spirit perceives the work of art, but not without the body. In addition, perception does not occur *ex nihilo*. The individual perceives the work of art based on his own knowledge and personality through bodily sensations and through his inner life. Previous experiences and perceptions are present when an individual is interested in any work of art. Even when the artist has something in mind during the creative process of which the audience may be or not be aware, the individual, as part of the audience, experiences the work of art, as it appeals to him. Both the artist and the audience are part of the world.

The Materialization of Form

Modernist artists, like Kandinsky, are aware of something else occurring beyond the materiality of the work of art. They understand the material world through a different level than representation. The material used in the production or reproduction of the work of art corresponds to the materialization of an object. As a response, Kandinsky, in *Concerning the Spiritual in Art*, argues that a new art is necessary, an art that does not resemble the material world but its spirituality. Kandinsky proposes that the artist does not simply use material objects in order to create art. Material objects, as are recognized by the artist, need a transformation, a deformation, from the common reference in order to express another aspect of the individual's reality. Kandinsky's aspiration is to include the spiritual part of the individuals the part that is affected by emotions.

Every artistic expression cannot be performed without the use of the form in which their medium performance takes place. For example, a painter can approach his art through the use of color and form. Even though the use of form is not necessarily

mimetic, without form, creation is impossible. Form does not necessarily organize and does not limit the medium, but defines and deforms its limits from other artistic expressions. Kandinsky recognizes the difference between the modern painting and a representational one. In a world that experiences new forms of expressions, the painter needs to express the spirituality of art in a way that is not possible in other artistic forms. Kundera uses a similar argument when he foresees the future of the art of the novel. According to Kundera, the novel needs to be written against mimetic representation. With new artistic expressions such as film, the novel has to express the paradox of the world, eluding translation into film. Philip Kaufman's adaptation of *The Unbearable Lightness of Being* proves Kundera's argument, reducing the novel to a simple love triangle. Joyce's *Ulysses* and *Finnegans Wake* are novels that a cinematographer cannot capture without doing considerable changes to the author's work. Still, we can find passages in *Finnegans Wake* in which the action seems directed by the lens of the camera, or different cameras through the evolution of its artistic medium: "revealed by Oscar Camerad. The last of Duth Schulds, perhumps. Pipe in Dream Cluse. Uncovers Pub History. The Outrage, at Length. [...] Moviefigure on in scenic section" (602.23-5, 7).

According to Kandinsky, form is expressed in painting through colors. But, the artist cannot create colors: he uses what already exists. Following Bergson, at some level, the artist can create differences in degree in order to affect the audience, although the audience's emotions are, also, created through differences in kind. Rothko, who is influenced by modernist aesthetics, is an example of how an artist can affect the audience through color. Rothko paints colors in square or vertical canvas, organizing different degrees of color. In Rothko's *White Over Red* (figure # 1), the only recognizable form in the canvas is the rectangle. Conversely, the degrees in color create the art. Rothko's *White Over Red* performs the white as a non-totalitarian white: the white does not impose over the red, nor does it make the color pink: it creates not synthesis but harmony while emphasizing differences with other colors and within the color itself. As a consequence, the audience feels something that does not resemble any material object. Every individual experiences different emotions. That is to say, the colors in Rothko's art have differences in degree. However, the individual experiences differences in kind. For example, the audience, as is in the case with Rothko's *White Over Red*, can experience the feeling of love, which is a difference of kind. For Bergson, there is a *a priori* knowledge we experience before we stare into art. Emotions are a "consequence of an idea, or a mental picture; the 'feeling' is indeed the result of an intellectual state" (*The Two Sources of Morality and Religion* 43). The representation of the material world comes through the intellect and affects the audience's emotions. The emotions are brought into the present from the individuals past experience(s). Simon Schama's series *Power of Art* for the BBC suggests that the audience, while standing before a Rothko painting, experiences in their minds a variety of images capable of creating a variety of emotions such as love and/or hate through recognizable mental pictures.

Fig.1: Mark Rothko's White Over Red



One can argue that Rothko's art manipulates emotions in the audience. Emotions come and go during the performance process in which the audience attends to the art. Once the audience willingly experiences Rothko's art, something happens. At first sight, the audience recognizes nothing mimetic in Rothko's *White Over Red*. But, Rothko's colors and form, beyond the abstraction, allow the audience to think and to create thoughts, even if the thoughts are concerned with why *White Over Red* is considered art. The mere question of what art is or is not reveals differences between the audience and the museum, gallery, or a particular collection that exhibits his work. In addition, Rothko's paintings do not quantify their expression. That proves that Rothko's art does not spatialize time and it does not fix an idea through a precise moment in time. Instead, the audience experiences movement. Bergson states in *Matter and Memory*: "There is no perception which is not prolonged into movements" (94). This means that even if the individual stands still in front of the work of art, the mind is moving, creating thoughts, perceiving. There is no inertia in the art or in the audience. The audience apprehends the movement and art's materialization. Thus, the active mind is the only one that can be conscious of movement, and, through action, the active mind creates the political space, affirming the non-spatialization of time. As a consequence, the performance allows the audience to experience freedom to create thoughts.

The perception of art happens outside of habit since there is no freedom in habit. Habitual movements are automatic and resemble biological life. In addition, habit is related to the intellect, but not to intuition. Bergson states that habit is "an activity which, starting as intelligence, progresses toward an imitation of instinct"

(*The Two Sources of Morality and Religion* 26). Habit does not allow the audience be part of the performance. An individual who approaches art through habit is only capable of apprehending its materiality. Thus, Rothko's *White Over Red* is apprehended simply as colors on a canvas, though the audience may be concerned with the fact that *White Over Red* is not mimetic in order to simply state that is abstract. As a consequence, abstraction may become an excuse for the individual who does not put effort into apprehending the work of art. Action is denied through this reaction and leaves the individual outside the political space. Without action, the audience cannot experience the work of art or apprehend it intuitively. For that reason, the audience needs to be liberated from habit or labor and work in order to experience the work of art. In this sense, an audience who only depends on their intellect cannot experience freedom.

We have to consider if Rothko's art is abstract or if it becomes abstract in the mind that does not experience action (and *durée*). Some other questions come from this idea. Is abstract art considered 'abstract' because it lacks material forms or material references without considering the audience's experience? Can we define the concept 'abstract' as a lack of intuition? If that is so, does 'abstraction' happen as such in a mind that does not experience freedom, action, intuition? In this respect, Rothko does not consider his art to be abstract. Instead he captures the entirety of human experience without representation, as Rothko, in "The Portrait and the Modern Artist," states,

The modern artist has, in varying degrees, detached himself from appearance in nature. [...] Today the artist is no longer constrained by the limitation that all of man's experience is expressed by his outward experience. Freed from the need of describing a particular person, the possibilities are endless. The whole of man's experience becomes his model, and in that sense it can be said that all of art is a portrait of an idea (*The Rothko Book* 181, 182).

According to Rothko, his art is not abstract because "it is not the intention either to create or to emphasize a formal color – space arrangement. They depart from natural representation only to intensify the expression of the subject implied in the title – not to dilute or efface it" (182).

Within his art and his art's philosophy, Rothko negates pure idealism and pure materialism. There is a space *in-between* both of them in which art expresses the "whole of man's experience" (182). Rothko's art departs from nature and affirms its movement in the space between idealism and materialism. His philosophy of art is further clarified in various articles and interviews. In one of his "Personal Statement" (1945) Rothko states: art "adhere[s] to the material reality of the world and the substance of things," but he embraces the dream and the spiritual aspect of life (182). At the same time, Rothko knows that art without an audience does not exist, and there is always a danger for art to end in the eyes of an unin-

terested audience. In another “Personal Statement” (1947), Rothko recognizes that “[i]t is therefore a risky and unfeeling act to send it [the art] out into the world” (184). Despite the idealistic preoccupation, for Rothko the surrealists go too far by denying the material world and embracing the unconscious as the real expression of men. According to Rothko, art “is an anecdote of the spirit, and the only means of making concrete the purpose of its varied quickness and stillness” (183).

Rothko's rejection, of the idea of art as pure idealism, affirms that art is not an escape from action but a way for action and a way for intuition. Rothko argues that action is usually defined as the fulfillment of the biological and social needs, as through the procurement of material goods. Rothko adds that action happens in the whole of the experience of the individual, including the spiritual and materialistic part of the individual's experience. He states,

Art is such an action. It is a kindred form of action to idealism. They are both expressions of the same drive, and the man who fails to fulfill this urge in one form or another is as guilty of escapism as the one who fails to occupy himself with the satisfaction of bodily needs.

Art is not escapism either; it affects the individual who lives in society, as Rothko explains,

Art is not only a form of action, it is a form of *social* action. For the artist is a type of communication, and when it enters the environment it produces its effects just as any other form of action does. [...] It might be said that its use as a means of social action is dependent upon the numbers which it affects.” (*The Artist Reality. Philosophies of Art* 10)

Even though these statements were written before Rothko's color form paintings such a *White Over Red*, his philosophy of art has to be understood *in-between* idealism and materialism. In this sense, Rothko's art is materialized on a canvas and evolves after its completion through its performance in the audience's consciousness.

After the work of art is materialized, the physical materiality, and the audience change through time. That action is also present in other artistic mediums such as sculpture. Another artist that has been influenced by modernist aesthetic is Richard Serra. Serra's *Vortex 2002* (figure # 2) is performed without spatialized time. Within changes in the physical materiality, the performance of Serra's sculpture changes as well. Both changes happen in front of a new or the same audience. Serra's *Vortex 2002* is a stand sculpture made of 67' tall steel. The steels are curved and twisted, which allows the audience to walk through the interior of the 230-ton sculpture. Since steel is a material that oxidizes with time, this work of art is visibly perceived in *durée*. The physical materiality of *Vortex 2002* changes the perception of the individual who previous to visiting the museum, perceived only

a photograph *Vortex 2002*. In addition, the perception of the audience, who comes back after some time to perceive the art again, is different; it changes. Even though the form is the same, the colors change because of the oxidation. (Even though the oxidation process stops its faster course after eight or ten years, this process is the more visible indication of oxidation.) Not only does the audience perceive art that changes, but the audience is always changing as well because the experience of *durée* is a reciprocal and continuous action. Once the individual is inside of Serra's sculpture, every sound (steps, screams, speech, inhalations, and exhalations, etc.) is a condition of *durée*. There are external aspects in the art and in the audience that create at every particular moment a different performance. A *Vortex 2002* picture for the Museum of Modern Art of Fort Worth (where the sculpture is located) compared to one taken in 2010 reveals a difference in degree (figure # 3). The picture taken during my third visit exposes more oxidation. The difference of degrees caused by the oxidation affects not only how the art is seen but also how it affects sounds. Aspects such as the weather, the wind, and the position of the audience, including the differences of the height, weight, age of every individual, create a different performance. The sunlight comes into the inside of the art, but the experience depends on the time of the day, if it is cloudy, sunny, dark, or raining. In addition, the audience decides their own position inside. These two external aspects of the performance create an art that does not repeat in the same way because it also creates differences in kind.

Fig.2: Richard Serra, *Vortex 2002*. Modern Art Museum of Fort Worth. Photograph by David Woo





Fig.3: Richard Serra, *Vortex* 2002.
Photograph by Antonio Delgado

The audience's physical position, whether on the inside or the outside of *Vortex 2002*, creates differences of degree when the audience is not active or when the audience is affected by the art. Although this relation (no matter where the audience is positioned physically) is located within the work of art in order to experience art through intuition. For the performance to happen, both differences in degree and differences in kind have to exist. In order for the performance to take place, the audience needs to experience differences in kind. Differences of degree only reveal the material aspect of art. Serra's art is performed when there is an outside performer. Again, being an outsider does not mean literally outside but physically external to the art. The audience becomes an insider through the experience of the work of art. A picture of *Vortex 2002* within a book does not permit the audience to be active since Serra's sculpture requires a physically present audience. Different pictures, taken during an interval of time, reveal differences of degree in relation to the material composition of the sculpture. Even though those juxtaposed pictures reveal time, this duration does not reveal the differences in kind that are required by performance art. The pictures reveal quantitative time.

The pictures spatializes time. Thus, during the performance the audience creates differences in kind and without spatializing time. There may be differences in kind between different pictures, but, concerning Serra's *Vortex 2002*, it has limits. Through performance Serra's sculpture is inserted into an openness. The standstill steels are more than construction materials; they become a whole within consciousness in the world. Without an audience, they are basically misplaced steels. The fact that these steel slabs are located at the left of the museum designed by Tadao Ando, next to the Kimbell Art Museum, designed by Louis Kahn, and no further than a hundred yards from Miró's sculpture's *Woman Addressing the Public*, proves that its location is not accidental and provides an *a priori* idea regarding art. At the same time, the location affects an audience who questions if what that audience experiences is art or not. Standing next to *Vortex 2002*, I experienced how some individuals do not understand the standing steels as an artistic expression until they perform it: experiencing their steps' sounds, the echoes of their voices, and, depending on time of day, the light that illuminates the inside (figure # 4). The experience allows the audience to apprehend Serra's sculpture as worldly.



Fig.4: Richard Serra, *Vortex 2002*.
Photograph by Antonio Delgado

The writer also stands in a space between idealism and materialism. Without a reader, a book is only words organized at the writer's discretion. A book is not, necessarily, by itself a work of art. A book is experienced in *durée*, which is only possible through a reader. Conversely, the writer needs to affect the reader in different ways. According to Kandinsky, when an artist affects the audience, he creates freedom. A writer finds harmony when he discovers the spirituality in words: "even a familiar word like 'hair,' if used in a certain way can intensify an atmosphere of sorrow or despair" (*Concerning the Spirituality in Art* 31). To intensify the atmosphere of a word implies for the artist to create associations in the audience beyond the word's common references or clichés. How the audience members are affected beyond their own reference is a paradox. The audience's references and prejudices are consciously present. However, there are other references that the audience does not have present, or that do not interest them until that moment. These references are similar to dream material: what does not interest us during our waking perception of the world.

When the work of art becomes matter, without denying *durée*, it can be apprehended by the *men* of action, such as Joyce's epiphany. Bergson proves that our mind apprehends *durée* but not without the body; the mind takes part of space through its inseparable brain functions. For that reason the mind needs the body, and that is also why the brain's injury does not allow the mind to apprehend and to understand the world. How, then, can a novel or a poem happen between idealism and materialism? How can reading be an act that happens between idealism and materialism, since words seem to represent ideas and material objects, and they lack materiality? It happens through perceptions. The writer perceives the world, discovers something that was hidden from man by habit, and transforms it into literature. Then, the reader is affected by the text. The reader must follow the flux of the text: thoughts and not ideas. It has to be said, that for no reason this experience is linear or it happens as a chain of events. The artist does not have control over which specific experience the audience has. Since the audience is made of individuals who express differences according to their personal becoming, the artist's performance becomes multiple.

The Artist as Creator of Action and Possibilities

We cannot deny the influence of dreams in the creative process, but dreams by themselves cannot create. On the other hand, *some act of disorganization* takes place in dreams. At the same time, dreams cannot materialize creation but bring a language to the work of art. We dream for ourselves, being the only witness of our personal recollections. In dreams nothing becomes active unless something is dragged to the waking life. Bergson emphasizes that action does not occur in the oneiric life; action is part of the waking life, leading consciousness to act, to create, to live a life that is opposed to the vegetative or animal life. If action takes place between the present and future, it is because the memories that interest

us work in the present and move toward the future. The body, which is “situated between the matter which influences it and that on which it has influence,” is the center of action (*Matter and Memory* 138) and does not function actively in the oneiric life. Dreams are mainly composed of “the past we sometimes fail to recognize” in our waking lives (*Mind-Energy* 114). In order to act, to live, consciousness needs to be situated in the present, which is what interests us at some particular moment. Then, we use memories (the virtual past that becomes actualized in the present) in order to move toward the future. For that reason, thoughts are created in the waking life, not in dreams. In dreams, we experience a state of relaxation: “in a few seconds a dream can present to us a series of events which would occupy, in the waking state, entire days” (128). When we wake from our dreams, we cannot remember the entire dream, and, thus, we begin to fill the gaps and organize our memory of the dream in a “meaningful” way, forming and deforming the dream’s content. The moment when we recraft our dreams is also action.

We have the control to make decisions and, willingly, create art within the creation of the self, which is not possible in the oneiric life since our body is resting. However, the self during the oneiric life is in contact with memories from the waking life, adding content material for the possible active life. Bergson uses the example of “Devil’s Trill Sonata,” in which Tartini dreamed that the devil teaches him this violin solo. According to Bergson, Tartini learned how to play the solo after he woke because he already knew the notes from his previous memories. Tartini added to the dream to create the violin solo during the waking life. For this reason, action implies consciousness and becoming, in a material world; action also implies self, the mind, within the spiritual world. In other words, action prolongs our consciousness: from our past, enlarging our present and contracting the past, to our present that is enlarged by memory toward the future.

Following Bergson, one can argue that if the past is continuously pressing into the present, an artist’s creation is a product of his own past, which includes every voluntary or involuntary perception of the world and denies a creation *ex nihilo*, while also including the present conditions the artist has at any given moment. The artist’s individuality is what makes the work of art. But also, every influence from the past moves the artist to create in a present that escapes him. Even if the artist “foresees” his work before it is finished, the final product will not be exactly what the artist expected from any present moment before the work is completed; “at every moment [consciousness] is creating something” (*Creative Evolution* 29). Bergson states of the possible:

As reality is created as something unforeseen and new, its image is reflected behind it into the indefinite past; thus it finds that it has from all time been possible, but it is at this precise moment that it begins to have been possible, and that is why I said that its possibility, which does not precede its reality, will have preceded it once the reality has appeared. (*The Creative Mind* 82)

According to Bergson, the possible “would therefore have become reality by the addition of something” (82). When “the artist in executing his work is creating the possible as well as the real” (84). For an artist is not possible to create without considering his own becoming, his own duration. Thus, we can state that the creative process takes part in *durée* without foreseeing the future as prophetic.

In that regard, Kundera, in a Bergsonian understanding of the literary tradition, rejects the idea that Kafka is a prophet.

Kafka made no prophecies. All he did was see what was “behind.” He did not know that his seeing was also fore-seeing. He did not intend to unmask a social system. He shed light on the mechanism he knew from private and microsocial human practice, not suspecting that later developments would put those mechanisms into action on the great stage of History. (*The Art of the Novel* 116)

Bergson states, “We must resign ourselves to the inevitable: it is the real which makes itself possible, and not the possible which becomes real” (*The Creative Mind* 85). Max Brod’s analysis of his friend adjudicates the title of prophet. Kafka does not prophesize the totalitarian regime but explores the possibilities of it according to his experiences. In other words, the awareness of the past allows Kafka to reveal a future, that may or may not happen, and that is productive of a creative mind. The future that takes place is the work of art. Even though Kundera does not mention Bergson’s philosophy in his essay, his argument is a response to adjudicate the artist’s capacity to understand the world that is not yet present. Kafka’s works reveal an understanding of previous artists, as well as his personal thoughts.

It can be argued that Kafka’s work is original in some senses, but the topics of his works are not new to anyone. A work of art occurs as part of the *durée* of the artist and of his contemporary. Because there is no such thing as an isolated artist, the artist adds his particular understanding and includes other’s influences according to his particular aesthetic. Flaubert, Dostoyevsky, Kierkegaard, Cervantes and Homer, among others, influenced Kafka’s work. However, Kafka does not write like any of them; he creates his own form. A careful analysis of the letter he never sent to his father reveals a critique of the German enlightenment, proving, at the same time, the past pushing forward. Kafka’s accusation to his father is nothing but a complaint concerning the idea of how parents should educate their children in order to make society work as an organized structure. Still, the argument of his work as original cannot fall into the argument that he created *ex nihilo*. Kafka, as Kundera repeats, reveals what is hidden behind the curtain, which is similar to the Bergsonian possible. The artist discovers, in Bergson’s terminology what “already exists actually or virtually” (*The Creative Mind* 37). The artist has the capacity for uncovering and discovering what is in the present, but the artist cannot do

it without the virtual, without the past. Minding the hidden problem, discovering the questions that are present in the world, and materializing them through art is the artist's *raison d'être*. According to Kundera, the novel expresses its position in the world as the art that reveals what philosophy cannot do in the same way because the novel, or art, is not concerned with solutions but with discovering the questions that make the world a worldly place, a political place in which mankind experiences freedom. What happens in time and space, in duration, is used by the artist in order to reveal the possible; when the virtual is apprehended and is understood, the artist uses it in order to act. The man of action, the artist, reveals the possible through creation of a work that takes place in the world. In doing this, the artist also creates a world that is real.

How, then, do some artists seem to foresee “the future”? John Bishop mentions in his introduction to the Penguin edition of Joyce's *Finnegans Wake* that someone found a mention of the formula hydrogen bomb in the novel (xii). Does that mean that we can adjudicate to Joyce the rank of prophet? Did Joyce know about the bomb when it is in process? Or, did Joyce's novel foresee the possibility of that catastrophe? To start answering these questions, I will agree with Freud that sometimes, in a dream, a cigar is just a cigar. Sometimes, a mere chance brings out arguments without deserving further discussion. Still, those chances do not imply that an artist's creation happens *ex nihilo*. The artist's past includes every aspect of the worldly experience: literature, newspaper, etc. To call the world is to call the mind in matter. Every individual's experience is materialized beyond his relation with other individuals. If the mind retains every memory, if nothing is forgotten but is, instead, called into being in the artist's personality, then the virtual should replace the idea of *ex nihilo*. More precisely, the individual materializes thoughts through action. The future is foreseen as the possible not as a prophecy, and exposed by an artist becoming in the present; even though it will never become literally actual does not mean that the artist is a prophet, but that the artist is living in action and *durée*. Still, and with these considerations, we cannot tell if Joyce is a prophet of the catastrophe of the twentieth century.

On the other hand, and beside the influences that lead to the work of art, every work of art contains and engenders its own path: “for the human mind is so constructed that it cannot begin to understand the new until it has done everything in its power related to the old” (*The Creative Mind* 88). Joyce's *Finnegans Wake* is an example of the influence of other works. The constant research and reworking that is constituted in the final text of *Finnegans Wake* still occupies many academics today, who are still trying to decipher Joyce's text through genetic studies. One cannot understand *Finnegans Wake* without Joyce's being Irish, Catholic, a poet, and everything from his past that pushes into his future. *Finnegans Wake* is a result of years of reading, perceptions, and an active life crafted by the artist into art. In the same way, Quijote wanders around the world acting as a knight, knowing every rule that will help him to find his path, as the novel does, because

he read every chivalrous text at hand. Since the first pages of the novel, Cervantes names some of the books read by Quijote, the books that make his self. By the end, the work of art is able to produce its own effect whether or not the other works that influenced it are understandable or not.

Joyce's and Cervantes' novels are not the culmination but the continuation of previous productions or creations and the start for possible creations. Their works produce and influence other artists as well. Deleuze states that Proust's novel: *[i]s the work of art that produces within itself and upon itself its own effects, and is filled with them and nourished by them: the work of art is nourished by the truths it engenders*" (*Proust and Signs* 154). These understandings are products of the effects that the work of art has on other artists and on the individual. Freedom and understanding come into being together when the conditions for politics are favorable. For this reason, the artist needs to work without prejudice, without imposing any ideological agenda that commits his work with any *a priori* knowledge. Still, it could be argued that the tradition stands as *a priori* knowledge. However, this is the world where the artist has to act as a new beginner. The artist has a will to decide what to add to his creation, taking from everywhere, from the whole of the world, and opens to every possibility that can provide through his work in order to move into a future that does not yet exist.

As Deleuze states in *Proust and Signs* and later emphasizes with Guattari in *A Thousand Plateaus*, the work of art is a machine capable of producing and reproducing itself. But, the art's machine produces multiplicities, which also perpetuate the production of multiplicities. What the work of art multiplies is its meaning into an "apparent chaos." Deleuze, in reference to Joyce, states,

It is only when the significant contents and the ideal significations have collapsed and given way to multiplicity of fragments, to chaos – but in addition, the subjective forms of chaotic and multiple impersonal reality – that the work of art assumes its full meaning, that is, exactly all the meanings one wants it to have according to its functioning; the essential point being that it function, that the machine works. (*Proust and Signs* 155-56)

Even though there is chaos, the work of art is whole, a part of another whole "by virtues of these new linguistic conventions" in which, one can argue, consciousness becomes its own coding machine (156). Understanding is difficult because of the chaos the art machine produces. These codes do not correspond to the traditional structure but to movement through *durée*, which engenders a new understanding.

Shiv Kumar recognizes a Bergsonism in the modernist aesthetics Joyce reflects in his novels. According to Kumar, Bergson proposes a different aesthetic for a new, emergent novelist when he states, the novelist "ceases to have any

point de vue in the traditional sense, as his object is to reproduce, as faithfully as possible, his character's internal rhythms of thought and experience" ("Bergson's Theory of the Novel" 174). In other words, artists do not intend to reproduce life in a traditional way but through action, through the real flux of movement. There has to be an abandonment of the old habit that limits characters to material description that avoids the constant change that occurs in their inner life.

The work of art itself offers a new code, a deformed code, regarding its own truth, a new understanding of reading and thinking a work of art that is conscious with the artist experiencing time as indivisible. Following Bergson, if consciousness is in a constant state of change preserving the past in the present when the artist is creating, then Joyce's technique decodes language in a constant flux of decoding every codified language. Neither *Ulysses* nor *Finnegans Wake* are examples of a different code of language. From this, we can say that modernist art takes place in politics, that modernist art only takes place in action since action is the capacity to create differences. There is no origin; in the Nietzschean sense of origin, the origin cannot be placed in the specificity of time, but only in duration, in constant movement. Politics is not an anarchist idea. Politics take place within an organized structure in which individuals communicate thoughts and define the work of art as part of the whole, as differences that are constantly born between-*men*.

Work Cited:

Arendt, Hannah. *Between Past and Future*. New York: Penguin, 1954, 2006. Print.

---. *The Promise of Politics*. Ed. Jerome Kohn. New York: Shoken, 2005. Print.

Bergson, Henri. *The Creative Mind. An Introduction to Metaphysics*. Trans. Mabelle L. Andison. Mineola: Dover, 2007. Print.

---. *Creative Evolution*. Trans. Arthur Mitchell. Mineola: Dover, 1911, 1998. Print.

---. *Matter and Memory*. Trans. N.M. Paul and W.S. Palmer. New York: Zone, 1991. Print.

---. *Mind-Energy*. Trans. H. Wildon Carr. New York: Henry Colt, 1920. Print.

---. *The Two Sources of Morality and Religion*. Trans. R. Ashley Audra and Cloudesly Brereton. Indiana, Notre Dame UP, 1954. Print.

Clearwater, Bonnie. *The Rothko Book*. London: Tate, 2006. Print.

Gilles Deleuze. *Proust and Signs*. Trans. Richard Howard. Minneapolis: Minnesota UP, 2000. Print.

Gombrowicz, Witold. Trans. Lillian Vallee. *Diary. Volume Two*. Illinois: Northwestern UP, 1989. Print.

Joyce, James. *Finnegans Wake* New York: Penguin, 1967. Print.

Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Trans. Michael T.H. Sadler. Las Vegas: IAP, 2009. Print.

Kumar, Shiv K. "Bergson's Theory of the Novel." *Modern Language Review*. 56.2 (1961): 172-79.

Kundera, Milan. *The Art of the Novel*. Trans. Linda Asher. New York: Harper, 1986, 1988. Print.

Rothko, Mark, *The Artist Reality*. New Haven: Yale UP, 2004. Print.

Arthur Azevedo: O Teatro de Revista entre a Vida e a Arte

Robson Corrêa de Camargo¹

RESUMO: Este estudo analisa *O Tribofe* de Arthur Azevedo (1855-1908), uma das principais revistas de ano do autor maranhense, a partir das categorias de carnavalização apresentadas por Mikhail Bakhtin em suas obras *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* e *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. Bakhtin parte do princípio de que o carnaval não entra no domínio da arte, se situando na fronteira entre “arte e vida”. As Revistas de ano de Azevedo, entre tantas, procuravam carnavalizar a vida teatral da sociedade carioca, assim analisa-se como se apresentam em *O Tribofe* as categorias descritas por Bakhtin na carnavalização da vida cotidiana, o livre contato familiar entre os homens, a relação entre as personagens, a excentricidade, a mésalliance, a profanação e o palco das ações.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Costumes, Bakhtin, Excentricidade, Profanação

ABSTRACT: *This study analyzes the play Tribofe by Brazilian dramatist Arthur Azevedo (1855-1908), one of the leading reviews of the year written by the author, using the categories of carnivalization. These categories were presented by Mikhail Bakhtin in his works Rabelais and His World and Problems of Dostoevsky's Poetics. Bakhtin assumes that Carnival does not enter the realm of art, standing on the border between “art and life”. These drama reviews of the year among many, seek to carnivalize the theatrical life of Rio de Janeiro society, so we find these categories described by Bakhtin in the carnivalization of everyday life on this play: free family contact, the relationship between the characters, the eccentricity, the mesalliance, desecration and the stage of the actions.*

KEYWORDS: *Comedy of Manners, Bakhtin, Brazilian Drama.*

Arthur Azevedo nasceu em 1855. Maranhense, viveu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro. Foi tradutor e crítico teatral. Escreveu três dramas, muitas comédias, óperas cômicas, operetas e 19 Revistas-de-Ano. É influenciado por Molière, pelas dezenas de operetas e óperas cômicas que traduz e pelo teórico e crítico francês Francisco Sarcey. Suas revistas contribuíram para a fixação do conceito de encenação no Brasil.

O “Tribofe” é a sua segunda revista escrita sem parceria. A primeira foi “A Viagem ao Parnaso” - revista do ano de 1890. Antes havia feito larga parceria com Moreira Sampaio, sete revistas; com seu irmão Aluísio duas (Fritzmack e A República). Lino Assunção seria seu parceiro na primeira revista “O Rio de Janeiro de “1877”;

¹ Professor na Universidade Federal de Goiás. Coordenador do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG. Atuais linhas de pesquisa: Performances culturais e Performance e Teatralidade nos filmes de Charles Chaplin. Contato: robson.correa.camargo@gmail.com.br

e Gastão Buquet seu último, na produção da revista “Guanabarina”, revista de ano de 1905.

