



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Fonte: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/306>. Acesso em: 08 dez. 2022.



Teatro e música para todos

o Laboratório de Dramaturgia da
Universidade de Brasília (1998-2021)

Marcus Mota



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Ana Flávia Magalhães Pinto
: Andrey Rosenthal Schlee
: César Lignelli
: Fernando César Lima Leite
: Gabriela Neves Delgado
: Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo
: Liliane de Almeida Maia
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira
: Roberto Brandão Cavalcanti
: Sely Maria de Souza Costa

Teatro e música para todos:

o Laboratório de
Dramaturgia da
Universidade de Brasília
(1998-2021)

Marcus Mota

EDITORA
UnB 60 

	Equipe editorial
Coordenação de produção editorial	Marília Carolina de Moraes Florindo
Assistência editorial	Emilly Dias de Matos
Preparação e revisão	Alexandre Vasconcellos de Melo
Projeto gráfico	Cláudia Dias
Diagramação	Haroldo Brito
Foto de capa	Cena de "As Danaides" (2013) - Fotografia de Mila Petrillo
	© 2022 Editora Universidade de Brasília
	Direitos exclusivos para esta edição:
	Editora Universidade de Brasília
	Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar
	Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF
	CEP: 70910-900
	Site: www.editora.unb.br
	E-mail: contatoeditora@unb.br
	Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta
	publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por
	qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
 (Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UNB)
 Heloiza dos Santos – Bibliotecária – CRB1/1913

M917t Mota, Marcus.
 Teatro e música para todos : o laboratório
 de dramaturgia da Universidade de Brasília
 (1998-2021) / Marcus Mota. – Brasília : Editora
 Universidade de Brasília, 2022.
 195 p. ; 27 cm.

Inclui bibliografia.
 ISBN 978-65-5846-124-1 (impresso).
 ISBN 978-65-5846-117-3 (e-book).

1. Universidade de Brasília. 2. Teatro
 (Literatura) - Técnica. 3. Teatro musical. 4.
 Artes. I. Título.

CDU 82-293.4

Lista de figuras

- Figura 1:** Comparação entre Mensalão e processo criativo de *David* (2012) 37
- Figura 2:** Estrutura de *Agamenon*, de Ésquilo 51
- Figura 3:** Tipologia de arquivos 54
- Figura 4:** Rotinas em processos criativos documentados 56
- Figura 5:** Tipologia de postagens 57
- Figura 6:** Dinâmica do processo criativo de *David* (2012) 64
- Figura 7:** Distribuição final de cenas de *David* (2012) 71
- Figura 8:** Cronologia do Mensalão 79
- Figura 9:** Cronologia *David* (2012) 80
- Figura 10:** Sobreposição Mensalão/*David* (2012) 80
- Figura 11:** Matrizes dramático-políticas de *David* (2012) 81
- Figura 12:** Amplitude do processo criativo de *David* (2012) 85
- Figura 13:** *David* (2012) em números 86
- Figura 14:** Teoria magnética da performance 92
- Figura 15:** Modelo geral de processo criativo no Ladi-UnB 95
- Figura 16:** Distribuição de arquivos por seção 98
- Figura 17:** Distribuição possível dos materiais complementares 100
- Figura 18:** Divisão em partes do musical *David* (2012) 102
- Figura 19:** Processo colaborativo das músicas do espetáculo *David* (2012) 103
- Figura 20:** Processo colaborativo do texto do espetáculo *David* (2012) 104
- Figura 21:** Página inicial da Interface *on-line* 105
- Figura 22:** Menu da interface *on-line* 106
- Figura 23:** Experimento métrico-performativo de A.P. *David* 111
- Figura 24:** Descrição do verso homérico 113
- Figura 25:** Cena do musical *SETE* (2013) 117
- Figura 26:** Cena de *Sete contra Tebas* – Teatro Vila Velha (2016) 119
- Figura 27:** Notação musical para primeiros versos da *Iliada* 122
- Figura 28:** Cena de *As danaiades* (2013) 124
- Figura 29:** Trecho inicial da *Suíte clássica* (2020) 125

Figura 30: Fachada lateral norte do Teatro Nacional de Brasília **154**

Figura 31: Organograma do processo composicional **155**

Figura 32: Tipologia de sessões composicionais **157**

Lista de quadros

Quadro 1: Espetáculos produzidos pelo Ladi-UnB (2004-2007)	24
Quadro 2: Espetáculos produzidos pelo Ladi-UnB (2009-2017)	32
Quadro 3: Exemplo de “Roteiro diagramático”	53
Quadro 4: Exemplo de mapeamento das decisões criativas	55
Quadro 5: Histórico de seminários interdisciplinares	59
Quadro 6: Escansão métrica para a cena do “baile funk”	65
Quadro 7: “Roteiro dramaturgico” inicial de <i>David</i> (2012)	67
Quadro 8: Referências políticas nas remontagens de óperas pelo Ladi-UnB	81
Quadro 9: Referências políticas nos musicais do Ladi-UnB	82
Quadro 10: Produções musicais do Ladi-UnB	94
Quadro 11: Tipologia de documentos e recursos <i>on-line</i> disponíveis	100
Quadro 12: Escansão métrica de trecho da <i>Ilíada</i> (2.484-487)	112
Quadro 13: Nova escansão métrica de trecho da <i>Ilíada</i> (2.484-487)	112
Quadro 14: Lista de obras do Ladi-UnB a partir de referências à Antiguidade	127



Sumário

Apresentação 11

Prefácio 13

Introdução 15

Artes na Universidade de Brasília: uma história em construção 15

Estrutura do livro 17

Notas finais 19

CAPÍTULO 1

Teatro musicado para todos: inícios (1998-2014) 23

A primeira década 24

A segunda década 32

Questões e problemas finais 39

CAPÍTULO 2

Teatro musicado, roteiro diagramático, mapeamento de decisões criativas, blogs e seminários interdisciplinares: estratégias em processos criativos 45

Considerações iniciais 46

Dramaturgia musical 47

Roteiro diagramático 50

Mapeamento das decisões criativas 54

Blogs de acompanhamento de processos criativos 56

Seminários de criação 58

Conclusão 60

CAPÍTULO 3

Cena, música e processo criativo: o processo criativo do drama musical *David* (2012) 61

Notas de programa 71

E o social? 79

Finalmentes... 86

CAPÍTULO 4

Processo criativo e documentação: arquivamento digital em teatro musicado 91

- Genealogias de práticas 97
- Arquivamento digital 97
- Materiais complementares 99
- Interface *on-line* 100
- O projeto de *David* 101
- O protótipo da interface *on-line* 105
- Conclusões 106

CAPÍTULO 5

Pesquisa e criação: seminários em reperformance de textos clássicos 109

- Interlúdio: no princípio foi a dança 109
- Primeiros passos no Ladi-UnB 114
- As músicas de *Sete contra tebas* 116
- Pressupostos em discussão 119
- Nos passos de Homero 123

CAPÍTULO 6

Teatro e tradução: experiências no Laboratório de Dramaturgia Dramática da Universidade de Brasília 133

- Finalizando 1 142
- Finalizando 2 143
- Discussão teórico-metodológica 144
- Finalizando 3 – ideias-síntese 149

Conclusão 151

Referências 161

Apêndices 169

Apresentação

A proposta de criação da Universidade de Brasília (UnB) teve o objetivo de integrar conhecimentos, e o Instituto Central de Artes (ICA) foi criado como caldeirão de experiências artísticas que permitiram a convivência entre áreas como Artes Plásticas, Artes Cênicas, Cinema, Música e Arquitetura no mesmo espaço de criatividade e transformação acadêmica. O período de intervenção (1964-1985) criou uma diáspora cultural, isolando as artes como visitantes em outros institutos, nos dando um papel coadjuvante ou mesmo insignificante no contexto universitário do período.

A recriação do Instituto de Artes (IdA) da UnB, em 1989, reuniu os departamentos de Artes Visuais, Artes Cênicas, *Design* e Música. No entanto, a simples reunião administrativa de diversos departamentos não implica uma colaboração artística entre eles, sendo que cada um pode ter propostas acadêmicas completamente independentes dos outros. A proposta de um laboratório de artes dramáticas vem subverter esta lógica. A integração da performance vocal-verbal-corporal expande a visão de arte isolada e busca criar uma arte integradora que explora Arte Cênicas, Literatura, Artes Visuais, *Design* e Música.

Propostas transdisciplinares são transgressoras, por adentrar áreas de conhecimento muitas vezes reservadas a propostas específicas. A arte tem o caráter de buscar expandir a percepção de linguagens estabelecidas e principalmente da combinação de linguagens. A proposta do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (Ladi-UnB) começa com uma inquietação e mostra uma trajetória que explora diversos aspectos da literatura, dramaturgia e composição musical. A expansão dos limites de cada uma das linguagens permitiu a criação de espetáculos que refletem a busca por uma comunicação artística integrada.

A trajetória de Marcus Mota e do Ladi-UnB exploram os diálogos possíveis entre texto, drama e música. O percurso explora o texto dramático, suas conexões com teatro musicado, uma intersecção com a ópera tradicional e a proposta de processos criativos de composição dramática nos quais música-drama-texto são elaborados conjuntamente.

Processos criativos e colaborativos exigem a articulação entre os diversos sujeitos do processo. O Ladi-UnB desenvolveu nesse período metodologias que congregam elaboração, realização e reflexão em uma trama dialética. Uma tese original é contraposta pela realidade da construção das ideias que necessitam de ferramentas que permitam a reflexão sobre os procedimentos adotados. A partir da avaliação colaborativa torna-se possível conduzir a construção de sínteses que orientam a finalização do espetáculo planejado.

A organização de roteiros na forma de diagramas permite escolhas e decisões criativas que são disponibilizados em redes digitais para a reflexão coletiva da condução dos trabalhos. A partir de um ponto de partida torna-se possível conduzir um processo colaborativo permeado por estratégias de gestão de diferenças que permitem que um esboço seja transformado em um projeto representativo de uma coletividade de artistas.

O ambiente acadêmico oferece o espaço para constante renovação. Renovação de estudantes, renovação de propostas e o contato com diversos artistas por meio de seminários de pesquisa e parcerias artístico-pedagógicas. O triângulo ensino-pesquisa-extensão se fortalece na participação de estudantes, pesquisadores e da comunidade na realização de um espetáculo teatral com participantes da universidade e da comunidade artística de Brasília. Neste caso, o Ladi-UnB também desenvolveu ferramentas para a documentação dos processos criativos e elaboração de procedimentos para arquivamento digital dos textos, partituras, arranjos, estrutura de decisões em um mapeamento de decisões criativas.

A concepção dos alquimistas medievais de laboratório deriva da reunião de labor + oratório, o trabalho e a devoção da busca de experimentos que permitissem a transformação de objetos ou pessoas. O Ladi-UnB, em sua trajetória, criou experimentos e transformações. Experimentos artísticos que utilizaram a reunião de linguagens na busca da transformação do artista e da audiência. A transformação coletiva mediada pela arte colaborativa de professores, estudantes e comunidade.

Na comemoração dos 60 anos da UnB, o trabalho do Ladi-UnB permitiu a realização de teatro musicado, óperas e dramas musicais. Foram esboços, ideias, conjunções, elaborações, revisões, experimentações, reflexões, documentações e realizações que mediaram diversos processos criativos. Além disso, a chama criativa não foi apagada durante a pandemia, pois continua viva para inspirar a elaboração de novos textos e composições musicais. Desta maneira, já existe um novo repertório para ser montado e reelaborado nos próximos anos.

Ricardo Dourado Freire

Professor do Departamento de Música da UnB, Brasília, 18 de agosto de 2021

Prefácio

Como apresentar Marcus Mota, dramaturgo que tem uma fecunda e diversa produção: 52 obras de teatro, a primeira em 1997, autor de 10 livros acadêmicos, criador da revista *on-line Dramaturgias*, de fundamental importância para divulgar toda a produção acadêmica do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (CEN-UnB) e na qual tenho o orgulho de ter uma seção que ele intitulou “Huguianas”, em que tive a oportunidade de crescer no raciocínio de meu próprio trabalho, um músico com amplo conhecimento que vai do erudito ao *pop*, com a maioria de sua produção unida a um projeto cênico, e criador do Ladi – Laboratório de Dramaturgia? Ou seria melhor apresentá-lo como um companheiro de trabalho incansável?

Um companheiro com o qual tenho dividido parte de meus 33 anos de UnB, em uma incrível variedade de experiências, muitas das quais vocês encontrarão bem detalhadas na leitura deste seu último livro; experiências nas quais nós dois mergulhamos com uma compreensão infinita, sem medo de trocar o que supostamente considerávamos perfeito.

Por fim, acima de tudo, um amigo que tem me acompanhado em cada passo com uma fidelidade assombrosa.

Obrigado por tudo o que temos vivido. *Obrigado* pelo trabalho realizado que nos vai permitir seguir crescendo.

Hugo Rodas

Professor Emérito da Universidade de Brasília

Brasília, 9 de agosto de 2021

Introdução

Artes na Universidade de Brasília: uma história em construção

Neste momento de celebração, as Artes têm seu lugar garantido – as mesmas tão atingidas com as restrições sociais da pandemia; as mesmas que têm agitado o coração da Universidade de Brasília (UnB) desde sua fundação. No Decreto nº. 500/1962, que institui a Fundação Universidade de Brasília em 15 de janeiro de 1962, lê-se no Estatuto incluso:

Art. 26 - A Universidade de Brasília será uma unidade orgânica, constituída de Institutos Centrais de ensino e pesquisa, por Faculdades destinadas à formação profissional e por Órgãos Complementares, cabendo:

I - aos Institutos Centrais na sua esfera de competência:

a) ministrar cursos básicos de ciências, letras e artes; [...]

Art. 28 - A Universidade terá como objetivos essenciais:

I - ministrar educação geral de nível superior, formando cidadãos responsáveis, empenhados na procura de soluções democráticas para os problemas nacionais;

II - preparar profissionais e especialistas altamente qualificados em todos os ramos do saber, capazes de promover o progresso social, pela aplicação dos recursos da técnica e da ciência;

III - congregar mestres, cientistas, técnicos e artistas e lhes assegurar os necessários meios materiais e as indispensáveis condições de autonomia e de liberdade para se devotarem à ampliação do conhecimento, *ao cultivo das artes* e a sua aplicação a serviço do home¹. (BRASIL, 1962, grifos nossos).