Tribofe é uma revista de 1891, com música de Assis Pacheco, em três atos e doze quadros, representada no Teatro Apolo. Esta revista se enquadra no chamado Modelo Clássico de Revista² que acompanha a influência da estrutura francesa. O Modelo Clássico se distingue por ter uma história, um fio condutor que dispara a ação revisteira. Sem esse fio condutor a revista se tornará uma sucessão de quadros narrativos. A ação revisteira é calcada no movimento físico: a busca, a perseguição. Não é o conflito teatral, mas uma ação, um movimento que permite ao autor levar a personagem através daqueles fatos que ele quer mostrar. “É uma ação dramática frágil que conta a história³

O Tribufe desenvolve sua história em dois níveis. A ação revisteiras e os quadros que alternam-se entre estas ações. Em primeiro lugar temos o prólogo que anuncia a ação revisteira. No interior da Rotunda, onde está pintado o Panorama do Rio de Janeiro, chegam o fazendeiro Eusébio e sua família que estão à procura do noivo de sua filha Quinota. Eusébio e sua esposa, Dona Fortunata são personagens-tipos, como todos da revista. Fazendeiros do interior que vivem em conflito com a Capital Federal. Na procura de Gouveia, o prometido noivo de Quinota, enfrentam peripécias e vicissitudes de um Rio de Janeiro cheio de tribofes. Esta família sai do pacato lugar comum do interior brasileiro para cair no reino da desordem e da pândega; A Capital Federal. É no contato com a carnavalizada cidade que esta família será corrompida. Todos pandegarão: o filho juquinha vai fazer greves no colégio; Benvinda, a mulata serviçal, vai se afrancesar no Hotel Provençaux. O chefe da clã, Eusébio, abandona a família e acaba envolvido por outra francesa ilegítima, Ernetina.

O Tribufe, hoje, certamente se chamaria Maracutaia. Seu nome anuncia a peça, uma crítica em todos os níveis à vida do Rio de Janeiro em 1891. Apresentando os quadros deste panorama da cidade, temos dois compadres, personagens típicas da revista. Frivolina, neta de Aristóteles, e Triboff, um naturalista russo, que encarnará uma coisa chamada Tribufe esta trama, que chamaremos secundária para diferenciar da história de Eusébio e seu fio condutor, é apresentada por dois “compères”, que também são personagens-tipos da revista nesta fase clássica. Eles introduzirão os prazeres da cidade grande :a Febre Amarela, a Variola, a exploração imobiliária, os Bancos, o encilhamento, os Bancos, o Cêmbio, a Imprensa, a Liberdade, os espetáculos teatrais e outros importantes acontecimentos daquele ano de 1891.

Na chegada do ano nôvo, ao final da peça, a estrutura de quadros encerra-se com Triboff voltando a sua vida comum de naturalista russo, e Frivolina, a musa das revistas, aos intermúndios da fantasia. O Rio de Janeiro, nossa Capital Federal, mais real passará o ano com a Variola, a Imprensa, em liberdade, dois anos após a proclamação de nossa República, e o batalhão Tiradentes, milícia necessária da legalidade.

A peça se dirige ao final quando esta família começa a sentir saudades da vida pacata e se desiludir com o preço a ser pago pela vida da grande cidade. A crise do encilhamento, tal qual

² Segundo classificação de Neide Veneziano em *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 1989.

³ Anotações de aula. Curso de Pós-Graduação. ECA/USP. O Teatro de Revista no Brasil. 1º semestre de 1990. Professora Dra. Neide Veneziano.

um *deus ex machina*, deixa Gouveia pobre indo ele virar gerente da fazenda de Eusébio. Com a compreensão da futura e compreensiva esposa “Quinota”, ele poderá matar saudádes da pândega, vindo ao Rio de Janeiro todos os anos. Eusébio terá o perdão de Dona Fortunata e Benvinda, a empregada arrependida, vai voltar para casa com seu Borge.

Se o nosso assunto são os elementos de carnavalização na obra arthuriana, para tentar examiná-los iremos partir das quatro categorias concreto-sensoriais do espetáculo carnavalesco, tal como classificada por Bakhtin⁴. As categorias Bakhtinianas exerceram enorme influência na literatura em termos de forma e formação de gêneros. Mas o teatro, forma não apenas literárias mas espetacular, também esteve envolvido, desde seu surgimento, com os ritos comunitários, sejam os ritos mágico-mímicos dos povos primitivos ou as festas em honra ao Deus Dionísio. Mas se as formas do espetáculo teatral medieval se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte⁵, Bakhtin também estabelece distinções entre os dois gêneros. Como nosso objetivo neste curto trabalho não entrar nesta instigante separação, vamos tomá-las como dadas.

Para Bakhtin “O carnaval não entra no domínio da arte. Se situa na fronteira entre a arte e a vida. É a própria vida apresentada com elementos característicos de representação ... Ignora o palco... Ignora distinção entre atores e espectadores... Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem. ...o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial.”⁶E, conclui Bakhtin, o carnaval “não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória de vida).”⁶

Estas distinções definem o carnaval e, pela sua negação definem a representação teatral. O que um afirma, o outro nega. O teatro se inicia como atividade contemplativa; quando inicia a representação inicia o teatro; poderíamos dizer que o único sujeito que **tende** a viver uma situação carnalizada é o ator, em todo o universo teatral. E, por último se no carnaval se vive uma vida às avessas, no teatro esta “vida” é representada, o teatro é a vida representada com as leis imanentes desta representação.

O livre contato familiar entre os homens. O carnaval possui suas próprias leis: as leis da liberdade. Revoga-se o sistema hierárquico e suas formas de etiqueta, devoçãoetc.. elimina-se, portanto toda **distância** entre os homens e as barreiras hierárquicas, exercita-se o livre contato familiar. No teatro esta quebra de hierarquia é exercitada, sob certos aspectos, fundamentalmente pelo ator. Para ele reis ou loucos têm o mesmo valor de representação.

Esta quebra de hierarquia no Teatro de Revista pode ser realizada em dois níveis: na relação ator-personagem e na relação entre personagens. Esta familiarização contribui para a destruição da distância dramática e para a transposição de todo o representável para a zona de contato familiar. O livre contato familiar se dá quando a representação dos papéis é aparente, conhecida pela platéia. O ator não tenta esconder seu acesso à hierarquia mundana. A quebra de hierarquia

4 BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. RJ: Forense-universitária. p.113

5 *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. . SP: Hucitec, 1987. pg 6

6 Bakhtin, M. *A Cultura Popular*...pg 6.

era realizada na revista pela necessária lógica do seu discurso. Em primeiro lugar era a companhia que passava em Revista os fatos do ano que se findava, já conhecido por todos. A platéia ia assistir como os fatos foram narrados. Não havia a identificação. A platéia, por exemplo, sabia que o ator Vasques interpretava o personagem Tribofe. Em uma das falas do texto, o ator Vasques é citado por sua campanha em favor de outro ator João Caetano, quando a própria personagem Tribofe/Vasques responde:

“Do Vasques? Conheço. Dizem que pareço muito com ele.”

Outros exemplos poderão ser citados. A familiarização acontece principalmente entre as personagens da trama secundária. São as personagens que se definem e se apresentam para a platéia, pela função em cena. Personagens dentro de personagens. Triboff, naturalista russo, representa Tribofe, definido pelos diálogos como um “conceito”, ima “coisa”. Esta coisa representará também um agenciador de casas de aluguel, um comprador de papéis sem futuro, um Bookmaker, etc.. Frivolina, a musa das revistas de ano, tem uma função narrativa evidente. Já no começo do espetáculo, quebra qualquer possível ilusão no seu diálogo com um espectador que interrompe a cena, erguendo-se indignado com as seguintes falas:

“Ora muito obrigado: Frivolina! Um personagem velho! (...) Frivolina já apareceu em outras revistas.(...) É uma imperdoável falta de novidade (...) Não tarda por aí um ator disfarçado de espectador, a falar da platéia, como em todas revistas. (...)”

Depois de curto diálogo Frivolina perde-se na ordem do espetáculo, toma o texto do ponto que também se perdera e partem a procurar a parte da peça, para restituir a ordem inicial. E depois alguns críticos condenam o teatro brasileiro por ter fugido à evolução do Naturalismo de fins do século XIX, lógico ele já estava alguns passos a sua frente.

A relação entre as personagens. Toda a peça “O Tribofe” é destinada a quebrar o sistema hierárquico e as formas de reverência, devoção e etiqueta determinados pela “relação desigual entre os homens”. O conflito central da peça se encontra em contradição entre a família do interior e seu modo de vida, suas convenções e a cidade, seus habitantes, seus problemas, suas convenções. Esta contradição entre convenções questiona todas as personagens e situações. Apesar de certo bucolismo na peça, presentes de muitas maneiras na cena brasileira, os dois universos saem desgastados deste confronto. A ingenuidade do fazendeiro é desmascarada logo na primeira cena, quando ele dá um beijo na mulata Benvinda⁸, não deveria ser o primeiro.

Vários personagens colocados à prova assumem a característica do outro. A amante Francesa de seu Gouveia, Ernestina, é questionada nas suas convenções pelo seu comportamento

7 O Tribofe, ato III - Quadro 9 - cena 1- pg. 99

8 O Tribofe. pg. 50

mundano. Fala francês, o que lhe distingue do homem comum, mas vai atrás de qualquer um que lhe dê bons e caros presentes. Benvinda, a mulata, assume comportamento similar e hospedada no Hotel Provençoux, consegue falar “au revoir”. Este comportamento das duas personagens coloca-os como Máscaras da mesma função, igualando os diferentes. Este procedimento familiariza as duas personagens. Benvinda a Mulata que está se tornando Ernestina, ou uma paródia da paródia, é um duplo destronante, questiona a si e a sua imagem.

Gouveia, um “bom vivant”, recém enriquecido pelo encilhamento, logo em seguida perde tudo e vira um miserável. Sua única saída é viver com Quinota e tomar conta da fazenda de seu Eusébio. E, “uma vez por ano” viver o micróbio da pândega no Rio de Janeiro. Eusébio, o chefe da família caipira, se curva diante da pândega e assume os valores da Capital Federal. Com roupa de alfaiate francês, feito “monsiú” da Rua do Ouvidor, acaba ficando com a amante de Gouveia. Esta troca de papéis sociais, o fazendeiro que vira janota na cidade e o bom “vivant” que vai virar fazendeiro são na ação revisteira, uma quebra na sua tipificação que familiariza seus personagens, tornando-os mais próximos e comuns.

A excentricidade. Esta, como define Bakhtin, é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar. Ela permite que se revelem e expressem - em forma concreto-sensorial - os aspectos ocultos da natureza humana. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica. A excentricidade dos personagens do Tribofe é a própria tipificação. Não são personagens reais, naturais, portanto fazem da excentricidade seu modus representativo.

Além da ação revisteira e seus personagens, todos excêntricos pela tipificação, na seqüência dos quadros temos vários exemplos da excentricidade. A Febre Amarela e seus diálogos com a Varíola, na cena VI do primeiro ato e dez do terceiro, são personagens excêntricos que aliás, lembram personagens da cena medieval, quando o carnaval Bakhtiniano comia solto. A personagem Câmbio e as suas seis entradas em seu irônico verso com sotaque americano, que consegue efeito até os dias de hoje: *Mim ser o Câmbia./ Bem alta estar /mas desconfia /que vai baixar*. Estes versos também se enquadram nesta categoria da excentricidade. Além das alegorias, outro exemplo importante é no quadro da homenagem aos espetáculos. Primeiro, a estátua de João Caetano que fala e depois se move, graças ao poder de fada de Frivolina. Depois, a homenagem ao Gaspar dos sinos de Corneville - como houve várias encenações do em todos os teatros nacionais e estrangeiros, e para todos os gostos”, o autor coloca em cena dez Gaspares e a Frivolina comenta: “O que abunda não prejudica”. Estes quadros, na sua forma narrativa, lembram muitos procedimentos da *Commedia dell’Arte*. A multiplicidade dos Gaspares, a estátua viva, são construções cênicas que estão no caminho da excentricidade carnavalesca.

Estas personagens alegóricas não são idéias abstratas. São como afirma Bakhtin, idéias concreto-sensoriais, ...representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo dos milênios entre as mais amplas massas popu-

lares européias.⁹

As duas últimas categorias carnavalescas, A “**mésalliance**” e a **profanação** se manifestam de forma particular. A **mésalliance** se encontraria fundamentalmente na narrativa revisteira. Ela reúne à todos na peça : Barões e Viscondes, malucos, caipiras, estudantes, comendadores, cias. teatrais, bancos, Febre Amarela, velhos, o Câmbio, senhoras de pouca virtude, etc. Na forma de um painel narrativo, a Revista aproxima, reúne a todos, combina o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o sábio e o tolo.¹⁰ À categoria da **mésalliance**, relaciona-se a categoria dos sacrilégios carnavalescos, pelas indecências carnavalescas relacionadas pelas forças produtoras da terra e do corpo, e pelas paródias dos textos sagrados e sentenças bíblicas¹¹ Talvez hoje, aos olhos do século quase XXI, as picardias e indecências deste texto nos parecem puerís. mas coomo este dado, presente no Teatro de Revista daquela época é um dado fundamentalmente da encenação, com o ironia e a ambigüidade da interpretação; com abundantes citações que abundam durante todo o texto.

Por último, com relação ao local das ações, que Bakhtin chama de **palco das ações**: O principal palco das ações carnavalescas era a praça pública e as ruas contíguas. “A praça era o símbolo da universalidade pública.”¹². Biplanar e ambivalente, como lugar da ação temática, a praça pública real é onde se estabelece a praça pública carnavalesca. A revista, forma teatral, por excelência, e devido à sua narrativa dos acontecimentos do ano anterior, necessitava utilizar o lugar público como local de exposição. O quadro um do primeiro ato, em sua rubrica, é bem esclarecedor, neste sentido, senão vejamos:

“O interior da rotunda em que se acha o Panorama do Rio de Janeiro, na praça Quinze de Novembro. No Centro, um duplo alçapão por onde os visitantes entram e saem...”

Rotunda em bom português, segundo o Aurélio e seu dicionário, entre outros significados, pode ser praça ou Largo circular. Panoramas eram como se chamava a construção onde poderiam se ver as pinturas realistas de Victor Meirelles. Sua disposição permitia ao espectador, no centro, ver os objetos como se do alto de uma montanha estivesse a observar todo o horizonte subjacente. Criava-se dentro da rotunda, ou da tenda circular, com o Panorama ou pintura, uma ilusão de realidade virtual e estas rotundas em geral localizavam-se nas rotundas ou praças.

Esta cena na peça em tela traz em si um processo metalinguístico.

No início da peça, o público do teatro vê um público em cena indo para a praça ver um Panorama (pintura) do Rio de Janeiro e, o público do teatro também está

9 Bakhtin, M. Problemas... pg 106.

10 Problemas pg 106.

11 Problemas pg 106

12 Problemas 110

começando a assistir um panorama tetral do Rio de Janeiro com a revista “O Tribofe”. Tal cena é uma projeção do ato artístico. Atores-público veem o Panorama de Vitor Meirelles; O Rio de Janeiro em traços de Vitor meirelles e personagens de Arthur Azevedo. Estas duas representações artísticas se relacionam quando, as personagens desejam morar na rotunda com direito a vista do Rio de Janeiro e ficar ao lado da Barra da Tijuca “por que é mais fresco”.

Azevedo inicia seu texto fazendo transparecer que tudo ali é representação, nada é natural. O que é natural é representação, e reafirma isto para quem não entender, ao transformar o naturalista de profissão Triboff em Tribofe, que exclama - “Aí está como acontece a um naturalista uma coisa que nada tem de natural.”¹³ Arthur Azevedo assume o naturalismo enquanto teatralidade, portanto já o critica. E pensar que o Théâtre Libre de Antoine, palco de lançamento do Naturalismo, fora fundado há apenas três anos antes do lançamento da revista “O Tribofe”. Parodiando Bakhtin diríamos que o Teatro de Revista não teme nenhum Naturalismo.¹⁴ Naturalmente a peça em seus vários quadros é representada em locais públicos: A praça XV de Novembro, Rua 1º de Março, Largo São Francisco de Paula, Rua do Conde, etc..Apenas duas exceções: A casa de Eusébio no quadro 11 e a agência de aluguel, que apesar de são ser pública, pela temática da peçam foi transformada em local quase-público.

Apoteose

| (cai o pano) |

13 Tribofe. pg 52

14 Problemas pg. 110

Touradas, mito e metáforas na criação cênica.

Márcia Duarte Pinho¹

Resumo

Este artigo traz uma reflexão sobre o processo criativo do espetáculo *Olhos de Touro*, de minha autoria e da intérprete Márcia Lusvalva, com textos do dramaturgo Marcus Mota. Uma obra cênica estruturada fundamentalmente na investigação de uma expressão dramática para o corpo e o movimento.

O espetáculo *Olhos de Touro* aborda como tema central a intersecção do universo das touradas espanholas e a mitologia grega, com enfoque na reflexão sobre o confronto do homem e do animal diante da perspectiva da morte. Dessa forma, na construção de uma personagem fictícia encontram-se as imagens do toureiro e do touro sintetizadas na imagem híbrida da figura mítica do Minotauro.

O tema ofereceu inúmeras metáforas que possibilitaram a aproximação de domínios heterogêneos. Analogias e conexões lançaram a pesquisa a múltiplos movimentos que se complementaram e se integraram à obra.

O resultado é um trabalho em constante transformação. O propósito de extrair a obra do corpo e do espírito da intérprete foi plenamente alcançado. Todo gesto, movimento ou imagem a ele pertence. Em seu corpo fundem-se a personagem e a criação, a intérprete e a autora. Aí está o motivo desta busca em direção a novas dramaturgias no âmbito das linguagens da dança e do teatro, das artes do movimento e da cena.

Palavras- Chave: Touradas, Mito, Criação Cênica.

Abstract

This paper presents a scenic creation fundamentally structured on investigating a dramatic expression for body and motion.

Olhos de Touro theme is an intersection between two universes: Spanish bullfights and Greek Mythology, emphasizing a reflection on man/animal's confrontation when facing the perspective of death. Therefore, forming the character, there are the images of the bull and the torero mixed at the Minotaurus hybrid figure.

This theme provided countless metaphors which allow proximity of heterogenic domains. Analogies and connections launched the research to multiple movements that complemented and integrated themselves to the work.

The outcome is a piece in constant transformation. The purpose of extracting the process from the performer's body and spirit was fully accomplished. Every gesture, move or image belongs to it. In its body, character and creation, performer and author, are forged together. This is the reason of this quest for new performances in dance, theatre, art and movement's universe.

Keywords: Bullfighting, Myth, Creative Process.

¹ Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Coreógrafa e pesquisadora do movimento, coordena o Laboratório coreográfico (UnB) e dirige a Companhia Márcia Duarte. Link: <http://ciamarciaduarte.blogspot.com.br>.

Este artigo traz uma reflexão sobre o processo criativo do espetáculo *Olhos de Touro*, de minha autoria e da intérprete Márcia Lusalva, com textos do dramaturgo Marcus Mota. Uma obra cênica estruturada fundamentalmente na investigação de uma expressão dramática para o corpo e o movimento.

Na sua forma final, o roteiro apresenta uma personagem solitária que – imersa num mundo imaginário – confinada em seu labirinto, encarna a figura mítica do homem-touro, o Minotauro, símbolo de tudo o que de mais obscuro e turbulento existe nas raízes mais finas e profundas do espírito humano. Em seu percurso, a personagem mergulha dentro de si e confronta-se com a ambigüidade e a dualidade de sua natureza humana e animal. Vive intensamente o conflito de sua condição, desafiando a morte como um homem e entregando-se à luta como um touro. A travessia é sua existência em busca de redenção.

Aqui me debruço sobre a trajetória percorrida expondo como a experiência foi permeada por “correspondências, conjeturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com vivências anteriores e com todo um sentimento de vida” (Ostrower, 1977, p. 20), mecanismos subjetivos de associações e conexões que compõem a essência do nosso mundo imaginativo. Esta análise figura, na reflexão que se segue, como o fio de Ariadne, permitindo o retorno à fonte da criação: o mergulho no tema.

Quando li pela primeira vez o poema *Pranto por Ignacio Sánchez Mejías*, escrito em 1935 por Federico García Lorca (1989, p. 507), senti-me impelida a extrair daquelas palavras a concepção de uma obra. O drama, a dor e a perplexidade do homem diante de sua fragilidade ecoavam de forma contundente nesse poema. A reverência e a magnitude com que se imantava a memória do toureiro revelavam o quanto era significativa a vida exposta à tragédia iminente na arena, desafiando a morte com conhecimento e maestria.

Anos mais tarde, eu retornaria o tema com o propósito de investigar o mergulho do intérprete no percurso da criação. De início, não pude imaginar quão longe me levariam as indagações sobre o confronto do homem e do animal, exposto nas *corridas de toros*. Tampouco pude vislumbrar o mistério e todo o universo submerso no olhar do touro e do toureiro diante da perspectiva da morte.

À época, focalizei o trabalho no contraponto da natureza humana com o instinto animal, nos aspectos duais da relação que o homem estabelece com o mundo. Entre eles, a razão e a sensibilidade em oposição à força bruta, a fúria contra o medo, o ato premeditado e o impulso inconsciente, além da metáfora da fusão dos papéis do touro e toureiro. Buscava transitar numa esfera em que não é possível estabelecer uma fronteira, uma linha limítrofe que se possa distinguir o ser humano do ser animal. Para tanto, era preciso compreender a relação, por vezes tão estreita, entre homens e touros, que remonta a tempos imemoriais.

Pode-se considerar que duas diferentes faces comportamentais do touro foram contempladas e valoradas por vários povos que o adotaram, conferindo-lhe sen-

tido totêmico. Por um lado, apreciado por sua agressividade, o touro foi convertido em símbolo de masculinidade e força suprema, deus da virilidade; por outro, adorado como animal sagrado, ele foi representado em atitude plácida e mansa. Desse modo, tornou-se um dos animais mais representados e presentes na arte universal, em suas diversas formas de manifestações.

Na região da Península Ibérica, dos tempos remotos aos artistas contemporâneos, das pinturas rupestres à *Guernica* de Picasso, o touro é uma obsessão que, atrai e fascina, firmando seu lugar de animal totêmico por natureza.

De fato, fazem parte do imaginário espanhol, a cena de um touro negro, descomunalmente valente, que investe contra homens estáticos trajando roupas extravagantes, chamadas *trajes de luces*; assim como a cena de homens a cavalo ferindo e castigando o animal, que os enfrenta com seus cornos e, muitas vezes, lança ao solo a montaria; o medo, o sangue e a dor que penetram na arena; a determinação do toureiro que parte em direção ao touro para cravar-lhe o par de *banderillas*; a cena do confronto do homem e do animal com o seu destino; e do touro negro, morto aos pés da figura dourada que, sorrindo, celebra seu triunfo. Essas imagens nos transportam e nos remetem à metáfora do sol vencendo a noite, do bem e do mal, da vida e da morte, num rito moderno cheio de reminiscências passadas.

Assim, busquei nas leituras sobre tauromaquia a compreensão da dimensão da *Fiesta de Toros*, do espírito do homem ibérico, do *aficionado* que vive num mundo à parte, o mundo dos touros. Um mundo cheio de pontos de vista controvertidos, de crueldade, de sangue, mas também de luz, de poesia e sublimações, ao qual tive acesso e que rapidamente me seduziu.

Constatarei que as touradas não são entendidas simplesmente como uma arte, um espetáculo comercial, um ritual festivo, ainda que sejam tudo isso. Elas são algo mais: algo que hipnotiza a Espanha há séculos e que tem dado aos espanhóis metáforas sobre a vida, a guerra, a política e o amor.

São diversos os autores que descrevem as touradas como um espetáculo capaz de estremecer e transtornar o corpo e a alma, oferecendo provocação estética, sensual, intelectual e espiritual.

Em *O Espelho da Tauromaquia*, Michel Leiris (1901-1990) – poeta, antropólogo, escritor e crítico – faz uma reflexão sobre o significado das touradas em nossas civilizações, em tempos em que não é mais possível encontrar escape aos impulsos subterrâneos da afetividade, antes expurgados nos ritos religiosos, jogos e festas de outros séculos e outras culturas:

[...] uma instituição como a corrida – que parece, sob mais de um aspecto, desenrolar-se segundo um esquema análogo ao da tragédia antiga – adquire um valor particular [...] em nosso mundo ocidental moderno [...]. A arte tauromáquica assumirá, bem se presume,

o aspecto de um desses fatos reveladores que esclarecem partes obscuras de nós mesmos, na medida em que agem por uma espécie de simpatia e semelhança, e cuja força emotiva deriva de serem espelhos que guardam, já objetivada e como prefigurada, a imagem mesma de nossa emoção (Leiris, 2001, p. 15).

Segundo Leiris, a tourada espanhola distingue-se pela dignidade a que não poderia aspirar nenhuma das outras formas de jogos taurinos, além de despertar em nós ressonâncias mais profundas do que um esporte ou atividade perigosa qualquer. Ele atribui o valor singular desse fenômeno ao seu lado essencialmente trágico: “Todas as ações executadas são preparativos técnicos ou cerimoniais para a morte pública do herói, que não é outro senão esse semideus bestial, o touro” (2001, p. 18).

A metáfora do touro como herói trágico refere-se à compreensão de que seu percurso é o da queda. Predestinado à morte, e touro é sacrificado como um deus: em público, em festa, e em combate. Embora aparente ser o mais forte, descobre-se que é o mais fraco na correlação de forças. Não obstante sua beleza está destinada a uma morte que honra o toureiro. Em termos mais precisos: a beleza do animal bravo é reconhecida e enaltecida, e o trágico requer que ele seja morto exatamente por essa razão.

O touro livre no campo parece radiante, no esplendor da vida, quando, repentinamente, vê-se vítima de uma alteração brusca do destino. Um acontecimento inesperado, terrível, sufoca as suas alegrias, conduzindo-o à desgraça, arremessando-o ao mundo das sombras. Uma vez desmoronado seu ilusório mundo de segurança e felicidade, o animal acha-se exposto às mais profundas misérias. A única saída que se lhe apresenta é a porta que o conduz à arena.

O sofrimento do touro, indubitavelmente real, não é o propósito da corrida, mas o sacrifício ritual, e, claro, o combate: de um lado o valor dos homens, sua habilidade, sua graça, sua inteligência; do outro, a beleza nua do touro, o perigo mortal de seus chifres, sua força prodigiosa e sua bravura. Trata-se de uma celebração do poder da humanidade sobre o animal, da soberba humana.

No *toreo*, não há nada gratuito. Todo o conjunto de ações trabalha no sentido de dar evolução e equilíbrio ao drama por inteiro. Leiris (2001, p. 21) sugere que “mais que um esporte, a tauromaquia é uma arte trágica na qual se empena, pela emergência de forças dionisíacas, a harmonia apolínea”. Conduz-nos, ainda, à compreensão de como a tauromaquia se insere no plano do ideal poético de beleza, porque nela reside o antagonismo essencial, a oposição de forças vivas: “de um lado o elemento ‘reto’ da beleza imortal, plástica, soberana; do outro o elemento ‘torto’, sinistro, a parte do infortúnio, do acidente, do pecado” (Leiris, 2001, p. 34).

Assim me vi envolvida, submersa, como que por encantamento, num mundo idealizado, que – mesmo distante e estrangeiro – parecia corresponder às minhas mais recônditas inquietações sobre os valores fundamentais da existência humana e que me conduziria, por caminhos inconscientes e intuitivos, à criação de *Olhos de Touro*.

A uma só vez festa, rito, sacrifício, combate, esporte, arte, ciência, espetáculo, negócio, concepção da vida e da morte, o *toreo* é fundamentalmente um jogo, um enfrentamento, um choque de vontades: manda o toureiro ou manda o touro. No fim, somente uma vontade permanece na arena.

Um confronto submetido a cânones rigorosos e regido por regras definidas, no qual a habilidade, a coragem e o conhecimento do homem determinam o domínio do perigo e a medida do prazer experimentados pelos espectadores. Um confronto que, quase sempre, vitimiza o touro: “Pero en los toros existen el presente y el pasado: el futuro no” (Caballero, 1994, p. 17).

A vítima, entretanto, padece desde o seu encarceramento. Na arena, sofre o castigo das *puyas* que lhe ferem, dilacerando nervos e carne, tingindo o couro negro de vermelho. Solta rugidos de choro e de dor. Ludibriado pelo movimento da capa, o touro é levado ao esgotamento. O sacrifício consuma-se, ao final do confronto, com o golpe fatal. Jorra o vômito de sangue do animal ferido pela espada.

Diante do dramático percurso do animal até a morte, minhas primeiras reflexões nesse processo de criação voltaram-se, inevitavelmente, para o sofrimento dos touros numa tourada. Isso motivou indagações sobre a presença da crueldade em nossas vidas, de como ela se manifesta em nosso cotidiano, na história da humanidade, na guerra, na fome, nas relações de poder, na exploração de recursos animais não destinados à sobrevivência. Refleti sobre pequenas e grandes maldades, assim definidas segundo padrões comportamentais e valores determinados pela cultura do homem; sobre a crueldade inerente à natureza humana, expressa espontaneamente na infância ou exacerbada em patologias psíquicas; e, finalmente sobre o que é, para mim, a crueldade.

Encontrei, desse modo, um caminho de experimentação que poderia aproximar o intérprete de sentimentos profundos, emoções ancestrais capazes de remetê-lo a sua natureza animal. Propus o trabalho com a sensação de dor física dilacerante, da mutilação imposta, da ferida exposta, da agonia da morte lenta e do tormento da luta pela vida.