Detalhando mais estas diretrizes projetivas, temos o Plano Orientador da Universidade de Brasília, que reúne especificamente no Instituto Central das Artes (ICA) as atividades e pesquisas de futuros cursos de Artes Plásticas, Cinema, Música e Artes Cênicas. Neste Plano Ordenador, o ICA assim é apresentado:

A Universidade de Brasília procurará orientar o seu Instituto Central de Artes para a função fundamental de dar a toda a comunidade universitária e à população de Brasília oportunidade de experiência e apreciação artística. Assim, espera a Universidade tornar-se capaz de despertar vocações e incentivar a criatividade e, sobretudo, formar plateias esclarecidas que se façam

¹ Na Lei nº. 3.998, de 15 de dezembro de 1961, apenas o conteúdo do artigo 26 do referido decreto fora mencionado.

efetivamente herdeiras do patrimônio artístico da humanidade. [...] campos integradores das diversas artes, como o Teatro e o Cinema serão objeto de particular atenção, tanto nos seus aspectos literários e técnicos como nos artísticos. (FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 30).

O caráter programático e utópico dessas linhas demorou a ser implementado, pelo menos no que diz respeito às Artes Cênicas. O curso de fato é aberto somente em 1989.² E, no mesmo ano, em 14 de outubro, enfim o Conselho Universitário da Universidade aprova o projeto de criação do Instituto de Artes (IdA).³

Esse renovado ímpeto para a criação do IdA desemboca no esforço de se dar sua contrapartida física – começa-se a construir os prédios que abrigarão tal Instituto. Como uma dupla ironia histórica, o primeiro e último prédio a ser construído é logo o que abriga o curso de Artes Cênicas, o qual foi disponibilizado para uso em 2002.⁴

Assim, a retração do ICA e a dinâmica de lusco-fusco dos estudos de teatro na Universidade, muito em função da intervenção militar no *campus*, expõe uma outra história da UnB, mais uma de suas incessantes lutas entre uma ideia e seu quase apagamento e eclosões redentoras.⁵

Com uma organização administrativa e uma espaço físico, o Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (CEN), a partir de 1989, visibiliza essa trama de sonhos e obstáculos, que não é só do campo das Artes: parece que o nosso cotidiano na Universidade e, mais do que nunca nos tempos atuais, tem sido o de defesa de ideais e resistência a limites conjunturais e de longa duração (SALMERON, 2012).

E foi dentro dessa dialética, entre possibilidades e limites, que o Laboratório de Dramaturgia Dramática da Universidade de Brasília (Ladi-UnB), alvo deste livro, foi fundado em 1998. Ex-aluno da instituição, estava, desde 1995, como professor no CEN a reviver profissionalmente o pêndulo que nos impulsiona para além de nós mesmos.⁶

² Sobre a documentação de abertura, ver Carrijo (2006, p. 254-258). Houve uma habilitação em Artes Cênicas dentro da Licenciatura Artística, ligada ao Departamento de Desenho, que funcionou a partir de 1979. Essa habilitação foi o embrião do futuro Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Disponível em: <https://cen.unb.br/departamento/historico>. Acesso em: 20 jul. 2021.

³ Ver informações da prof^a. Grace Maria Machado de Freitas no prefácio a Teodoro (2018, p. 8).

⁴ Darcy Ribeiro comenta, em 1995, por ocasião de recebimento do título de Doutor *Honoris Causa*: “Pena que a mediocridade e a inveja tenham privado Brasília da maior parte do que Oscar projetou para a Universidade. Penso, principalmente, na Praça Maior que hoje poderia estar atraindo tanta atenção quanto a Praça dos Três Poderes. De um lado, ela abrigaria a *Aula Magna*, que seria o grande anfiteatro, cinema e teatro da UnB, mas fora planejado para funcionar como um edifício especializado para a realização de grandes congressos.” (RIBEIRO, 1995, p. 131).

⁵ Sobre a repressão militar ao ICA, ver Duarte (1982, p. 83-87).

⁶ Importa relatar que no escopo do IdA temos mais de 40 laboratórios, entre os de apoio à pesquisa e pesquisa, como se vê na página do Departamento Linguística, Letras e Artes (DPI) (<http://pesquisa.unb.br/humanidades-linguisticas-artes?menu=807>). Acesso em: 20 jul. 2021.

Estrutura do livro

O primeiro capítulo contextualiza a formação do Ladi-UnB, expondo ainda um arco de atividades de seus primeiros 20 anos. O Ladi-UnB se insere no esforço de se formalizar pesquisas e processos criativos dentro de um jovem Instituto de Artes que busca sua afirmação acadêmica e relevância institucional. Laboratórios em teatro são uma prática recorrente, como se vê os “Estúdios de teatro” criados por Constantin Stanislávski (1863-1938), Leopold Sulerjítiski (1872-1916), Yevgeny Vakhtangov (1883-1922) (SALMERON, 2012). São espaços de pesquisa, de observação, de registro, e exploração de técnicas e construção de *know-how* passível de ser transmitido.

Não foi a fundação de um Laboratório ou a criação de um Departamento que gerou teatro na UnB. Práticas cênicas no Campus, formais e informais, possuem uma longa história. Tivemos, entre outros, a presença do diretor baiano Carlos Petrovich (1936-2005), que ministrou a oficina de teatro em 1967; Silvia Orthof (1932-1997), que ofertou cursos de teatro na UnB e dirigiu o Teatro Universitário Brasiliense (TUB).⁷ Helena Barcellos (1931-2001), que dá nome ao teatro do CEN, conseguiu manter, mesmo diante das investidas da reitoria fardada ainda na década de 1980, um grupo de profissionais como B. De Paiva e Luiz Carlos Ripper, depois João Antônio e Hugo Rodas, ensinando e fazendo teatro.⁸

O diferencial posterior, com a redemocratização, é o de, dentro de uma estabilidade institucional, encontrar modos de produção e circulação de conhecimento que integrem processos criativos dentro da cultura universitária. Assim, não apenas o Ladi-UnB, como todos os laboratórios e grupos de pesquisa em artes tiveram de enfrentar, a partir de 1989, a constituição de sua própria viabilidade a partir da negociação com protocolos já existentes. Da luta contra o inimigo à autoafirmação intelectual, temos um percurso ainda em desenvolvimento: o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UnB é aberto em 2014, com vagas para doutorado apenas em 2019.

Assim, o pano de fundo do primeiro capítulo é da aproximação das tensões entre arte e universidade e a busca por mediações entre pesquisa acadêmica e processos criativos.

Após revisar os primeiros 20 anos do Ladi-UnB, no segundo capítulo são discutidos e apresentados justamente alguns procedimentos que foram desenvolvidos durante o repertório de montagens e pesquisas. O Ladi-UnB forma-se a partir do estudo e proposição de escritas cenicamente orientadas. A expansão de suas atividades, com base da produção e direção de óperas e musicais, proporcionou um entendimento da amplitude do fazer cênico em situações-limite. Com isso, enfrentando uma diversidade de tarefas em um campo interartístico, houve a necessidade de se produzir formas de fazer a mediação

⁷ Ver, respectivamente, Ferraz (2006) e Branco (2016).

⁸ Cf. depoimentos em Villar e Carvalho (2012). Lembrar ainda que tivemos montagens de operetas na UnB a partir de 1976, em projeto coordenado pelo professor Arthur Meskell do Departamento de Letras. Cf. Dornellas (2020, p. 87-115).

entre a amplitude de obras multidimensionais e a temporalidade de processos criativos, que envolviam professores, estudantes e membros da comunidade.

Desta forma, temos, sob a forma de um elenco de procedimentos, conceitos-operatórios gerados por situações-problemas hauridas no vaivém entre sala de aula, sala de ensaio e gabinete. Se o primeiro capítulo exhibe um contexto reflexivo do estabelecimento e transformações do Ladi-UnB, o segundo explicita o que, a partir dos processos criativos, foi efetivado em termos de um *know-how* na proposição, realização e estudo de dramaturgias cênico-musicais.

Como seria impraticável comentar todos os processos criativos nos quais o Ladi-UnB se envolveu, os capítulos terceiro e quarto centram-se em diversos aspectos da montagem do espetáculo dramático musical *David* (2012). A complexidade dessa montagem, que foi apresentada no histórico Anfiteatro 09 como parte das celebrações dos 50 anos da UnB, representa um verdadeiro clímax das atividades do laboratório: os procedimentos detalhados no segundo capítulo foram ali concebidos ou reaplicados. E, com financiamento do CNPq, foi elaborado o protótipo de uma interface *on-line* para documentação de processos criativos em teatro musicado.⁹

Assim, *David* passou a definir um padrão de orientação de processos criativos no Ladi-UnB: além das pesquisas em disciplinas e financiamentos em editais, deu-se a inserção, em âmbito científico nacional, dos dados e práticas inovadoras aqui adquiridos. Com isso, processos criativos não somente conjugam mentes e corações de seus realizadores e audiência, como também projetam possibilidades e conhecimentos além de seu *locus* de performance.¹⁰

Sem as lutas do passado, sem a continuidade sempre interrompida de todos os que nos procederam isso não seria possível. Há uma tradição das artes e do teatro na UnB. Essa história se prolonga frente aos impasses e obstruções imediatos.

Os dois capítulos finais testemunham esse mergulho em tempos outros que o nosso. Um dos diferenciais do Ladi-UnB, e o que o distingue de estúdios congêneres, é um deslocamento para outros envolvidos em processos criativos cênicos que os atores. O modelo para o Ladi-UnB foi o de outro espaço institucional pioneiro na UnB, e que também completa 60 anos: o do Centro de Estudos Clássicos (CEC), capitaneado entre 1962 e 1968

⁹ Trata-se do projeto “Tragédia e Hipertexto: desenvolvimento de edição *on-line* de obras dramáticas clássicas”, realizado entre 2010-2012.

¹⁰ Além do projeto supracitado, foram financiados pelo CNPq e realizados: “Teatro, música e metro: simulações audiovisuais a partir de padrões métricos da Tragédia Grega (2009-2011)”; “Dramaturgia musical *on-line*: edição de obras dramático-musicais brasileiras (2014-2016)”; e “Dramaturgia e multissensorialidade: metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes *on-line* a partir da série *Composições*, de Kandinsky”. O texto desses projetos estão disponibilizados em Mota (2021c). E para o triênio 2022-2024, acaba de ser aprovado, também pelo CNPq, o projeto “Wagnerianas: metodologia integrada de dramaturgia, orquestração e mediação tecnológica a partir das propostas de Richard Wagner e sua recepção da ideia de coro do Teatro Grego Antigo”.

por Eudoro de Sousa.¹¹ Duas facetas do CEC: estudos de línguas e uma compreensão multidisciplinar da tradição clássica. Quando entrei para ministrar aulas no Departamento de Artes Cênicas da UnB, em 1995, era este modelo que eu possuía: meu desdobramento entre professor de teoria e história do teatro, depois dramaturgo, dramaturgo musical e compositor, passou por incorporar os ideais no CEC no Ladi-UnB.

A convergência entre CEC e estudos teatrais não é aleatória: além da dramaturgia ateniense e de pensadores ligados à esta dramaturgia, como Platão e Aristóteles, o CEC sofreu, tanto quanto os artistas no começo da UnB, represálias e boicotes vindos do redirecionamento institucional provocado pela atuação de representantes do golpe militar na UnB. O pluralismo e a experimentação promovidos pelo CEC e pelas artes necessita(va)m ser controlados, restringidos, enquadrados. Conforme depoimento de Lucia Alencastro Valentim, nesse período de repressão “houve a decisão de se concentrar as ações da Universidade na tecnologia. Isso chegou a ser definido com clareza. Fechou-se o ICA, os Centros de Estudos Clássicos e Portugueses, o CEC... e a parte cultural deixou de interessar...” (citado por DUARTE, 1982, p. 83).

Nesse sentido, o Ladi-UnB reúne afluxos históricos da UnB, em sua utopia por excelência, criatividade e modernidade, ao fazer a mediação entre as demandas interrompidas da erudição polímata do CEC e dos anseios de liberdade estética e crítica social das artes no ICA. Estar aqui na UnB é participar dessa tradição afortunada. Após mais de três dezenas de montagens e processos criativos e composições musicais, 100 publicações acadêmicas entre livros e artigos, orientação de 17 dissertações de mestrado e sete de doutorado, além dezenas de orientações de trabalhos de fim de curso, o Ladi-UnB se reafirma nesse difícil nexos entre pesquisa universitária e experiências artísticas, retomando, como sempre, o discurso originário de fundação da UnB.¹²

Notas finais

As dezenas de produções artísticas do Ladi-UnB geraram uma grande quantidade de registros, como fotos, vídeos, programas de espetáculo, anotações, artigos – material que por si só resultaria em diversos livros, como os da coleção “Les Voies de la Création Théâtrale”.¹³ No Apêndice B, há uma lista com as produções do Ladi-UnB e referências para sua documentação. Ou seja, optamos neste livro a indicar para o leitor a consulta

¹¹ Sobre o CEC, ver Sousa (2013, p. 199-208).

¹² Ver Apêndice C neste livro.

¹³ “Caminhos da criação teatral”, pioneira coleção da equipe de pesquisas teatrais e musicológicas do CNRS (*Centre national de la recherche scientifique*), iniciada em 1970 e que tornou disponível análise de processos criativos cênicos incluindo dramaturgia, encenação e outras materialidades. Cada volume da coleção reunia registros de processos criativos e análises, valendo-se de fotos, gráficos, tabelas e textos ensaísticos.

dos registros textuais e audiovisuais que manifestam as diversas mídias que as produções do Ladi produziram. Assim, temos um guia para futuros estudos e apreciações.¹⁴

As celebrações nos dão um senso de pertencimento, a partir do instante em que nos flagramos incluídos em uma narrativa transpessoal. Entre pandemia e novamente às sombras de um autoritarismo reacionário, este senso de pertencimento reforça o querer estar aqui e o conhecer de onde viemos – saber que nada disso seria possível sem as pessoas que nos acompanham, sem aquelas que nos precederam.

Começo agradecendo o encontro com meu amigo e querido mestre Hugo Rodas, com quem compartilhei muitas horas de ensaios, conversas, risadas e pizzas sobre arte e vida. Um grande ator nos move para um outro mundo. E é o que Hugo bem sabe fazer. Desde 2001, partilhando projetos e sonhos com esse provocador professor emérito da UnB, fizeram de mim um artista melhor, um pesquisador mais dedicado. Não seria outro, então, senão ele a fazer o Prefácio deste livro.

Em continuidade, agradeço ao meu colega Ricardo Dourado Freire, com quem dividimos o cotidiano de trabalhos durante a direção do IdA entre 2014-2018. Ele, como chefe, além da liderança institucional, era desde há muito uma inspiração existencial para muitos, com seu maravilhoso projeto de educação musical para a primeira infância e jovens. Durante 15 anos, Ricardo motivou pais e filhos do Distrito Federal nas artes dos sons em performance. Mesmo diante de tantos contratempos burocráticos, acadêmicos e conjunturais, ele mobilizava semanalmente centenas de alunos e integrantes da comunidade que vinham para o campus e conheciam uma outra universidade, uma universidade para todos, com arte para todos. Ricardo foi quem primeiro acolheu os produtos da mudança do Ladi-UnB para a música instrumental, tendo a orquestra jovem ligada ao seu projeto performado a *Suíte Esplanada*. A obra orquestral baseou-se na luta campal que tomou conta dos gramados da Esplanada dos Ministérios, no coração da capital deste país, em maio de 2017.¹⁵ Por isso, este livro não deveria ter outro texto de Apresentação senão o que ele gentilmente escreveu.