Em outro momento, procurei o mistério que reside na natureza do touro quando este irrompe na arena. Sempre inesperado e incerto, o instinto vivo – que o impulsiona a atacar incansavelmente, sem desistir, até alcançar seu objetivo – conduziu-me a explorar as características desse animal criado para o combate: “Raça desenvolvida com o único propósito de extrair sua máxima valentia, desdenhando completamente outras características, até que surja um touro apocalíptico, dotado de uma agressividade verdadeiramente mórbida” (Ascásubi, 1981, p. 30).

A imersão em sensações e emoções instintivas e viscerais, de fúria e ataque, propiciou à intérprete a bravura que a faria disposta a dar tudo o que têm e a enfrentar tudo o que viesse. No despertar dessa disposição, residia, subjacente, o intuito de fazê-la perceber como transcender os limites de suas possibilidades físicas, e ampliar o potencial criativo. Propus que não perdesse a vitalidade nem intensidade do espírito, mantendo-se em constante estado criativo, apesar do cansaço e da fadiga física, exatamente como faz o touro. Independentemente da quantidade de bravura e agressividade que este possuía, ela deve fluir com uniformidade ao longo da tourada.

Outras qualidades do *toro de lidia* sugeriam comportamentos a serem adotados de forma a favorecer o processo criativo. A nobreza e a franqueza do animal levam-no a atacar a capa, e não ao toureiro, a seguir e a responder aquilo que o provoca. Por vezes, atua quase como um cúmplice, que permite ao toureiro alcançar seu mais brilhante desempenho.

Para a intérprete, este poderia ser o fundamento do trabalho de ação e reação proposto nos jogos cênicos: interagir de forma cooperativa, evitando desconectar ou interromper o fluxo da ação, favorecer e permitiria a continuidade e evolução nos exercícios de improvisação.

O estudo das características individuais dos touros, manifestas nos diferentes estilos de luta na arena, assim como dos estados de ânimo que atravessam, necessariamente, no decorrer do duelo forneceu subsídios à intérprete para a investigação de respostas diferenciadas a estímulos propostos. Ansiedade, ímpeto, prudência, obediência, sagacidade, transgressão, submissão, essas foram alguns dos traços presentes na sua atuação, que se revelou exaltada, comedida ou exaurida durante a rica dinâmica dos exercícios.

O jogo elegante do toureiro – no qual se destaca a técnica perfeita, o domínio e a graça dos movimentos em vez da exibição de qualidades atléticas ou de agilidade, logrando despertar emoções e criar um desempenho considerado antológico – serviu de referência para um trabalho consciente, controlado, que buscava o equilíbrio das ações e o conhecimento da arte do movimento.

Sobre o corpo da intérprete foi projetada a imagem do touro, a fim de estabelecer analogias com as patas, os chifres, o lombo e, principalmente, o *hoyo de las agujas*, ponto letal onde se crava a espada para dar morte ao animal. Passei a inquirir como, ou de que forma, é possível sentenciar o nosso corpo à morte, investigando os pontos sobre os quais se poderia desferir um golpe mortal. A nuca, as têmporas, a garganta, o ventre, o peito, a boca sufocada, os olhos cobertos lançando o corpo na escuridão, os joelhos dobrados intimando o corpo à queda – tal qual o touro que dobra as patas para morrer – tornaram-se referenciais da fatalidade, da iminência da morte.

Na construção do toureiro, de modo semelhante, outros pontos no corpo foram ganhando significado: o diafragma, que guarda seus medos; a garganta, que o

deixa respirar; o plexo do peito, que fecha seu corpo à morte; a base do ventre, que sustenta sua dignidade.

A atitude, a percepção e os sentidos alteravam-se entre uma imagem e outra, em contraponto. Com a cabeça erguida e enfatizando a figura vertical, o toureiro trazia o olhar focado, concentrado e altivo; o touro, com a cabeça baixa apontando seus chifres, tinha um olhar penetrante, direcionado de baixo para cima. O primeiro trazia os ouvidos aguçados, a respiração controlada, a boca seca e os dentes cerrados; o segundo trazia a audição abafada pelo som do coração exaltado, a respiração ofegante e a boca semi-aberta, enquanto bufava e babava.

Pouco a pouco, outras associações imaginárias e correlações iam-se estabelecendo, como a da marca do ferro quente que imprime o brasão, indicando a origem e a casta do touro, e as cicatrizes do toureiro, provenientes dos cortes causados pelos chifres que lhe perfuraram a carne, prova de sua coragem e obstinação. Impressas no corpo do homem, ou do animal, as marcas são parte da memória dos fatos que lhes deram origem e dos traumas decorrentes. Elas sinalizam suas vivências e designam a experiência da dor física e da superação.

Essa correspondência permitiu aproximar as duas naturezas e suscitou a reflexão da intérprete, que lançou outro olhar sobre as marcas adquiridas pelo próprio corpo em sua trajetória de vida. A exposição ao risco pela experiência é inerente à vida, mas a maturidade advém da própria consciência de evitar o risco ou dominá-lo. Assim se compreendeu o desafio a que estava exposta. Era preciso certa bravura para suplantar os machucados, a inibição, o medo, e ousar – sempre com os sentidos aguçados – em busca da maestria e da arte.

O perfil do toureiro que escolhe uma vida intensa, cheia de aventuras e grande colorido, a qual demanda, coragem, disciplina, amor à arte, em contraponto à personalidade daquele que, por tendências opostas, cultua a arrogância, a altivez, e a exuberância num trabalho vistoso e adornado, com vistas à ascensão e ao poder social, trouxe à tona os conflitos e as indagações pertinentes à nossa própria atividade artística. Serviu-nos, pois, de inspiração o toureiro, ser que se alimenta, constantemente, do desejo de conquistar todos os segredos das táticas e estratégias de sua profissão e que, muitas vezes, tem vida interior profunda e olhos onde brilha a luz do misticismo.

Outro aspecto importante que possibilitou a construção de uma relação espacial simbólica, conferindo significado a diferentes pontos da sala de trabalho e ao conjunto desses lugares em sua totalidade, foi a compreensão da estrutura funcional da arena. Cercada por uma barreira de proteção que delimita a área, ou palco, onde ocorrerá o duelo, a arena é dividida teoricamente em vários círculos concêntricos, compreendidos como setores ou terrenos de domínio do touro ou do toureiro. Conforme o touro se coloca na arena, ficam definidos seus territórios. Normalmente, eles tendem a buscar um lugar preferido, onde se sente mais protegido de seu inimigo. A razão que o atrai para um ponto específico da arena,

sua *querencia*, pode variar. Costuma precipitar-se, com grande excitação, em direção a locais onde há manchas de sangue no chão; ou preferir zonas vizinhas à porta que dá acesso aos *toriles*, onde percebe a presença de outros touros; ou ficar próximo à barreira, onde crê encontrar abrigo.

Estabelecendo relações significativas, a intérprete foi elegendo certos lugares, definindo-os como pontos de partida para o desenvolvimento de uma ação. Essa escolha não se limitou ao jogo, no qual assumia o terreno do touro ou do toureiro, estendendo-se também à preparação ou concentração para atividade no início do aquecimento, e até mesmo à colocação dos pertences e peças de vestuário que seriam utilizadas no decorrer dos trabalhos.

Com o decorrer do tempo, alguns espaços configuraram-se como espaços cênicos, reservados à construção das figuras-personagens, a exemplo da ante-sala ou quarto onde o toureiro realiza seu ritual de preparação, ou da porta da cela onde o touro se encontra aprisionado, detido pelo último obstáculo que o separa da amplitude da arena. Posteriormente, a compreensão do mito e a noção de labirinto seriam definitivas para a revelação de espaços internos e externos ao corpo, constituindo um princípio norteador da ação dramática.

Penetrar no mito foi como buscar reconhecer a matéria de que somos feitos. Foi permitir espelhar-se, redescobrir na fábula algo de crucial de nossa existência. Foi tentar encontrar a conexão, a sintonia com o universo, em todos os tempos, com a humanidade. Foi perceber nossa herança atávica e, sobretudo, lançar-se no imaginário.

Existem muitas variações, sobre o mito do Minotauro em seu labirinto, versões que se misturam e se confundem. Mitólogos, historiadores da religião, antropólogos e poetas esforçam-se por descobrir suas origens. Mas, ao penetrarem no reino do mito, acabam criando novas fábulas, emprestando ao mito permanência e renovação incessante.

O Minotauro é um monstro cuja aberração resulta da maneira como foi concebido. Sua herança taurina remonta à ascendência de seu pai, Minos, rei de Creta, cuja dinastia viu-se inaugurada com o rapto e a sedução de Europa por Zeus. Este, para encantá-la, metamorfoseou-se em touro. Da união de ambos, nasceram três filhos, sendo Minos um deles. Então, para substituí-lo como pai, o Zeus taurino escolheu um mortal chamado Astérion (a Estrela, o Luminoso), incumbindo-o de nutri-los.

Minos tornou-se rei de Creta, casou-se com Pasífae e gerou Fedra, Ariadne e Androgeu. Dono de uma ambição doentia e de grande habilidade, ele conquistou seu direito à soberania alegando ter recebido a realeza das mãos dos deuses. Para prová-lo, em vez de invocar seu pai no alto do Olimpo, voltou-se ao mar, chamou Poseidon e exigiu um sinal. Poseidon enviou um animal taurino das profundezas, que Minos jurou sacrificar, sem demora em homenagem ao senhor dos abismos marinhos.

Entretanto, encantado pela beleza do animal que oferecera em sacrifício, Minos resolveu poupá-lo substituindo-o por outro. A fim de puni-lo, o encolerizado Poseidon voltou-se ao mesmo tempo contra a rainha e contra o touro. O deus tornou selvagem o boi que sua vocação sacrificial inclinava a uma conduta sem violência e despertou em Pasífae desejos ilimitados pelo animal, que a engenhosidade de Dédalo acabaria por satisfazer. Recoberta de madeira e cingida de couro, tal qual uma novilha no cio, Pasífae, transtornada, entregou-se ao touro em amores tão bestiais quanto eram divinos os abraços de Europa e de Zeus (quando Zeus emprestou ao touro sua natureza de amante gerando Minos). O filho de Pasífae, fruto e testemunha desse desejo extremo, receberia o nome de Astério, o mesmo do avô. Porém, o novo Luminoso era um monstro no qual a besta e o homem se misturavam intimamente.²

Como ser duplo e híbrido, que ostenta uma máscara taurina sobre um corpo de homem, o Minotauro – mistura de besta humana e homem bestial – deveria ser ocultado. Daí porque o artífice Dédalo foi convocado para criar o espaço mais conveniente à morada do Minotauro: o labirinto.

Como castigo pela morte de seu filho Androgeu nas mãos dos atenienses, Minos impõe a Atenas um tributo anual (ano que, corresponde a nove do calendário atual): o sacrifício de sete moços e sete moças à fúria do sanguinolento Minotauro. Certo dia, para livrar os atenienses dessa brutalidade, o herói Teseu resolve fazer parte do grupo. Decidido a matar o monstro, ele seduz Ariadne, que lhe fornece a meada cujo fio permitirá que escape dos corredores do labirinto. Assim, depois de enfrentar o Minotauro, Teseu sai vitorioso do espaço que só aquele ser dominava.

No transcurso da história da humanidade, conforme descreve Peyronie (1998, pp. 546-650) no *Dicionário de Mitos Literários*, a figura do Minotauro recebe diferentes interpretações na literatura: é o monstro, a encarnação do adultério medonho, na Antigüidade greco-romana; a besta chifruda infernal, guardiã dos pecadores, ou um tipo do bestiário fabuloso na Idade Média; o misto de homem e animal que apenas destaca o papel de Teseu, na Renascença e na época clássica; a encarnação do horror, da besta que come carne humana no século XIX, O Minotauro também mobiliza o imaginário moderno: Nietzsche, por exemplo, vê nele a imagem de um outro saber, sugerindo uma imensa metáfora do conhecimento. Para ele, fundamentalmente, o movimento do saber dirige-se ao Minotauro, e não à salvação pelo fio, que conduz para fora.

A partir do século XX, muda a perspectiva da imagem do Minotauro, que passa a ser considerado belo. Tem-se, ainda, a revelação de que ele nada mais é do que um reflexo de Teseu, a imagem que este descobre ao descer o labirinto, como bem descreve Margueritte Youcenar:

² Para essa descrição, recorri aos autores André Peyronie, Autran Dourado e M. Detienne.

Teseu não percebe que está no interior de si próprio e que as vozes familiares que escuta são a expressão de muitas fraquezas e múltiplos egoísmos. Não sabe reconhecer em si mesmo o Minotauro. Depois de vencida a prova, ele declara que a besta era invisível e que não há como provar o combate (apud Peyronie, 1998, p. 649).

A idéia de que Teseu, na hora do enfrentamento, vê de repente elevar-se no Outro sua imagem invertida revelou o significado da dualidade em nosso processo de criação: o duplo de si mesmo no qual a personagem homem-touro deveria reconhecer-se.

No século XX, portanto, o Minotauro passa a representar a conquista da própria consciência, emprestando ao jogo de identidades uma dimensão simbólica mais complexa. Para os surrealistas, ele é símbolo das forças obscuras, dos impulsos irracionais, das pulsões mais secretas e reprimidas e dos desejos de transgressão. É a própria natureza ambivalente do monstro que atrai, o ser dual em que se concretizam e materializam os conflitos do consciente e inconsciente. Nessa criatura metamorfoseada, confluem o apolíneo e o dionisíaco, representando uma espécie de distinção reconstruída em termos freudianos, em que o labirinto é a mente; Teseu, o consciente, e o homem-touro, o inconsciente (Leal, 2000, pp.15-47).

Inscrevendo-se nessa corrente, Picasso, reinterpreta a mitologia clássica à luz da arte e do pensamento moderno. De fato, Picasso identifica-se tanto com o poderoso impulso criminal e sexual do Minotauro quanto com sua ternura, seu sofrimento telúrico e abismal. Fascinado pelo animal, irá se apropriar dele e integrá-lo em seu contexto pessoal, convertendo-o em seu *alter ego*.

Com a análise das obras que o pintor compôs nesse ciclo, que vai de 1928 a 1937, Paloma Leal revela as singularidades da representação picassiana do mito. Na obra do artista, o Minotauro adquire uma idiossincrasia totalmente renovada, distinguindo-se pelo lado demasiadamente humano, de vícios, violência e volúpia. Carregado de simbologia, conteúdo e mistério, reúne elementos da lenda minóica e a tradição taurina espanhola, conjugando significados ambivalentes: besta sanguinária ou desgraçado ator de um drama inexorável?

O estudo das gravuras de Picasso com motivos do Minotauro, integrantes da série intitulada Suite Vollard (1933), iria nos oferecer o primeiro contato com a abordagem de intersecção entre as corridas e o mito grego, reafirmando a percepção do entrecruzamento desses universos. Entre as obras do artista que interessam ao presente estudo, ganha destaque a *Minotauromaquia* (1935), capaz de condensar numa só imagem todos os motivos e símbolos do referido ciclo. Ao mesmo tempo que alude aos conflitos íntimos do artista, ela consegue alcançar significação universal: o combate entre a luz e as trevas, o bem e o mal, a vida e a morte, lembrando que nisso reside a sedutora simplicidade maniqueísta das touradas.

Em contraponto à virilidade explícita do Minotauro de Picasso, destacada por seus atributos de masculina animalidade, nossa personagem homem-touro mergulha na natureza contraditória e dual da figura mítica na pele e no corpo de uma mulher. Na apropriação do mito, além de evocar os sentimentos de solidão e angústia profunda, decidimos expor a monstruosidade e perversidade do ser humano.

Numerosas e muito significativas foram as variantes temáticas em torno do Minotauro que nutriram a nossa criação. No conto de Jorge Luis Borges (1998, p. 632) *A Casa de Astérion*, por exemplo, o Minotauro é quem tem a fala, descreve sua morada – o labirinto – enquanto espera pelo dia de sua redenção: o encontro com Teseu. A personagem, numa narração de extrema ambigüidade, parece oferecer-se, sem resistência, ao golpe fatal, como se sua liberdade e realização como monstro se unissem na morte.

A leitura desse conto colocou-nos diante da questão sobre o sentido da experiência de confinamento, da mais aterradora e sinistra sensação de prisão e de errância infinda. Apontou, assim, para o enigma da construção da nossa personagem, cuja casa, tal qual o palácio de Astérion – com incontáveis portas, pátios e fontes – acaba por se converter em símbolo explícito do mundo.

Ademais, a compreensão de que, em Borges, o homem está sempre no centro de indiscerníveis reflexos, de intrincadas correspondências, fez-nos perceber que o desconcerto humano, diante da imagem do absurdo e da vida, é um dos seus temas e símbolos mais pessoais. Alimentar e perpetuar a ficção desse universo, a vida e os sonhos como um labirinto infinito, talvez seja o sentido de toda a obra desse escritor³, um sentido que teria, em nosso trabalho, uma significativa repercussão, conforme as seguintes palavras da intérprete: “Quando durmo também sonho com labirintos e de fato não sei se agora sonho ou se estou desperto. Quem me despertará desse sonho que também é um pesadelo?” (Lusalva, 2003, p. 13).

O mundo passa a se configurar como um labirinto indecifrável. Sua travessia consiste, por si, em toda a experiência do encontro de si mesmo como Outro.

A intérprete, então, mergulhou em profundas experiências, traçando caminhos desconhecidos. Com a vista limpa, a alma nua e o corpo errante, Lusalva entrou no labirinto imaginado, provida de vazios. Nestes, construiu o mundo da personagem como metáfora da viagem, na qual a dimensão da experiência reside na possibilidade de se perder, sem nunca saber exatamente aonde se chegará: “Meus pés fazem o caminhar... Minhas pernas fazem o caminho? E para onde vamos?” (Lusalva, 2003, p. 3).

Em cada laboratório, esse mundo ganhava mais sentido, formas e significados. Tornava-se a razão da própria existência da personagem, imersa em devaneios e delírios de um mundo imaginado. Sua identidade mostrava-se inteira em sua morada, conforme revela este trecho: “O caos formalizado, meu labirinto, minha vida” (Lusalva, 2003, p. 21).

³ In: www.lectura.ilce.edu.mx3000/sites/3milênio/borges/htm/sec.28.html

A viagem, enquanto percurso, pode ser comparada ou associada aos mistérios do mundo. Ao representar metáforas de um enigma, ou a conquista do conhecimento sobre a obscuridade, a viagem é símbolo da era da busca. “Por meio do labirinto, figura do conhecimento, há os que fazem a experiência da investigação, enquanto outros passam por aquela da errância, ou pela experiência de ambas o mais das vezes inextricavelmente imbricadas” (Peyronie, 1998, p. 571).

A reflexão ainda nos conduziu à representação gráfica do labirinto, ao que ele quer dizer independente da forma em que se apresenta: escrito, construído, dançado ou contado. A exemplo de outros grandes mitos da cosmogonia, o labirinto está em todos os continentes, em todas as culturas, por toda a parte onde o homem tenta sondar o insondável, elucidar o mistério, encontrar o centro e o sentido desta singular busca que é a vida.

Por vezes sumário e por vezes de extrema significação, o labirinto pode ser pagão, judaico, cristão, budista ou muçulmano, inscrito na totalidade livre do círculo ou mantido dentro da rigorosa geometria do quadrado, expresso em volume ou desenhado sobre uma superfície plana. Pertence, porém, a todas as culturas, a todas as arquiteturas, a todos os pensamentos.

Correspondendo, fundamentalmente, ao princípio de que na circunferência de um círculo o começo e o fim se confundem, o labirinto é circular, mesmo quando feito de quinas e ângulos. A vida, também, jamais poderia ser imaginada como uma linha reta. A fascinação exercida por esse simbolismo universal não é estranha à natureza gráfica do labirinto, que, segundo o poeta francês Jean Clarence Lambert, “simboliza em si o *bios*”.⁴ Toda vida no planeta é de circulação labiríntica: o corpo humano com o sangue nas veias e toda a circulação de líquidos em seu interior; os ouvidos, cuja anatomia denomina de labirinto o ouvido interno; o cérebro, as vísceras. A vida passa por esses meandros, por esses contornos, esses impasses aparentes, esses poços de mistério.

Nos entrelaçamentos dos tecidos, está o reflexo encarnado do invisível caminho de nossos destinos. A representação do labirinto galga do ventre ao espírito, seu sentido se enriquece, ganha complexidade e se faz múltiplo. A imagem é movimento e silêncio no centro, desenhos de mistérios cuja significação original por vezes se perdeu, mas não deixa de falar, em silêncio, ao inconsciente.

Essas visões conduziram o meu olhar, até então distraído, para as inscrições que a personagem imprimia no espaço, no seu percurso de perambulação, e os desenhos, traçados por seus movimentos: retas, curvas, desvios, ângulos, hexágonos, estrelas, espirais. Esses elementos, incorporados às cenas, deflagravam novos significados.

Também foi possível identificar e estabelecer uma analogia entre o modelo de construção da *Plaza de Toros* madrilenha e as estruturas labirínticas, seja pela constituição circular do edifício (entremeado de corredores que dão acesso aos

⁴ www.jornada.mx/1999/nov99/991107/cul1.html

diversos setores e dependências), seja pelo próprio simbolismo de suas portas, destinadas a finalidades específicas. Vale lembrar que existem três portas essenciais: a das *cuadrillas*, por onde entra o cortejo para o desfile inicial; a que dá acesso ao *desolladero*; e a do *toril*. A quarta porta – dita principal, *puerta grande* ou porta de Madri – só há de abrir-se duas vezes durante a função: uma para a saída dos responsáveis pela simbólica abertura da arena; e outra para que saia o toureiro triunfador, carregado nos ombros.

Nessa simbologia, encontramos o significado da única porta de nosso labirinto, que veio sintetizar as forças que opõem o uno ao múltiplo, o interior ao exterior, a horizontalidade à verticalidade, o real ao imaginário, o finito ao infinito.

Tais associações alimentaram a criação da cenografia por Marcos Pedroso, que assim expressa sua compreensão dos conceitos presentes na concepção de *Olhos de Touro*:

Na construção de Olhos de Touro, a tauromaquia e a mitologia são os instrumentos de acesso a um universo de autoconhecimento, onde dor, força, alegria e desamparo são os meios para se encontrar o opo-sitor inacessível. O espaço de encenação busca, respectivamente, a amplitude e o enclausuramento, a arena exterior e o pequeno claustro. Mandalas labirínticas, sugeridas pela trajetória coreografada, se interseccionam com anéis demarcatórios da arena de touradas, criando uma estampa gráfica no piso, executada com linóleo e fitas. Uma planta baixa de lugar nenhum; um mapa que não leva a saídas exteriores. Na sua procura, a dançarina sobe pela porta, choca-se com paredes em meio a colunas que nada sustentam, mas cumprem o papel de barreiras. Uma parede translúcida é usada como tela de retro-projeção, espaço de reafirmação e ao mesmo tempo de distanciamento e espelhamento.⁵

Estávamos, assim, definitivamente enredadas em meio a tantas e tão múltiplas correspondências, relações ambíguas, sinuosas e imbricadas que nos envolviam e nos ligavam à obra. Sob o olhar da intérprete, a personagem vivia intensamente os tormentos e as agruras do Minotauro: em seu corpo habitavam a mulher, o homem e o touro. A casa da personagem estava povoada de imagens subconscientes: sua história era sua vida, sua vida era caminhar, caminhar em busca da redenção, do vôo, do céu. Enquanto isso, eu articulava seu mundo, sentindo-me como Dédalo, que:

durante o risco e desenvolvimento da obra, se surpreendeu de ver as peças se acasalarem como num jogo, independentemente de sua vontade. Humilde, atribuía o fato ao acaso ou aos deuses, esquecido

⁵ www.bb.com.br/appb/portal/bb./ctr/art/index

de que um outro Dédalo trabalhava escondido dentro dele (por ele), tão lúcido e solar como o Dédalo à luz do dia mediterrâneo. Ambos artífices que só se revelavam na obra (Dourado, 1976, p. 171).

Desse modo, sem regras definidas, conduzida ao mesmo tempo pelo profundo sentimento de incerteza e pela clara percepção dos indícios confirmadores ou rechaçadores das opções feitas, fui concatenando ideias, compondo imagens, mapeando rumos e decifrando os enigmas da obra artística que se configurava. Muitas vezes, tive a sensação de que tudo aquilo já existia e que eu era inexplicavelmente levada por impulsos desconhecidos, rumo ao encontro do que sempre esteve guardado, recôndito, submerso em mim.

Assim como a obra que nasce inicia um novo ciclo de crescimento e amadurecimento, a análise do processo descrito não esgota as possibilidades de reflexão sobre a experiência vivida. Um processo artístico intenso e transformador lança sempre novas sementes, abre perspectivas, deixa um espaço a ser preenchido, passagem necessária para evitar a clausura, a finitude da criação. Dessa contingência e transitoriedade resultam o fluxo e o refluxo das ideias e surgem os embriões de outras experiências. Em contínuo movimento, o processo de criação de uma obra transforma-se, em parte, no percurso de criação daquela que a sucederá.

A experiência de criação de *Olhos de Touro* proporcionou-me, de fato, a realização de um trabalho de pesquisa e investigação artística comprometida com pressupostos e princípios que, há tempos, vislumbrava e que vinham se revelando timidamente em minhas criações anteriores. Permiti indagações, ousei proceder de formas inusitadas, arrisquei errar e, por vezes, errei. Evitei dar soluções e busquei, antes, intuir caminhos. Acreditei, obstinada e sonhadora, na ideia de que a obra emergiria primordialmente do fazer, da *praxis* nos laboratórios, e não do pensar, de sua idealização, de sua pré-concepção, e assim, a alcancei.

Entretanto, paradoxalmente, quanto mais fundo mergulhava na vivência experimental, mais submersa me encontrava na reflexão dos conteúdos nela explorados. Jamais pensei, interroguei, conversei e ouvi tanto. Jamais o intérprete foi tão cúmplice e autor de uma obra minha. Jamais me senti tão correspondida em meus desejos como diretora e criadora.

A aproximação com o universo mitológico redimensionou o significado do processo criador, suscitou a percepção de seus imbricamentos e interconexões com o transcendente, o metafísico. Mito e existência fundiram-se no corpo e no espírito da intérprete nos laboratórios de improvisação. Seu corpo – inicialmente submetido a procedimentos de indução a estados alterados sensíveis – ganhou liberdade, lançou-se inteiramente à criação com autonomia plena.

Deixo o testemunho de quem semeou uma ideia, fecundou um corpo criativo e viu nele brotar e crescer a criação. Por vezes aparando seus galhos ou dando-

lhes suporte, nutrindo, regando, e dentro do possível, proporcionando o espaço e as condições para que encontrasse sua plenitude.

Um caminho aberto, que aponta para mil direções, da amplitude do céu à perda do labirinto, para aventureiros que buscam novas travessias, sem porto para chegar, sem fim a almejar, pelo simples prazer da busca, que traz em si a possibilidade da descoberta.

Bibliografia

ASCÁSUBI, Luis. *De toros y hombres*. Trad. Carmem de Ascásubi. Quito : Artes Gráficas, 1981.

BORGES, Jorge Luiz. *Obras completas*. Trad. Jorge Schwartz. São Paulo : Globo, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis : Vozes, 1985.

CABALLERO, Antonio. *A la sombra de la muerte*. Madrid : Turner, 1994.

CANABATE, Antonio Díaz. *El mundo de los toros*. Madrid : Editorial Everest, 1970.

DETIENNE, M. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1991.

DOURADO, Autran. *Ópera do mortos*. Rio de Janeiro: Rocco,1976.

HEMINGWAY, Ernest. *O verão perigoso*. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1991.

KOTHE, Flavio R. *O herói*. São Paulo : Ática, 1987.

LEAL, Paloma. *Picasso Minotauro*. Madrid : Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo : Cosac & Naif, 2001.

LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Trad. William Agel de Melo. Brasília : Editora Universidade de Brasília/Martins Fontes, 1989.

LUSALVA, Márcia. *Interprete criador em Olhos de Touro*. Monografia (Graduação em Artes Cênicas), Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

MASATS, Ramón; VIDAL, Joaquin. *Toros*. Madrid : Lunwerg, 1998.

MOTA, Marcus. *O segredo de Minos*. Brasília: Inédito, 2002.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade : processos de criação*. Petrópolis : Vozes, 1987.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

PEYRONIE, André. *Dicionário de mitos literários*. Dir. Prof. Pierre Brunel. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro : José Olympio, 1998.

PINHO, Márcia Duarte. *Olhos de Touro: um caminho de criação*. Dissertação de Mestrado do programa de Pós Graduação em Artes cênicas da UFBA. Salvador, 2003.

Coreografia e Transcoreografia

Cíntia Nepomuceno¹

RESUMO

Na contemporaneidade a utilização do termo coreografia para dar nome aos produtos derivados das criações coletivas da área de dança não parece dar conta da multiplicidade de interações e parcerias desenvolvidas durante os processos composicionais. A adição do prefixo *trans*, que em latim significa “através” e “além” apresenta o neologismo *transcoreografia* como termo alternativo para resignificar processos colaborativos de criação em dança. Um estudo sobre a palavra coreografia mostra que a mesma também foi adotada como um neologismo na modernidade, para substituir o léxico derivado do balé clássico. Transcoreografia é uma ampliação do termo coreografia, sem o objetivo de negá-lo, mas de somar-se a ele e dar-lhe possibilidade de ir além de seus limites.

Palavras-chave: Dança; Coreografia; Processos Colaborativos; Transcoreografia; Artes Integradas.

ABSTRACT

The word choreography is no longer an appropriate term to nominate collaborative creations of contemporary dance. The multiple interactions and partnerships developed during the compositional processes allow us to add the prefix trans to the word choreography, creating the new word: transchoreography. This prefix in Latin means “through” and “beyond”. A Study about the term choreography reveals that this word was also adopted as a neologism when classical ballet terms needed to be replaced. Transchoreography amplifies choreography, without denying it, but allows choreography go through its own limits.

Keywords: Dance; Choreography; Collaborative Processes; Transchoreography; Integrated Arts.