Agradeço a seguir meus colegas e os funcionários de Departamento, sem os quais não haveria o lugar de mútuos apoios e descobertas, o cotidiano de nossa luta comum.

Enfim, dedico este livro aos estudantes com quem tive a oportunidade de conviver e aprender nos diversos cursos e processos criativos. O Ladi-UnB são vocês. Para citar alguns de meus companheiros, nomeio os que comigo compartilharam seu tempo em assistentes de direção e pesquisas: Constantino Filho, Denis Camargo, Kênia Dias, José de Campos,

¹⁴ A revista *Dramaturgias* (<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias>), desde 2016, publica regularmente os materiais visuais e textuais relacionados a processos criativos desenvolvidos no Ladi-UnB.

¹⁵ Sobre a obra, ver revista *Dramaturgias*, n. 10, p. 482-567. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>. Acesso em: 20 jul. 2021. Também a convite de Ricardo, compus *Sambafoot* (2018), que foi apresentada em turnê europeia em Paris, Oslo, Haldalen, Ancara e Lisboa, e *Metaljungle* (2019), para o Qualea Trio, e a *Suíte Cidade Fantasma* (2021).

Bruno Mendonça, Higor Felipe, Roustang Carillho, Gisele Carmézz, Martha Lemos, Rafael Tursi, Júlia Alves, Angélica Sousa e Silva, Alexandre Rangel e Janette Dornellas.

Inesquecíveis e inúmeros são os momentos performados em espaços como o Teatro Helena Barcellos no CEN, o Anfiteatro 09 do “Minhocão”, as salas Martins Pena e Villa-Lobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro, o Teatro da Centro Cultural Banco do Brasil, o Teatro Cultural Plínio Marcos e o Teatro Sesi de Taguatinga! Em especial, logo após a inauguração do Teatro Helena Barcellos, foi uma experiência maravilhosa observar o *campus* novamente ratificando sua posição de espaço cultural do Distrito Federal. Para aqui acorriam não apenas os parentes dos alunos para a mostra semestral de trabalhos: a mostra *Cometa Cenas* tem promovido há mais de 30 anos uma circulação de ideias, estéticas, corpos, imagens e sons em movimento. Em cada edição, ritualiza-se o drama primordial de gente em frente de gente, todos envoltos na indeterminação e assombro que assegura nosso existir no mundo.

O Ladi-UnB tem contribuído para que esses rituais originários continuem a perfazer saberes, práticas e técnicas.

Marcus Mota

Professor Titular do Instituto de Artes da Universidade de Brasília
Departamento de Artes Cênicas
Diretor do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília
Brasília, 20 de julho de 2021



Teatro musicado para todos: inícios (1998-2014)

Em março de 1998, o projeto do Laboratório de Dramaturgia Dramática da Universidade de Brasília (Ladi-UnB) foi apresentado ao Colegiado do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e aprovado.

No texto de Apresentação do projeto, lemos:

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

A ideia surgiu da necessidade de se concretizar linha de pesquisa já desenvolvida no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob os auspícios do então Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). As pesquisas *Pirlimpisique* (1996-1997) e *Matrizes dramáticas na formação da tradição barroca da literatura brasileira* (1997-1998) investigaram, respectivamente, a constituição histórica da experiência dramática da palavra como ato imaginativo específico e a orientação dramática da palavra em um imaginário historicamente individualizado.¹ Além disso, no acompanhamento de atividades do Departamento, como aulas, peças, discussões, revisão de currículo, cursos de extensão, surgiu a premente tarefa de formalizar e expandir os estudos realizados.

Ainda mais que a palavra em sua realização dramática não se restringe à esfera teatral. A utilização desta dimensão cênica da palavra se verifica no intercâmbio com outras linguagens artísticas e formas de expressão contemporâneas². (MOTA, 1998b, p. 137).

De fato, o surgimento do Ladi-UnB compreende-se no intercurso de diversas atividades acadêmicas relacionadas à diversificação de meu perfil profissional: na medida em que me metamorfoseava de professor de Teoria e História do Teatro em Dramaturgo, houve o trânsito e sobreposição entre experiências de docência e pesquisa a contextos de produção artística (MOTA, 2003b; ARAÚJO, 2012). O Ladi-UnB, inicialmente, transformou pesquisas e análises de textos dramáticos na elaboração mesma de textos para a cena, a partir de demandas de alunos para projetos de fim de curso. Tanto que o primeiro texto escrito

¹ A respeito dessas pesquisas de Iniciação Científica, ver Mota (1997a; 1998b).

² Para o texto integral do projeto do Ladi-UnB, ver Apêndice A deste livro.

e encenado foi *O filho da costureira*, para o projeto de Diplomação de William Ferreira,³ dentro do projeto de extensão contínua “Cometa Cenas”.⁴

A primeira década

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

A partir de 2004, tal diversificação se efetivou na parceria com o Ópera Estúdio do Departamento de Música da Universidade de Brasília, na produção e realização de espetáculos dramático-musicais gratuitos para a comunidade do Distrito Federal.⁵

Novamente, o ponto de partida era a integração entre o trabalho de pesquisa de alunos e professores da Universidade de Brasília (UnB) e artistas e público do Distrito Federal. Entre 2004 e 2007, tempo em que a parceria se desenvolveu, tivemos os seguintes espetáculos:⁶

Quadro 1: Espetáculos produzidos pelo Ladi-UnB (2004-2007)

Nome da obra	Lugar de apresentação	Data	Atividades do Ladi-UnB
<i>As bodas de Fígaro</i> , de W. Mozart	Teatro Ulysses Guimarães	Dias 13 e 16 de novembro de 2004	Direção, cenário, elaboração do programa, discussão dos cortes e escolha de cenas (adaptação)
<i>Carmen</i> , de G. Bizet	Teatro Sesc/ Taguatinga e Sala Martins Pena-Teatro Nacional	Dias 4 e 5 de julho de 2005	Produção, Direção, cenário, figurinos, pesquisa e elaboração do programa, discussão da adaptação (cortes e transformação de papéis cantados para atores)

³ Ver entrevista, leitura dramática e texto em: <http://ofilhodacostureira.blogspot.com.br/>, material produzido por para o Acervo Vis pela professora Ana Beatriz Barroso. Acesso em: 23 ago. 2021.

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

⁵ Coordenado pela profa. Irene Bentley, do Departamento de Música da UnB.

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

Nome da obra	Lugar de apresentação	Data	Atividades do Ladi-UnB
<i>Cavalleria rusticana</i> , de P. Mascagni	Teatro CCBB-Brasília e Sala Martins Pena-Teatro Nacional	Dias 7, 22 e 23 de fevereiro de 2006	Direção, Produção, Pesquisa, tradução das fontes do libreto (conto e texto teatral de Giovanni Verga), cenário, figurinos, elaboração do programa.
<i>O empresário</i> , de W. Mozart.	Sala Martins Pena-Teatro Nacional	Dia 22 de abril de 2006	Direção, cenário, elaboração do programa, tradução do libreto original e nova versão do libreto.
<i>O telefone</i> , de Gian Carlo Menotti	Sala Martins Pena-Teatro Nacional	Dia 10 de outubro de 2006	Direção, cenário.
<i>Saul</i> . Drama Musical	Sala Martins Pena-Teatro Nacional	Dias 25, 26 e 27 de julho de 2006	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa
<i>Caliban</i> . Tragicômédia musical	Teatro do Complexo das Artes	Dias 4 e 5 de julho de 2007	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa

Fonte: Ladi-UnB.

Inicialmente, as atividades do Ladi-UnB pareciam se restringir ao que tradicionalmente se chama “direção de cena”: dispor os cantores em cena e materializar visualmente as referências do imaginário da peça presentes no libreto.⁷ Porém, o desafio de uma parceria interdepartamental em um projeto artístico e educativo possibilitou a ampliação de experiências do Ladi-UnB. A partir da complexidade de se montar uma obra multidimensional, que envolve conhecimentos e habilidades diversas, o Ladi acabou por se redefinir e entrar em contato com as demandas variadas de todo o processo criativo de eventos dramático-musicais.⁸

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

⁷ Na tradição anglófona, temos o “stage diretor”, com escopo mais limitado que o termo alemão *Regietheater*. Estudei *in loco* o processo do professor Mathew Lata no *Florida State Opera* em Tallahassee durante minha licença sabática em 2006, discorrendo sobre a experiência em Mota (2014). Sobre o contexto brasileiro, ver ensaios em Sampaio (2009).

⁸ Para os conceitos aqui utilizados, ver Mota (2003b; 2008a; 2009c).

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

Os procedimentos de análise textual previamente desenvolvidos e as demandas da amplitude da cena dramático-musical proporcionaram essa reengenharia do Ladi-UnB. Assim, cada realização dali em diante passaria pelo questionamento de sua efetivação: Por que dedicar tempo e vida para montar tal e tal espetáculo? O que tal e tal espetáculo apresenta como interrogação para pessoas do dia de hoje? Como tornar perceptíveis na interpretação e na montagem as questões que queremos tratar com a obra?

A ruptura com o esteticismo dominante entre os que se dedicavam ao “bel canto” em Brasília passava por uma série de ações metodológicas claras:

- 1) A função da direção de cena não é ilustrar o libreto, nem dar dicas instantâneas de interpretação. Necessário é aproximar o intérprete-cantor da formação de intérpretes básica em Artes Cênicas. Não se trata mais de ver um DVD de ópera e copiar os maneirismos ali presentes, como se houvesse uma gramática de gestos e posturas geral. Cada papel advém de um processo criativo. E cada processo criativo é único, tem uma proposta, um conceito, uma definição daquilo que pretende ser mostrado para o público.
- 2) A obra escolhida para o processo criativo é analisada em sua dramaturgia: os estudantes-cantores passam a compreender a totalidade da obra e não somente os momentos em que se apresentam. Nesse ponto, o diretor de cena busca materiais específicos para a análise dramaturgica: artigos, livros, teses e dissertações. A partir da análise dramaturgica e da história recepional da obra, pôde-se então propor um conceito, uma definição do que vai trabalhar.
- 3) Dentro dessa organização racional da experiência de atuação, ou dessa explicitação dos pressupostos de direção e atuação, os estudantes-cantores passam a ter papel mais ativo como intérpretes, no sentido de não reduzir sua participação a seguir as marcas da direção: ao contrário, a cena é comentada e o detalhamento das ações é realizado a partir de aproximações e repetições. No lugar de marcar o estudante-cantor, o diretor de cena solicita que as movimentações sejam realizadas várias vezes dentro dos parâmetros compreendidos durante o esclarecimento do contexto da cena. Assim, a direção e os intérpretes trabalham em parceria com a proposta do processo criativo. Os intérpretes oferecem possibilidades, explorações que vão aos poucos se tornando em padrões testados e utilizados

como nexos entre a cena e a audiência. O que estiver claro e compreensível para os atores, assim o será para o público.

- 4) Todo o processo criativo pode se acompanhado pelos diários de bordo dos estudantes-cantores e pelo diário da direção. Este é publicado *on-line*. E o material ali veiculado será utilizado como base para elaboração do programa.
- 5) O programa, ou guia do espetáculo, é mais que um portfolio dos integrantes do processo criativo: temos a apresentação desse processo, suas decisões e escolhas, e comentário sobre a obra encenada e sua disposição em cenas. No lugar da vaidade, temos pesquisa e esclarecimento. O programa dentro de um processo artístico-educacional é ferramenta de suma importância. É o que o público leva para casa, junto com os sons e imagens que fruiu. Em casa irá confrontar o que viu e ouviu com o texto do programa.
- 6) Sendo espetáculos gerados por instituições públicas superiores de ensino, as apresentações são gratuitas, com legendas, no caso de obras cantadas em outras línguas que a vernácula. Não há privilégios: quem quiser assistir que entre na fila.

Em outros termos:

1. *Aproximação entre procedimentos de formação de atores e formação de cantores.* Como as reperformances de obras do repertório operístico integravam um projeto artístico e pedagógico, o foco sempre foi o de promover um contexto ampliado de atividades para os cantores, a partir de procedimentos já conquistados em treinamento de atores. Essa opção era decisiva em relação ao *background* dos alunos: muitos não possuíam experiência real de palco. Para tanto, valiam-se de hábitos que limitavam seu aprendizado, como reproduzir, como vimos, performances tidas como modelares, registradas em DVDs. Havia uma concepção comum: o “diretor de cena” ou “diretor artístico” era uma função subsidiária, que providenciaria apenas “dicas”, posicionamentos, entradas e saídas. Enfim, mesmo os mais experientes, ou reproduziam essas “performances modelares”, com aquilo que podemos chamar de “gramática italiana de gestos e poses”, ou adotavam uma “postura camerística”: como eram acostumados a ensaiar em salas de aulas, imaginavam uma audiência, e cantavam olhando para o vazio – amplo vazio preenchido por um imaginário Carnegie Hall. Contra isso, trouxemos o cantor para o cotidiano do trabalho do ator: um processo criativo que demanda meses, no qual se discute e se fundamenta o conceito da montagem, a compreensão do texto, a colaboração entre os integrantes, o entendimento do estar em cena, as diversas revisões/repetições, até que a totalidade da obra seja compartilhada pelos corpos e mentes dos atores-cantores.
2. *Diários de produção.* Uma das ferramentas utilizadas durante tais processos criativos foi a de providenciar para os cantores-atores textos elaborados a partir dos encontros. Esses textos buscavam registrar aquilo que de relevante

foi produzido durante os ensaios, como conceitos que fundamentam a montagem, análises das cenas, questões relacionadas à interpretação. Esses textos depois foram incorporados no Guia do Espetáculo.

3. *Campos interartísticos*. Desde o primeiro espetáculo dirigido, *As bodas de Fígaro* (2004), o que se buscou foi o trabalho coletivo entre diversos departamentos, professores, estudantes e membros da comunidade. Havia a parte especificamente musical, mas minha participação foi a ampliar a experiência sonora para seus embates de materialização de ordens diversas. Em *Carmen* (2005), esse processo foi mais consolidado que em *As bodas de Fígaro*, como fica claro no Programa da ópera. Em *As bodas de Fígaro*, o Ladi-UnB entrou com o processo já em desenvolvimento: tivemos apenas dois meses para sair de uma “cortina lírica” (apresentação vocal em sala de aula) para uma montagem em um teatro.
4. *Pesquisa acadêmica*. Todas as montagens, principalmente depois de *As bodas de Fígaro*, foram antecipadas e acompanhadas pela leitura de artigos e livros diretamente relacionados com a obra que seria alvo do processo criativo. A montagem de obras do repertório operístico dentro de um contexto universitário de ensino-aprendizagem, pesquisa e extensão precisa encontrar as suas especificidades. Pela pesquisa, pelo debate acadêmico chegávamos ao conceito da montagem.
5. *Recepção*. Ficou claro para nós que estávamos em Brasília, a cidade das Embaixadas, que a montagem de óperas pela UnB deveria ter um diferencial. Afinal, por que reencenar essas obras? Havia a tradição de montagem profissional do Teatro Nacional e algumas montagens na Escola de Música de Brasília. Isso nos guiou desde o início. Retomando: em *As bodas de Fígaro*, a questão básica foi explicitar as relações de poder, tema fundamental da atmosfera de uma cidade como Brasília. Em *Carmen*, rompemos com as leituras tradicionais eróticas da cigana, pela explicitação da obra como um crime passionai. Com a remontagem de *Cavalleria rusticana* (2006) remontamos o espetáculo original a partir do texto dramaturgico primevo e ampliamos a questão do gênero presente em *Carmen* fundindo-o à questão política: uma cidade grávida de seu agressor decide matá-lo. Todas as atrizes aparecem com seus ventres tomados pelo insaciável Turiddu. E em *O empresário* temos um metacomédia, na qual a classe artística ri de si mesma, de seus excessos.

Durante a montagem de *Carmen* tivemos a oportunidade de testar e aplicar estes princípios. O elenco teve que enfrentar sua ideia de *Carmen* durante os ensaios. No lugar de uma “Carmen” sensual, optamos por nos valer da ópera como um caso de violência contra a mulher. A Delegacia da Mulher entrou em parceria com o projeto, subsidiando com materiais sobre a violência de companheiros, maridos, namorados. No hall de entrada no teatro, imagens reais de mulheres agredidas e assassinadas eram mostradas em *looping*. A dramaturgia de *Carmen* era a análise de um caso policial que começa com assédio, parte pequenas violências, obsessão e finda em morte. As belas canções se entremeavam com

antecipações fatais. Tudo culminou no sangue, nas rosas caindo do céu, na iluminação estourando nos matizes vermelhos.

A resistência à direção ou a proposta durante os ensaios foi fundamental para que a mesma fosse clarificada e compreendida. O elenco funcionou assim como uma primeira plateia. Para formar espectadores, temos que formar intérpretes. As respostas do elenco, sua divisão entre o conforto do esteticismo e a dimensão social da releitura, acabaram por converter os ensaios em uma arena em que se mostram e debatem tensões bem evidenciadas. Por esteticismo contra qual o projeto enfrentava era o pretensão elitismo consciente ou não que estava presente em planejamento corporativista de carreiras reproduzido pelos estudantes-cantores.⁹ Ou seja, alunos de uma universidade pública vocacionados para uma atividade de excelência que exigia o máximo de suas habilidades acabavam por assumir comportamentos questionáveis, dominantes no âmbito profissional da cidade. Tal comportamento confunde excelência com exclusivismo. Indo em outra direção, assumindo o papel formador de artistas e cidadãos, o Ladi-UnB propôs estratégias integrativas e inclusivas, para que a montagem de obras multidimensionais fosse o encontro de habilidades múltiplas e tensões sociais.

O que se viu com *Carmen*, com a nossa “Carmen”, com uma “Carmen candanga”, judiada e morta, morta em cena mas ressuscitada nos corações e mentes, foi a Carmen de todos, o teatro e a música para todos: filas quilométricas, com diaristas e embaixadores lado a lado. Acima de tudo, todos puderam ver e ouvir que se pode fazer diferente, que a complexidade do real é assumida e reinterpretada em projetos que integram ensino, pesquisa e extensão.¹⁰

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

⁹ A respeito do tema, ver textos em Hollanda (2011).

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

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

A partir do estudo e da leitura das fontes textuais da ópera, o conceito da nova montagem foi estabelecido. Além de, pela pesquisa das fontes, ter sido atualizada a dimensão fenomenológica da obra, houve a correlação entre a organização dessa cidadezinha e a trama política brasileira da época, com a emergência do populismo petista. Na época, o presidente Lula se encaminha para o fim de seu primeiro mandato (2003-2006), agindo em campanha permanente, com gastos enormes de publicidade oficial.¹¹ Diante disso, o processo criativo do híbrido *Cavalleria rusticana* fundamentou-se nas homologias ou paralelos assim distribuídos:

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

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

Essa catarse também foi do Ladi-UnB. Dentro de condições difíceis, poucos recursos financeiros e dificuldades para se manter uma equipe ou mesmo ter um elenco, a criatividade amarga que nasce dos obstáculos levou para o palco um redimensionamento das estratégias. Se era possível fazer obras multidimensionais a partir da reelaboração de obras do repertório, por que não propor uma obra nova, fora do repertório? Dessa maneira, os protocolos e os compromissos com o corporativismo operístico local não seriam mais problema. E em todo caso, a fase com a montagem de obras do repertório operístico teria sido uma intensa sequência de aprendizagem para outros projetos e outros vínculos com a cidade.

Para tanto, quase fechando a parceria com o Ópera Estúdio, foi encenado o espetáculo *Saul* (2006), primeiro de uma trilogia ainda em aberto. Como nos outros processos criativos

¹¹ Ver: <http://noticias.uol.com.br/economia/ultnot/valor/2006/07/19/ult1913u53852.jhtm>.

que integram pesquisa, ensino e extensão, a preparação da montagem foi precedida de leitura de materiais bibliográficos para se subsidiar a proposição do conceito do espetáculo, de sua orientação expressiva. A partir da crítica do populismo iniciada em *Cavalleria rusticana*, optou-se por levar ao palco uma tragédia musical a partir da discussão da problemática figura do primeiro rei de Israel, o qual é, de acordo com o relato bíblico totalmente pro-David, rejeitado por Deus e pelos homens. Os delírios de Saul, a poesia de sua loucura, sua atípica trajetória existencial, é apresentada em canções originais orquestradas por Guilherme Giroto. Aplicou-se à narrativa bíblica o esquema de alternância entre cenas faladas, corais e solos vocais presentes na tragédia grega de Eurípides. Essa fusão de estilos, técnicas, gêneros performativos acabou por produzir tensões entre comunidades diversas, como pessoas que frequentam cultos religiosos protestantes e artistas cênicos. Houve uma dificuldade mesma de divulgar a realização baseada em pesquisa acadêmica, pois no veículo jornalístico de maior apelo houve a resposta de que “não divulgaria resquício de Semana Santa”.¹²

Nem Teologia, nem Iconoclastia – em uma cidade em que a religiosidade virou moeda de troca, avançar em feudos, em pretensas propriedades privadas é sempre algo estimulante. Antes de tudo, a narrativa bíblica de Saul, em seu esforço de reduzir e desfigurar o seu primeiro soberano é em si mesma um grande ponto de impulso criativo. Se o Ladi-UnB, como outros projetos culturais, luta para sobreviver, para encontrar mínimas condições de produção e continuidade, então o enfrentamento a imposturas e autoritarismos das mais diversas fontes torna-se um impulso, uma conquista. Pois já estamos aí, na arena. Uma luta a mais, é mais uma.¹³

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

¹² A respeito da elaboração e produção de novas obras operísticas e de teatro musical dentro de contextos de ensino e aprendizagem, ver artigos em Blassingham (1983).

¹³ Detalho as implicações de se montar um drama musical a partir de texto bíblico em Brasília em Mota (2008b).

profissionalização da produção cultural e da economia criativa. Novas dinâmicas precisavam ser experimentadas, em razão também da série crise financeira das universidades públicas e dos diversos entraves burocráticos para se trabalhar com a compra de materiais para produção de obras artísticas nos órgãos públicos.

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

A segunda década

A partir dessa nova fase temos o seguinte Quadro 2, com as obras mais significativas:

Quadro 2: Espetáculos produzidos pelo Ladi-UnB (2009-2017)

Nome da obra	Lugar apresentação	Data	Atividades do Ladi-UnB	Editais/parceria
<i>No muro.</i> Ópera Hip-Hop	Teatro Plínio Marcos, Funarte-Brasília	27 de novembro a 06 de dezembro de 2009	Produção, direção (Hugo Rodas), cenários, figurino, pesquisa, dramaturgia, oficinas com atores e dançarinos, canções, arranjos, elaboração do programa	Eletrobrás
<i>Danaides</i>	Teatro Sesc Gama, Teatro Newton Rossi Sesc-Ceilândia, Teatro Plínio Marcos, Funarte-Brasília	21 e 22 de maio, 26 e 27 de maio, e 2 a 12 de julho de 2011	Pesquisa, canção, e textos	Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna e Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC)
<i>Mobamba</i>	Espaço Cultural Varjão	Entre 14/06/2012 a 01/07/2012	Pesquisa, direção musical.	Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna e Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC)

Nome da obra	Lugar apresentação	Data	Atividades do Ladi-UnB	Editais/parceria
<i>David</i> . Drama Musical	Anfiteatro 09, Universidade de Brasília	Entre 28/11/2012 a 02/12/2012	Produção, direção (Hugo Rodas), dramaturgia, canções, cenografia, figurinos, elaboração dos programas	Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC)
<i>Sete contra Tebas</i>	Anfiteatro 09, UnB	Entre 09/07/2013 e 11/07/2013	Produção, direção (Hugo Rodas), dramaturgia, canções, arranjos, orquestração, cenografia, figurinos, elaboração dos programas	Decanto de Extensão-UnB e SBEC (Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos)
<i>Uma noite de Natal</i> (2013)	Anfiteatro IASD	15/12/2013	Produção, canções, arranjos, orquestração, elaboração dos programas	IASD
<i>Salomônicas</i> (2016)	Departamento de Artes Cênicas	01/12/2016	Produção, direção (Hugo Rodas), dramaturgia, canções, arranjos, cenografia, figurinos, elaboração dos programas	
<i>Salomônicas</i> (2017)	Cervejaria Criolina, Teatro do Departamento de Artes Cênicas	30/11/2017 04/12/2017	Produção, direção (Hugo Rodas), dramaturgia, canções, arranjos, cenografia, figurinos, elaboração dos programas	

Fonte: Ladi-UnB.

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

Um dos melhores exemplos disso foi o espetáculo *No muro*. Ópera Hip-Hop.¹⁴ O espetáculo foi gerado inicialmente por conversas entre o então aluno de Bacharelado em Artes Cênicas Plínio Perrú e eu, em 2008. Feito e aprovado o projeto com patrocínio cultural da Eletrobrás, organizou-se a equipe, sob direção de Hugo Rodas. Nos ensaios tínhamos o encontro e entrelaçamento de três tipos de tradições performativas: duas cantoras de óperas, Aída Keller e Valdenora Pereira, atores e integrantes do movimento Hip-Hop de Brasília, como o Dj Jamaika, e *bboys* como Muxibinha, Papel, Willocking, Klebinlocking, entre outros. Não havia texto, e sim, um roteiro com a ordem dos acontecimentos inspirados nos filmes *O selvagem da motocicleta*, de F.F.Copola, e *West Side Story*, dirigido por Robert Wise e Jerome Robbins, tragédias gregas como *Agamenon* e *Coéforas*, de Ésquilo, e histórias da periferia de Brasília. Com os recursos do edital, foi possível remunerar os participantes externos à Universidade, dando condições para um trabalho profissional que mesclava artistas com as mais diversas experiências. Em conjunto a isso, a produção conseguiu estabelecer parcerias com instituições locais e nacionais, trazendo para o teatro jovens estudantes secundaristas e jovens em situação de risco social.

No muro, enfim, serviu para quebrar muros, barreiras sociais, estéticas, institucionais. Neste momento ficou claro a necessidade de o Ladi-UnB se reciclar, vendo que há toda uma dramaturgia e performatividade das ruas, das pessoas, que dificilmente é incorporada na academia. Os currículos ainda ficam presos na reprodução de uma historiografia que consagra autores, obras e valores que são importantes para tradições de seus lugares de proveniência. Assim, o descompasso entre academia e sociedade é reiterado, pois aquilo que se estuda muitas vezes encontra-se desvinculado das práticas e estéticas performativas correntes. Foi preciso um diálogo mais direto com os estudantes, com suas intuições e observações para que os horizontes se abrissem.

Além disso, esse senso de atualidade reoxigenou as formas de entendimento do uso das sonoridades em cena. Os sons das ruas tipicamente advêm de mediações tecnológicas que editam materiais preexistentes. No Ladi-UnB, em virtude de minha formação e pesquisa, os procedimentos dramáticos eram tomados como horizonte para modelação das cenas faladas e cantadas. Mas as formas são índices, possibilidades (MOTA, 2008). Tais formas e modelos poderiam ser atualizados por meio dos sons contemporâneos e seus modos de produção. Assim, para a audiência tínhamos uma fusão entre práticas composicionais historicamente distantes mas aproximadas pelos efeitos, pelo processo criativo. Com isso, haveria tanto um mútuo esclarecimento entre eventos separados no tempo quanto o *link* entre tradições culturalmente diversas. Dessa maneira, um espetáculo assim definido por

¹⁴ Vídeo do espetáculo, versão de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zPEYbLpYwg>. Acesso em: 20 ago. 2021. Programa completo em: https://www.academia.edu/6932052/No_Muro._Opera_Hip-Hop._Bras%C3%ADlia_2009. Acesso em: 20 ago. 2021.

fusões e diálogo histórico proporcionaria para a plateia de hoje um acesso não só ao que hoje se realiza, mas a referências culturais, na maioria das vezes associadas a uma classe ou hipervalorizadas como patrimônio de um certo grupo.

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

Em *No muro*, jovens de diversas cidades do Distrito Federal e Entorno vinham para os ensaios no Núcleo de Dança da UnB junto com profissionais de canto lírico e professores do Departamento de Artes Cênica da UnB. As canções e músicas, especialmente compostas para o espetáculo, eram reproduzidas, gerando o entrechoque entre tradições de canto acompanhado por instrumentos *in praesentia* e as práticas de reprocessamentos digitais de som. As audiocenas de *No muro* apresentavam referências compositivas e recepcionais muitas vezes em conflito quanto a sua presumida hierarquia social e estética. Nos ensaios mesmo, muitos dos *bboys* mais jovens meneavam a cabeça, riam baixinho quando as cantoras líricas mostravam suas habilidades, enquanto o estampido altissonante das seções agressivas das danças e canções dos integrantes do Hip-Hip eram acompanhadas por um misto de pasmo e admiração pelas cantoras líricas.¹⁵

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

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

Como se vê, a participação nos editais acarretou uma maior necessidade de se elaborar projetos e processos criativos que de fato estabeleciam vínculos com expectativas e referências da comunidade. Como desde os anos Lula (2003-2010) a política de editais é baseada na relevância e contrapartida sociais, mesmo que artistas muitas vezes veem nessas diretrizes restrições ideológicas para a liberdade criativa, há de modo inequívoco a proposição de um

¹⁵ Sobre o conceito de audiocena, ver Mota (2013a; 2014a; 2020e).

contexto como ponto de partida para as explorações estéticas. Em um primeiro momento, a participação em editais para o Ladi-UnB efetivou uma maior organização dos projetos e uma definição maior da interação desses projetos com expectativas e referências da comunidade. Porém, nada é perfeito, como veremos na conclusão deste capítulo.