Há muito tempo intriga-me o fato de que o termo mais utilizado para se referir às obras de arte da área de dança tenha em sua composição um sufixo que indique escrita. *Coreografia*. A grafia de alguma coisa, algo cujo significado eu desejava pesquisar, esse prefixo *coreo*. Encontrei, em um artigo de Maria Cláudia Guimarães, na definição de choreosofia, o prefixo sendo derivado do “grego antigo *choros*, que significa ‘círculo’” (2006, p. 44). Insatisfeita, recorri aos dicionários, inspirada em Jordi Planella que em seu livro *Cuerpo, Cultura y Educación* (2006) resolve consultá-los para estudar a epistemologia do corpo e dar conta de sua lexicografia, por considerá-los ferramentas culturais e didáticas que refletem a realidade (p. 40). Encontrei o significado possível de *coreo*, provavelmente derivado do grego *Khoreia*, que significa dança. O sufixo “grafia” eu já compreendia,

¹ Professora no Instituto Federal de Educação de Brasília (IFB). Lidera o grupo de pesquisa Coletivo Transcoreográfico. É coreógrafa e pesquisadora do movimento.

derivado do também grego *graphein*, que significa escrita. Foi apenas no livro *A Escrita da Dança: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica* (2008), de Ana Lígia Trindade, que finalmente consegui compreender essa relação entre grafia e dança.

Ana Lígia Trindade delineou uma evolução do termo coreografia, determinando sua origem em um contexto histórico variado, “derivado da palavra coreia (*χορεία*), uma dança grega, performada em círculos e acompanhada por cantos” (TRINDADE, 2008, p. 29). Segundo a autora,

[...] o termo “coreografia” surge na dança em 1700, na corte de Luiz XIV, para nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do *ballet* daquela época. Seu criador Raoul Auger Feuillet, mestre de *ballet*, introduziu seu neologismo que, literalmente, quer dizer a grafia do coro. (2008, p. 30 – grifo meu).

Estou aqui focalizando a terminologia, pois, como se sabe, o ato de coreografar é bem mais antigo, nos remetendo às Tragédias Gregas, como afirmam os estudos de Marcus Mota (2012) e A.P. David (2006) sobre as relações entre as danças corais e os textos antigos. Porém, como afirma André Lepecki, foi de fato na obra *Choregraphie ou l’Art de Décrire la Danse, par Caractères et Signes Démonstratifs*, publicada por Raoul Feuillet, em 1700 que o termo coreografia apareceu impresso pela primeira vez (LEPECKI, 2010, p. 04). No livro *Noverre: Cartas Sobre a Dança* (2006) de Marianna Monteiro, também há referências sobre o sistema de notação coreográfica de Raoul Feuillet (fig. 53), encomendado por Luís XIV, amplamente utilizado para registrar e compor danças no século XVIII (MONTEIRO, 2006, pp. 132-3). Foi curioso descobrir que o termo que originou o neologismo *transcoreografia* que proponho em minha tese de doutorado foi igualmente lançado como um neologismo no ano de 1700.

De acordo com Trindade, inicialmente o termo coreografia era utilizado para denominar apenas o ato de escrever as danças, ou seja, a notação coreográfica, pois na época em que o termo foi criado, o compositor de danças era o mestre de danças, ou mestre de *ballet* (*maître de ballet*) (2008, p. 29). Contudo, houve uma transformação gradativa em relação a esses papéis, o que pode ser comprovado na tradução de Marianna Monteiro das cartas de Noverre. Quando propõe sua reforma para a dança, Noverre critica o trabalho dos coreógrafos que trabalham “ao pé da lareira” e recomenda que os “compositores de gênio” desloquem-se para o teatro na hora de criar suas danças (NOVERRE apud MONTEIRO, 2006, p. 132). Isso sugere que o termo coreógrafo não era utilizado para nomear apenas aqueles que realizavam os registros, mas também os que compunham as danças. Indicava ainda que esses compositores trabalhavam de modo solitário, rabiscando e desenhando sobre folhas de papel, sem qualquer contato direto com os dançarinos ou o espaço concreto onde a dança aconteceria.

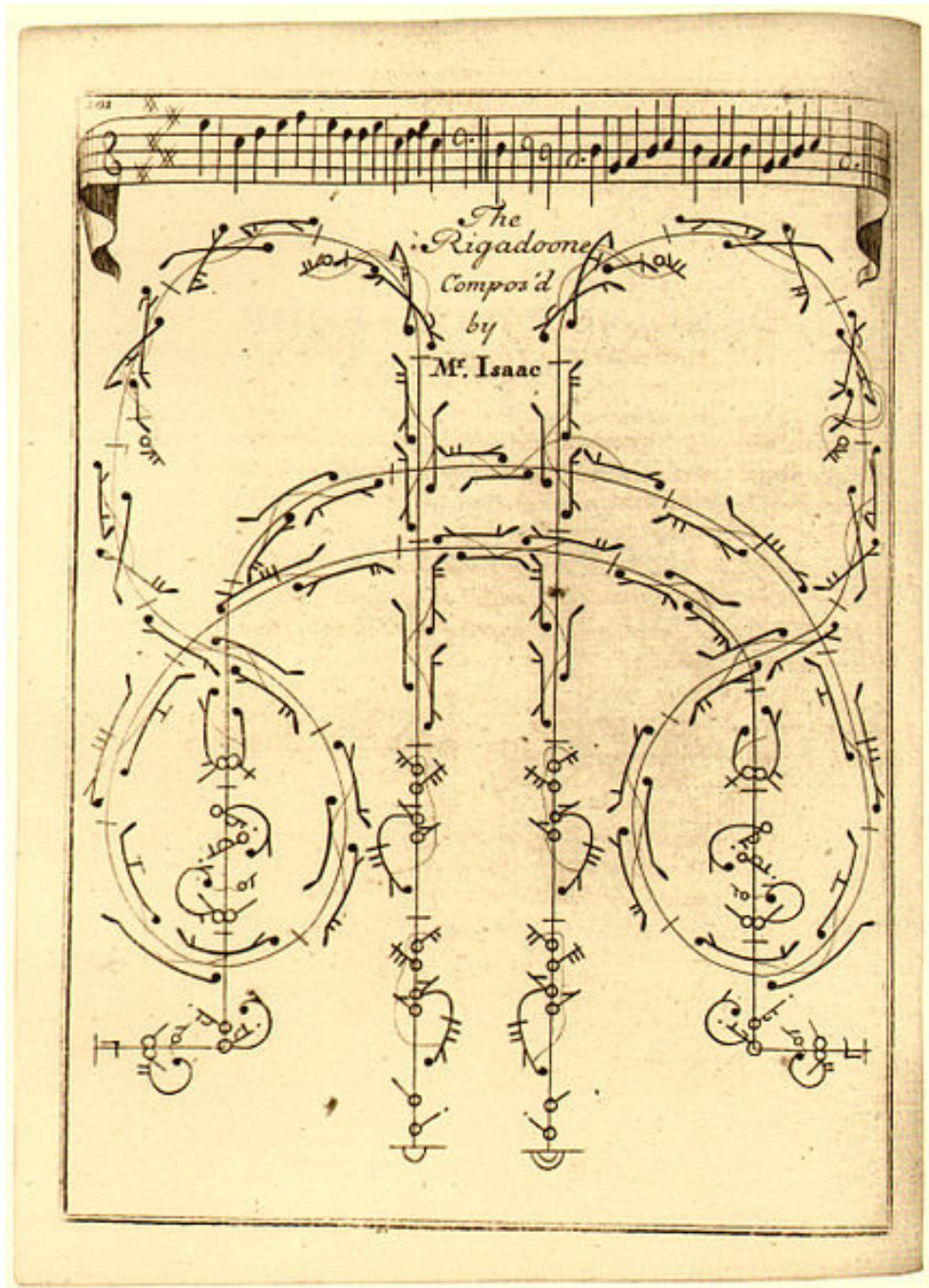


Fig.1: Notação Coreográfica de Raoul Feuillet

Considerando o contexto abordado, a relação entre dança e escrita torna-se de fácil compreensão. Mark Franko, no artigo *“Writing Dancing, 1573”* descreve um gênero de dança praticado na França renascentista que ele denomina *“geometrical dance”*, no qual as relações entre texto, desenhos geométricos e coreografia eram praticadas intensamente (FRANKO, 2001, s.n.). A dança estava identificada com a retórica, pelo uso das chamadas *“figuras”* que designavam tanto os

dançarinos quanto os caminhos percorridos no espaço (Ibid.). Parados ou em movimento, as figuras coreográficas apresentavam os corpos como metáforas físicas dos desenhos simbólicos ou dos caracteres escritos (Ibid.). No livro *Oche-sography* de Thoinot Arbeau, também há menções à representação gráfica dos movimentos dos dançarinos que deveriam, por exemplo, simbolizar com um R maiúsculo uma “*révérence*”: “*the first movement is the ‘révérence’, indicated by a capital R [...]*” (ARBEAU, 2011, p. 53). Se nos lembrarmos do traçado que a mão faz quando realizamos uma grande reverência, iremos perceber que estamos desenhando um R maiúsculo no ar. É o R de realeza, *Royauté* e *Roi* (respectivamente realeza e rei em francês). Muitos outros movimentos primordiais da dança podem ter se derivado dessa associação com a retórica e vice-versa. Observem-se, por exemplo, os já citados estudos conduzidos por David (2006) e Mota (2012), que remontam às Tragédias Gregas e estão verificando o vínculo entre os textos dessas obras e as danças de seus coros. Ainda de acordo com o conteúdo do livro de Arbeau, publicado no formato de manual, as sequências de dança eram memorizadas a partir de letras do alfabeto, associadas aos passos referentes a formas que tivessem consonância com seus desenhos espaciais, ou à nomenclatura que lhes eram conferidas. Uma sequência de dança a ser memorizada, como em uma partitura, poderia ficar assim: “R b ss d r d r b ss ddd r d” (ARBEAU, 2011, p. 53). Essa partitura era totalmente compreensível aos estudantes franceses de dança do século XVI familiarizados com a *Basse Dance* e com os métodos de Arbeau, que era um padre jesuíta dedicado ao ensino dessa e de outras danças da corte francesa, por volta de 1589, ano da primeira edição de seu manual.

Durante muito tempo partituras de dança chegaram prontas aos salões de baile. Esse hábito, contudo, durou apenas até o momento em que a dança esteve restrita a deslocamentos no espaço, divisão rítmica e passos simples. Com a complexidade da movimentação tornando-se maior, requerendo o registro de outras ações, gestuais e expressões, foram necessárias adaptações posteriores às formas de registrar as composições artísticas das artes corporais. Muitos tipos de notação coreográfica foram criados ao longo da história da dança, principalmente com o objetivo de registro, quando o acesso às gravações em vídeo eram recursos inexistentes, escassos ou ainda dispendiosos. Os três sistemas mais conhecidos foram criados na primeira metade do século XX: Sutton, Benesh e Labanotation. Dentre eles, o Labanotation, criado por Rudolf Laban, é considerado o mais completo. Porém, temos notícia da existência de muitos outros, como Eshkol-Wachman, Motif, Shorthand, Conte, e Morris (TRINDADE, 2008, p. 48).

Com o advento da dança moderna, a rejeição à palavra “*ballet*” aboliu o uso do termo “*maître de ballet*”, como aquele que compõe danças, sendo substituído por coreógrafo (TRINDADE, 2008, p. 30). O termo que deveria nomear o escritor de dança, aquele que a registrava, acabou por nomear definitivamente o criador. O emprego do termo coreografia como sistema de notação perdurou por mais tempo, sendo reforçado por Rudolf Laban com a publicação em 1926 do livro *Cho-*

reographie, que se transformou, posteriormente, em sua análise de movimento (Ibid., loc. cit.).

Não se sabe ao certo quando o termo que deveria nomear a ação de escrever a dança acabou por definir também a ação criativa, bem como os produtos dela derivados – as próprias danças –, ainda que a pena ou o lápis, o papel e a própria escrita, na realidade sejam elementos por vezes estranhos à composição coreográfica na contemporaneidade. A hipótese lançada por Ana Lígia Trindade é a de que “a marca coreografia tenha assumido tamanha popularidade que substituiu o produto ‘dança’” (2008, p. 30). A autora também faz alusão à possibilidade de influência das idéias contidas no Manifesto Coreográfico, publicado em 1935 por Serge Lifar, terem sido responsáveis pela divulgação do termo (TRINDADE, 2008, p. 30-1). Obviamente a história não é linear, os eventos são rizomáticos, provavelmente muitas foram as causas que levaram os dançarinos e outros agentes relacionados ao cotidiano da arte de dançar a utilizar o termo coreografia como sinônimo de dança e de criação em dança, alterando o sentido inicial dessa palavra, proposta como um neologismo na corte de Luiz XIV.

Em certos momentos as palavras já não nos servem e precisam ser resignificadas ou substituídas. Steve Paxton fala sobre a proeminência da linguagem e nosso condicionamento a ela em seu artigo “*Improvisation is a word for something that can't keep a name*” (2001). Ele afirma que nomes, descrições e categorias nem sempre serão utilizados da mesma maneira, mas refletem consenso e irão desaparecer ou serão modificados à medida que o consenso se alterar (PAXTON, 2001, s.n.). Provavelmente foi o que ocorreu quando passaram a utilizar o termo “coreógrafo” no lugar de “*maître de ballet*”, e o termo “coreografia” significando composição de dança. Foi um consenso.

Pode parecer estranha a alguns de nós a ideia de coreografar no papel, como um músico compondo em uma partitura, mas muitas vezes lancei mão desse recurso, principalmente quando precisei montar coreografias com a participação de grupos numerosos, como foi o caso da abertura das Olimpíadas do Colégio Educap em Campinas, em 2002. Eu coordenei a entrada, as danças e a saída de todas as turmas de ensino fundamental e médio da escola no dia do evento. Para organizar em minha mente todos os estudantes no espaço do ginásio de esportes, precisei visualizar em uma folha de papel cada um deles, como se fossem pequenas bolinhas ocupando o espaço, traçando seus deslocamentos com setas e linhas pontilhadas, para depois concretizar nos ensaios ao vivo a transposição para movimentos de corpos no espaço real. O resultado gráfico não era muito diferente da figura 1 desse artigo, que ilustra a notação de Feuillet. Acredito que muitos de meus colegas tenham experimentado esse tipo de ação coreográfica (no sentido literal). Porém, na hora de criar passos de dança e encadeamentos rítmicos, soa estranho pensar em escrever ou simplesmente pensar, de maneira estática. Movimentar-se, experimentar em improvisação é o que está mais intimamente e costumeiramente relacionado ao ato de compor danças e, por isso, o

termo me soava tão inadequado a essa ação criativa.

André Lepecki escreve que quando a palavra *coreografia* surge pela primeira vez, ela aparece “para agenciar não apenas escrita e movimento, não apenas corpo e signo, mas papel e chão” (2010, p. 04), destacando que a folha de papel e a sala de dança são superfícies que se projetam uma sobre a outra, assumindo dimensões bi e tridimensionais articulados por meio dos corpos daqueles que dançam. A folha de papel equivalendo ao chão da sala de dança, o corpo do dançarino assumindo a função da escrita no papel, um “corpo-hieróglifo” como pontua o autor. Seu texto é o resumo de uma fala sobre a argumentação contida em seu livro *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement* (2006), focalizando planos de composição, que na dança experimental contemporânea se entrecruzam, determinando campos de forças e linhas para o que ele chama de “eventuais políticas do movimento” (2010, p. 01).

Apresentando como primeiro plano de composição o que ele denomina “quadra-do branco de Feuillet”, após fazer a analogia entre a sala de dança e a folha de papel que o coreógrafo utiliza para compor, Lepecki cita Paul Valéry, para quem “a condição primeira para a dança acontecer é a terraplanagem” (LEPECKI, 2010, p. 04), descartando tudo aquilo que poderíamos supor como obviamente imprescindíveis para o acontecimento da dança, ou seja, “não é o corpo, não é o movimento de braços e pernas, não é a música, nem um elã vital” (Ibid., p. 04). Ao tomar contato com essa parte do texto, lembrei-me das incontáveis vezes em que minha primeira ou única preocupação ao dançar, ou ao escrever projetos ou ementas para oficinas de dança foi a certeza de que teria um chão liso e plano. A principal crítica de Lepecki diz respeito ao apagamento da historicidade que a terraplanagem traz quando violenta o terreno que planifica (Ibid., p. 05). Ele nos pede que observemos essa tendência à neutralidade do solo de dança, sugerindo que passemos a negociar com o terreno. Iniciando uma nova relação com o chão, ele propõe uma “política do chão” (Ibid., p. 05).

Será que aquelas folhas de papel de Raoul Feuillet, mesmo após todos esses anos, nos deixaram apegados ao chão liso? Curioso observar que Feuillet em francês significa folha de papel, como destacou o próprio Lepecki (op. cit., p. 04), ou seja, o autor do conceito personificava o próprio objeto que o originou, e assim permaneceu como um fantasma que nos assombra até os dias atuais. Interessante que o segundo plano de composição apresentado por Lepecki seja justamente o “plano do fantasma”, simbolizando tudo aquilo que já se foi, mas continua reverberando no tempo presente (2010, p. 05). Ele não cita Feuillet como um fantasma, mas poderia muito bem tê-lo citado já que, como folha de papel, permanece nos assombrando na terraplanagem dos palcos e salas de aula de dança, por meio de sua notação coreográfica.

Poderíamos argumentar que nosso apego à neutralidade do chão tenha razões mais práticas, pois um solo irregular poderia causar lesões, ou porque alguns

movimentos são impossíveis de serem executados sem a firmeza de um chão plano. Mas convém lembrarmos de algumas experiências ocorridas em terrenos irregulares, de danças executadas em locais abertos, em espaços naturais com a preservação de sua historicidade. Pina Bausch nos forneceu muitos desses exemplos em sua obra, rompendo intencionalmente com esse vício de terraplanagem, como registra Fábio Cypriano (2005) ao destacar que em suas peças a coreógrafa alemã costumava propositalmente lançar mão da natureza no palco. De acordo com o autor, Bausch dizia: “Eu amo o real, a vida nunca é como um palco de dança, liso e tranquilo” (apud CYPRIANO, 2005, p. 113). Impossível deixar de lembrar-me da turfa marrom cobrindo todo o palco, em sua releitura de *Sagração da Primavera* (1975), desafiando os dançarinos e imprimindo seus corpos com toda a sensorialidade de um solo fértil; dos sete mil cravos brancos e vermelhos que pareciam brotar do linóleo na peça *Cravos* (1999), transmitindo uma sensação onírica à plateia; ou daquela enorme pedra em cena durante a coreografia *Vollmond* (2008), que serve como apoio para escaladas e saltos, e que também tem um espaço aberto embaixo dela, por onde alguns dançarinos passam nadando quando o palco se enche de água. A água no chão do palco também é uma subversão à folha de papel de Feuille, já que o papel molhado se estraga, se rasga, se dilui e torna-se impossível escrever nele (em analogia tornar-se-ia impossível dançar, já que a escrita é a própria dança, o dançarino sendo o “corpo-hieróglifo”) (LEPECKI, 2010, p. 04). Aliás, muitas das propostas de Pina Bausch são potencialmente transgressoras e Fábio Cypriano também aponta os riscos de quedas e torções dos dançarinos em contato com os elementos que a coreógrafa traz para as cenas (CYPRIANO, 2005, p. 114). Quando o autor aborda esses fatores de risco está focalizando a natureza “bárbara, rústica e selvagem” das obras de Bausch que, de acordo com ele, tinham como objetivo expor os conflitos do ser humano com aquilo que é considerado natural (Ibid., p. 114). Em minha análise, atendo-me à planificação do terreno onde se dança, observando que essas obras conseguem realizar de modo inquestionável o que Lepecki sugere: negociar com o chão.



Fig.2: Sagração da Primavera de Pina Bausch - Cravos, de Pina Bausch (Retirada do site da UOL

<http://entretenimento.uol.com.br/album/Sagracao_da_Primavera_pina_bausch_album.htm>, acessada em 02/06/2012.



Fig.3: Cravos, de Pina Bausch, Retirado de:

<<http://bioterra.blogspot.com.br/2005/07/nelken-cravos-po-pina-bausch.html>>, acessado em 02/06/2013.



Fig.4: Vollmond, de Pina Bausch (Retirada do Blog Woman Man Dog Tree

<<http://womanmandogtree.blogspot.com.br/>>, acessado em 02/06/2013.

Negociar é uma tarefa comum ao trabalho de quem coreografa. No livro de Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, ao comentar sobre improvisação e coreografia, o autor define que ambos os processos se dão a partir de negociações com padrões por meio dos quais os corpos dos dançarinos ou coreógrafos estão pensando, refletindo (2010, p. 27). O que ocorre com a maioria dos processos coreográficos é que se negocia com os padrões de movimento, mas pouca coisa é negociada em termos políticos nas relações hierárquicas entre os coreógrafos e os dançarinos. Ainda que o material criativo seja fornecido na maior parte das vezes pela companhia de dança, o mérito e até mesmo a grande parte dos recursos financeiros ficam restritos aos detentores do poder – no caso o coreógrafo, o diretor e o produtor. Uma das ideias subjacentes à minha proposta de resignificar os termos e, dessa forma, horizontalizar as relações entre os agentes

das ações criativas da área de dança consiste em tornar mais justos os intercâmbios políticos, financeiros e culturais. Também temos a questão da autoria, levando à consequente discussão sobre direitos autorais, que suscita uma polêmica de grandes proporções no que diz respeito às obras das artes cênicas que são produções impermanentes, consideradas bens imateriais e de difícil registro.

No livro de Burrows há algumas definições de coreografia que não têm relação com sua origem histórica associada à notação, à grafia propriamente dita e à história de Feuillet. Penso que a maioria dos dançarinos e coreógrafos ignora essa acepção do termo que estou tomando no sentido literal para defender uma espécie de releitura e propor uma ressignificação. Durante minha pesquisa no curso de doutorado conversei com alguns pesquisadores, dançarinos e coreógrafos e nenhum deles associa o termo coreografia à notação, tampouco o sufixo grafia dessa palavra à ação de escrever. Temos pouco costume de pensar sobre os termos que utilizamos na área de dança e não temos o hábito de nos dedicar às pesquisas sobre o léxico. Antes da criação do termo coreografia, por exemplo, existia outro: *orchestographie*². O sufixo linguístico permanecia, mas o prefixo era outro: *orchesis*. O significado era idêntico. Esse termo foi cunhado em 1589 como título de um manual para a dança, publicado por Thoinot Arbeau. Tudo isso está citado em *Exhausting Dance* (2006) de André Lepecki para fundamentar como argumento principal do livro a noção de “*choreography as a peculiar invention of early modernity, as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing*”³ (p. 06). A escrita atuando como os cordões de marionetes que estão programados para acionar a movimentação dos dançarinos. É essa a noção difundida por Lepecki e que serviu como estopim para uma série de modificações em meu modo de encarar a dança e meus processos criativos.

Se coreografia é, de fato, algo relacionado à escrita, aos processos de registro e de composição, e aos mecanismos de disciplinarização de corpos para a dança que nos remetem ao século XVI, faz-se necessário que na atualidade sejam revistos nossos parâmetros em relação a esse conceito. Essa operação já foi realizada antes, quando a dança moderna adotou o termo coreografia em rejeição ao uso do termo *ballet*. Eu não tinha pretensões em relação a isso, apesar de há muito tempo já me incomodar com essa terminologia, até o final de 2012 quando comecei a trabalhar com um coletivo de artistas que me chamava de coreógrafa. Eu não me considerava coreógrafa dos trabalhos desse grupo e comecei a me questionar e a expor meu incômodo. Não me sentia autora exclusiva daquilo que estava sendo produzido, de modo que não achava justo constar na ficha técnica como autora/escritora da dança que estava sendo composta. Ao mesmo tempo sabíamos, todos tínhamos consciência de que o processo era desencadeado e mediado por minhas iniciativas e conduções. Conversamos longamente sobre

² A tradução seria algo como orquesografia.

³ Coreografia como uma invenção peculiar do início da modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita.

isso e sobre como fazer com que nosso trabalho pudesse ser nomeado da maneira mais adequada. Procuramos, sem sucesso, auxílio em manuais de instrução para preenchimento de projetos culturais objetivando tornar mais justas e claras as contribuições do elenco de coletivos artísticos na elaboração dos produtos finais e nas produções. Não havia rubricas, justificativas, parâmetros que nos orientassem. Por mais colaborativo que fosse o trabalho, não havia precedentes para remunerar doze coreógrafos no cronograma físico-financeiro de um projeto. Tampouco havia rubrica para a participação de facilitadora do processo criativo, que era o termo que eu considerava mais adequado para o papel que eu desempenhava.

Percebi que nossas necessidades estavam além dos conteúdos impressos nos manuais, porque não apenas desejávamos alternativas estéticas para nossas danças, como também para suas questões sociais, políticas e filosóficas. O coletivo que se formava nos trazia essas questões, ampliando-as, ao mesmo tempo em que nos oferecia oportunidades para dançar através delas. Como nos ensinou Steve Paxton (2001), descartar um termo que já não nos serve e adotar um novo, deve ser uma ação tomada em consenso. Portanto, em conjunto decidimos descartar o termo coreografia e passar a adotar o termo *transcoreografia*, para em seguida perceber nossas ações como parte de um Processo *Transcoreográfico*.

A adição da partícula *trans* ao termo coreografia tem como objetivo enunciar a proposta de ir além do coreográfico sem, contudo, negá-lo. As principais características dessa proposta são: criação coletiva sem hierarquias nas relações entre os artistas; valorização das artes integradas; utilização de improvisação estruturada junto com sequências coreografadas; e valorização dos elementos estéticos, artísticos e pedagógicos das ações desenvolvidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBEAU, Thoinot. **Orchesography**: 16th-Century French Dance from Court to Countryside. New York, Dover Publications: 2011.

BURROWS, Jonathan. **A Choreographer's Handbook**. New Yourk: Routledge, 2010.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DAVID, A.P. **The Dance of the Muses**: Choral Theory and Ancient Greek Poetics. New York: Oxford University Press, 2006.

FRANKO, Mark. "Writing Dancing, 1573". In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper (eds). **Moving History / Dancing Cultures** : a dance history reader. E-book: Kindle Edition, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. "Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movi-

mento”. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. (39-50).

LEPECKI, André. **Exhausting Dance**: Performance and the politics of movement. E-book: Kindle Edition, New York and London: Routledge, 2006.

_____. “Planos de Composição”. In: GREINER, Christine et al. **Criações e Conexões** - Rumos Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. 119 p. il. (12-20)

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: Cartas sobre a dança. 1ª ed. 1ª reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

MOTA, Marcus. “*Genealogias da Dança: teoria coral e a discussão de estudos sobre a dança na Grécia antiga*” In: **Revista Eixo**, Brasília, v. 1, n. 1, 2012. (28-43).

PAXTON, Steve. “Improvisation is a word for something that can’t keep a name”. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper (eds). **Moving History / Dancing Cultures** : a dance history reader. E-book: Kindle Edition, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

PLANELLA, Jordi. **Cuerpo, Cultura y Educación**. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2006.

TRINDADE, Ana Lígia. **A Escrita da Dança**: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica. Canoas: Ed. ULBRA, 2008. 144p. il.

Eugene Scribe and the French Grand Opera

Paulo Ricardo Berton¹

RESUMO

A tensão entre música e drama na história da ópera, pendendo desde o início da tradição italiana para o primeiro, encontra finalmente um equilíbrio a partir das composições de Gluck e Wagner. Coroando o aspecto espetacular deste gênero artístico, a Grande Ópera Francesa irá resgatar a suntuosidade visual através do cenário e dos números de dança, mas sobretudo através da pena precisa de Eugène Scribe, o mestre da peça bem-feita. Suas parcerias com os compositores Auber e Meyerbeer representam o apogeu desta escola operística, na qual o drama está em perfeita sintonia com os elementos visuais e com a música.

PALAVRAS-CHAVE: Scribe, Grande Ópera Francesa, Drama, Peça bem-feita.

ABSTRACT

The tension between music and drama in the history of opera, tilting since the beginning of its Italian tradition to the first one, finally finds a balance with the compositions of Gluck and Wagner. Surmounting the spectacular aspect of this genre, The French Grand Opera will rescue the visual magnificence through the set design and the ballet numbers, but above all through the precise pen of Eugène Scribe, the well-made play master. His partnerships with the composers Auber and Meyerbeer represent the apogee of this operatic school, in which drama is in a perfect tune with the visual elements and the music.

KEY-WORDS: Scribe, French Grand Opera, Drama, Well-made play.

1

Throughout the History of Opera there has always been a tension between music and drama. The genre as we understand it today was created in Florence among a circle of humanist intellectuals denominated “Camerata de’ Bardi”, in a reference to their financial supporter, as an attempt to save the in their opinion corrupted music of the time in looking back at the performances of Tragedy in Classical Greece. Therefore, even getting their main reference from a dramatic art and not a musical one, these artists were heavily influenced by Girolamo Mei, the most revered Greek scholar at the time, who conceptualized those plays as predominantly sung instead of spoken. The whole development of the western opera is then based on Mei’s assumptions and on the first musical compositions by Jacopo Peri (*Euridice*, 1600) and mainly Claudio Monteverdi (*L’Orfeo*, 1607) who established the western pattern of a lively orchestration and a clear and linear melody for the singers. Thus, the genre is seen since its beginning as belonging to the artistic field of music. Nevertheless, an opera is nor a mass neither an oratorio.

¹ Professor Adjunto do Departamento de Artes e Libras da Universidade Federal de Santa Catarina(UFSC). É dramaturgo e diretor teatral.