As parcerias com as Companhias de Dança Basirah e Márcia Duarte foram consultorias de pesquisa de conteúdo e de sonoridade.¹⁶ O trabalho com grupos artísticos consolidados e premiados em projetos alicerçados em pesquisa estética e contrapartida social proporcionou ao Ladi-UnB não só uma diversificação de suas atividades, como também o acesso a processos criativos profissionais bem estruturados, com rotinas de produção e criação bem distintas e identificáveis. Embora variasse o grau de participação do Ladi nesses espetáculos, a experiência com as Companhias se deu como uma residência artística – período de observação e aprendizagem de reciclagem. Essa clara definição de objetivos, métodos e organização advinha de anos de experiência em produção e modelagem de projetos. Não é ocasional que isso resulte em produtos de alta qualidade, os quais tinham uma sobrevida, uma temporada para amadurecer.

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

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

Tudo isso convergiu para *David* (2012).¹⁷ Sete anos depois de *Saul*, a segunda parte da trilogia estreava. Bem diversos os tempos, as estéticas e o país. O reininho embriagado em seus delírios de poder agora se torna um calculista atrapalhado, dono de uma quadrilha que assalta, mata e rouba indiscriminadamente. Há muito de *Saul* em *David*... Novamente a narrativa bíblica foi reciclada.

¹⁶ Disponível em: www.basirah-danca.blogspot.com.br e www.ciamarciaduarte.blogspot.com.br.

¹⁷ Disponível em: <http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7372>.

Contudo, durante o processo criativo algo de extraordinário aconteceu: o julgamento do mensalão pelo Supremo Tribunal Federal (STF). Com ampla cobertura midiática, era impossível não haver qualquer inferência no espetáculo ao contexto político. Veja-se na Figura 1, a seguir, a sobreposição entre a linha temporal do julgamento do Mensalão e os ensaios de *David*:

Figura 1: Comparação entre Mensalão e processo criativo de *David* (2012)



Fonte: Ladi-UnB.

Novamente, como em *Saul*, não foi preciso fazer referências tópicas ao ex-presidente. *David* trazia para o palco a trajetória de um homem pobre que organiza sua quadrilha e passa a cometer crimes cada vez mais terríveis, até ser julgado e morto. Ao passo que a intensificação do julgamento do Mensalão se realizava, o processo criativo de *David* se encaminhava para seu fim. A pesquisa que gerou o espetáculo *David*, iniciada em 2005, era baseada em recente bibliografia que, a partir de dados textuais e arqueológicas, apontava para a construção do mito do rei-herói dentro de comunidades pobres a partir da figura de bandidos sociais (MOTA, 2013g). O bandido social, presente em diversas épocas e culturas, estabelece-se dentro de um grupo, o qual comanda com uma ética bem particular que justifica os atos mais extremos de violência (HOBSBAWN, 2010). Como em *Carmen*, *David* foi um espetáculo cuja dramaturgia propunha apresentar para o público as etapas, uma fenomenologia de um determinado tipo social.

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

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

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

David foi apresentado no histórico espaço do Anfiteatro 09, como parte das atividades de celebração dos 50 anos da UnB. Ou seja, trouxe para o espaço acadêmico pessoas das mais diferentes formações e vivências que compartilharam feitos de pesquisa estética e bibliográfica que promoviam a integração de saberes e habilidades dentro de um contexto festivo e crítico.

Uma variação desse aspecto de arte de eventos se deu com o processo criativo de *Sete contra Tebas*.¹⁸ A versão produzida pelo Ladi-UnB para essa obra de Ésquilo foi especialmente elaborada para o XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássico (SBEC), dentro do I Festival Internacional de Teatro Antigo.¹⁹ O processo criativo se deu dentro de disciplina de Pós-Graduação em Arte: estudantes de graduação e pós-graduação encenavam a versão de texto de Ésquilo sob a direção de Hugo Rodas, tudo observado pelos pesquisadores da disciplina Criação e Produção Artística, além do apoio para montagem e divulgação do Decanato de Extensão-UnB e da SBEC. Ou seja, com orçamento e escopo bem reduzidos em relação a *David*, o processo criativo e a encenação de *Sete contra Tebas* foi conduzido como atividade de um evento bem particular – no caso vinda para Brasília de especialistas em cultura clássica do mundo inteiro.

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

Dessa maneira, a parceria do Ladi-UnB com tal evento institucional acarretou uma experiência de nova modalidade de extensão, relacionada à presença de produções estéticas em encontros acadêmicos. Muitas vezes tais presenças ou participações são desejadas mas concebidas de modo lateral, como ilustrações, preparações ou pausas para relaxamento em relação a alguma centralidade temática. Contra este lugar subsidiário

¹⁸ Sobre esse processo criativo, ver Mota (2013e).

¹⁹ Sobre o evento e programação, ver: <http://sbec2013.org/>.

e periférico, o Ladi-UnB se propôs a pensar, organizar e produzir o festival para o encontro acadêmico, além de preparar e realizar uma obra estética como processo de pesquisa, como material para estudos.

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

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

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

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

Questões e problemas finais

A partir das descrições preliminares acima, procuro, para concluir, elencar o nexo entre questões e dificuldades de continuidade das atividades do Ladi-UnB, com o intuito de subsidiar futuros empreendimentos assemelhados:

1. *Fundação.* O início das atividades do Ladi-UnB seguiu os protocolos vigentes na época: a elaboração de um projeto e sua aprovação nas instâncias competentes. Tudo isso determina uma compreensão das especificidades do projeto (definição, atividades, estrutura organizacional e condições para a realização de suas atividades). No Projeto do Ladi-UnB, como uma carta de intenções, tais requisitos estão sumariamente expostos. Tal versão sintética do projeto acarretou as primeiras dificuldades para a continuidade do projeto. Não há uma definição e discussão dos

termos empregados, dificultado o diálogo com possíveis parceiros, participantes e propostas de pesquisa que seriam dali apreendidas. Embora o Ladi-UnB tenha tomado como ponto de partida muitas das atividades realizadas por mim durante os primeiros anos como professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB, entre elas cursos de extensão e atividades de ensino, não há o detalhamento dessas informações e as distinções entre aquilo que de fato singulariza o que viria a ser o Ladi. No lugar do aprofundamento conceptual e do detalhamento de informações, temos um rol de possíveis atividades, como projeções ou impulsos para realizações e experiências que ainda seriam efetivadas. O caráter projetivo/utópico desse projeto acaba por indefinir o escopo do Laboratório, corroborando o intervalo entre sua definição conceptual e seu programa de atividades. Porém, das atividades elencadas, o Ladi-UnB se envolveu depois de anos em todas, menos as nas que demandavam um diálogo mais intenso com mídias contemporâneas (cinema, TV, animação, por exemplo). Claro que é impossível projetar o que será realizado em duas décadas. Todos os projetos e laboratórios passam pela revisão periódica de suas proposições. Contudo, a forma como o projeto do Ladi-UnB se elaborou e sua história estão diretamente relacionados. E, disto, suas questões e limites autoimpostos: é o que se vê na lista Anexo do Projeto (Apêndice A deste livro), na qual se enumera o que é preciso para a estrutura física do Ladi-UnB sem uma justificativa, o entrelaçamento entre a conceptualização do Ladi-UnB e tal demanda por estrutura física. Este é o próximo ponto.

2. *Estrutura física.* Em seu momento de fundação, o Ladi-UnB vivia a realidade precária do Departamento de Artes Cênicas, que possuía apenas três espaços para realizar suas ações de ensino e administração: uma sala de aula expositiva, uma sala de aula para atividades de movimento, uma secretaria. Assim, o Ladi-UnB foi fundado e passou a existir dentro dessa cultura de sobrevivência, sem espaço próprio, valendo-se de outros espaços, de espaços provisórios e de espaços informais/pessoais. Isso limitava o grau de atuação do Ladi-UnB a parte de suas propostas, sem a possibilidade de formar uma equipe mais estável. Até a parceria com o Departamento de Música, foi apenas possível dedicar-se ou a atividade de produção de conhecimento transmitida textualmente (artigos, livros, textos teatrais, traduções), ou a encenações dentro do espaço de ensino (montagens de fim de cursos). Assim, tanto as condições estruturais institucionais quanto o próprio projeto do Ladi-UnB se demonstravam como agentes impeditivos de possibilidades de um laboratório que integrava produção e reflexão artísticas na integração entre ensino, pesquisa e extensão. E durante toda a continuidade do Ladi-UnB esta foi sua maior deficiência: a falta de um espaço específico para suas atividades, de um endereço para registro, memória e contato, de um lugar para guardar os materiais das montagens (figurinos, cenários, etc.). Além disso, algo que não foi pensado

no projeto: a multidisciplinaridade do Ladi-UnB demanda espaços diversos conjugados. No projeto original o espaço ali descrito é um misto de espaço de reuniões e sala de aula equipada. Não há referência a um espaço para os ensaios. Nem muito menos um espaço para experimentação e ensaios de eventos que demandam tratamento acústico. Desta forma, no projeto original o Ladi-UnB é imaginado e definido como um escritório no qual se discutem ideias que serão realizadas em outro lugar. Essa separação entre atividades intelectuais e atividades performativas é justificável, pois muitas vezes se demandam espaços diferentes para suas realizações. Mas o caso aqui não é o da separação, pois não há previsão para um espaço para as performances. Como foi visto do apanhado dos processos criativos acima descritos, o Ladi-UnB deslocou-se fortemente para a interpenetração entre pesquisa e processo criativo. O Ladi-UnB é um laboratório de dramaturgia e de produções dramáticas. Com isso, a demanda por espaços próprios e específicos é correlativa de suas atividades. Não é mais possível pressupor uma atividade sem suas condições de viabilização.

3. *Equipes.* Com a parceria na produção de ópera, o Ladi-UnB pode satisfazer grande parte das condições para realizar suas atividades. Com uma sequência intensa de trabalhos em três anos, houve a necessidade de se constituir um grupo comum de colaboradores.²⁰ Entre colegas professores, alunos, técnicos e comunidade, tivemos o mútuo amadurecimento durante a produção e realização de obras que integravam teatro, música e dança. Cada nova montagem demandou o aprendizado de etapas e rotinas de produção. O trabalho diário com os intérpretes-cantores se viu conjugado a demandas de realização das obras. Como as montagens das óperas se efetivando dentro de relações de ensino e aprendizagem, dentro do que podemos chamar de um “teatro universitário de ópera”, houve o entrelaçamento entre as convenções de produção operística e as condições de realização de um teatro universitário. Ou seja, nosso capital maior era de pessoas envolvidas nos saberes múltiplos de se propor e levar à cena uma obra dramático-musical. No entanto, muitas vezes, e na capital do Brasil à época, ópera era associada a um ilusionismo visual exuberante por meio de cenários caros e pesados. Como nosso trabalho era na formação de intérpretes-cantores e na democratização da ópera, conseguimos produzir a baixo custo obras de boa qualidade. Baixo custo financeiro, alto custo de tempo dos envolvidos no projeto: a contrapartida era de carga horária cumprida, formação e experiência no tema e satisfação pessoal. Nessa época não havia ainda sido regulamentada a questão dos “projetos especiais” ou atividades complementares. Então, dentro da pressão das cargas horárias dos currículos de cada curso, que haviam acabado de ou estavam em processo de revisão e exclusão de disciplinas

²⁰ Além de meu colega Jesus Vivas e de Vania Marise, cito Roustang Carrillo, José de Campos e Bruno Mendonça.

comuns aos cursos de artes, as montagens de ópera eram uma das poucas oportunidades para diálogos interdepartamentais. Dessa forma, a montagem de equipe em realizações dentro de relações de ensino e aprendizagem esbarra(va)m nas negociações entre grades curriculares e planejamento de carreiras. Na segunda etapa do Ladi-UnB, com deslocamento para projetos autofinanciáveis, as equipes foram formadas a partir da produção executiva do projeto.²¹ Com isso, a equipe deixou de ser muitas vezes o corpo de pessoas que pensavam o projeto para ser o grupo de pessoas que viabilizavam as demandas da direção. Além disso, nessa mudança, com o foco em uma maior organização audiovisual das performances, as equipes passaram a ser mais flutuantes, trocando a cada projeto, e com integrantes que acompanhavam apenas parte do processo.

4. *Recursos financeiros.* Com a entrada no Ladi-UnB na política de editais públicos para a cultura, houve o ganho de se tornar mais explícitas conceptualmente as atividades de cada projeto e de suas condições de produção. Por conseguinte, todas as outras instâncias adquiriram um maior grau de explicitação. Para se solicitar recursos, ou melhor, para competir com outros projetos por um prêmio de incentivo cultural, é preciso fazer o que não foi feito no projeto de fundação do Ladi-UnB: conceptuar, especificar. A elaboração de projetos para editais acabou por organizar o próprio Ladi-UnB. A produção dos eventos multidimensionais não é apenas uma lista de compras: a complexa materialidade de sua realização demanda atos correspondentes de correção de abstrações e intuições apressadas. O *know-how*, inicialmente constituídos no “teatro universitário de ópera”, foi diversificado em produções de maior amplitude e exigências artísticas em seu acabamento. Nesse sentido, é preciso ter em mente que a elaboração de orçamentos e a existência de recursos não se esgota na remuneração dos participantes. Tudo que vai para cena é extensão de um investimento. Sonhos não se realizam com sonhos. A formação de intérpretes e a formação de plateias passa pela questão fundamental da aplicação de recursos para a viabilização de projetos. Sem recursos, sem orçamento, os projetos são reféns da boa vontade e do humor de seus realizadores. Com recursos e orçamentos as relações entre os participantes ficam melhor definidas. A entrada do Ladi-UnB na política de editais proporcionou o acesso a públicos outros que os da própria Universidade. Assim, com orçamentos e recursos, com uma visão empreendedora, a amplitude de elaboração de obras multidimensionais dialogou com a amplitude das demandas de um processo completo de produção e divulgação dessas obras. Por meio dos editais, alunos e integrantes da comunidade puderam interagir com profissionais mais destacados em posições-chave dentro do processo criativo. Essa troca de experiências entre pessoas com os mais variados níveis de informação e oriundos de diversos contextos sociais e culturais fez com que

²¹ Entre os pesquisadores e estudantes que exerceram essa função, cito Constantino Filho, Martha Lemos, Rafael Tursi, Júlia Alves e Angélica Sousa e Silva.

os recursos fossem um meio e não o fim do processo produtivo. Por outro lado, a política dos editais, um edital para cada projeto, acarretou uma instabilidade do Ladi-UnB. Primeiro, não se é contemplado ou premiado em todos os editais. Com isso, há intervalos de tempo que são tomados cada vez mais pela elaboração de projetos que pela manutenção do grupo. Em decorrência disso, os *links* entre os realizadores dos projetos são mais flutuantes, precários: as pessoas se reúnem para realizar um trabalho. Daí, para a recepção, fica um caráter eventual e descontínuo das produções, que são diversas e pontuais. Mas o maior obstáculo ou problema da imprevisibilidade dos editais está na quase eliminação de processos criativos que vão além de suas apresentações para cumprir as exigências do edital. As pessoas se reúnem e têm garantidos três ou quatro meses de convívio. Empregam suas habilidades para apresentar ao público obras de alta qualidade. Porém, após as apresentações os laços são dissolvidos. E tudo volta ao ponto zero, tudo até o próximo edital. Não há temporadas: no máximo os resultados de processos criativos de meses de discussão e acabamento técnico são apresentados entre três e 10 vezes. Não há tempo para se converter as ocasiões de performances em objetos de observação e produção de conhecimento. O sucesso da premiação em editais pode maquiar um projeto em franca extinção, no limite de sua continuidade. Pois, no lugar de se ter de começar tudo do zero toda vez a cada projeto, poderia haver a possibilidade de projetos que englobassem outros projetos, mas com diferentes formas de captação de recursos.

Concluindo, gostaria de expressar meus agradecimentos a todos que desde os anos 1990 vêm contribuído para que processos criativos interartísticos que envolvam diversos agentes das mais variadas proveniências institucionais tenham chegado gratuitamente ao público do Distrito Federal. Que a explicitação aproximativa da trajetória do Ladi-UnB e das questões e obstáculos para seu funcionamento possa ser útil para outros empreendimentos do Ladi e de projetos assemelhados.



Teatro musicado, roteiro diagramático, mapeamento de decisões criativas, *blogs* e seminários interdisciplinares: estratégias em processos criativos

Neste capítulo são apresentadas algumas atividades e metodologias que foram desenvolvidas no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (Ladi-UnB). Inicialmente, discuto a questão do teatro musicado, tomando-o em sua realidade multitarefa que desestabiliza uma pretensa noção unificada das artes da cena. Em seguida, ampliando a questão da dramaturgia musical e sua heterogeneidade, apresento os recursos de roteiro diagramático, mapeamento de decisões criativas e *blogs* de acompanhamento de processos criativos, os quais manifestam opções de organização de um acontecimento cênico em sua multiplicidade de referências. Finalmente, faço convergir as análises e discussões anteriores para uma apreciação dos chamados “Seminários Interdisciplinares”, nos quais processos criativos são gerados a partir da correlação entre análise textual, escrita dramática e materialidade cênica.

Considerações iniciais

Começo retomando a constatação de Autran Dourado (2006, p. 11) na década de 1970:

O que de fato reclamo, de que acho que carecemos, é de uma autoanálise do fazer literário ficcional, para uso interno ou externo, não importa, que muito ajudaria não só os nossos analistas não criadores como os próprios romancistas, novelistas e contistas. Por mais contraditório que pareça (e deixando de lado o risco o risco dos espetáculos de vaidade e promoção pessoal), estes depoimentos seriam uma forma de ascese. Falta aos romancistas brasileiros, sobretudo em alguns contemporâneos, um pouco de ars poetica, de depoimentos mesmo.

Ou seja, a pouca tradição entre nós do desdobramento e integração entre quem escreve e comenta textos artisticamente orientados é o alvo crítico de Autran Dourado. O desconforto com tal situação o levou a pioneiramente trabalhar como escritor residente na PUC-RJ em 1974.¹ A partir dessa experiência, Autran Dourado passou a escrever de forma regular obras metanarrativas, mistos de ensaio e ficção, como *Meu mestre imaginário* (1982), *Um artista aprendiz* (2000) e *Breve manual de estilo e romance* (2003).

A constatação de Autran Dourado dirigia-se à organização do campo intelectual da Literatura em seu tempo: com a emergência dos cursos superiores de Letras e decorrentes pós-graduações, houve a especialização do analista literário, marcada pela adoção de novas abordagens vindas de países hegemônicos, como bem indicam Oswaldino Marques (1989) e Luiz Costa Lima (1981). Essa categoria emergente veio substituir a crítica dos suplementos literários, a qual, mesmo com predomínio de “críticos profissionais”, em diversas ocasiões, era realizada por gente que alternava os ofícios de artesão da palavra e crítico, como Mário de Andrade e Adonias Filho.

Quando de minha entrada como professor de Teoria e História do Teatro na Universidade de Brasília (UnB), em 1995, tinha em mente as implicações do que Autran Dourado promoveu – a explicitação dos procedimentos, a busca de uma racionalidade nos processos criativos que possibilitasse a compreensão dos diálogos composicionais, útil tanto para quem está envolvido nos processos criativos quanto para aqueles que o estudarão. Assim, irrompia em um primeiro momento a superação da dicotomia entre documentação e atividade criativa.

Para tanto, a partir da diversificação de minhas atividades no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (CEN-UnB), foi fundado o Ladi-UnB em 1998, o qual tem procurado, a partir de um lugar reflexivo e realizacional para a escrita cênica, integrar reflexão e produção em dramaturgia.²

Como demonstração desse empenho, apresento três fluxos de experiências, entre tantas outras, que o Ladi-UnB propôs: 1- a elaboração de um *know-how* em dramaturgia musical;

¹ Sobre o contexto dessa experiência de Autran Dourado, ver Dourado (2006).

² Sobre o Ladi-UnB, ver Mota (2014d).

- 2- a sistematização de procedimentos de dramaturgia em forma de curso de escrita criativa;
- 3- a organização de seminários/oficinas de metodologia de processo criativo.

Dramaturgia musical

A questão das relações entre teatro e música no Ladi-UnB encontraram na parceria com o multiartista Hugo Rodas o seu momento inicial de impulso e recorrente parceria:³ a partir de coorientação de projetos de fim de curso que envolviam teatro e música, como *Idades.Lola* (2002), *As partes todas de um benefício* (2003), partimos para obras com recursos de editais culturais, como a ópera Hip-Hop *No muro* (2009) e o musical *David* (2012), até chegarmos no experimento artístico-acadêmico de *Sete contra Tebas* (2013).⁴

Nesse percurso, o roteiro e o material musical eram continuamente redefinidos a partir dos ensaios. O ponto de partir poderia ser um sumário de cenas, como em *No muro*, elaborado inicialmente por mim e pelo ator-protagonista Plínio Perrú, ou o texto completo, como em *Idades.Lola*: em todo o caso, tanto as partes faladas quanto as partes cantadas e/ou dançadas – caso de *As partes todas de um benefício* – seriam retrabalhadas e modificadas drasticamente.

Tal abordagem, muitas vezes complexa em realizações que não se alinham ao teatro musicado, coloca em questão justamente as distinções prévias entre uma dramaturgia sonoramente orientada e outra não. A amplitude do fazer cênico, catapultada pelos anos de experiência em diversos modos de produção e estilos que Hugo Rodas dispunha em seu repertório, determinou a generalizada afirmação de um senso de mudança e alteração mesmo naquilo que se poderia pensar imutável. Para alguns a modificação de parte de um texto teatral parece menos traumática que a alteração no material musical. Lembro como foi amargo ter de me desfazer de uma semana de trabalho em um arranjo orquestral inteiro para uma música de *No muro*, substituindo-o por uma canção de levada mais *pop*.

No muro, a partir de uma estrutura de tragédia grega, tanto na forma quanto na trama das ações, apresenta o último dia da vida de um jovem que voltava para casa após ficar três anos em um estabelecimento de ressocialização para menores infratores. A tensão do espetáculo, elaborado a partir de *Rumble Fish*, de F.F. Coppola, e *Oresteia*, de Ésquilo, residia na colisão entre cantoras líricas e coro composto por *performers* de Hip-Hop.⁵ A modificação proposta por Hugo Rodas rompia com esse ritmo previsível de alternar e justapor estilos e tradições musicais: a cantora lírica performa um irônico *melody* agressivo e estilizado no lugar de uma ária, marcando a total imersão do herói no mundo para o qual ele retorna e que o rejeita.

³ Sobre Hugo Rodas, ver Souza (2007).

⁴ Sobre este experimento, ver Mota (2013f). As datas em parêntesis dizem respeito às datas das estreias.

⁵ Vídeo do espetáculo, versão 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zPEYbLpYwg>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Dessa maneira, aquilo que parecia correto e plausível como estrutura, como material pré-composicional, é revisto durante o processo criativo. A demanda por novos materiais acaba por inserindo completamente o dramaturgo musical no cotidiano da cena. Há o trabalho de gabinete, de produção de novos sons e formas, mas tudo se coordena ao centro de orientação que gravita no trabalho durante os ensaios.

Em *David*, as alterações foram mais que em uma cena e outra: grande parte do material da sequência final do musical foi antecipado para o meio da peça, acarretando um acúmulo de trabalho extra para mim e para Marcello Dalla, com quem dividi a direção musical.⁶ Como o material musical precisava ser composto e produzido para sua disponibilização como *playback* para os ensaios, a antecipação acarretou também uma melhor compreensão da organização rítmica do espetáculo, de suas cenas e sonoridades. O refazer aqui foi uma explicitação da poética da obra, não aquela prevista em parte no roteiro, mas naquilo que havia sido pressentido e que, porém, não encontrava uma materialização específica.

De qualquer forma, o pressuposto de uma reformulação de todos os materiais e ações e estados da cena durante o processo criativo em uma dramaturgia musical pode parecer extremo se considerado a partir das referências do teatro musicado importado. De fato, o que aí existe é uma ilusão referencial: pois o que chega a nós é já um produto decorrente de um longo processo de amadurecimento e revisão. Assim, ao apenas se traduzir as falas originais para o vernáculo ou atualizar o contexto e as imagens da cena tal “longo processo” é quase invisibilizado.

Este pressuposto de generalizada reformulação não se encontra restrito a um e outro processo de produção ou estilo: é o horizonte definidor da estética e da ética de Hugo Rodas. O que está em jogo é a transformação da sala de ensaio em um espaço-tempo no qual imaginações e materialidades são propostos, testados, alterados. A maior mudança de todas reside na construção de uma sensibilidade multissensorial, na qual há a passagem de disposição refratária às modificações para a compreensão das alterações.

Isso me leva, para fechar este tópico, ao primeiro trabalho que tive com Hugo Rodas: a montagem de *Idade.Lola*. O texto havia sido solicitado para um trabalho de conclusão de curso. Na dramaturgia inicial, a peça se dividia em três momentos temporais diversos articulados por apenas três atrizes. Hugo, percebendo o imaginário da peça, em sua orientação de montagem e direção, acabou por introduzir uma figura que no texto era apenas referida na rubrica:

O corpo de um enforcado pende em uma corda. O corpo paira sobre todos e pode cair a qualquer momento. O corpo de um homem que se matou. O som da corda, do morto preso à corda, invade a cena e pulsa com os acontecimentos. Revez-se o ranger das cordas com a gravação antiga da música Aurora.⁷

⁶ Silva (2014) estuda em detalhe estas modificações. *Link* do vídeo do espetáculo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gmHTKJIQxIU>. Acesso em: 20 jun. 2021.

⁷ Texto disponível em: <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

Ampliando a referência sonora da rubrica, Hugo trouxe para a cena um ator/cantor – ele, com seu violão, abrindo o espetáculo e fazendo diversas intervenções. No caso, não era apenas um teatro falado ao qual se adicionou música. A presença do canto e do violão redefiniu movimentos das atrizes, o andamento das contracenações e das sequências dentro das partes da peça. Foi preciso não apenas alterar um material para provocar novas modificações: como em um sistema, a introdução de novos elementos acarreta uma reorganização das relações e dos materiais. Foi preciso a modificação para que o sistema se auto-evidenciasse, tornando compreensível sua configuração, a interdependência dos elementos.⁸

Nesse caso, a transformação de uma dramaturgia não musical em outra musical ou musicalmente orientada foi proposta por alterações pontuais que se tornaram virais, espalhando-se por toda a estrutura do espetáculo.

A superação de uma perspectiva aditiva, que vê no processo criativo multidimensional a simples soma de mídias diversas, acaba por se defrontar com seu pressuposto complementar: o da homogeneidade perceptiva na construção e recepção de eventos cenicamente orientados.

Como dramaturgo, providencio em meu texto cenas, situações, objetos, pensamentos, que são materialmente acessados por vários sentidos ou percepções. Não digo para o ator ou para a plateia: “Não ouça isso, esta cadeira rangendo ou esse passos no tablado ou a respiração ofegante.” Não escrevo para uma câmara anecoica. Da mesma maneira, se faço uma obra sonoramente orientada, não posso exigir que agora todos apenas ouçam, que fechem seus olhos.

John Cage (2011, p. 8) afirmara que o “silêncio não existe. Sempre está alguma coisa acontecendo que produz som.”⁹ O caminho do teatro musicado no Ladi-UnB desenvolveu-se a partir de uma dramaturgia que desconhecia sua auralidade. Depois das mudanças propostas por Hugo Rodas durante o processo criativo de *Idades. Lola*, percebi o quão audiovisual era a minha escrita, o quão multissensorial é o produto dramaturgico. Mesmo tendo depois me envolvido na direção e adaptação de óperas ou na composição de libreto e músicas e arranjos para musicais, essa experiência primeva da possibilidade de me conectar aos sons, de ampliar o campo perceptual de um espetáculo, ainda ecoa em mim. Com base na descoberta da auralidade, da multissensorialidade do evento cênico, novas experiências cênicas, novas escritas teatrais puderam ser efetivadas.¹⁰

⁸ Sobre o tema, ver Checkland (1999).

⁹ Todas as traduções quando não indicadas são de minha autoria.

¹⁰ Nesse sentido, foi concluído meu projeto de pós-douramento, na elaboração de audiocenas, ou roteiros, sonoramente orientados seguindo o romance *As etiópicas*, de Heliodoro. Sobre o projeto, ver textos disponíveis em: <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

Roteiro diagramático

Entre 2008 e 2009, ministrei disciplinas de Dramaturgia na *Florida State University*, por meio de convite proposto pelo colega e especialista em Beckett, Stanley Gonstarski.¹¹ As disciplinas ministradas (*Drama Technique* e *Advanced Drama Workshop*) integravam o currículo do curso de *Creative Writing* do *English Department* dessa universidade.¹²

Para mim foi um grande desafio, como se recomeçasse minha carreira docente, pois, além da língua, estava diante de compartilhar algo que não seria capaz no início de meu magistério superior: em 1995, eu ministrava disciplinas de literatura dramática, de leitura e análise de textos. Seguindo a periodização literária importada de currículos da área de Letras, tais textos eram agrupados em três grandes blocos: período clássico (teatro grego e romano), período renascentista e pós-renascentista (teatro do Século de Ouro Espanhol, Teatro Elisabetano e teatro clássico francês), e período moderno/contemporâneo. Frente à impossibilidade de se comentar todos os autores e obras e à liberdade de cátedra, dentro dessas ementas amplas e irrestritas optei por escolher um conjunto de textos teatrais os quais eu comentava em profundidade, a partir de conceitos e análises desenvolvidas em teoria da literatura.¹³ Ou seja, no lugar de um tratamento mais exaustivo das informações, procurava trazer para a sala de aula uma compreensão mais detida da organização da obra a partir de seus dados textuais.