It is a staged musical play². For this reason, and because they were dealing with a genre whose main theoretician was Aristotle, there must be a story being told, with a beginning, a middle and an end³. This is the function of the drama which in operatic terms becomes a libretto: to organize a sequence of interrelated and consequential actions framed by space and time. According to the personality of the composer, but mainly to his national origin, this dramatic formal element is going to have more or less relevance in comparison with the music. C.W.Gluck and R.Wagner are unanimously considered the two opera composers who gave the same importance for the drama and the music. According to Grout:

The relation of music to drama is one of the subjects on which Wagner discourses in much detail in his writings. The first proposition of ***Oper und Drama*** is: "The error in opera hitherto consisted in this, that a means of expression (the music) has been made an end, while the end itself (the drama) has been made the "means". It does not follow, however, that now poetry is to be made primary and music secondary, but that both are to grow organically out of the necessities of dramatic expression, not being brought together, but existing as two aspects of the same thing. Other arts as well (the dance, architecture, painting) are to be included in this union, making the music drama a Gesamtkunstwerk, that is, a composite or total art work. (405)

At the same time Wagner was composing his first opera, *die Feen*, in 1833, another important Opera style was experiencing its apogee. A style in which not only drama played a crucial role, but also the spectacle, enabling an equation that explained the huge success among the Parisian audience: opera = music + drama + spectacle. (This formula has always been the ground of Opera, but its perfect balance was finally reached during the Grand Opera in a kind of French version of the Wagnerian concept of Gesamtkunstwerk). William Crosten, who wrote a basilar book about this period in the History of Opera, explains the reasons for its triumph:

While Meyerbeer, however, is usually regarded as the symbol of French grand opera, he was by no means its sole creator. The establishment of this type of theater, in fact, was not so much the work of any one man as the result of the unique collaboration of several, including Meyerbeer the composer, Scribe the librettist, Duponchel and Ciceri

2 Although Monteverdi called his creation "dramma per musica", the dramatic elements were clearly a mean to the expression of the singers' virtuous melodies.

3 According to Aristotle in his poetics: "Now, according to our definition, Tragedy is an imitation of an action that is complete, and whole, and of a certain magnitude; for there may be a whole that is wanting in magnitude. A whole is that which has a beginning, a middle, and an end. A beginning is that which does not itself follow anything by causal necessity, but after which something naturally is or comes to be. An end, on the contrary, is that which itself naturally follows some other thing, either by necessity, or as a rule, but has nothing following it. A middle is that which follows something as some other thing follows it". (Butcher)

the scene designers, and Veron the director of the Opera. The role of the composer in the emergence of grand opera is equal but hardly superior to that of either the dramatist or the metteurs en scène. The latter brought with them the spectacular new tableaux developed in the optical entertainments of the popular theaters after 1800. Scribe, master of vaudeville and the well-made play, turned his skill to the problem of animating the vast revolutionary decors he found available at the opera house. And Meyerbeer set himself to writing scores which would make possible a successful fusion of spectacle, action and music. Binding all of these men and their efforts together is the somewhat gaudy figure of Veron, whose ideas permeated every corner of the opera house and under whose brilliant directorship the Académie became the showplace of Europe. (2)

So, the period became known as French Grand Opera, and most of its librettos were written by a playwright called Eugène Scribe.

This paper then wants to emphasize the importance of the formal aspects of Drama in any theatrical manifestation, in this specific case, the Opera. At the same time it is a recuperation of Scribe, a very talented and influential name in the History of Drama.

First of all it is important to understand the forerunners of the Grand Opera. The French opera tradition gives much importance for the spoken word. J.B.Lully and his later successor J.P.Rameau named their works *tragédies en musique* as a recognition of the superb writings of the French neoclassical tragedians, mainly P. Corneille and J.Racine. With Quinault as his librettist, Lully's works got the same talented dramatic polishing Scribe gave to many of the Grand Operas.

In the seventeenth century Quinault set standards for the French opera libretto that remained in force to a greater or lesser degree into the first decades of the nineteenth century. In making this momentous contribution to operatic history in France, Quinault took elements of neoclassical tragedy (subjects, verse forms, some scene structures) and combined them with ideas already developed in French ballet (the dance itself, stage spectacle, the nature of divertissement scenes) and with the spectacle inherent in the dramatic treatment of "marvelous" subject matter. (Pendle, 542)

In a direct line of succession, Gluck brought his ideas – which showed a greater focus on the drama – and works, starting with *Iphigénie en Aulide* in 1774, to Paris, a city which had a long tradition of supporting the subordination of the music to the dramatic text. At last, G. Meyerbeer, the most important composer of the time

and ironically also a German, like Gluck and Wagner, who was very aware of the importance of a consistent and tight plot in an Opera, and for this reason, asked the successful playwright E. Scribe to write his librettos.

2

Drama is above all form. It is the organization of actions in a given structure. Content is secondary and directly a consequence of the form as stated by B. Eichenbaum in his *The Theory of the 'Formal Method'*. Scribe nonetheless came up eighty years before the publication of the Russian formalist authors' ideas and so his critics were not able to evaluate the structural aspects of his works. Théophile Gautier considered him as an “antipoetical nature par excellence” and many essays and books about him start with a kind of apology for having chosen him as its subject: “The reaction against his plays – which began during his lifetime and continues today in the revolt against the ‘bourgeois’ theater that he typifies for many, and of which he is indeed a primary source – (...)”. (Cardwell,176) Or,

For some time it has been fashionable to denigrate Eugène Scribe's talent, contributions and influence in the world of the theater, to dismiss him as a prolific but barely second-rate writer whose position in nineteenth-century drama is due more to the amount of he produced than to the work himself. (Pendle,535)

Scribe was and is basically criticized due to the bourgeois and melodramatic features of his plays and librettos. Writing for an audience who wanted to see itself reflected on stage, he dominated the technical skills of drama and knew how to reach their minds and emotions. Besides that: “They (his works) relied for their effect primarily on action and situation rather than on the emotions generated by the situation or on the psychological development of characters”(Pendle,537). Scribe is also condemned as an alienating playwright, because for him entertainment was the principal aim of a theater play. Without going much further in the discussion about the content of his plays, it is opportune to mention another playwright who perhaps represents the quintessence of the political drama and who also considered entertainment as the first objective of a playwright, Bertolt Brecht.

Yet, if we still want to consider Scribe as the author of futile and alienating plays, there are many other artists and genres that developed the same alienating oeuvres but are still recognized as masters of the form. Leni Riefenstahl was a German filmmaker who helped to widen A. Hitler's ideology during the national-socialist period. Kathakali is an Indian dance-drama highly considered nowadays, but whose reinforcement of the traditional and submissive gender roles it brings is rarely observed. Hollywood as a cultural industry is criticized for its ideological

purposes only in small academic circles. The majority of the people keep praising its continually innovative technological advances. So, why are Scribe's formal innovations still being neglected to say the least?

Scribe developed a dramatic pattern called the "well-made play"⁴. As already expected when dealing with Scribe's achievements, his dramatic formal ideas are accused of emptiness and predictable, and the attempts of reducing its principles to a static formula don't find a theoretical support⁵. Its efficacy resembles the form of Riefensthal's films, of the Kathakali's performances and of Hollywood's adventures. It became so influential that every playwright who came after him was obliged to react somehow, either adopting his principles or denying them. Unfortunately, the recognition of his importance for the development of the western drama is very little. As the form does not have a very high status nowadays in many theoretical fields, it is the content that tendentiously goes on being analyzed according to the ideologies behind. We can trace the same parallel with the History of the Opera. The important turning points were those in which the form was being questioned and altered and not the themes. And also because there aren't so many different stories to be told, as Sir George Polti has already pointed out in his *The thirty-six Dramatic Situations*.

3

Eugène Scribe's well-made play principle can be applied to different dramatic genres. It is a proof of the subordination of the content to the form. Scribe himself used it in his varied repertory, which included social comedies, historical dramas, melodramas and even one *pièce a thèse*. It has some basic structural principles. After explaining each one of them, this paper will try to illustrate it through the example of its application in three of his main librettos.

The first part of a play is called the exposition. In a well-made play there is always an important incident (or more than one) that has already happened before the beginning of the plot. All references to these former actions are diluted in the first quarter of the play. Scribe avoids an artificial narration of what has already happened⁶, preferring instead to mingle this information between the dialogues among the characters. We can see this trend in a great deal of playwrights who prefer a more natural stylistic approach. The natural consequence of such a feature is a delayed-action plot which accumulates and increases the tension until its explosive climactic instant.

At the beginning of the plot there is always an event which precipitates a crisis in an already unstable situation. After the event, in the well-made play, the exposi-

4 In French, "La pièce bien faite".

5 See Cardwell critics on Stephen S. Stanton.

6 As we can see for instance in the prologues of Greek Tragedies or Roman Comedies, like Agamemnon, by Aeschylus, in which the watchman narrates the antecedents of the plot.

tion and the development, two different sections of a drama, run parallelly. Usually when the audience gets all the information about past events, the exposition ends. The development goes until the climax.

The development of the play is filled with many obstacles. There are lesser ones in an ascending tension until the much expected confrontation between the protagonist and the antagonist, in what in terms of dramatic structure is called *scène à faire*, or the climax. These obstacles normally come in pairs, that is, after an apparent release, the characters suffer another breakdown. It usually involves a revelation of an important piece of communication. The result of this combat will determine the end of the plot.

Still about the development, Scribe establishes the principle of *numérotage*, which is another legacy of Aristotle's ideas about Tragedy when he says in his *Poetics*: "Of all plots and actions the episodic are the worst. I call a plot 'episodic' in which the episodes or acts succeed one another without probable or necessary sequence".(Gutenberg). *Numérotage* is then the ordination of the scenes in sequence being each the preparation and cause of the following one.

What concerns the dramatic situation, Scribe usually adopts plots that are dependent on a decision. This decision will influence the other characters and determine their reactions pro or against the decision.

Another important dramatic feature for Scribe is the quiproquo. A kind of misunderstanding among the characters whereas the audience is almost always aware of what is going on. As Cardwell points out: "(...) there is also more potential for drama and suspense when the audience knows the secret than when it does not, for then it is constantly aware of what is at stake"(132). In plots in which the revelation and the secret are basic, the quiproquo helps to entangle the dramatic situation. There is usually the presence of a letter in Scribe's plots which induces to these misunderstandings.

There is a balance between the major characters. Usually one character dominates one of the acts. The entrances and exits are calculated in a detailed way as some characters cannot meet on stage in order to keep the audience's tension, causing many contrived situations. As the information is the highest value in Scribe's plot, it is distributed in a way to increase the suffering and the cruelty of the characters. The last scenes by large bring together all major characters for the long awaited revelation of the facts⁷.

Sub-plots are also important for Scribe's plays. They can be linked to the main plot or work as a parallel element to the main story. Their number differs from play to play.

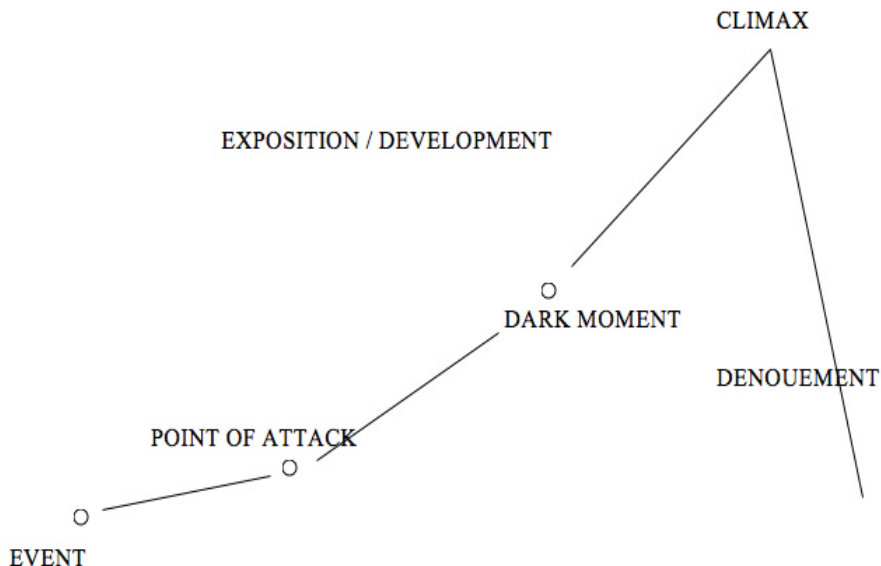
⁷ And here is a good example of how Scribe adapts the principles of the well-made play into the musical effects of an opera. The last scene is always very impactful, involving soloists, choruses and visual effects.

Another dramatic moment carefully introduced in a well-made play is what is called the dark moment. It usually takes place after the climax when all hopes seem lost. A good reversal of fortune, either for good or for bad, must be unpredictable, although prepared since the beginning of the plot. Here, Scribe drinks on the Aristotelian tradition once again: “With respect to the requirements of art, a probable impossibility is to be preferred to a thing improbable and yet possible.” (Gutenberg)

The librettos had usually five acts. It was a structural device inherited from Scribe’s own experience in vaudevilles and drama, but also a need to accommodate French operatic traditions as the ballet scenes in the second or third act. Specifically for his librettos (and we can say the same about his dramas against those who accused him of sameness) he created unusual scenes as the *valse infernale* in *Robert le Diable* and the use of *divertissements* in *La Muette de Portici*.

And at last, the denouement or conclusion of the play must solve the plot. The last act represents the consequence of the climactic meeting between the protagonist and the antagonist and it shows the triumph or failure of the main character.

A graphic of the dramatic structure developed by Scribe can help visually to understand the parts of the plot:



Before proceeding to the exemplification of the well-made play devices in three of Scribe’s most relevant collaborations with opera composers (*La Muette de Portici* – 1828, music by Auber; *Robert le Diable* – 1831, music by Meyerbeer; *Les Huguenots* – 1836, music by Meyerbeer) it is important to observe that many of his dramatic achievements were already present in plays written mainly in the 1820’s.

What effectively contributed to the enormous success of French Grand Opera was not so much the imposition of those principles upon a musical genre, but their adaptation. *La Muette de Portici* and *Robert le Diable*, for instance are related not only in plot but also in structure, music and characters to the *opéra-comique*. A table exemplifying Scribe's favorite dramatic situations and their recurrence attest the direct line between the *opéras-comiques* and the grand opera libretti:

	LA MUETTE DE PORTICI	ROBERT LE DIABLE	LES HUGUENOTS
A man tries to get enough money to marry the woman he loves		X	
A girl loves and may marry a man who seems above her station	X		
A man searches for and finds a girl with whom he has fallen in love			X
A woman falls in love with a man whose name or identity she does not know	X		X
Nobles appear unidentified or disguised	X		
A character sings a ballad about a legend which has some bearing on the plot		X	
A young page is at a "girl crazy" state			X
Characters conspire against a current government	X		X
A marriage is planned to cement warring factions			X
A dancer is a central character in the opera	X		X
Curfew scenes			X
An apotheosis scene ends the opera		X	
A leading character or characters die at the end of the opera	X		X

Since ultimately:

French grand opera was many things to many people: a theatrical form based primarily on plots from recent European history; a stage spectacle, the scene designer's dream, the machinist's delight; a musical from involving large ensemble-choral scene complexes and stunning ballets alongside the usual recitatives, airs, and duets of traditional opera; a social necessity, a place to see and be seen for the bourgeoisie; a business run by individuals, with government assistance, to make a great deal of money; and, finally, the musical stage's response to literary and musical romanticism. (Pendle, 541)

4

The Golden Age of the French Grand Opera is usually considered to be the period between 1830 and 1850. Eugène Scribe was definitely the most prolific libretto writer having contributed with more than sixty works among ballets, *opéra-comique* and serious operas. Of all of them, three deserve a special status due to their significance in Scribe's dramatic evolution. As already stated earlier in this paper, he hasn't reached an excellence by accident. His librettos became gradually better as the basis for both musical and spectacular expressions while he combined his previous developments with the theatrical traditions of his time.

Scribe's first step in this process is represented by *La Muette de Portici*. First performed in 1828, this libretto shows the use of the same dramatic principles already existent in the *opéras-comiques*. The important past event is the relationship between Alphonse and Fenella, the remarkable mute heroine⁸ and her consequent imprisonment by the Viceroy. The unstable situation is the opposition between the oppressive government of the Spaniards and the Neapolitans. The event is the marriage which apparently separate Alphonse and Fenella and the point of attack happens in Act I when Fenella asks Elvire for protection and she agrees, joining at the same time the love plot between the protagonists and the political plot. The speed in which the actions take place are an example of Scribe's delayed action, that is, the compression in time of events that took place in the past. Still the exposition consumes both two first acts, each one concentrated in a different group of characters, another typical feature of Scribe's technique already used by him before⁹. Hence, the Act I deals with the court and the Act II with the fishermen. The *scène à faire* in *La Muette de Portici* is considered a kind of reversal because the hero¹⁰ does not triumph. On the contrary, Fenella becomes the victim of the events she has ignited in Act I. A careful examination of the plot reveals other features of the well-made play as the obstacles (Fenella is imprisoned, then she sees her beloved Alphonse getting married with another woman, then her brother is Alphonse's principal opponent, and so on), the *numérotage* (Fenella kills herself because Elvira tells her of Masaniello's death because he was poisoned by Pietro because Masaniello sheltered Elvira and Alphonse), the quiproquo (Alphonse didn't know Fenella was the revolutionary leader's sister and Masaniello didn't know he was protecting the Viceroy's son) and the decision in the beginning of the libretto which determinates the whole action of the play (Elvira protecting Fenella). The large number of important characters stress the weight of the subplots and the balance between the protagonistic position. Fenella leads our attention but the expectation about the denouement of the other characters is as important as hers for the audience. A conclusion that is clear choosing a victorious character and the defeated ones. In summary, *La Muette*

8 This is one of the most remarkable innovations of this opera, giving place to impressive theatrical numbers through Fenella's dances and pantomimes.

9 Technically called a "split exposition".

10 If we consider the title role the protagonist of the plot.

de Portici remains a novelty in the development of the French grand opera for two reasons¹¹: first because it was a proof that the well-made play elements could be used in a libretto and secondly because of the unique combination of the different elements that create opera: drama, music and spectacle.

If *La Muette de Portici* brings the popular tradition to the operatic stage, *Robert le Diable*, premiered in 1831:

(...) becomes a work which bridges the gap between the popular theater and the opera by bringing together for the first time a modern libretto structure, already used in *la Muette*, with the grand musical style and tradition of earlier opera, by way of *Guillaume Tell* – all under the overriding influence of the scenic tableau. (Pendle, 554)

This first artistic partnership between Eugène Scribe and Giacomo Meyerbeer meant another step toward the immense positive reception of the grand opera. Still keeping the dramatic elements of the well-made play in the libretto, here, Scribe adds a big emphasis on the visual elements. Together with the accretion of supernatural elements derived from the German traditions, in which they seem more real (as in Goethe's *Faust* or Weber's *der Freischutz*) than in the French one, the last three acts abound in spectacular scenic effects all of them related to the demonic wonders of the character of Bertram. If the effective features of the well-made play are still to be found in the libretto as:

The delayed action as a consequence of the letter written by Robert's mother;

The quiproquo in Robert's ignorance about the true identity of Bertram;

The *scène à faire* in the Act V final trio between Robert, Alice and Bertram;

The dark moment representing the highest obstacle when Robert seems to have no more hope at all after he has been beaten by his rival in a duel and being seized by Isabella's attendants and he meets Bertram who tries to gain him;

the transformation of the original *opéra-comique* version scenes into theatrical spectacles attest Scribe's path in the direction of a Midas librettist. As an example, Bertram's spoken monologue in the original version becomes an aria and the unforgettable *valse infernale*, stressing visually the devil's self-confidence. This scene reminds us to the most important realization of *Robert le Diable* in the course of the grand opera: the creation of the tableaux as a musical-dramatic unit. These are scenes oriented toward a particular stage setting or effect, highlighting this way music and spectacle. As an illustration, the gambling scene at the end of Act I, the last scene of Act II which starts with the Prince of Granada challenge and the *valse infernale* and Robert at the cloister, both scenes from Act III.

¹¹ Besides its internal importance for the grand opera as a genre, *La Muette de Portici* became remarkable for two other reasons. It was recognized as an "remarkable product of our civilization" by R. Wagner what suggests its influence over his own work. And also for its influential role on the Belgian independence movement in 1830.

Les Huguenots, on its turn, represents the culmination of the collective efforts which built the French grand opera. For Pendle:

In *Les Huguenots* grand opera had a composer capable of creating mammoth musical scenes filled with stunning effects, a librettist capable of drawing up those scenes in a skillful and well-ordered fashion, and a work which in no direct way relied on the crutch of opera comique for its distinguishing features. The subject was serious and was based on historical events; the scenic effects were marvelous; the choruses were massive yet they moved as groups of real people, not as human scenery; and each principal role was vocally and dramatically demanding. (555)

In terms of theme, *Les Huguenots* not only shows the already consolidated tragic mood of the grand operas but also innovates in addressing to a real historical event: the massacre of the Huguenots by Catholics in the fatidic St. Bartholomew's day in 1572. In terms of form, Scribe hasn't abandoned the effective accomplishments of his former librettos: the delayed action, the numérotage, the quiproquo, these features are still part of the plot. The greatest change here is replacement of the simple set numbers for two other dramatic units: the scenic tableau and the dramatic tableau. Some few recitative scenes complete the score.

The dramatic tableau moves the action forward. It's not an action on the same pace as in a spoken drama or an *opéra-comique*. Sharing the preeminence with the music, the events happen much slower. The plot is not as complex anymore. The duel scene in Act II is an example.

On the other hand, the scenic tableaux focus on the visual spectacle. The plot barely moves. The audience sees a large number of people on stage and a scene that involves dance and spectacle. The *Choeur des baigneuses* exemplifies this second kind of tableau.

The substitution of the former structure for the tableau's pattern doesn't mean the absence of the same formal accuracy. What occurs is a reduction in the numérotage. With the advent of the visual aspects, the plot has to accommodate its complexity. The resounding success of *Les Huguenots* is the best proof of the efficacy of the changes brought by Scribe to the opera librettos.

5

Through a specific theatrical genre we could verify the importance of the form in the Drama. Opera is composed by other elements beyond the words and the plot, what is not the case when we are considering the spoken theatre. There, if we don't have a very firm structure supporting characters and ideas, the audience is

not able to keep its attention, mainly in the contemporary world, in which everything is presented in a fast, superficial and immediate way. Eugène Scribe and his well-polished pattern of a well-made play deserve certainly a higher attention in the fields related to drama. His collaboration for the positive impact of the grand opera over its audience is a sufficient sign of the leading role of the form in the construction of a play.

REFERENCES

Aristotle, Poetics. *Project Gutenberg*. Web. 23 Sep 2009.

Cardwell, W. Douglas. *The Dramaturgy of Eugène Scribe*. New Haven: Yale U, 1971.

Crosten, William L. *French Grand Opera: an Art and a Business*. New York: King's Crown Press, 1948. Print.

Eichenbaum, Boris. "The Theory of the 'Formal Method'". *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Omaha: U of Nebraska P, 2001. Print.

Grout, Donald, Williams, H. Weigel. *A Short History of Opera*. New York: Columbia UP, 2003. Print.

Koon, Helene, Switzer, Richard. *Eugene Scribe*. Boston: Twayne Publishers, 1980. Print.

Pendle, Karin. *Eugene Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1979. Print

Polti, Sir George. *The Thirty-six Dramatic Situations*. London: Forgotten Books, 2010. Print.

Tennessee Williams and the Creative Frisson of Censorship

S. E. Gontarski¹

RESUMO

Este artigo apresenta aspectos do renovado interesse no teatro de Tennessee Williams, a partir do crescente número de novas montagens de sua obra. Estas novas montagens procuram superar impasses na recepção de Tennessee Williams, especialmente no que diz respeito ao pretensão primado biográfico de sua interpretação.

Palavras-chave: Tennessee Williams, Teatro Norte-Americano, Recepção.

ABSTRACT

This paper deals with some aspects of the renewed interest in the Tennessee Williams's works based on recent productions in Europe. These new productions seek to overcome impasses in the reception of Tennessee Williams, specially the alleged primacy of biographical interpretation of his theatre.

KEY-WORDS: Tennessee Williams, American Theater, Reception,

Reviewing a series of transatlantic productions for the *New York Times* on 15 December 1988, Frank Rich makes an insightful comment about America's most influential playwright not long after the playwright's freakish, accidental death in 1983: "In death Tennessee Williams is more often regarded by the American theater as a tragic icon than as a playwright worthy of further artistic investigation. The reverse is true in London, where the Williams canon, neglected by the major companies during the writer's lifetime, is suddenly being rediscovered." Rich's observation could be extended to all of Europe, of course, where the most interesting Williams revivals seem to be occurring. Much of what some might see as neglect of Williams's work in the United States has indeed been fueled by preoccupations with the Williams biography as Williams's tempestuous life often overshadowed his work. Except for the enthusiastic reception of Williams's first two plays in European countries, *A Streetcar Named Desire* having premiered in most major European capitals by 1949, Williams was embraced most fully in Europe after his death. The two revivals under discussion in Rich's review include *Cat on*

¹ Uma das maiores autoridades mundiais em Samuel Beckett, Stanley Gontarski desenvolve pesquisas sobre modernismo europeu e teoria da performance. É editor do *Journal of Beckett Studies* e professor na Florida State University. Link: <http://www.english.fsu.edu/faculty/sgontarski.htm>

a *Hot Tin Roof*, which opened on Broadway in March of 1955 under the direction of Elia Kazan, but saw its full, uncensored British premier at London's National Theatre only in 1988 under the "sizzling direction" of Howard Davies, with Lindsay Duncan and Ian Charleson. The second is Peter Hall's inaugural production for the Peter Hall Company, the group he formed upon retiring from his 15 year reign as head of the Royal National Theatre: "Mr. Hall's *Orpheus [Descending]*," notes Rich, "which opened Tuesday night at the Haymarket Theater, may well prove a landmark. The director has not only given his fledgling company a hit and reclaimed a little-seen work that expired in two months on Broadway in 1957; he has also rethought the whole style of Williams staging."

Hall himself is no stranger to British theatrical repression, the Lord Chamberlain demanding cuts to his 1958 production of *Cat on a Hot Tin Roof*. His solution was the one he used in 1955 to stage Samuel Beckett's *Waiting for Godot*, also a victim of the Lord Chamberlain's zeal: circumvention, the play performed at a private club, which put the performance outside the reach of the Lord Chamberlain. The production of *Godot* prompted a call from Williams himself offering him London rights to his plays. Hall, then a mere 24 years old, would stage *Cat on a Hot Tin Roof* with Kim Stanley as Maggie at his own theater club, a matter of convenience and necessity. A recent exhibit at the University of Texas in Austin celebrating the Williams centenary detailed not only Williams's difficulties with the censors, American and European, but Hall's as well. Guy Adams, writing for London's *Independent*, notes that Hall received

instructions to remove entire pages that referred to the homosexuality of Brick [. . .]. Phrases such as 'ducking sissies' and 'queers' had to be cut. A typical paragraph [of the report] reads: 'The discussion on page 45 [must] be altered, so as to eliminate the suggestion that there may have been a homosexual relationship.'

Such cultural friction, such resistance, seemed to fuel Williams's creativity, even as he often languished in self doubt. Williams ranks among those writers whose work is difficult to separate from their personality, and his self doubt was legendary. It comes as little surprise then that during the writing and staging of the play that treats not only closeted homosexuality and not so much mental illness itself as the period treatment of mental illness most directly, *Suddenly, Last Summer*, Williams himself was in the midst of analysis with New York Psychiatrist Dr. Lawrence Kubie, and mostly resenting the experience, as he wrote to Maria St. Just on 30 October 1957 (Maria Britneva, who would become a confidant for 35 years, his "Five-O'Clock Angel" on whom he based the character Maggie the Cat): "The analysis is still going on, and it gets a bit dreary. It can be an awful drag, concentrating so thoroughly, day after day, on all the horrid things about yourself. If only we could turn up something nice [. . .] Of course he is attacking my sex life

and has succeeded in destroying my interest in all except the Horse [or “Little Horse,” Williams’s nickname for his lover, Frank Merlo, named, presumably, for his teeth] (St. Just 150, cited by Thornton 709). Kubie seemed determined to cure Williams of what was perhaps the source of his creativity, as the playwright was suffering not only his usual self doubt, but a number of professional setbacks as well during this period. The psychiatrist even suggested that Williams give up writing, which was Williams’s life. While *A Streetcar Named Desire*, starring Jessica Tandy in 1947, and *Cat on a Hot Tin Roof*, first staged on Broadway in 1955 with Barbara Bel Geddes in the title role, became instant classics, the latter reputedly Williams’s favorite, and both were made into highly successful films, albeit with different leading ladies and a new leading man for *Cat*, *Orpheus Descending*, a rewrite of the Orpheus myth and itself a rewrite of an earlier failure from 1940 called *Battle of Angels*, which was professionally produced but had closed on its opening night in Boston after an on-stage fire emptied the theater,¹ its New York run subsequently cancelled, was something of an instant flop with its overload of Williams’s southern Gothic themes and imagery. Its principal actors, Maureen Stapleton, playing “the part I meant for Anna [Magnani]” (St Just 141) and Cliff Robertson were praised by N. Y. critics, but the play ran for only two months, from 21 March to 18 May 1957. Ironically Anna Magnani was scheduled to play the stage version of *Lady*, but as Williams writes on 3 January 1957, “Deal fell through because of her unwillingness to play more than two months” (St. Just 139). The 1959 film version, directed by Sidney Lumet and renamed *The Fugitive Kind*, fared better in part because of the casting of Marlon Brando as Val and Magnani as *Lady*. And the 1990 made for TV version of Peter Hall’s 1988-9 London and New York stagings with Venessa Redgrave and Kevin Anderson and using the original title of the play was also well received. The paperback publication of the play in 1960 was not so straightforward, however. The text published is that of the Broadway play of 1957 even as it was issued under the film’s title and the eight pages of interior photographs and the cover art are taken from the film as well. After the 1957 failures of *Orpheus Descending*, however, Williams turned immediately to another mythic theme and wrote *Suddenly, Last Summer* (1958), which ends with the recollection of repressed scenes of homosexual rape and cannibalism reminiscent of *The Bacchae*.