Na primeira disciplina ministrada na *Florida State University*, em 2008, tal preocupação com uma experiência mais qualitativa de escritas criativas impulsionou a formatação do programa do curso: os três encontros semanais de uma hora eram distribuídos em análise e discussão de uma obra dramática; exercícios de escritura com base nas instruções dadas; e apresentação dos textos escritos, seguida de apreciação dos mesmos.

Dessa maneira, a experiência de leitura e análise de textos gestada e desenvolvida na UnB era agora desdobrada na leitura, análise e produção de textos. Mesmo tendo habilidades diferentes em momentos diversos como foco, a ênfase da disciplina *Drama Technique* era promover a integração de habilidades escriturais e criativas a partir de uma inserção na textualidade específica de obras teatralmente orientadas.

Entre os diversos meios de acesso para tal teatralidade textualmente verificável, há a identificação e compreensão da produtividade do modo como as obras se organizavam e distribuíam suas partes.¹⁴ Por exemplo: a dramaturgia trágica ateniense se

¹¹ Nosso contato foi proporcionado pelo colega Robson Camargo, da Universidade Federal de Goiás (UFGO), durante o seminário “100 de Beckett”. Para saber mais sobre Stanley Gontarski, ver <http://www.english.fsu.edu/faculty/sgontarski.htm>. Dado o escopo deste capítulo, não apresento os materiais escritos (programas, análises de obras dramáticas e exercícios de dramaturgia) que foram especialmente elaborados para as disciplinas que ministrei.

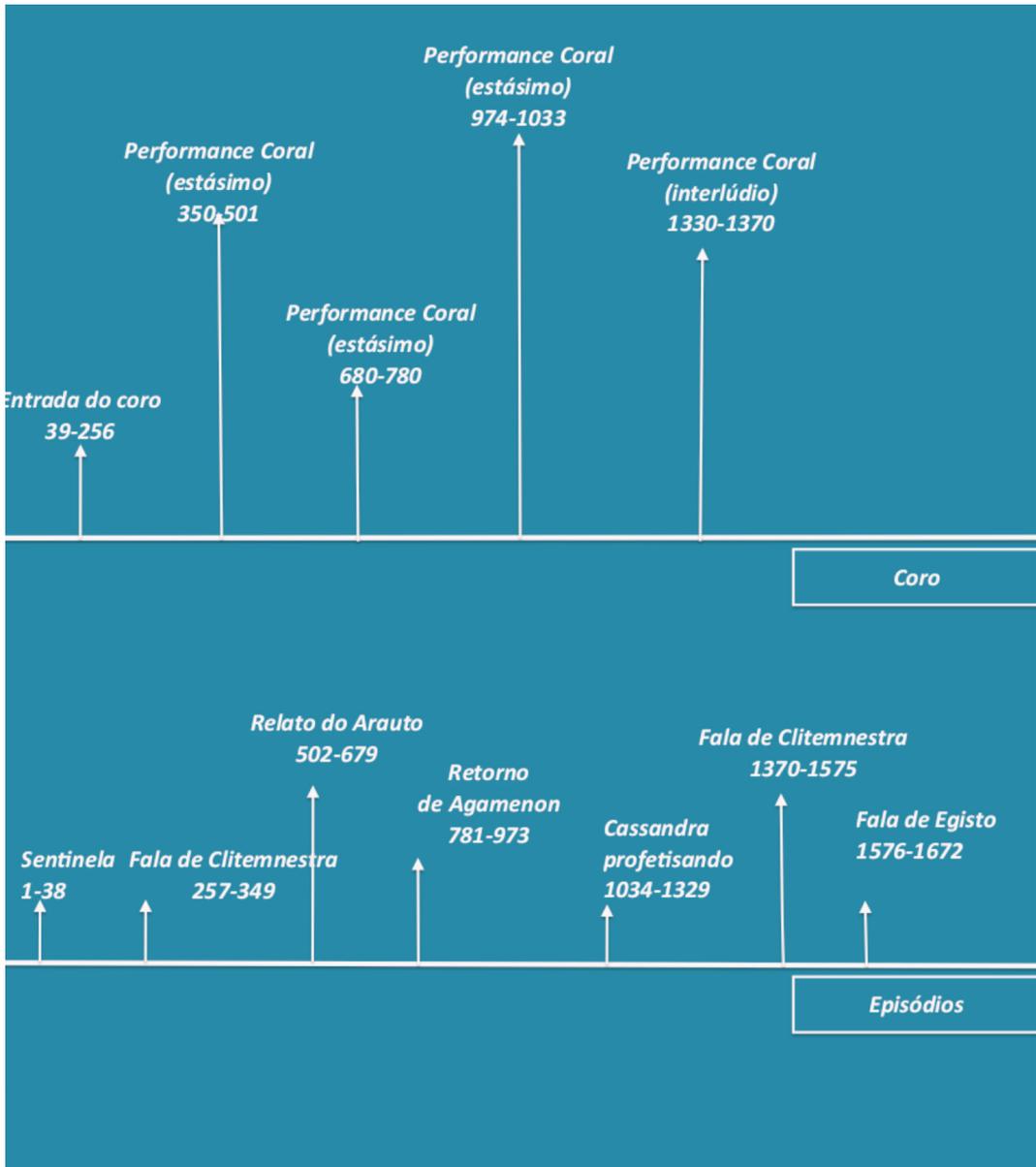
¹² Sobre o curso de *Creative Writing*, ver <http://english.fsu.edu/crw/index.html>.

¹³ Comento em detalhe este *turning point* em Mota (2003b). Ver ainda Mota (1998b).

¹⁴ Esse tema possui uma longa tradição em análises teatrais. O ponto de partida é o desdobramento da teoria orgânica da obra de arte em Platão reelaborado a partir da anatomia aristotélica das partes quantitativas

fundamentava na alternância entre seções corais e seções faladas. Tal “macroestrutura” pode ser graficamente representada como no diagrama da Figura 2 a seguir, a partir de *Agamenon*, de Ésquilo:

Figura 2: Estrutura de *Agamenon*, de Ésquilo



Fonte: Ladi-UnB.¹⁵

da tragédia grega. Ver Orsini (1976). Reelaborações desse tema se encontram presentes em manuais de dramaturgia e textos de teoria do teatro, como Lawson (1960), Castagno (2001), Freytag (2003), Smiley (2005), Greig (2005), Rush (2005) e Neale (2009).

¹⁵ Adaptação de imagem em: <http://blog.beedocs.com/2008/02/charting-structure-of-aeschylus.html>. Acesso em: 30 ago. 2021.

Como se pode visualizar, o diagrama possui duas metades: a metade superior registra os eventos corais e a inferior, os eventos falados. Cada evento é apresentado com os números de versos e sua definição (nome das personagens envolvidas e/ou dados básicos).

Tal macroestrutura comum a todos os dramaturgos atenienses podia ser variada pela introdução de canções de personagem, sobreposição de partes faladas e partes cantadas, e inversão de funções articulatórias (o coro fala e a personagem fala).¹⁶

Assim, o jogo entre partes e suas dimensões proporciona um ritmo de representação, uma dinâmica nas texturas, a qual pode ser graficamente visualizada (MOTA, 2008a).

Nos textos literários, essa organização e distribuição de partes também possui um papel relevante. Autran Dourado denomina “planta-baixa” o recurso a elaborar um mapa de blocos narrativos, os quais são propostos em um momento pré-composicional, como ideação do que viria a ser uma criação romanesca, para depois serem modificados em sua ordem e magnitude (DOURADO, 1973).

Para quem analisa um texto já escrito, a “planta-baixa”, ou a “macroestrutura”, é o resultado final de um processo de amadurecimento da organização das partes da obra. A compreensão dessa organização das partes pode determinar o entendimento de diversas decisões criativas, funcionando como um fóssil, um conjunto de evidências para se interpor entre a obra e o leitor.

A partir dessas possibilidades, desenvolvi para o curso de dramaturgia na *Florida State University*, em 2008, a ferramenta “roteiro diagramático”. Trata-se de uma tabela que em suas colunas (eixo vertical) indica padrões de organização da cena, e nas linhas (eixo horizontal) aponta para sequências ou pequenas unidades de acontecimentos.

Como exemplo, eis o Quadro 3, a seguir, exemplo de “roteiro diagramático” a partir de cenas hipotéticas.

Mais que fixar elementos, o “roteiro diagramático” faculta o acesso ao caráter modular da atividade de se dispor de eventos a partir de suas perspectivas diferenciadas e simultâneas. Antes de propor falas para os agentes em cena, o recurso ao “roteiro diagramático” funciona como um impulso de organizar possibilidades de realização. A visualização dos elementos em seus grupos (eixos) e subgrupos (colunas) integram a compreensão em detalhe e em amplitude. Assim, com apenas poucos elementos é possível gerar uma obra. Este *móvil*, este jogo, faculta ao escritor virtuais aberturas e orientações para seu imaginário. Além disso, além das colunas propostas, a tabela pode ser reorganizada, reelaborada.

Para os que iniciavam na arte de escrever texto, o “roteiro diagramático” funcionou como um exercício de uma paraescritura, já intimamente relacionada com a atividade dramática, na fusão entre imaginar e analisar um evento multidimensional.¹⁷

¹⁶ Ver Mota (2013c).

¹⁷ Adapto aqui o conceito de “paratexto” de Genette (2002).

Quadro 3: Exemplo de “roteiro diagramático”

Cena	Agentes	Ações	Objetos	Sons	Textos	Conceito
Chegada	o velho/ a velha	Entram o velho e a velha carregando as duas malas. Eles discutem. Depois abrem as malas	Duas malas	Sons de trens pré-gravados	Improvisos em cima de rec-lamações	Expressar a dificuldade de comunicação entre pessoas que se conhecem há muito tempo.
Nova chegada	o moço e a moça	Entram um jovem e uma jovem carregando duas mochilas. Eles discutem. Depois abrem as mochilas	Duas mochilas	Sons de trens pré-gravados.	Improvisos em torno de rec-lamações.	Expressar a dificuldade de comunicação entre pessoas que se conhecem há pouco tempo.
Outra chegada	Dois oficiais de funeral.	Os dois oficiais antes do funeral entram com o carrinho que traz dois caixões. Eles começam a cavar as covas. Enquanto cavam, discutem.	Um carrinho com dois caixões. Duas pás.	Sons de trens pré-gravados	Improvisos em torno de rec-lamações.	Expressar a comicidade que há em situações trágicas, irreversível.

Fonte: Ladi-UnB.

Mapeamento das decisões criativas

Os meses de ensaios e de elaboração de roteiros e material musical para cada uma das obras de teatro musicado acima referidas providenciam um grande volume de arquivos que assim pode ser listado na Figura 3:

Figura 3: Tipologia de arquivos



Fonte: Ladi-UnB.

Essa enorme quantidade de arquivos de texto, de som e de imagem/audiovisual, aponta para amplitude de um processo criativo multitarefa e interartístico. Em um primeiro momento, após as apresentações, eis a pergunta fatal: O que fazer com este material todo? Com o tempo, com o enfrentamento contínuo da situação, a pergunta modifica-se: Como ir usando tais dados/registros durante o processo criativo?

Uma das ferramentas utilizadas, tanto durante a produção como em pós-produção, foi a do Mapeamento das Decisões Criativas (MDE). A partir das anotações de direção ou de acompanhamento do processo criativo, era possível ter em mente o movimento, o impacto e o alcance das mudanças que iam sendo efetivadas. Como exemplo hipotético o Quadro 4 ao lado.

No exemplo, temos registro de um processo criativo em que mudanças no figurino e nos objetos de cena foram anotados semana a semana. O quadro organiza essas informações em uma relação tempo linear e eventos.

Como ler este quadro? Podemos seguir com cada eixo horizontal isolado, ou de comparar os eixos verticalmente.

No primeiro caso, podemos ver que tivemos diversas mudanças nos figurinos durante as oito semanas de ensaio. O processo começou sem foco no figurino, depois houve um experimento entre a semana 2 e 3, com inversão da paleta de cores, que acabou na semana 4. Após um intervalo de não mais se preocupar com este tema, na semana 5, optou-se por cores mais vivas, o que acabou por ser o foco do fim desse processo criativo.

Quadro 4: Exemplo de mapeamento das decisões criativas

Semanas							
1	2	3	4	5	6	7	8
Figurino							
Neutro	Homens de branco, mulheres de preto	Mulheres de branco, homens de preto	Todos de Branco	Neutro	Múltiplas cores	Múltiplas cores	Todos de Vermelho
Objetos de cena							
Sem objetos	Sem objetos	Uma cadeira ao centro	Uma cadeira ao centro. Cada ator porta um cabo de vassoura	Duas cadeiras ao centro. A cada dois atores, um cabo de vassoura	Cinco cadeiras, formando um semi-círculo. A cada dois atores, um cabo de vassoura	Cinco cadeiras, formando um semi-círculo.	Cinco cadeiras, formando um semi-círculo.

Fonte: Ladi-UnB.

O eixo dos objetos de cena começa também sem foco, até que o jogo entre cadeiras e cabos de vassouras vai sendo testado, até que há uma estabilidade a partir da semana 7.

No segundo caso, do ponto de vista de encontrar paralelismo entre um eixo e outro, vemos que na maioria das vezes há uma assimetria: embora não haja muita definição na semana 1, enquanto que o eixo objetos de cena opera de uma maneira mais linear por adições e supressões, o eixo figurino age mais por saltos, por mudanças que não se baseiam tanto em decisões prévias.

Desse modo, vemos que por meio do MDC há o recurso de se visualizar as mudanças em um processo e acompanhar seus padrões. Nisso, temos um meio de tornar mais inteligível o processo, a partir da *interferência* dos eventos. Há momentos mais estáveis, há outros de abrupta transformação. Há retornos a decisões mais antigas, o que manifesta o seguinte paradoxo temporal: mesmo que os registros sigam uma linha temporal, o processo está aberto a movimentos não lineares – a saltos, a retomadas, a acelerações e desacelerações.

Nesse exemplo, temos apenas duas ordens a acompanhar. Imagine colocar agora decisões nas modificações do roteiro, na condução dos atores, na sonoridade do espetáculo. Quanto mais a inserção de ordens ou vãos no quadro se faz, mais há a sensação de que o processo criativo segue uma coerência gerada a partir de si mesmo – uma *autopoiesis* (MATURANA; VARELA,1980).