Much of Williams’s creative uncertainty, something of a self-analysis, is laid out in a letter to Gadge, Elia Kazan, on 3 April 1957: “I have been living for years with an always partially and sometimes completely blocked talent, which was only quite free in *Streetcar* and for the very special reason that I thought I was dying, and that thought eclipsed the anxiety which had always blocked my talent” (645). He went on to question the Broadway production of *Orpheus* directed by Harold Clurman:

Am I wrong in thinking that if you had directed *Orpheus* it would have been one of our greatest successes? I don’t think so. I think your

appreciation of its basic truth would have inspired me to lift it above its theatricalism [the complaint leveled against the play by critic Walter Kerr in his review for *The New York Herald Tribune*, 22 March 1957] [. . .]. You could have staged the ending so it would play and score. You would have found the key in which the play is written, not just intellectually but with the artist's and poet's vision, and gotten a stunning performance from Maureen [Stapleton] all the way through. (646)

Williams then offers himself some advice, announcing his return to New Orleans, to cut down on his drinking and to “start analysis there if I still feel I need it” (646). The reliance of Williams on Kazin is perhaps nowhere more evident than in the staging of *Cat on a Hot Tin Roof* in March of 1955, the 1958 paperback publication of which included two third acts, the one Williams originally wrote and the one “As Played in New York Production” (*Cat* 124). In a “Note of Explanation” to this second third act Williams acknowledges the influence of a powerful director like Kazan: “I wanted Kazan to direct the play, and though these suggestions were not made in the form of an ultimatum, I was fearful that I would lose his interest if I didn't re-examine the script from his point of view. I did” (*Cat* 125). The published record of this collaboration suggests almost two different plays.

Certainly, the play he would take up after the failure of *Orpheus Descending* would feature a return to New Orleans, to the city's Garden District, the title he gave his diptych that included *Suddenly, Last Summer* as one of its panels. Here Williams returns to his core themes, the repressed homosexuality that triggered cuts to his British productions, particularly to *A Streetcar Named Desire*, until the abolition of the censoring function of the Lord Chamberlain in 1968, and to the frisson of what then might have been termed forbidden love or desire. The first reading of *Suddenly, Last Summer* by the Lord Chamberlain's office in 1958 denied production rights, the initial reviewer noting that “T. Williams has a mind like a sewer” and that he “shall not recommend the play for license.” Cutting was not an option since eliminating references to homosexuality in the play would be like “cutting the story of Sodom and Gomorrah out of the *Bible*.” That negative ruling was overturned, however: “I do not think it calls for banning. The only question is whether the two references to homosexuality should be deleted. They are very indirect—in fact barely recognizable as homosexual references. They are part of the tale not action. This part of the tale is an essential part of the play and I think it is a question of banning the whole play or allowing it all. I will allow it all and a license can be issued” (Lord Chamberlain Archive, British Library).

Such restriction of subject matter was never at direct issue in Post-War, continental Europe. The first of the great European productions of Williams's work was in Italy, particularly the uncensored *A Streetcar Named Desire*, *Un tram che si chiama desiderio*, which opened at Rome's Eliseo Teatro on 29 January 1949 in

a four hour production, a full hour longer than its Broadway counterpart. Lichino Visconti had successfully directed *The Glass Menagerie* two years earlier, and so the opening of *Un tram che si chiama desiderio*, in a translation by Gerardo Guerrieri, was greeted with enormous anticipation, Williams himself in attendance on opening night. Visconti would reprise the Rome production in Milan at the Teatro Nuovo in 1951, again with Rina Morelli as Blanche and Rossella Falk as Stella, but Marcello Mastroianni, who played Mitch in Rome, would replace Vittorio Gassman as Stanley in Milan, and Franco Interlenghi would take over the role of “Mitch.”

But even as Williams would begin to lose favor in his own country, major Italian initiatives of his work continued. In 1991, with Williams’s reputation in the States at its ebb, the Festival dei Due Monde di Spoleto and the Teatro Nuovo di Milano commissioned a new translation of the play from the theater critic for *Stampa* and professor of English literature at Terza Università di Roma, Masolino D’Amico. Under the direction of Elio De Capitani, who began his theatrical career with the Teatro dell’Elfo in 1973, the production opened at the Teatro San Nicolò di Spoleto on 2 July 1993, with Aleksander Cvjetkovic as Stanley, Mariangela Lemato as Blanche, and Ester Galazzi as Stella, with Giancarlo Previati as “Mitch,” and went on to play at the Teatro Eliseo and Teatro di Genova, among others. Furthermore, in the centenary year of 2011, where Williams was conspicuously missing from Broadway, De Capitani returned to his passion, as he says in the program note to *Improvvisamente, l’estate scorsa*. Teaming up with translator Masolino D’Amico once again, *Improvvisamente, l’estate scorsa* opened at Elfo Puccini in Milan on 3 May 2011 with Cristina Crippa as the bird-like Mrs. Venable and Elena Russo Arman as her adversary, Catherine Holly, with Cristian Giammarini as Dr. Cucrowicz. It was a brave choice by De Capitani, since the long, one-act play was only half of the program that opened in New York in January of 1958, the film version of which in 1959 turned Elizabeth Taylor into a sex symbol as it made explicit her role as Sebastian’s procurer on the beach in her “transparent” bathing suit. De Capitani’s stage production remains in the lush, tropical, semi-surrealistic garden of Mrs. Venable’s ante-bellum house in New Orleans, complete with huge, flesh eating plants, where the aging, wealthy dowager exercises her wealth and will to control her son’s legacy by plotting to have her niece and Sebastian’s companion on that fateful summer’s day lobotomized and so put an end to Catherine’s tales of procurement, homosexuality, and cannibalism that seemed to mark his end, suddenly, last summer. De Capitani’s hyper-realistic set with shrieking bird calls is a far cry from the stark, symbolic production by Memorie Futuro’s production under the direction of Danilo Canzanella which appeared at Rome’s Teatro Albertino in February 2010, where George Holly, Catherine’s brother, reappears at the end as a symbolic Christ, even perhaps as an image of Sebastian as well. De Capitani’s production indulges in no such excess, but in his text and production Mrs. Venable is fully ambulatory, except for the cane she wields, and Doctor Curkowicz, who is romantically involved with Catherine here, signs the papers authorizing her lobotomy even as in the last lines of the Williams text he

notes, “I think we ought to at least consider the possibility that the girl’s story could be true. . . .” (*Suddenly* 93). Nonetheless, De Capitani’s gripping and deeply psychological probing of this infrequently performed Williams text suggests the continued active engagement between the work of Tennessee Williams and that of Italian theater directors.

The world around Williams in the 1960s and 1970s was changing at an astonishing pace, the cultural revolution of the period rendering most of his themes of repression almost inconsequential. At least the sense of writing against cultural taboos seems to have disappeared with the onset of the mid 60s. Broadway productions of Williams’s work are rare. One exception is the 1990 revival of *Cat on a Hot Tin Roof* with Kathleen Turner as Maggie the Cat, Daniel Hugh Kelly as Brick and the incomparable Charles Durning as Big Daddy in Howard Davies’s restaging of his 1988 London production, somehow William’s plays seem to resonate more fully, even in America, with European directors willing to probe the subtleties of their psychological depths, even as Williams himself seems to have acknowledged not only that attitudes towards sexuality changed drastically in his creative lifetime, but that theatre itself was moving in new directions. He told interviewers from *Theatre Arts* magazine, “I think my kind of literary or pseudo-literary style of writing for the theatre is on its way out.” He was enthusiastic in supporting the work of new playwrights, especially Harold Pinter and Edward Albee (Devlin 99), but European productions like Howard Davies’s *Cat on a Hot Tin Roof* (1989), where he used Williams’s original third act and not the act re-written by Kazan for the New York production, Peter Hall’s *Orpheus Descending* (1989-91) and Elio De Capitani’s productions of *Un tram che si chiama desiderio* (1995) and *Improvvisamente, l’estate scorsa* (2011), both in fresh, new, up-to-date translations by Masolino D’Amico, have maintained an edge to Williams’s theatre lost in so many American productions, all of which seems to suggest the continued vitality of Williams’s work in Europe by directors willing to rediscover Williams, who consider him “a playwright worthy of further artistic investigation,” as European audiences correspondingly seem less quick to dismiss him as an artist whom history had passed by.

Works Cited

Adams, Guy. “The problem with Tennessee: Too hot and too cool: A new exhibition reveals the American playwright’s battles to stage his plays in post-war London.” *The Independent* 13 March 2011.

<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/the-problem-with-tennessee-too-hot-and-too-cool-2240490.html>

Devlin, Albert J. *Conversations with Tennessee Williams* By Tennessee Williams. Oxford, MS: University Press of Mississippi, 1986.

Rich. Frank. "In London, Taking Williams Seriously." *The New York Times*. 15 December 1988.

St. Just, Maria. *Five O'Clock Angel: Letters of Tennessee Williams to Maria St. Just, 1948-1982* (With commentary by Maria St. Juste). New York: Alfred A. Knopf, 1990.

Williams, Tennessee. *Cat on A Hot Tin Roof*. New York: A Signet Book, 1958.

_____. *The Fugitive Kind*. New York: A Signet Book, 1960.

_____. *Suddenly, Last Summer*. New York: A Signet Book, 1960.

_____. *Memoirs*. New York: Doubleday, 1975. [Reissued with an Introduction by John Waters. New York: New Directions Books, 2006.]

_____. *The Selected Letters of Tennessee Williams, Volume I, 1920-1945*. Ed. by Albert J. Devlin and Nancy Marie Patterson Tischler. New York: New Directions Books, 2002.

_____. *The Selected Letters of Tennessee Williams, Volume II, 1945-1957*. Ed. by Albert J. Devlin and Nancy Marie Patterson Tischler. New York: New Directions Books, 2007.

_____. *Notebooks*. Edited by Margaret Bradham Thorton. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

<http://www.onlinereviewlondon.com/cat-on-a-hot-tin-roof>

(Endnotes)

1 See The New York Times article on March 17, 1957 called "Tennessee Williams on the Past, the Present and the Perhaps," reprinted as "The Past, Present and Perhaps" and used as an Introduction to the Signet edition of *The Fugitive Kind*, V-IX.

Catarse, rasa, flor: contextualizando a produção de emoções a partir da comparação de tradições performativo- musicais¹

Marcus Mota²

Resumo

Este artigo apresenta a comparação entre ideias sobre as relações entre emoções, música e cena a partir de A poética de Aristóteles, o *Natyasastra*, de Bharata, e aos tratados de Zeami. Aquilo que fica não tão explícito no texto aristotélico encontra sua contrapartida nas demais poéticas históricas.

Palavras-chave: Música, Emoções, Teatro, Poética de Aristóteles, *Natyasastra* e Zeami.

Abstract

This paper deals with ideas about music, stage and emotion as found in historical Poetics as such Aristotle's Poetics, Bharata's Natyasastra and Zeami's treatises. In a first sight, what is not developed in Aristotle's poetics has a lot of relevance in the others authores and writings analysed.

Keywords: Music, Emotions, Theatre, Aristotle's Poetics, *Natyasastra*, Zeami.

Preliminares

A perspectiva deste trabalho é a contribuição dos estudos teatrais - no caso, de performances comparadas - para o esclarecimento do procedimento de produção de afetividade em obras multidimensionais, ou seja, eventos interartísticos que demandam uma heterogeneidade de habilidades para sua elaboração, realização e recepção. Estamos, pois, falando de emoções suscitadas *in situ*, em um acontecimento intersubjetivo orientado e definido pela exploração de materiais e procedimentos disponibilizados para uma audiência.

¹ Trabalho apresentado ao II Simpósio Internacional *Ousia* de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, UFRJ 2008. Parte integrante de uma pesquisa em desenvolvimento sobre teorias teatrais e música.

² Professor de Teoria e História do Teatro na Universidade de Brasília. Dramaturgo, compositor e cancionista, coordena o Laboratório de Dramaturgia na mesma instituição. V. www.brasilia.academia.edu/MarcusMota.

A limitada discussão esboçada sobre os efeitos da tragédia em a *Poética* aristotélica amplia-se na comparação com outros escritos sobre obras dramático-musicais, como o *Natyasastra*, de Bharata, e aos tratados de Zeami³.

É importante observar que tais textos conjugam fatos de composição (formas de encadeamento dos eventos representados) a efeitos de recepção, demonstrando como eventos performativos são multidimensionais.

Por outro lado, é no detalhamento dos processos de composição, ausente em *A poética*, que se verifica, nos tratados sanscrítico e japonês, a inteligibilidade dos efeitos por meio de procedimentos dramático-musicais bem especificados.

Por meio desse jogo de aproximações e contrastes, podemos melhor contextualizar a amplitude e a complexidade do ato de se propor eventos impactantes efetivados por meio de uma marcação sonora das respostas emocionais. É o que pretendemos discutir neste trabalho.

Inicialmente apresento a conceptualização aristotélica dos efeitos da tragédia, na *Poética*, conectando-as com o trecho do livro VIII de a *Política* (1342a). Em seguida, as propostas de Bharata e Zeami.

Aristóteles

A conhecida e sucinta passagem aristotélica sobre os efeitos emocionais da tragédia vincula produção da afetividade com o arranjo das ações: “A tragédia é a mimese de uma ação em que a virtude está implicada, ação que é completa, de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento diversamente distribuída entre as partes, mimese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções⁴”

Para tornar mais complexo o assunto, recentemente, algumas vozes levantam veementemente em defesa do expurgo dessa passagem de referências à catarse, argumentando que a questão da catarse não contribui em nada para a compreensão do projeto morfológico aristotélico, mais relacionado à trama dos eventos que aos efeitos, (como Scott 2003 e Veloso 2005).

Mas, para uma discussão ampla da dramaturgia musical, tanto no contexto ateniense, quanto na tradição de realizações audiovisuais, é preciso fazer notar que temas de composição (arranjo das partes) não se desvinculam de questões de recepção. Tanto que Platão, em *A República*, discute em sucessão o modo de apresentação e o *ethos* musical, após fundar a cidade ideal como recusa de tradições performativas. A exclusão não elimina o problema. A marcação emocional é um procedimento presente em obras dramático-musicais, discutida e teorizada

3 Ley 2000 também vale-se dos mesmo textos e autores que são foco desta comunicação, mas os concebe apenas com 'discursos', com pouca aplicação às atividades que descrevem.

4 *Poética* 6, 1449, b 27 ss. Cito tradução em Ganzoni 2006: 51.

seja no que se refere à atuação (*Paradoxo do comediante*, de Diderot), seja na dramaturgia (*Pequeno órgão*, de Brecht). A questão é pensar a produção de nexos e vínculos recepcionais em uma situação de representação, como se manipulam expectativas, referências e materiais, sendo a marcação emocional um dos procedimentos utilizados. É em direção à amplitude da cena que a marcação emocional precisa ser indexada. Se se iguala o efeito de obras multidimensionais à marcação emocional, se se inflaciona a afetividade dessas obras, omite-se a compreensão do contexto produtivo, do processo criativo dessas obras, nas quais a marcação emocional é mais um entre os procedimentos e recursos.

De qualquer forma, Em *A Política* (1341 b 38) Aristóteles mesmo havia afirmado que a música não só se efetiva como prática educativa e sim como catarse. No conhecido trecho, após discorrer sobre uma intervenção na *Mousiké* para a formação dos cidadãos e da cidade, Aristóteles afirma que, além dessa uso dos objetos musicais há outros: “entendemos que a música não deve ser apreendida apenas porque promove uma disposição benéfica, mas sim muitas; na verdade, o seu uso refere-se não só à prática educativa como à catarse; quando tratarmos da *Poética* explicaremos com mais clareza o que entendemos por catarse que aqui empregamos de modo simples”⁵.

Com a ênfase na definição da tragédia mais na composição que na recepção, as implicações da musicalidade na produção dos efeitos tornam-se mais rarefeitas⁶. De qualquer forma se esboça uma possibilidade, um argumento a ser desenvolvido em projetos que levem em consideração a relação entre produção de afetividade e dramaturgia musical.

*Natyasastra*⁷

O tratado sânscrito divide-se em 36/37 capítulos, discorrendo sobre os diversos aspectos que envolvem a elaboração, realização, recepção e produção de umas obras que integram canto, dança, música, palavra e atuação. Essa dramaturgia total é exposta em capítulos que acumulam descrições detalhadas e esboços de discussões conceituais de atividades e conceitos diretamente relacionadas à materialidade dos atos e efeitos dessa dramaturgia:

Veja-se ordem dos capítulos do *Natyasastra*: 1-4 origens míticas do drama musical e relações entre o drama e rituais propiciatórios; 5-programa das perfor-

⁵ *Arist. Pol.* 1341b – 1342 a. Aristóteles elenca três tipos de usos da música: uma para fins educativos; outro para fins lúdico-representacionais; e um último para descontração e esforço após o tempo dedicado ao trabalho.”

⁶ Entre os elementos da tragédia, Aristóteles afirma que o mais importante é a trama dos fatos, Poet. 1450 a. Else 1957 brada contra a eliminação da música da poética. Sifakis 2001:54-71 tenta reverter esse julgamento, apontando rastros de música na poética a partir do conceito de imitação. Mas recentemente Dupont 2007 fornece uma análise mais detalhada das implicações dessa eliminação metodológica da dramaturgia musical.

⁷ Para uma leitura mais detida do *Natyasastra*, v. Mota 2006. Para o conceito de *rasa*, v. Martinez 1997 e 2001. Neste último texto, Martinez traduz *natya sastra* como 'dramaturgia'.

mances.;6- Rasa;7-Bhava;8-13 corpo em performance;14-tipologia do repertório e mapeamento de estilos regionais;15-19- verbalidade: métrica,vocalidade, linguagem; 20-22 tipologia do repertório(no Ocidente, tópico associado à teoria dos gêneros); 23-23 Caracterização: figurinos, movimentos e gestos das figuras do repertório;27- produção e recepção;28-33 Instrumentação musical, tipologia das canções; 34- tipologia das personagens e distribuição dos papéis;35 excursão mítica que finaliza o tratado, retomando o início

Em virtude do caráter compilatório do tratado, escrito e reescrito durante séculos, os capítulos tanto discorrem sobre um dos aspectos determinantes para compreender obras dramático-musicais quanto acumulam referências aos demais aspectos discutidos ou ainda a discutir. O perfil de *Natyasastra* é o de enciclopédica enumeração de distinções e detalhes relacionados a uma tipologia proposta para cada um dos tópicos. É um verdadeiro esforço de organizar e avaliar dados de tradições heterogêneas, os quais nos remetem para uma intensa e especializada produção dramático-musical. A recolha dessas informações, com o subsequente detalhamento da fisicidade e das diversas implicações dos atos representacionais demonstra a sofisticação dessas tradições não reduzidas a um lugar, a um estilo de interpretação e a um modelo compositivo.

O dois capítulos sobre a afetividade dessa dramaturgia musical inserem-se nesse projeto de pensar e mapear distinções observadas nessas tradições. Ou seja, é a partir das performances, do contato com um repertório de obras e com sua materialização é que a questão da afetividade,tanto quanto as da caracterização ou da dramaturgia, são expressas.

Nesses dois capítulos sobre a afetividade do espetáculo dramático musical estudado em *Natyasastra* há uma complementaridade entre o detalhamento das emoções em situação de performance, suscitadas pela atividade dos agentes cênicos, e afetividade não representacional, presente no cotidiano. Este passo é fundamental na proposta de Bharata. Pois as emoções produzidas em cena não uniformes: elas são heterogêneas, em função de suas fontes e de suas combinações. A complexidade da marcação afetiva nas obras multidimensionais investigadas no *Natyasastra* manifesta-se na mútua implicação entre o representacional e não representacional. A discussão e esclarecimento da complexidade da marcação emocional precedem uma seqüência de capítulos relacionados à fisicidade do ator. O amplo detalhamento dos tipos de gestos e movimentos depende da compreensão prévia dos nexos recepcionais. O que o ator faz – *Rasa* – está vinculado ao que o público já tem – *bhava*.

No tratado, *rasa* é exposto por uma analogia com a culinária, com algo fora do mundo do palco. Assim como uma refeição é materialmente heterogênea, composta por vários condimentos e produtos, gerando um sabor, do mesmo modo, um espetáculo providencia uma diversidade de afetos senso o sentimento final da obra o que Bharata denomina *Rasa*. Mesmo podendo-se distinguir emoções,

reações, estímulos que acontecem durante um espetáculo e seus correlatos no mundo fora da obra, em termos da realização da performance tais efeitos e afetos conectam-se tão intrinsicamente que não há mais como distingui-los. O que pode ser separado são as várias modalidades desses conúbios as emoções provocadas e as emoções construídas. E todo caso a atividade do agente dramático direciona-se para suscitar tais efeitos que são previamente distinguíveis e materialmente produzidos.

Assim, antes de se exercitar no domínio de suas habilidades performativas – canto, movimento e posturas - o ator precisa conhecer o mundo, os modos como os homens reagem aos acontecimentos, para depois selecionar e combinar estas referências prévias (*bhava*) em formas e efeitos (*rasa*) que depois são materializados (*abhinaya*) fisicamente.

Desse modo, a amplitude do espetáculo apontado em *Natyasastra* é perceptível tanto em sua realidade interartística quanto em sua multireferencialidade. Não é à-toa que nos conselhos para as peças sejam bem sucedidas, Bharata afirma: “os objetos a serem compreendidos são tantos, a vida é tão curta”, que críticos, como espectadores bem aplicados ao que observam, devem ser atentos, honestos e capazes de argumentar e raciocinar ao mesmo tempo em que se alegram quando a personagem se alegra, ou se sentir u desgraçado quando a personagem se sente desgraçada. De outro lado, o ator deve ter inteligência, tônus, beleza física, *timing*, sentimentos e emoções, idade apropriada para o papel, curiosidade, disposição para aprender, lembrar e entender, para superar o pavor de estar no palco e poder se entusiasmar.”

Note-se a complementaridade entre as competências exigidas entre quem faz e que avalia os eventos encenados.

Zeami

O horizonte do projeto intelectual de Zeami difere intensamente dos dois outros analisados. Inicialmente, temos a perspectiva de artista pertencente a uma companhia teatral familiar, o qual se defronta com as tradições artísticas concorrentes e com a sobrevivência estética e econômica.

Os 23 textos atribuídos a Zeami abrangem 30 anos de produção monográfica, iniciada quando ele tinha 38 anos, conforme nos informa Giroux 1981, 85-103. Há uma intensificação da elaboração dessas obras escritas a partir com o passar dos anos, com a retomada e ampliação de questões previamente apresentadas. Tal marco temporal melhor se compreende quando lemos no capítulo de abertura do primeiro tratado escrito por Zeami, o *Fûshikaden*, que há, para cada idade, uma demanda de excelência (flor), e que um ator, que desde os sete anos – idade de começo da formação das habilidades exigidas para o desempenho do Nô – tenha se exercitado nessa arte, ao chegar ao limiar dos 40, deve tanto ree-

xaminar as experiências passadas quanto se preparar para enfrentar os efeitos da decadência física e desenvolver as habilidades que projetem seu futuro.

Nesse sentido, o escrever nesta idade e mais e mais partir desse ponto crítico manifesta a simultaneidade entre a auto-reflexão e um domínio de conhecimentos que serão transmitidos durante um tempo em que o artista encontra em consagração pública e excelência na execução e consciência dos atos.

Dentro desse horizonte, Zeami escreve para explicitar o domínio de uma tradição interpretativa determinada. Essa fenomenologia do processo criativo para a cena expressa-se heterogeneamente: temos tipologias e classificações, conselhos, exame da tradição oral, uso e discussão de textos e doutrinas não estéticas, entre outras fontes e meios de organização de sua escrita.

A questão da marcação afetiva ou das emoções em situação de representação não é enfocada em um capítulo exclusivo em seus tratados. A afetividade não é um tema tratado em si mesmo, mas aparece sempre relacionada à discussão e compreensão da atividade do *performer*. As emoções do espetáculo apenas existem com um subtema relacionado com a materialização do espetáculo por meio do ator.

Essa inusitada abordagem não nega a existência de emoções nem muito menos justifica uma reduzida postura intransitiva e autoexplicativa de eventos multidimensionais. A prevalência do trabalho do ator sobre outros tópicos relativos à arte teatral manifesta um ancoramento dos julgamentos e reflexões de Zeami: só faz sentido falar de algo performativo a partir do momento que se trabalhe com algo que dê coerência ao processo que se investigue.

Este ancoramento, contudo, não limita ou elimina a amplitude do evento. Antes, é a partir da compreensão que tudo que se mostra precisa ser realizado de algum modo, precisa ser organizado em sua efetivação, que a base performativa da abordagem de Zeami não se confunde com indivíduo-ator ou sua difusa e redundante idealização.

Daí a 'flor'. Em sua ambivalência, a imagem da flor é utilizada em diversos contextos para traduzir distintos aspectos da formação do ator e da amplitude do espetáculo. A flor pode ser referir à excelência do performer; à própria performance, como algo que aparece e se mostra em sua organização; e ao efeito dessa organização em uma audiência.

Como o ator é o espetáculo, a diversidade de procedimentos e habilidades que é apresentada por Zeami acarreta a compreensão dos parâmetros do espetáculo. A flor, *hana*, é inicialmente o aspecto da figura que se representa (o velho, o louco) vista na seleção de seus traços que a melhor definam⁸. Ou seja, a atuação articula-se com a configuração. Essa configuração é conhecida pelo ator e pelo público. O ator precisa explorar o espaço entre configuração conhecida e sua

⁸ Sigo de perto discussão em Sieffert1968:70-75.

habilidade de valer-se de suas habilidades para concretizar o modelo quanto ampliar a percepção deste, enriquecendo o repertório ao diversificar as expectativas de recepção do tipo. Cada um dos papéis possui sua configuração, expectativas e dificuldades para a sua realização e ampliação do interesse. Assim como a flor, aquilo que se espera do papel, há a flor no modo como este papel é realizado e outra flor no modo como ele é recebido.

Na discussão dos papéis de possesso e demônio isso fica bem claro. Se o ator se entrega a estes papéis, que demandam uma complexidade de movimentos para sua execução para que se produza um impacto na audiência, e vale-se predominante de uma intensidade que apaga a percepção da configuração, vai fazer com que haja perda de interesse por parte da platéia. A dificuldade reside em reunir, no caso do demônio, por exemplo, impulsos antagônicos do horror e da atração, ou, na imagem de Zeami, que afirma: provocar o interesse do demônio é como “o eclodir de uma flor sobre um recife”. Tanto que se o ator apenas apresentar corretamente o demônio, fará um trabalho sem apelo algum.

Nesse ponto se entende que flor conecta-se a flor, e o uso de uma imagem em suas várias aplicações aponta para o domínio das aparências, daquilo que se mostra como o campo de discussão e compreensão do ator e das emoções do teatro Nô. A afetividade do espetáculo acopla-se à identificação do que é exibido em cena, do modo como o ator aplica sua formação e suas habilidades para, em situação de performance, explorar as tensões inerentes às escolhas da materialização do papel. O papel não é a pessoa do intérprete, assim como a atuação não é a projeção de uma intensidade pontual dos atos. Cada figura do repertório, nos contextos das peças, e na tradição dos modelos, apresenta uma história de apropriações e transformação das referências a partir das performances realizadas. A audiência afeiçoa-se tanto à qualidade da configuração apresentada quanto à qualidade do *performer* em reorientar, dentro dos parâmetros da figura, as possibilidades do papel. Daí temos níveis de apreciação, prazeres multiplicados, flores, não somente aqueles relacionados o papel, mas com o evento teatral: a demonstração de habilidades *in situ* a partir dos limites e possibilidades da tradição e do repertório.

Ora, este tipo de afetividade relacionada a uma inteligibilidade de uma atuação em configuração melhor se evidencia quando observamos que o teatro Nô é um espetáculo dramático-musical no qual dança e canto determinam os atos dos intérpretes⁹, e, conseqüentemente, a participação da audiência. O estudo dos papéis vincula-se ao desenvolvimento de habilidades corporais e musicais. Logo, podemos perceber uma paleta de emoções (desinteressante, interessante, insólito, maravilhoso) vinculada à qualidade da interpretação.

Caso extremo é o do último grau: o efeito mais impactante no espectador, a emoção além da emoção, que dará renome à sua companhia, reside em uma

⁹ Sieffert 1968:165-166.

ausência de forma, no desaparecimento da configuração, da marca¹⁰. Mais precisamente o efeito mais intenso que a dramaturgia musical pode desenvolver na audiência está em uma aparência desprovida de sua tipagem, quando já se realizou o correto e já se identificou a maestria do intérprete e, então, o foco já não está aquilo que antes era reconhecível como o material transformado pelo artista ou o trabalho do artista em transformar tal material. Este novo sem passado, ‘pura’ aparição, é a *não interpretação*, é a *superemoção*. A negatividade é o absoluto provimento de algo cuja materialidade se aprende no momento ampliado e redefinido dessa performance que ultrapassa as suas determinações produtivas.

Nesse sentido, a fenomenologia que Zeami realiza de uma dramaturgia musical, a partir do efetivo processo criativo para a cena, exhibe distinções que, em um momento parecem abstratas, mas que, na verdade, explicitam a especificidade dessa atividade de propor imaginários audiovisuais para uma audiência.

Ainda, segundo E. Milner, “podemos conceber a flor (nos escritos de Zeami) como sendo um ideal artístico relacionado com a performance teatral. Surpreendentemente, Aristóteles tinha pouco a dizer sobre a performance, e nada de aproveitável sobre os atores. Como um homem de teatro em todos os sentidos, Zeami se preocupa com o que está em curso, com o que os atores dizem e cantam, como se movem e dançam. Em outras palavras, a flor é o ideal de um teórico e teatrólogo, preocupado acima de tudo com a performance (Milner,1996:83).

Zeami explora questões da atuação a partir das implicações da musicalidade da performance que organiza o espetáculo. Assim, “quanto a saber se nossa arte é, em primeiro lugar, etiqueta ou música, ela é antes música. (250)¹¹.” Mais explicitamente, “pode-se considerar que os dois elementos, canto e dança constituem seu estilo fundamental (158)”

A interseção entre música e atuação promove a ‘flor’: “assim, a música bela e melodiosa vem da realização suprema. O encantamento (a flor da música) não existe por si. Após ter estudado cuidadosamente todas as formas e ter ascendido ao grau do bem estar, este encantamento transparecerá naturalmente na melodia (208)”.

Explorando suas habilidades em situação de performance, o intérprete manipula as expectativas da audiência e, disto, atinge a flor, o efeito da representação: “Se se sentir que o público inteiro espera, com a respiração suspensa, que o ator se imobilize, então deve-se parar com doçura. Mas, se parecer que a maior parte tem apenas um simples interesse, então que ele encontre a tensão de espírito e se imobilize bruscamente. Caso se imobilize contra toda a expectativa do público, nascerá o interesse. Isso é enganar o espírito da platéia. Eis porque é particularmente importante guardar o segredo de suas intenções a fim de não as revelar aos que o assistem (179).”

10 Sieffert 1968:132 e 170.

11 Em parêntesis número das páginas das citações de Zeami presentes em Giroux 1991.

Como podemos observar por meio da exposição e comparação das propostas, em obras dramático-musicais, os efeitos na audiência são produzidos pela demonstração de maestria dos parâmetros musicais que organizam a atuação. A configuração, a forma adotada é o ponto de inteligibilidade que orienta a resposta emocional. A construtividade do espetáculo manifesta a construtividade do efeito.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição, tradução e comentários por Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

ARISTÓTELES. *Política*. Lisboa: Vega, 1998.

DUPONT, Florence. *Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental*. Paris: Flammarion/Aubier, 2007

ELSE, Gerald. *Aristotle's Poetics. The Argument*. Harvard University Press, 1957.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: Tradução e Comentários*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2006.

GIROUX, Sakae Murakani. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. Editora Perspectiva, 1991.

GUPT, Bharat. *Dramatic Concepts Greek and Indian: a study of the Poetics and the Natyasastra*. Nova Deli: D.K.Printworld, 1994.

HEATH, Malcom. Resenha de GUPT 1994. *Journal of Hellenic Studies*, 115(1995):195-196,.

LEY, Graham. "Aristotle's Poetics, Bharatamuni's Natyasastra, and Zeami's Treatises: Theory as discourse". *Asian Theatre Journal*, 17(2000): 191-204.

MARTINEZ, José Luiz. *Semiosis in Hindustani Music*. International Semiotic Institute, 1997.

MARTINEZ, J.L. "Rasa: Estética e semiose na Índia" *Galáxia* 2(2001):121-133.

MINER, Earl *Poética comparada*. Brasília: Editora UnB, 1996.

MOTA, Marcus. "Natyasastra: Teoria Teatral e a amplitude da cena" *Revista Fênix* 3(2006). Disponível no site www.revistafenix.pro.br.

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

MOTA, Marcus. "Cultura performativa em A República, de Platão: Contextualizando a recusa da mimesis." Comunicação ao XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2007, Araraquara. Disponível em www.marcusmota.com.br.

RANGACHARYA, Ada. *The Natyasastra*. Nova Delhi Munshiram Manoharlal Publishers, 1996.

SAKAI, Kazuya. *Introduccion al Noh: Teatro Classico Japonese*. México: Instituto Nacional de Belas Artes, 1968.

SCOTT, Gregory. "Purging The Poetics". *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 24 (1993): 233-263.

SIEFFERT, René. *La tradition sècrete du nô*. Gallimard/Unesco, 1960.

SIFAKIS, Gregory Michael. *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*. Crete University Press, 2001.

TAMBA, Arika. *La structure musicale du nô*. Paris: Klincksieck, 1974.

THAKKAR, B.K. *On the Structuring of Sanskrit Drama: Structure of Drama in Bharata and Aristotle*. Ahmedabad: Saraswati Pustak Bhndar, 1984.

VELOSO, Claudio William. "Aristotle's Poetics without Katharsis, Fear, or Pity." *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 33(2007): 255-284.

Utilização de conceitos poéticos e dramáticos para investigação em canção de câmara: Quatro Líricas (1938) de Francisco Mignone com poesia de Manuel Bandeira

Gisele Pires Mota¹

RESUMO

Considerando a natureza multimidiática da canção de câmara, o presente artigo investiga como a utilização dos conceitos literários de *persona* e *modo de direcionamento* ampliam a compreensão do caráter dramático desse gênero musical. Foram utilizados as reflexões de Edward T. Cone sobre os papéis dramáticos na execução musical (1974) e os estudos sobre *Lieder* de Deborah Stein e Robert Spillmann (1996) numa abordagem interdisciplinar na tentativa da junção de poesia, música e drama.

Palavras-chave: canção de câmara, persona, modo de direcionamento, estudos texto e música, música e drama, Francisco Mignone, Manuel Bandeira.

ABSTRACT

Considering the multimediatic nature of an Art Song, this paper investigates how the use of literary concepts as persona and mode of address broaden the understanding of dramatic quality of this musical genre. Using the considerations on dramatic roles in musical performance by Edward T. Cone (1974) and studies on Lieder by Deborah Stein and Robert Spillmann (1996), this investigation applies an interdisciplinary approach in a methodological attempt to join poetry, music and drama.

Key-words: art song, persona, mode of address, text and music studies, music and drama, Francisco Mignone, Manuel Bandeira.

Nas pesquisas sobre as relações entre música e texto, como a de Lodato (1999), é apontada a inexistência de uma metodologia já estabelecida para a análise de canções de forma abrangente e totalizadora, abarcando não só o texto, nem somente a música, mas a junção dos dois formantes da canção, o que pode ser entendido como um resultante dramático-musical. Esse artigo se refere à canção de câmara, herança do Romantismo, composição em que voz e piano tem a mesma importância na tradução do conteúdo poético e será investigado como a

¹ Pianista, Doutora em Piano Performance: Acompanhamento e Música de Câmara pela Flórida State University, pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa Mousiké- Textualidades Dramático-Musicais. Contato: giselepires1@gmail.com.

interpretação desse gênero musical pode se beneficiar na aplicação de dois conceitos poéticos com profundas ligações e implicações dramáticas, o de *persona* e o de *modo de direcionamento*. Para aplicação de tais conceitos será utilizado o ciclo *Quatro Líricas* (1938) de Francisco Mignone com poesia de Manuel Bandeira.

Conceito de *Persona*

O conceito de *persona* tem origem no domínio da Literatura e se preocupa com a questão de quem está falando numa obra de ficção. Essa visão sugere que o poeta sempre assume um papel - a *persona* poética - mesmo quando está falando de si mesmo. Mesmo na prosa, não é o autor que fala com o leitor diretamente, mas sua *persona*. Edward T. Cone (1974) transpôs o conceito de *persona* para a música:

[...] o que eu quero sugerir é algo mais fundamental: que toda música, como toda a literatura, é dramática; que toda composição é uma declaração dependente do ato de personificação que é o dever (obrigação) do intérprete ou intérpretes deixar claro (p. 5). Trad. Gisele Pires, 2005.

Para essa transposição o autor começa pesquisando a música vocal, pois vê nesse gênero “composições nas quais as palavras podem dar algumas pistas sobre as intenções do compositor” (1974, p. 5), definindo canção de arte como uma “canção na qual o poema (em qualquer língua) é musicado para uma linha vocal precisamente composta, unida com um completo desenvolvimento do acompanhamento instrumental” (IBID).

Cone então identifica o cantor com a *persona* vocal, ou protagonista numa canção.

Um cantor, assim como um ator, é ao mesmo tempo uma personagem dramática e uma pessoa real. Como uma personagem ele deve se mover de acordo com as prescrições da situação músico-dramático – isto é, ele deve ser fiel ao texto. Mas como uma pessoa, ele deve insistir em sua própria liberdade de ação – isto é, ele tem que produzir sua própria interpretação daquele texto. [...] Sempre que assistimos uma peça, sempre que ouvimos uma ópera, e de fato, sempre que ouvimos uma canção, nós estamos, ou deveríamos estar, conscientes da força dessa tensão. p. 61

O cantor também carrega o conteúdo poético, ou seja, a voz do poeta. Porém, faz-se necessário pontuar que o poema é apenas um dos elementos na canção. Enquanto o papel da *persona* vocal é a *persona* poética, o acompanhamento de

uma canção (quer seja ao piano, um grupo de câmara ou uma orquestra) delinea uma persona muito mais complexa.

Cone classifica os tipos de acompanhamentos de canção em relação ao tipo de persona basicamente como “simples” ou “independente”. O autor denomina de canção simples uma “canção totalmente sem acompanhamento ou com um acompanhamento ‘simples’, ou seja, um acompanhamento que não tem individualidade” (IBID, p. 58-59). Nesse caso, a parte instrumental por sua característica de total dependência, não deveria ser chamada de *persona* e poderia ser tocada pelo próprio cantor sem prejuízo aos papéis dramáticos da canção, ou seja, personas do cantor e do pianista. Sendo tocada por um instrumentista, “esse acompanhador, se sensível, fará seu melhor em minimizar sua própria presença e criar o efeito de sozinho, ‘simples’ intérprete” (IBID). Assim sendo, a performance de uma canção supostamente seria percebida como dotada de um só intérprete, ou melhor, cantor e pianista fundidos numa só *persona*.

Um acompanhamento instrumental independente seria aquele em que a persona musical fala diretamente, sem intervenção da persona vocal, ou seja, da persona poética. Stein e Spillmann observam justamente que pelo fato do acompanhamento ter palavras propriamente ditas, o compositor pode se valer da persona do acompanhamento para utilizar *word painting* e representar o sons da natureza, ou retratar a condição psicológica da persona vocal. A persona do acompanhamento ou instrumental pode assumir um papel no mundo dentro de um mundo poético dicotômico, como por exemplo, “o acompanhamento pode representar o subconsciente ou o consciente do poeta que está em oposição à parte do poeta representado pela persona vocal, como em ‘In wunderschönen Monat Mai’”. (p. 30).

Justamente pelo fato de que cantor e pianista podem retratar personas diferentes, a performance assume um novo patamar, mais complexo, com “múltiplas vozes”. Daí a importância de se compreender essas ferramentas.

A ausência de uma *persona* independente na parte pianística pode ser mais bem percebida ao observar-se na segunda canção do ciclo *Quatro Líricas*, “O menino doente”. O acompanhamento não assume uma nova *persona* na maior parte da canção. Porém, ele está longe de ser visto como um simples apoio harmônico, visto que o mesmo fornece toda a ambientação necessária para o desenrolar do poema dramático e estabelece uma forte relação texto-música. A parte do piano está, praticamente durante a canção inteira, subordinada à linha do canto e ao poema. O acompanhamento está submisso às emoções e descrições da *persona* do cantor.

Uma vez que essas partes são primordialmente funcionais, ajudando o cantor a achar o tom e permitindo a ele (cantor) descansar após cada estrofe, elas devem ser consideradas como natural extensão da parte vocal (Cone, 1974, p. 58-59) Trad. Gisele Pires, 2005.

A transformação do acompanhamento de ambientador, subordinado totalmente à poesia, em uma *persona* independente não se concretiza em “O menino doente”. Na seção I (c. 1-7), mesmo desenhando o motivo do ninar, ele está fazendo apenas a ambientação do poema, servindo de apoio harmônico e na maior parte das vezes dobra a nota cantada pela *persona* vocal (Fig. 01).

Figure 01: “O menino doente”, c. 1-3.

O piano nos c. 4-7 continua dobrando algumas notas da linha vocal e dando suporte harmônico (Fig. 02):

Figure 02: “O menino doente”, c. 4-6.

Na seção II (c. 8-12), mesmo com a linha vocal assumindo contornos mais melódicos, em *cantabile*, o piano continua dando o suporte harmônico e dobrando algumas notas (Fig. 03):

Figure 03: “O menino doente”, c. 8-9.

Na seção III (c. 13-15), o piano fornece a primeira nota para o cantor na mudança harmônica, e segue apoiando a linha vocal (Fig. 04):

Em tempo
pp declamando
 Mor-ta de fa - di - ga E - la a - dor - me - de - u
p

Figura 04: "O menino doente", c. 13-15.

Quando ocorre a mudança de figuração rítmica, na seção IV (c. 16-21), o acompanhamento provê mais movimento à canção e ao texto poético, porém ainda continua totalmente subordinado à *persona* vocal, dobrando a maior parte das notas cantadas, e criando uma ambientação celestial, reproduzindo o som de cordas, ao introduzir a *persona* da santa (Fig. 05).

(♩ = 72 a 76)
mp e dizendo
 En-tão, no om-bro de - la, Um vul - to de san - ta,
Pouco mais movido
p sustentando e interessando-se

Figura 05: "O menino doente", c. 16-18.

Quando na seção V (c. 22-27), a santa canta a mesma cantiga da mãe, "na mesma voz dela", o piano volta ao acompanhamento do início da peça, reforçando a similaridade entre a ação da mãe e da santa (Fig. 06).

Lento e embalando
pp
 Dor - me, meu a - mor.
pp

Figura 06: "O menino doente", c. 22-23.

No entanto, nos c. 26-27, observa-se que o acompanhamento se separa da linha vocal pela primeira vez na canção. Pode-se dizer que esse é o único trecho em que o acompanhamento realmente adiciona uma nova informação, diferente da do cantor, e assume uma *persona* distinta. Este trecho pode ser analisado como o mais importante do ponto de vista comunicativo do acompanhamento, pois o pianista assume uma nova e inusitada *persona*, a do compositor.

Sabe-se que Francisco Mignone e Manuel Bandeira eram amigos próximos, e certamente o músico conhecia a importância da temática da morte na obra do poeta ou tenha percebido esta intenção na poesia do amigo. Faz-se importante notar que Francisco Mignone poderia ter repetido o motivo do ninar utilizado no acompanhamento do c. 1 (mesmo verso), dando a sensação que após a cantiga da santa o menino apenas dorme tranquilo. Essa escrita pode ser interpretada como um clichê composicional para dar o sentido de finalização da peça, ou, do ponto de vista metafórico, ser considerada como a confirmação da idéia de morte delineada pela linha vocal no compasso anterior (c. 25), de que realmente houve um descanso da criança, um descanso final. O glissando descendente da voz combinado com o arpejo ascendente do piano fornece subsídios para deduzir que o menino sucumbe à doença, e imediatamente ascende com a santa ao céu. Outro elemento que pode ratificar tal idéia é a indicação de pedal no último compasso, um tanto inesperado, pois este, ao invés de sustentar o sol bemol grave dando a base harmônica do acorde, sustenta apenas a terça final, novamente dando a impressão de leveza e ascensão, de estar “no ar”. (Fig. 07).

Figura 07: "O menino doente", c. 24-27.

A diferenciação entre a *persona* do cantor e a do pianista é claramente identificada e pode ser examinada em “Cantiga”. O piano, na primeira canção de *Quatro Líricas* (1938) possui um papel fundamental na ambientação do texto poético, pois evoca imagens do mesmo, expõe o estado psicológico do protagonista e se torna independente da *persona* vocal. O acompanhamento nessa canção não apenas descreve o texto ao representar através de melodias ondulantes o movimento marítimo, mas sim recria e amplia o sentido do poema. A versão de Mig-

none não cria uma música subserviente ao texto, não procura “coreografá-lo. A visão musical de Mignone é a de construir um terreno musical para a recriação do poema” (Campos, 1995, p. 158).

A parte pianística possui melodias, ritmos e uma ambientação que pode ser entendida como o retrato do estado psicológico do eu lírico, ampliando, assim, por conseqüência, o sentido da poesia exposta pela *persona* vocal. Durante a introdução, a ambientação através da tensão rítmica e da harmonia, cria uma atmosfera peculiar já individualizando o acompanhamento e retratando o conflito interno entre paz/tranqüilidade e tensão/angústia identificado na *persona* vocal (Fig. 08).

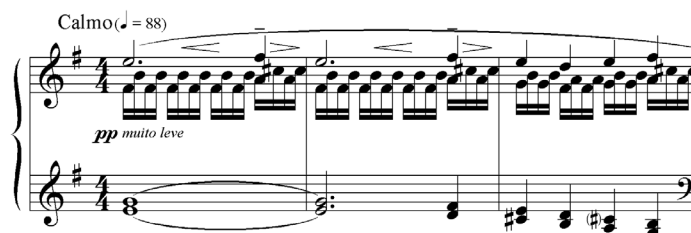


Figura 08: "Cantiga", c. 1-3.

Mário de Andrade (1991) comenta que nesse poema existe um “contraste entre a coreografia do ritmo e o valor psicológico do texto, que nada tem propriamente de alegre. Ou melhor (sic): há no poema como que uma alegria desesperada, não amarga, mas ácida, criada num ser desiludido já, mas pouco disposto a chorar por causa disto” (p. 75). Justamente por esse fato, a *persona* instrumental nessa canção desempenha vários papéis: o de criar uma imagem musical do ambiente que o poema evoca; retratar a situação psicológica da *persona* vocal e, enquanto o protagonista está expondo seus sentimentos, a *persona* instrumental, através da escrita pianística, tenta dar respostas ou sugerir à *persona* vocal uma possível solução para a situação colocada.

Stein e Spillman (1996) afirmam que, pelo fato da voz do acompanhamento não “falar” diretamente como o texto poético,

a *persona* do acompanhamento pode projetar um número de outros aspectos da poesia. Por exemplo, o acompanhamento pode descrever florestas sussurrantes ou um redemoinho de vento, projetando o ambiente poético no qual a *persona* vocal “fala”; ou o acompanhamento pode representar a condição psicológica da *persona* vocal, usando linhas musicais ascendentes para retratar uma ênfase emocional ou espiritual, ou poderosos acordes para delinear uma consternação do amante desesperado. A *persona* instrumental também pode assumir um papel no mundo poético dicotômico, por exemplo, o pianista pode projetar o ‘mundo real’ do qual o poeta/cantor foge para um ‘mundo de fantasias’” (1996, p. 30). Trad. Gisele Pires, 2005.

Em todas as estrofes, mesmo com a mudança textural do acompanhamento, é repetido um movimento descendente na escrita pianística. O gesto musical melódico descendente, pela ênfase através da repetição, se transforma numa informação importante que patenteia a independência da *persona* instrumental da linha vocal. Uma outra possibilidade de interpretação seria entender a condução descendente da linha melódica como demonstração de uma idéia recorrente na mente da própria *persona* poética e a canção seria o conflito entre o visível do narrador, ou seja, o mar com suas linhas ondulantes e o seu estado psicológico de pensamentos de morte.

Assim como na escrita musical de “O menino doente” pode-se identificar a tentativa da retratação da morte em concordância a uma das temáticas mais recorrentes na poesia banderiana, em “Cantiga” também se pode assumir que a *persona* do pianista, ao desenhar constantemente uma linha melódica descendente, tenta convencer a *persona* vocal de uma das possíveis soluções para incertezas e angústias do narrador.

A primeira canção de *Quatro Líricas* termina com o piano apenas, repetindo parte da introdução com o final modificado. A *persona* do acompanhamento que durante a canção sugere a morte no mar, no final patenteia a indefinição de uma possível tomada de decisão por parte da *persona* vocal através de um encadeamento harmônico interrompido (Fig. 09).



Figura 09: “Cantiga”, c. 26-27.

Em “Dentro da noite”, o acompanhamento pianístico também assume uma *persona* distinta, o papel de violeiro fazendo, através de suas vozes instrumentais, comentários ora respondendo à *persona* vocal (Fig.10), ora sendo respondido por ela (Fig.11).

Figura 10: “Dentro da noite”, c. 25-27.



Figura 11: "Dentro da noite", c. 18-20.

As melodias desenhadas pelo piano podem também representar vozes das personagens que no poema são citadas, mas não possuem efetivamente uma “fala” como a santa e a alma da criança.

A compreensão da interação entre a **persona** instrumental e a vocal é um aspecto fundamental no entendimento da construção estrutural da peça.

Quando o acompanhamento se vincula tão proximamente da parte vocal (...) dobrando a voz e então continuando a linha quando a voz esta em silêncio, ele ativamente contribui para o discurso total da canção (Cone, 1974, p. 12). Trad. Gisele Pires, 2005.

A linha condutora da introdução, e que perpassa toda a canção, é uma construção de sons descendentes formada por todas as notas da escala de Mi b menor, distribuídas alternadamente nas partes da voz e do piano, reforçando, desse modo, a interação entre as *personas* (Fig.12).



Figura 12 A: "Dentro da noite", c. 13-20.

Figura 12 B: "Dentro da noite", c. 13-20.

A *persona* do acompanhamento ora repete o que foi cantado pela *persona* vocal, ora antecipa o que vai ser cantado, e essa relação permeia toda a canção até o c. 36 onde, a partir de então, voz e acompanhamento se unem dividindo não só a mesma *persona*, mas também as mesmas notas (Fig.13).

Figura 13: "Dentro da noite", c. 36-39.

Em "D. Janaína", a parte pianística assume uma *persona* que representa toda a carga rítmica das músicas ritualísticas africanas. Mário de Andrade nota que

nas feitiçarias de origem imediatamente africana, o que predomina é a violência do ritmo rebatido. Um pequeno motivo rítmico é repetido centenas de vezes, de forma a provocar a obsessão. Tornam-se assim as peças de eminente caráter coreográfico. E geralmente são mesmo acompanhadas de danças (1983, p. 37).

Tal procedimento é observado na introdução, trecho em que o piano evoca os instrumentos percussivos usados em rituais religiosos africanos. Porém a *persona* do piano não é totalmente independente da *persona* do cantor visto que se modifica com a entrada do narrador (c. 6). É interessante notar que mesmo com a mudança de registro ao retratar D. Janaína – sereia, evocando uma ambientação encantada, o ritmo continua, basicamente, o mesmo, como que a *persona* pianística tivesse sido seduzida pelo ser sobrenatural da *persona* vocal, sem, no entanto, perder sua característica original (Figura 14 e 15):

Alegre (♩ = 104)

p e ligando a parte interna da mão esquerda

Figura 14: "D. Janaína", c. 1-2.

mp

Do-na Ja-na-i-na Se-re-ia do mar Do-na Ja-na-i-na de mail-lot en-car-

Figura 15: "D. Janaína", c. 6-7.

Depois da passagem da "sereia", a *persona* do piano volta ao seu "estado" normal, repetindo o que foi executado na introdução, que se torna agora, um interlúdio. Tal interlúdio pode ser imaginado como uma passagem transfiguratória de D. Janaína - sereia em D. Janaína – princesa (Fig. 16).

Figura 16: "D. Janaína", c. 9-10.

Na segunda estrofe da canção (c. 13-20), da mesma forma que na primeira, a *persona* do acompanhamento se adapta ao novo estado da protagonista, agora uma princesa, através novamente da mudança de registro que dessa vez não é tão contrastante visto que, da região médio-grave do piano, passa para a região média. Essa adaptação da *persona* do piano é igualmente caracterizada pela manutenção de sua singularidade rítmica (Fig. 17):

Figura 17: "D. Janaína", c. 13-14.

Ao começar a enumeração dos amores de D. Janaína, o piano desenha uma linha melódica em concordância com a linha vocal, repetindo as mesmas notas, com mesmo movimento descendente e mantendo o mesmo ostinato rítmico (Fig. 18):

The image shows a musical score for three parts: voice, piano, and guitar. The voice part has the lyrics: "É o rei do Con - go É o rei de A-loan - da É o sul-tão dos ma - tos". The piano part features a complex rhythmic accompaniment with accents and dynamics like *sf*. The guitar part at the bottom shows a repeating ostinato pattern marked with 'x' and *sf*.

Figura 18: "D. Janaína", c. 16-18.

É importante ressaltar que em momento algum o acompanhamento perde sua peculiaridade rítmica, e tal observação se torna de extrema relevância na Parte B (c. 22-32), segmento em que a parte referente à introdução (c. 1-5) e interlúdio (c. 9-12) se torna efetivamente um ostinato que será repetido ininterruptamente até o fim da canção.

Pode-se pensar que a *persona* do acompanhamento está sendo seduzida pela *persona* vocal, pois ela sempre se modifica de acordo com que o narrador fala. Entretanto, essa é a ironia dramática que a *persona* do pianista retrata. O papel de D. Janaína, lemanjá, ser que vai tomando espaço sobre a canção, está na parte do acompanhamento. Pode-se pensar que a protagonista vai, através da parte do piano, como que usando uma técnica de convencimento ao concordar em se adaptar à imagem que o narrador cria e modifica sobre ela mesma durante o poema. Tal figura mítica, lemanjá, se personifica para se aproximar do narrador ao se incorporar primeiro em uma sereia, em seguida, uma princesa, logo após, em uma rainha, e por fim, o próprio narrador.

Na performance de canção, tanto o cantor quanto o pianista devem ter uma idéia clara de ambos os papéis desempenhados, compreendendo a interação estreita entre *persona* vocal e instrumental. Cone (1974) salienta que

Uma performance de sucesso em música de câmara, o que eu tenho sustentado como um modelo para a melhor performance de música em geral, depende da familiaridade com a partitura inteira por parte de cada participante (p. 136). Trad. Gisele Pires, 2005.

Dessa forma, o entendimento não só da *persona* instrumental, mas também da *persona* vocal, se afigura fundamental para a busca de subsídios performáticos de tal gênero musical. Em cada canção de *Quatro Líricas*, o cantor, assim como

o pianista, assume *personas* diferenciadas. Em “Cantiga”, a *persona* vocal narra na primeira pessoa, estabelecendo uma proximidade com o espectador. Já em “O menino doente”, o cantor é o narrador que representa três personagens diferentes: o narrador, a mãe e a santa. Em “Dentro da noite”, a *persona* vocal não é claramente identificada, em virtude do próprio estilo de escrita poética escolhida por Manuel Bandeira construído para causar estranhamento e indefinição. Na última canção do ciclo, “D. Janaína”, a *persona* vocal não está inserida na narração que se desenrola. Ela é um narrador que começa distanciado, apenas descrevendo as peripécias da protagonista e na quarta estrofe se envolve na estória, dialogando com ela, ainda que esta não se pronuncie explicitamente no poema.

Em “Cantiga”, a narrativa na primeira pessoa dá ao texto uma abordagem pessoal, permitindo à platéia ter acesso aos pensamentos, sentimentos e crenças do narrador assim que são expostos. Tal *persona* está envolta em pensamentos e emoções contraditórias e pode-se perceber certo cansaço e resignação através de versos como “Quero me afogar”, “Quero esquecer tudo” e “Quero descansar”. Na segunda estrofe, através da pergunta “Nas ondas da praia / Quem vem me beijar?” a presença de um protagonista se faz necessária, seja ele uma pessoa, ou no caso, um ser sobrenatural. Na terceira estrofe é como se a *persona* vocal se permitisse levar pelas ondas do mar representadas pelo acompanhamento. Porém, não se pode afirmar que aceitou a sugestão de terminar definitivamente seus conflitos entrando completamente no mar, pois a canção termina harmonicamente indefinida e irresoluta.

Em “O menino doente”, o cantor assume a *persona* do narrador numa relação um pouco mais complexa. Para clarear a relação estabelecida pela *persona* vocal com os personagens da canção pode-se fazer um paralelo com a explicação de Cone (1974) acerca do *lied* “*Erlkönig*”, de Franz Schubert. Para exemplificar algumas maneiras de ler tal poesia (no caso, de *Goethe*), Cone levanta a seguinte questão: “Como nós sabemos que o poema inteiro não é para ser lido por apenas uma voz, a do narrador, que representa o diálogo das três personagens?” Tal consideração se aplica a “*O menino doente*”, pois o poema poderia ser lido, pelo menos, de quatro formas: *a*. Um voz: narrador, representando as duas personagens – N (M, S)²; *b*. Duas vozes: interlocutor e o que responde, interpretando as personagens – I, R (M, S); *c*. Três vozes: narrador e as personagens mesmas – N, M e S; *d*. Quatro vozes: interlocutor, o que responde e as personagens – I, R, M e S.³

Mignone, assim como Schubert, escolheu a primeira opção, ou seja, o narrador representa as personagens. Tal afirmação é corroborada pelo fato de não haver na partitura qualquer indicação de que outros cantores estariam também participando da canção, explicitando, de tal modo, que o compositor idealizou que

2 N: narrador; M: mãe; S: santa; I: interlocutor; R: o que responde.

3 A primeira e a última frase poderiam ser lidas, por exemplo, pelo que responde e o interlocutor faria a narração propriamente dita, ou o contrário.

apenas um cantor, como um narrador, personificasse todas as personagens do poema (a mãe e a santa).

Uma total indefinição da *persona* vocal se delineia em “Dentro da noite”. Não se pode afirmar quem concretamente é a *persona* vocal, pois o próprio estilo de escrita poética simbolista escolhida por Manuel Bandeira objetiva causar estranhamento e imprecisão. As informações decorrentes do texto sugerem que o narrador talvez toque um violão, e que conhece fatos que a platéia desconhece como a santa e a infanta que morreram. Porém não se sabe o que tal personagem estaria fazendo nessa localidade ou “se de fato ele está nela” (Thompson, 1990).

Durante toda a Seção I, observando a pessoa verbal, vê-se que o narrador não fala nenhuma vez de si mesmo, apenas descreve a paisagem através de figuras de linguagem e cita uma terceira pessoa, a santa (c. 15-16). Na Seção II, persiste o distanciamento do narrador ao continuar simplesmente descrevendo a cena. Entretanto, desta vez, o distanciamento é diminuído pela pergunta “De onde virá ternura tanta?”, pois o procedimento poético de fazer perguntas é utilizado para “representar a presença do ouvinte que é, em tese, a característica básica da língua falada” (Regis, 1986, p. 21). Outro procedimento que prefigura o leitor ou, no caso, a platéia, utilizado por Manuel Bandeira é “aquele em que o eu lírico interrompe a seqüência do pensamento para se dirigir a um receptor que ele finge ter presente ao ato mesmo da escrita” (IBID). Tal artifício é encontrado no c. 34, quando o narrador se dirige ao leitor e diz “Ouve...”. É somente na Seção III que o narrador, ou a *persona* do cantor, extravasa o eu lírico, demonstrando pela primeira e única vez, claramente, suas sensações advindas daquele ambiente: “Sinto no meu violão vibrar / A alma penada de uma infanta...” e então, concluindo o poema o narrador novamente se volta para a descrição do ambiente sensorial captado naquela situação.

A *persona* vocal em “D. Janaína” assume um papel de narrador que descreve de modo distanciado a figura mítica que começa suas peripécias como sereia. A linha de canto, com notas repetidas e um salto ascendente e depois descendente no fim de frase, possui caráter fortemente recitativo, evocando a aspecto da fala (Fig. 19).



Figura 19: “D. Janaína”, c. 6-7.

Após a caracterização de Iemanjá como sereia e princesa, a exposição dos amores de D. Janaína assume uma melodia formada por graus conjuntos ao invés das notas repetidas das frases anteriores distinguindo estes versos dos anterio-

res. Tragtenberg (1999) ressalta a diferenciação mélica tida como feminina ou masculina e utiliza a terminologia criada por Ernest Toch (1887-1967), compositor para teatro e cinema, de melodia harmônica, que seria masculina, e melodia não-harmônica, feminina. A melodia masculina utiliza “um material melódico simples e de alta definição. Ou seja, usa sons pertencentes ao material harmônico básico nos tempos fortes ou acentuados, deixando os sons estranhos e de passagem para as partes não acentuadas do metro” (p. 144). Os intervalos reforçam a tríade harmônica e “a linha melódica assume curvas geométricas, com ângulos pronunciados expondo claramente pontos de apoio melódico” (IBID).

Essa construção melódica na linha vocal pode ser encontrada até o c. 15. Já no compasso 16 o aspecto anguloso da melodia se dissolve e os graus conjuntos dão um aspecto mais *cantabile* o que evoca o caráter emocional dos amores da protagonista (Fig. 20). Tal mudança na melodia a tornaria mais feminina, pois ela passa a ser construída por intervalos melódicos diatônicos e cromáticos. A linha melódica feminina “possui grande elasticidade, capaz de expressar variações sutis nas matizes expressivas” (IBID).



Figura 20: "D. Janaína", c. 16-18.

A primeira frase melódica da persona vocal que termina na tônica é quando o narrador chega ao final da gradação sereia – princesa – rainha (Figura 21).



Figura 21: "D. Janaína", c. 22-23.

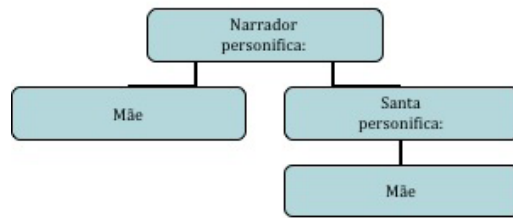
O narrador, que até então mantinha uma narrativa distanciada, agora se expressa de uma forma bastante pessoal, pedindo licença para também brincar nesse reino do qual Janaína é soberana. Essa mudança por parte da *persona* vocal confirma a idéia de que lemanjá é, de fato, simbolizada pelo ostinato rítmico do piano, pois a partir do instante em que o narrador afirma que D. Janaína é rainha do mar, o batuque retratado no piano não cessa mais. É como se ela tivesse conseguido o que queria, reinar absoluta com a submissão de todos. Até mesmo a forma com que a canção termina, repetindo a interjeição “saravá” denota o aspecto de súdito da *persona* vocal na última das *Quatro Líricas*.

Modo de Direcionamento

A identificação do modo de direcionamento se refere a quem a *persona* fala, tendo influência direta na interpretação de uma canção. T.S. Elliot (apud Cone, 1974, p. 1) identifica três formas de poesia: o poeta falando consigo mesmo (como em muitas poesias líricas), se dirigindo à audiência (como numa recitação épica), e assumindo o papel de uma personagem (como numa peça). Stein e Spillman (1996) afirmam que tanto a linha vocal quanto a parte instrumental projetam *personas* que estão “se comunicando com alguém ou algo” (p. 93). Os autores levantam questões que devem ser feitas pelos intérpretes e que serão consideradas na investigação de *Quatro Líricas*, tais como: “Para quem a *persona* do cantor está cantando e a *persona* do pianista está tocando? O modo de direcionamento tanto da *persona* vocal quanto da *persona* instrumental é mudado durante a canção?” (p. 97). A tomada de decisão, tanto sobre o modo de direcionamento quanto das *personas* delineadas na canção, “tem tremenda implicação para o pianista”, pois ele “representará figurações musicais diferentemente dependendo se elas são simples partes da cena poética geral ou se elas assumem o papel de *personas* separadas” (IBID).

Nas *Quatro Líricas* (1938) têm-se diferenciados tipos de modo de direcionamento. Em “Cantiga”, a *persona* poética narra o poema na primeira pessoa e tal escolha se reflete no modo de direcionamento. Esse tipo poesia consiste, segundo T.S. Elliot (apud Cone, 1974), no poeta falando consigo mesmo ou para uma audiência. No caso da primeira canção do presente ciclo, o direcionamento do texto está mais relacionado com a primeira opção, ou seja, o narrador falando consigo mesmo. Isso fica claro quando, na segunda estrofe, é feita uma pergunta “Nas ondas da praia / Quem vem me beijar?” Tal pergunta é direcionada a ele mesmo, pois quem responde a essa indagação é o próprio narrador. Nesse tipo de poesia, lírica, em que o narrador está “pensado em voz alta”, o público apenas observa os sentimentos e colocações da *persona* poética, no caso, o cantor. Já o modo de direcionamento da *persona* do pianista é duplo: ela faz a ambientação do poema para a audiência e se dirige à *persona* do cantor, sugerindo a submersão no mar como resolução das possíveis angústias e problemas do protagonista. No final da canção o acompanhamento deixa de se dirigir à *persona* vocal e se direciona ao público estabelecendo a dúvida acerca da ação do narrador, se este realmente aceitou ou não a idéia sugerida pelo piano desde o início da peça.

Um modo de direcionamento mais complexo pode ser observado em “O menino doente”. O pianista, por não assumir uma *persona* diferente, partilha o modo de direcionamento com o cantor durante toda a canção, ou seja, a *persona* do narrador que se dirige à platéia; logo em seguida personifica a mãe que, por sua vez, se dirige tanto ao menino (“Dorme... Dorme... meu...”) quanto à doença (“Dodói, vai-se embora! Deixa o meu filhinho”) e também personifica a santa. Ao personificar a santa, uma relação mais intrincada ocorre: a santa também personifica, através da mesma cantiga e da mesma voz, a figura da mãe, cuja cantiga de ninar se dirige, obviamente, ao menino que está doente (Quadro 1).



Quadro 1: Personificação do narrador em "O menino doente".

Da mesma forma que na investigação de *persona* em "Dentro da noite", percebe-se uma indefinição advindo da técnica poética simbolista do estranhamento também na explicitação do modo de direcionamento da *persona* vocal. Thompson (1989) afirma que em "Dentro da noite" Bandeira faz uma demonstração magistral de duas técnicas poeticamente utilizadas para causar estranhamento: a "retenção de informação" e a "insinuação frustrada" (p. 179). Ele proporciona um começo com os elementos específicos da cena: uma noite no vale e em algum lugar há som de água. O narrador segura e, talvez, toca um violão. Mas o resto é mistério. Não se descobre nada sobre o narrador. Não se sabe o que ele está fazendo nessa cena, ou "se de fato ele está nela" (IBID). A descrição só parece terminar no fim do poema. Duas insinuações frustradas realçam o sentimento de mistério. A primeira, na primeira estrofe, refere-se à uma santa morta: "Morreu pecando alguma santa..." A insinuação é inserida, como entre parênteses, na descrição, contudo, como se o poeta estivesse falando para nós sobre algo familiar ao narrador e ao ouvinte (platéia). "Realmente, uma sensação de estória não contada. Por qual doença ela foi acometida? Como ela morreu? Tudo isso aconteceu no vale? É um evento recente? Uma lenda? De fato, os detalhes não são nunca preenchidos" (IBID). Na última estrofe, há alusão a outra estória: "A alma penada de uma infanta / Que definiu do mal de amar...". A mesma questão poderia ser perguntada aqui, porém, outra vez, nenhum evento do poema fornece alguma informação. É como se a pessoa a quem o narrador se dirige deveria saber a quem o poeta está se referindo, e a audiência se vê envolta na aura de mistério na descrição. O leitor é deixado com a sensação, que Mignone traduziu bem, de incômodo e desconforto por algo que ele deveria saber, mas não sabe, e mesmo assim, pressente que o ignorado é algo que ele deve temer.

Mesmo com tamanha imprecisão, a *persona* do acompanhamento dialoga e se conduz, basicamente, à *persona* vocal. O direcionamento dos contracantos melódicos nas seções I e II, juntamente com o estabelecimento da dissonância com a linha vocal na seção III, estão intimamente ligados com o poema e com a *persona* assumida pelo cantor. Diferentemente do que acontece em "O menino doente" e em "Cantiga", o compositor não intenta acrescentar informações privilegiadas no acompanhamento pianístico às quais a *persona* vocal não tem acesso claro. A *persona* instrumental está totalmente envolvida e inserida no cenário criado pelo poema.

Aceitando a idéia de que o piano representa lemanjá e suas metamorfoses em “D. Janaína”, a *persona* instrumental se dirige especificamente à *persona* vocal, pois o seu objetivo é convencê-la e incorporá-la, o que, de fato, ocorre. Já a *persona* vocal, durante toda parte A parece se dirigir à audiência contando a estória de D. Janaína sem perceber a presença sobrenatural da mesma. Durante a canção, com o processo de aproximação de lemanjá do narrador chega-se ao ponto em que ele a declara rainha e o modo de direcionamento se modifica. Agora o narrador se dirige à própria lemanjá e pede autorização para a dança brincante no reinado sobrenatural daquela que ele imaginava como sereia e princesa.

A busca pelo modo de direcionamento adequado em cada uma das canções adiciona um elemento a mais na gama variada de aspectos a serem considerados quando da performance musical deste ciclo. Tal preocupação deve ser observada tanto pelo pianista quanto pelo cantor e o desenvolvimento da percepção desses aspectos adiciona objetividade e clareza na determinação dos papéis de cada um dos intérpretes na performance de canção.

Conclusão

A forma de investigar o gênero canção de câmara, de modo a fornecer dados suficientemente coerentes com um objeto de natureza interdisciplinar, ainda é um processo em desenvolvimento, pois o material para orientar metodológica e performaticamente os investigadores e os intérpretes é escasso. Na tentativa de englobar elementos da complexa relação de uma obra dramática composta a partir de duas linguagens diferentes, o presente artigo utilizou-se de um enfoque interdisciplinar, averiguando que aspectos dramáticos, poéticos e musicais proporcionam bases coerentes para decisões de natureza interpretativa do repertório cancional investigado, dentre eles o conceito de *persona*, quem está falando numa obra poética, o modo de direcionamento, a quem a *persona* se dirige.

Sabendo que uma canção pode ter elementos dramáticos de uma ópera, condensados em poucos minutos, procurou-se identificar os papéis desempenhados pelo cantor e pelo pianista na performance de canção. Para tanto, *Quatro Líricas* (1938) de Francisco Mignone com texto de Manuel Bandeira se mostrou um objeto de estudo apropriado por possuir uma escrita dramática, musical e poeticamente complexa, de modo a dar subsídios para a investigação das funções dramáticas que pianista e cantor desempenham na performance musical de canção.

Na musica erudita vocal, quer seja uma canção ou ópera, os campos literários, musicais e dramáticos se entrelaçam de tal forma que a compreensão de cada uma dessas áreas enriquece o entendimento desse gênero musical bem como fornece elementos norteadores para a tomada de decisões performáticas. Os elementos musicais, e não somente o texto, também constroem um cenário e/ou troca de cenários, explicitam uma ou várias personagens, além de narradores.

Tanto cantor quanto pianista devem possuir ferramentas técnicas, musicais e poéticas para a construção dramática de sua personagem tendo a percepção de que a compreensão do papel que o acompanhamento pianístico desempenha se afigura fundamental para um entendimento global da obra a ser interpretada. Verificou-se a importância da reflexão sobre a interpretação cancional baseada em elementos poéticos e musicais, e a necessidade de uma base imagética na construção da concepção interpretativa, considerando em adição a ferramentas analítico-musicais o aspecto dramático dos papéis desempenhados pelo pianista e pelo cantor.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música brasileira*. 9º ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1987.

CONE, Edward. *The composer's voice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

THOMPSON, Douglas. *A boca do povo: the poetic language of Manuel Bandeira*. Los Angeles: University of California, 1989. (Dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Comparative Literature).

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, FAPESP, 1999.

Discurso de recebimento do título de professor emérito pela universidade de Brasília

Hugo Rodas¹

NACI NUMA PEQUENA CIDADE INDUSTRIAL CHAMADA “ PUERTO DEL SAUCE”0” JUAN LACAZE”.NO DPTO. DE COLONIA.DA AINDA CHAMADA “A SUIZA DA AMERICA LATINA”,MI PATRIA, A REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY. NESSA PATRIA CRECI ,ESTUDEI, E SONHEI. SONHE, SONHE MUITO, SONHE SEMPRE ,TENHA UMA MURETA DE PEDRA ONDE FICABA O FARO DO PORTO E NA PONTA UMA PEDRA,A MINHA PEDRA NA QUAL EU ADORABA ME SENTAR E OLHAR PARA O HORIZONTE SEMPRE COM A ESPERANÇA DE MERGULHAR EM ELE. SOUBE SEMPRE QUE NÃO SERIA NESSE LUGAR QUE EU FICARIA E A OS 16 QUANDO TEVE QUE MUDAR PARA MONTEVIDEO PELOS ESTUDOS, MERGULHE EM TODOS OS SONHOS QUE TIVE SENTADO NAQUELA PEDRA. MERGULHE NO TEATRO NA DANÇA NA MUSICA,NO AMOR EM TODO AQUILO QUE ME FACIA SENTIR VIVO E EM COMUNIDADE ,DO LADO DOS IGUAIS,ONDE OS MEUS SONHOS SE TRANSFORMABAM NUM SONHO COMUN,ONDE A PALAVRA FAMILIA ABRIA SUAS FRONTEIRAS, A ESCOLOHA, O DIREITO DE ESCOLHER. CLARO PARA PODER FAZER ESTE MERGULHO PARALELAMENTE ACONTECIAM OUTRAS CONSEQÜES. SOU PROFESSOR DE PIANO E SOLFEJO, PROTETICO DENTAL EM FIM,FIZ DE TODO PARA CONTENTAR GREGOS E TROYANOS. MAIS POR CIMA DE TODO FIZ O QUE FOSSE NECESARIO PARA IR DETRAS DE MI MESMO .TODO O QUE ME PERMITISSE NÃO ME DETER NO CAMINHO PERTENECI A UM GRUPO DE TEATRO INDEPENDIENTE UNS OITO ANOS,E NO FINAL DOS ANOS SESENTA, UM GRUPO DE PESSOAS.DIRIA UM GRUPO DE MERGULHADORES CANSADOS DE UMA REPETIÇÃO LEGADA, JUNTAMOS NOSSOS ENSINAMENTOS MAIS A NECESIDADE DE FALAR DAS NOSSAS VIDAS DOS NOSSOS PROBLEMAS DO NOSSO COTIDIANO DA NECESIDADE

¹ Hugo Rodas é multiartista que tem inspirado gerações de artistas e alunos. Entrou como Professor visitante no Instituto de Artes em 1987, recebendo pela mesma instituição o título de Notório saber em 1990, e nela se aposentou em 2009. Ou seja, dedicou mais de vinte anos de sua vida para a Universidade de Brasília. E ainda continua a ela vinculado na categoria de Pesquisador Associado. A outorga do título deu-se no Auditório da Reitoria no dia 25 de abril de 2014. V.Link: www.youtube.com/watch?v=zWwQhm8HTZE. O texto acima está publicado conforme a escrita característica de Hugo Rodas, suas várias línguas em contato, seus sonhos em profusão.

DE SER. CRIAMOS O PRIMER GRUPO DE TEATRO- DANÇA DE MONTEVIDEO. COM O COMENÇO DA REPRESSÃO O GESTO TENHA OCUPADO O LUGAR DA PALAVRA QUE PREVIAMENTE CENSURADA PERDIA SEU OBJETIVO, MAIS LOGO,LOGO O GESTO FICOU CENSURADO, A VIDA FICOU CENSURADA,AS VIDAS, AS RUAS ,AS IDEIAS, OS SONHOS.ATE CHEGAR AO EXTREMO DA FAMOSSA FRASE PICHADA NO AEREOPORTO DE MONTEVIDEO:“O ULTIMO QUE APAGUE A LUZ” POR CUASA DESSES SONHOS O HORIZONTE ABRIUSE E COM ASSAS DE LIBERDADE PARTIMOS ENTRE NUBES DE FOGO E O CAMINHO NOS LEVOU A CHILE. CHILE NOS ANOS SETENTA.E SSE SIM ERA O SONHO DOS SONHOS. O TRAVALHO NA RUA, NOS TEATROS, NAS MINAS, TRES ANOS SINTINDO-SE REALMENTE FORA DE UMA ELITE CULTURAL, DENTRO DO UM ESPAÇO PRÓPRIO PARA A SUA REALIZAÇÃO E COMPREENSSÃO.,NÃO SÕ DO TRABALHO,ASSIM COMO DA TUA COLOCAÇÃO COMO INDIVIDUOEARTISTA DENTRO DA COMUNIDADE, UMA COHERENCIA NUM TODO, COMO NUNCA TENHA VIVIDO.MAIS A LIBERDADE E UM BEM QUE NÃO APRENDIMOS A CUIDAR COMO MERECE,E POUCO TEMPO DEPOIS, NO FIM DOS TRES ANOS,DE VOLTA O VERMELHO O SILENÇO O RE- ENCONTRO COM O MEDO O ESTAR SEMPRE NO OUTRO,SE QUIDAR QUIDANDO,A SEPARAÇÃO,A PERDA, SÃO ENSINAMENTOS QUE POUÇOS PODEM NOS PASSAR E QUANDO VIVIDOS SE TRANSFORAM EM MEMORIAS SAGRADAS.A VOLTA O CENTRO DO GRUPO PERMANECIA UNIDO,MAIS ESTABAMOS SÕS.NOS SENTIAMOS SÕS,DUAS GERAÇÕES ESPARCIDAS PELO MUNDO MENOS NOIS QUE A PESAR DE TODO ,DECIDIMOS VOLTAR E O TRABALHO FOI SE FORTALECENDO ATÉ CHEGAR O CONVITE PARA O OITAVO FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO; 1974,NÃO RESISTI,VIVIAMOS A MESMA COISA OS MESMOS PROBLEMAS AS MESMAS TENSÕENS,MAIS AQUI AINDA EXISTIA O SONRISO A ALEGRIA ENTÃO SURGIO AQUELE PENSAMENTO FATAL E DESISIVO:“:NÃO É O MESMO SOFRER COM SAMBA QUE SOFRER COM TANGO” E TRES MESES MAIS TARDE DE MOCHILA NA MÃO ATERRISABA NA BAHIA,NÃO ACREDITEI, NÃO ERA POSSIVEL QUE AQUELO FOSSE REALIDADE CHEGUEI NA VESPERA DE OITO DE DECEMBRO DIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEPÇÃO.EVIDENTE ,DE ENTRADA SENTIME TOTALMENTE ABENÇOADO,AQUELE POVO ENTEIRO VESTIDO DE BRANCO BAIXO A CHUVA CHEIO DE FLORES OS CANTICOS A PROCESAÇÃO,A FE E LOGO A NOITE, O DELIRIO A CACHAÇA. O LODO.,,,NUNCA TENHA ME SENTIDO. VERDADEIRAMENTE UM ANIMAL NUNCA TENHA ME SENTIDO MAIS LIBRE DE MI MESMO,NUNCA ME SENTI MAIS SATISFEITO. MAIS O CAMINHO CONTINUABA E A OS POUÇOS MESES APARECEU O CONVITE PARA BRASILIA ,A MESMA MOCHILA O MESMO TERNINHO DE JEANS E BRASILIA, FOI O ENCONTRO, ENCONTRO COM PESSOAS,ENCONTRO COM MEU PRÓPRIO TRABALHO,COM A APLICAÇÃO DELE .O GRUPO PITU ,O IMPONDERAVEL, A NOVA FAMILIA,A CONFIANÇA DEPOSITADA MUITO MAIS NO MEU TRABALHO QUE NA MINHA PESSOA TOTALMENTE TRASTORNADA NO SEU EQUILIBRIO COM TANTA ACEPTAÇÃO E NO MEIO DE TODO ESSE MOVIMENTO .DE TODA ESSA LOUCURA O ENCONTRO

COM A EDUCAÇÃO, PRINCIPALMENTE DE MI MESMO, O NOVO CAMINHO DE PASSAR O APRENDIDO. O DESCUBRIMENTO DE UM MÉTODO QUE ATÉ HOJE SE RECREIA E ME MANTÉM VIVO E PRINCIPALMENTE ACTIVO BRASÍLIA, NO SEU EIXO ENCONTREI O MEU, NA SUA SOLIDÃO RECONHECI A MINHA, NA SUA TERRA ESCRIBI MEU NOME, E LOGO DE TODO ISSO VINTE E QUATRO ANOS NESTA EXPERIÊNCIA MARAVILHOSA QUE É A MINHA VIDA UNIVERSITÁRIA, O ETERNO FLUXO, O DEPARTAMENTO O TUCAN AS EXPERIÊNCIAS MAIS MARCANTES DE MINHA HISTÓRIA ACONTECIERON E ACONTECEN AINDA AQUI. SOU ABSOLUTAMENTE CANDANGO, NA MINHA TERRA SONHE NESTA RELIZE E CONTINUO REALIZANDO VÁRIOS DOS MEUS SONHOS, PRINCIPALMENTE UM, O DE SER RECONHECIDO PELO TRABALHO, POR ISSO REPITO ACHO QUE POUCAS VEZES EM MI VIDA TENHO VIVIDO ALGO QUE JÁ NÃO TENHA SONHADO. MAIS EMÉRITO NUNCA., ESPERO QUE TODAS AS PESSOAS QUE ME LEVAM DENTRO DE SI, SINTAM-SE TÃO ORGULHOSAS DE MI COMO EU ME SINTO DE ELAS. OBRIGADO A TODOS E PRINCIPALMENTE OBRIGADO A BRASÍLIA POR PERMITIRME FORMAR PARTE DA SUA HISTÓRIA.

Dissertações e teses defendidas no PPG-Arte no período 1º/2013

Mestrado

NETO, Anésio Azevedo Costa Neto- “A linguagem e a fissura: o processo de criação colaborativo de intervenções artístico-urbanas na cidade de Ituitaba – MG.” 01/03/2013.

Orientadora: Ana Beatriz de Paiva Costa Barroso

CARDOSO, Elisandra Gewehr Cardoso- “Espalhamentos Íntimos.” 04/03/2013

Orientador: Geraldo Orthof Pereira Lima.

XAVIER, Cleber Cardoso Xavier- “Escolas Parque de Brasília: uso do laboratório de informática pelos professores de arte”. 09/04/2013.

Orientadora: Thérèse Hofmam Gatti Rodrigues da Costa

MORAIS, Edson Ferreira de Moraes – “Heashot: análise dos aspectos estéticos nos jogos de tiro com perspectiva de primeira pessoa.” 10/04/2013

Orientadora :Thérèse Hofmam Gatti Rodrigues da Costa.

BRUNA, Bruna Arruda Neiva Marques – “ Não te moves de ti- fotografia como suporte para imaginação e os sonhos como matéria de poesia.” 18/04/2013

Orientadora: Nivalda Assunção de Araujo.

MONTEIRO, André Carmargo Thomé Maya Monteiro- “Livro de artista: a poética editorial dos livros de Tunga.” 23/04/2013

Orientador: Emerson Dionísio Gomes de Oliveira.

ZAMBONI, Julia Ghorayeb Zamboni-“ Performance Probística: Aspectos expressivos e experimentais em Arte e Tecnologia”01/07/2013

Orientadora: Maria Luiza Pinheiro Guimarães Fragoso.

ALMEIDA, Alisson Araújo de Almeida –“Máscara: estratégia de composição física em texto de representação.”17/07/2013

Orientadora: Felícia Carneiro

MARIANO, Sara Maria Britto Mariano –“A ‘notação’ na performance cênica: uma reflexão acerca dos códigos escriturais no teatro a partir da estruturação de notação em outras artes no Ocidente”. 19/07/2013.

Orientador: Jorge das Graças Veloso.

ZAUPA, Maria de Fátima da Silva- “Filme na escola: abordagens pedagógicas para a educação em Artes Visuais.” 22/07/2013.

Orientadora: Belidson Dias Bezerra Junior.

RAMOS, Samuel Araujo – “Antropofagizando os clássicos: Vida Pitágorica e o Banquete. Caminhos percorridos e reflexões de um performer na busca de uma arte social e filosófica” 26/07/2013.

Orientadora: Marcus Santos Mota.

Doutorado

TERRAZA- Cristiane Herres- “O conceitualismo e a Arte-Tecnologia” 27/03/2013

Orientadora: Maria Beatriz de Medeiros

SOUSA – Cinara Barbosa de Sousa- “O dispositivo da curadoria- entre seleção, conceito e plataforma.” 03//05/2013.

Orientadora: Maria Beatriz de Medeiros.

HARGREAVES –Lisa Minari – O espetáculo do açúcar: banquetes, artes e artefatos.”

Orientadora: Maria Eurydice de Barros Ribeiro.

LODI AGRELI- João Henrique- “Sticker, uma interseção entre Artes Visuais e Artes Gráficas.” 08/07/2013

Orientadora: Suzete Venturelli.

NORMAS PARA COLABORADORES

1. A revista VIS aceita colaborações de trabalhos originais e inéditos, de autoria individual ou coletiva, sob a forma de artigos, ensaios, entrevistas e resenhas, submetidos à apreciação de seu Conselho Editorial. Artigos não originais, isto é, já publicados, só serão aceitos em caso de edição esgotada ou de tradução para uma língua diferente da original.

2. Os textos devem:

a) ser gravados em editor de texto Word for Windows 6.0 ou superior, em formato A4, exclusivamente em fonte Times New Roman;

b) ter de 20 a 25 páginas, corpo 12, com espaço entrelinhas duplo, alinhado à esquerda;

c) conter título, identificação do autor, resumo/abstract, palavras-chave/keywords e referências bibliográficas.

3. Os textos e as imagens que os acompanharem devem ser submetidos em duas vias impressas idênticas e em arquivo(s) gravado(s) em um disquete ou CD.

4. O Título dos textos deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, em caixa alta e baixa (só as iniciais maiúsculas), ter no máximo 85 caracteres, não ter palavras ou expressões sublinhadas. Usar itálico somente para a grafia de palavras estrangeiras. O título e o subtítulo, se houver, devem ser separados por dois pontos (:).

5. A identificação do(s) autor(es) deve:

a) ser digitada em fonte Times New Roman, corpo 12;

b) conter, na linha abaixo do(s) seu(s) nome(s), o nome da(s) instituição(ões) a que está vinculado(s) como docente(s); pesquisador(es) ou aluno(s), digitado em fonte Times New Roman;

c) em caso de aluno de programa de pós-graduação, especificarse é mes-trando ou doutorando;

d) conter o endereço eletrônico do(s) autor(es) em fonte Times New Roman, corpo 12;

e) conter, em um único parágrafo, dados biográficos do autor com no máximo 50 palavras, em fonte Times New Roman, corpo 12.

6. O Resumo deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço entrelinhas 1,5. O Resumo deve ser digitado em um único parágrafo com o mínimo de 400 e o máximo de 800 caracteres, tanto na versão em português quanto na versão em inglês (Abstract).

7. As Palavras-Chave devem ser digitadas em fonte Times New Roman, corpo 12, em sequência na mesma linha, separadas por ponto (.) e finalizadas também por ponto. Podem ser inseridas de três a cinco Palavras-Chave, seguidas, na linha abaixo, pela versão de cada uma para o inglês (Keywords).

8. O Corpo do texto deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, com espaço entrelinhas duplo, alinhamento à esquerda, com o máximo de 25 laudas, incluindo referências bibliográficas.

9. Todas as imagens devem ser fornecidas em arquivos separados, em formato jpg, sua localização no texto deve ser indicada pela inserção de legenda e o número de cada arquivo deve corresponder ao número de ordem de ocorrência da figura ou tabela no texto.

10. A identificação de cada imagem no texto aparece na parte inferior, precedida da palavra designativa, seguida de seu número de ordem de ocorrência no texto, em algarismos arábicos, do respectivo título e/ou legenda explicativa de forma breve e clara. A imagem deve ser inserida o mais próximo possível do trecho a que se refere, conforme o projeto gráfico.

11. A obtenção de direitos de reprodução das imagens utilizadas em cada texto, caso não sejam de domínio público, é de inteira responsabilidade do autor.

12. A numeração das notas explicativas é feita em algarismos arábicos, devendo ser única e consecutiva para cada artigo.

13. Para elaboração de referências, elemento obrigatório, recomendamos a norma ABNT NBR6023.

14. Para elaboração de citações, recomendamos a norma ABNT NBR10520.

15. As citações com mais de três linhas devem ser digitadas em parágrafo separado, com espaço entrelinhas simples, corpo 10 e sem aspas. As citações devem ser listadas no final do texto com Referências. Os dados bibliográficos completos das citações não devem ser inseridos no corpo do texto (ver norma citada no item 14).

16. As notas de rodapé devem conter apenas comentários imprescindíveis para a compreensão do texto e não os dados bibliográficos.

17. A editora da revista VIS poderá realizar modificações que visem à correção gramatical, à adequação às normas da ABNT e à formatação dos originais de acordo com o projeto gráfico.

18. As colaborações devem ser enviadas para o endereço: Conselho Editorial da Revista VIS; Programa de Pós-Graduação em Arte; Instituto de Artes; Universidade de Brasília; Prédio SG-1, Campus Universitário Darcy Ribeiro; Brasília; DF. CEP 70910-900

19. A revista VIS não se compromete com a devolução dos trabalhos recusados pelo Conselho Editorial.