Sendo feito durante uma produção, o MDE capacita os gestores, os diretores artísticos e os *performers* a integrar as diversas temporalidades de suas decisões criativas, a conectar tais decisões, levantando em conta suas possibilidades – seus direcionamentos e redirecionamentos. Se hoje eu alterei este texto, mudei esta cena, inseri este áudio, tal ação ou conjunto de ações se vincula de algum modo a algo já realizado ou deixado em aberto anteriormente e projeta futuras decisões.

Por outro lado, a partir de registros de uma produção já realizada, é possível produzir uma MDE que auxilie na reconstrução de uma montagem.

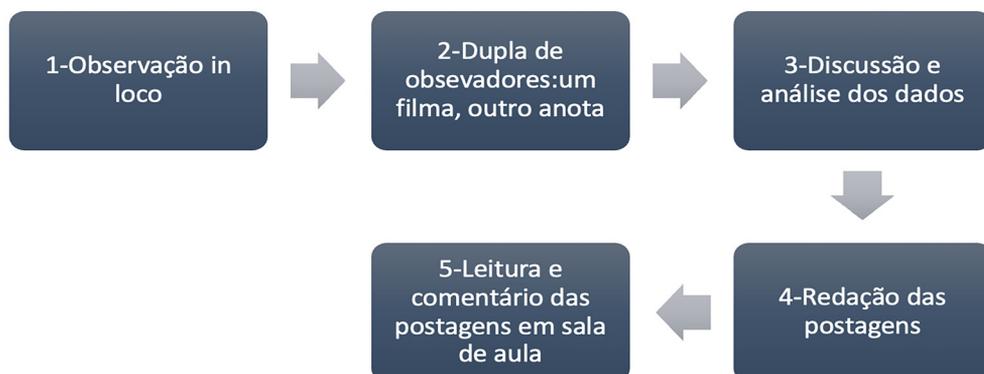
A forma do MDE pode ser desde uma simples tabela até o uso de recursos das novas tecnologias. Há todo um mundo a ser possibilitado. Imaginem um *software* para administrar e virtualizar um MDE. Podemos ter MDEs de diversas produções de um autor ou companhia. E assim a vida segue.

Blogs de acompanhamento de processos criativos

A necessidade da ferramenta MDE se tornou patente após a grande produção que o Ladi-UnB enfrentou na realização do espetáculo musical *David* (2012).¹⁸ Antes, diante das demandas de ensino e pesquisa em graduação, já vinha desenvolvendo uma política do registro e acompanhamento de processos criativos na formação de artistas pesquisadores. A partir de diversas ofertas da disciplina Metodologia de Processos criativos na graduação e na pós-graduação em Artes Cênicas e Arte na UnB, inseri como atividade integrante e central a elaboração de um *blog*.

Cada estudante ou grupo de estudantes deveria acompanhar um processo criativo em desenvolvido, realizar suas anotações e registros audiovisuais (fotos, filmagens) e realizar postagens regulares sobre o processo observado. Aprender a observar, registrar e argumentar por escrito sobre o que observou são as atividades conectadas da disciplina. Assim temos:

Figura 4: Rotinas em processos criativos documentados

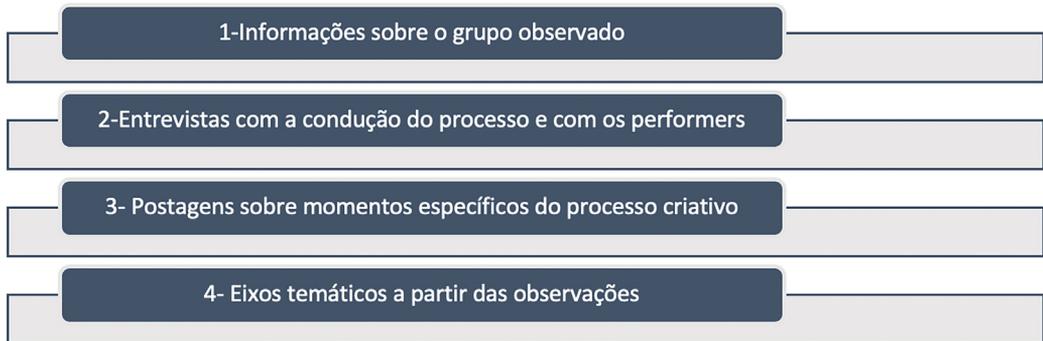


Fonte: Ladi-UnB.

¹⁸ Como documentado em Silva (2014).

Além dessa dinâmica envolvendo as observações, temos a tipificação das postagens. De ou grupo eram esperados os seguintes tipos de postagens (Figura 5):

Figura 5: Tipologia de postagens



Fonte: Ladi-UnB

Na formação de artista pesquisadores, optou-se, de início, por um descentramento: no lugar de se reafirmarem, os grupos de observadores iriam à campo para se vincular a algo que não lhes dizia respeito inicialmente: iriam observar processos criativos de outras pessoas, e não os seus. Tais processos criativos poderiam já ter sido iniciados e não haveria necessidade de ver sua conclusão. Os observadores iriam se mover em uma janela de tempo de oito semanas ou dois meses. Além disso, os processos criativos precisaram ter no mínimo dois encontros por semana, para que houvesse uma melhor dinâmica de observação.

A partir dessas orientações, o que se objetiva é favorecer o desenvolvimento de habilidades de observação a partir da auto-observação. De fato, o exercício da disciplina não se limita a transformar alguém em especialista naquilo que observa, e sim, fazer com que se questione as práticas de observação e registro. O choque com o outro, com aquilo que não é seu, em um primeiro momento, aponta para a reelaboração de si, para procurar uma expressão de si mesmo diante de algo que se organiza e se oferece como obra. Em outras palavras, a experiência de observação e elaboração de *blogs* de processos criativos é uma propedêutica, uma didática em processos criativos. Não apenas os observadores eram afetados: os observados reagem ao grupo de observadores, formando um conjunto de múltiplas trocas, sem, na maioria das vezes, intervenções verbais. Outros diálogos surgiam, como a compreensão de como as decisões criativas são efetivadas, como o trabalho com as fontes ou pontos de partida é realizado. Enfim, as múltiplas possibilidades de um espetáculo vão sendo materializadas nas mentes de cada um.

Em suma, a questão da observação e auto-observação a partir de processos criativos explicitou as questões da subjetividade e sua construção: Como trabalhar com a tensão entre criação e autoafirmação (MOTA, 1998a)? Como trabalhar com uma racionalidade de processos criativos? O recurso aos *blogs* foi o meio de se explicitar essa arena. Desse modo, EU me coloco em posição de *audiover* algo em processo. EU anoto o que *audiovejo*. EU entrevisto os integrantes do processo. EU registro textos que comentam o que observei. EU

procuro entender as fontes do processo criativo, suas decisões, os conceitos ou possibilidades de construir uma argumentação a partir daquilo que observo. Logo, EU me vinculo a um conjunto de atividades por meio de um outro conjunto de atividades.

Seminários de criação

As experiências acima relatadas convergiram para um modo de formatar demandas de ensino, pesquisa e criação que têm sido efetivado no Programa de Pós-Graduação em Arte e na Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília (CEN-UnB) desde 2010.¹⁹

Inicialmente, estes seminários de criação ou oficinas de dramaturgia foram denominados “seminários interdisciplinares”, na busca de oferecer um espaço para que artistas/pesquisadores de diversas trajetórias realizassem seus trabalhos a partir da sequência de ações, de um roteiro assim constituído:

1. Primeira parte dedicada à leitura/discussão da obra ou material que será o ponto de partida para propostas de criação. São explicitados os procedimentos de composição e contextos relevantes como fatores impulsionadores de novas apropriações e transformações.
2. Ao fim desse módulo, cada integrante da disciplina irá propor um projeto de transformação das discussões em processo criativo que tenha as seguintes características: I - integrar diversas artes; II - ter no mínimo 5 minutos; III - apresentar um roteiro de ações; IV - indicar a organização dos ensaios; V - discorrer sobre as opções estéticas, sobre seu conceito e definição de espetáculo. Cada proponente vai elaborar e gerir um processo criativo. Cada proponente será responsável por um *blog* de acompanhamento de seu projeto.
3. Após a apresentação e discussão dos projetos em sala de aula, o foco da disciplina muda para uma consultoria criativa: com os projetos analisados e discutidos, passamos à etapa dos ensaios. Durante as aulas, teremos as discussões das questões surgidas durante os ensaios. Vídeos editados dos ensaios, revisões dos roteiros, relações entre cena e música, procedimentos composicionais, mapeamento das decisões criativas, entre outros temas, tudo será apresentado e discutido em sala de aula. O objetivo é formar uma comunidade de aprendizagem por meio de mútuos esclarecimentos.
4. Para as apresentações, cada proponente com seu grupo vai elaborar uma pequena descrição de seu trabalho, contendo *release*, ficha técnica e necessidades técnicas, para orientar as equipes de cenografia e iluminação.

Durante os anos de vigência desses seminários, tivemos os seguintes resultados:

¹⁹ Sobre os seminários, ver Mota (2016k).

Quadro 5: Histórico de seminários interdisciplinares

Disciplina	Ano	Tema/texto/autor	Parceria	Produtos
Criação e produção artística-Pós.	2010(2°)	Mito das danaiades, especialmente o texto de <i>As suplicantes</i> , de Ésquilo	Ladi-UnB	Doze eventos, entre performances, vídeo-dança, palhaçaria, improviso holofractal.
Teoria e processos criativos-Grad.	2011(1°)	Pitágoras (principalmente <i>Vida pitagórica</i> , de Jâmblico)	Ladi-UnB, ARCHAI (Gabriele Cornelli), Samuel Cerkvenik	Cinco eventos, entre instalação, vídeos e performances.
Criação e produção artística-Pós.	2011(2°)	<i>O banquete</i> , de Platão	Ladi-UnB, ARCHAI (Gabriele Cornelli) e Hugo Rodas (Angélica Beatriz e Júlia Vale)	Nove eventos, entre performances, vídeos, e telecenas.
Teoria e processos criativos-Grad.	2012(1°)	<i>O banquete</i> , de Platão	Ladi-UnB, ARCHAI (Gabriele Cornelli), Samuel Cerkvenik	Cinco projetos.
Criação e produção artística. Pós.	2013(1°)	<i>Sete contra Tebas</i> , de Ésquilo	Hugo Rodas (Angélica Beatriz, Júlia Vale)	Uma montagem
Criação e produção artística. Pós.	2014 (1°)	<i>Iliada</i> , de Homero	Cinthia Nepomuceno, Instituto Federal de Brasília	Vinte projetos apresentados, entre vídeo-dança, teatro musicado, dança-teatro, monólogos, improvisações, palhaçarias.
Criação e produção artística. Pós		<i>Fragmento</i> , de Heráclito		Sete eventos, entre performances, experimentos multissensoriais e vídeo.

Fonte: Ladi-UnB.

Estes seminários são uma etapa avançada em relação aos momentos anteriormente descritos. As aulas de dramaturgia tinham como produtos análises textuais ou escritas cênicas. A partir dos seminários, a amplitude dos processos criativos em artes cênicas

foi atingida: composição, realização, recepção e produção de eventos multidimensionais foram efetivados.

A partir de um texto ou material previamente configurado, houve a ação de se acessar e compreender esta dramaturgia inicial e redefini-la em um outro processo criativo. A explicitação dos procedimentos de organização dramaturgica foi incorporada em atos de “redramaturgização”, ou mesmo de “desdramaturgização”: muitas vezes o processo criativo era elaborado contra, como negação da forma identificada na obra como ponto de partida.

Assim, um tópico de formação de leitores – análise textual –, quando aplicado e aprimorado em contextos de criação artística, proporcionou um campo estendido de experiências e sensibilidades que arregimentou diversas outras atividades que a leitura fechada em si mesma como fruição solitária de textos.

A integração dos atos de leitura e análise de textos a partir da explicitação de seus procedimentos de organização e marcas de teatralidade em um processo criativo global aproxima a formação de dramaturgos/dramaturgistas de situações concretas, de questões e soluções efetivas. A pressão do tempo, a troca de experiências entre os colegas, as discussões em sala de aula, a construção do *blog* de acompanhamento do projeto – enfim, tantas atividades expressivas inserem os integrantes dos seminários em um cotidiano em que texto e espetáculo não mais se opõem.

Conclusão

Valendo-me de uma estrutura em anel (*ring composition*), retomo o exemplo de Autran Dourado. Insatisfeito com um livro seu que parecia pronto, acabado, o escritor alterou a ordem dos capítulos, dos grandes blocos narrativos, da macroestrutura da obra. Ainda indeciso quanto aos resultados, fez diversas outras alterações: “nova trabalhadeira, novo desespero, vontade de jogar tudo no lixo. Mas ganhei demais em aprendizagem, aprendizagem que me foi útil daí em diante.” (DOURADO, 1976, p. 21).

O dramaturgo, inserido nos processos criativos, com maior experiência em diversas atividades e formas e tradições performativas, compreende muito bem que a mudança não é um exógeno, como uma ameaça ao seu trabalho. Por meio de diversas alterações, transformações e resignificações, o processo criativo se materializa e pode ser textualizável.

Nesse sentido, as múltiplas facetas e experiências do Ladi-UnB procuram assinalar o encontro entre a operacionalidade do conceito e da experiência da dramaturgia e a diversidade de produções nas quais tal operacionalidade foi realizada.

Assim, se professores de análise de textos teatrais podem se transformar em dramaturgos, segundo Cary Mazer (2003), estudantes de Artes Cênicas podem também deixar a posição cômoda de estudantes e começar a se tornar artistas.

Cena, música e processo criativo: o processo criativo do drama musical *David* (2012)

O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (Ladi-UnB) tem se focado em diversas atividades relacionadas ao campo interartístico e multidisciplinar da cena e dos sons. Entre tantos espetáculos propostos e realizado, destaca-se a montagem do espetáculo *David*, de 2012.¹

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

Inicialmente, *David* é a segunda obra da trilogia pensada a partir dos reis bíblicos: *Saul* foi composto e apresentado em 2006.² À época do processo criativo em torno de *Saul*, havia um trabalho incessante na reencenação de óperas no Ladi-UnB, com a montagem de *As bodas de Fígaro* (2004), *Carmen* (2005), *O telefone* (2005) e *Cavalleria rusticana* (2006).

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

Ou seja, *Saul* (2006) foi articulado em uma tripla via: 1- pesquisa acadêmica sobre procedimentos de dramaturgia musical da tragédia grega; 2- elaboração e montagem de musicais; e 3- direção e reencenação de óperas.

¹ Todas as obras cênicas aqui referidas por seu nome e data de apresentação estão entre parênteses. Discuto a dramaturgia de *David* em Mota (2013g). Sobre o processo criativo de *David*, ver o minucioso trabalho de Silva (2014). O “guia do musical” está no *link*: https://www.academia.edu/6931790/David._Guia_do_musical, com toda a ficha técnica do espetáculo. Desenvolvi com Alexandre Rangel o protótipo de uma interface *on-line* de obras dramático-musicais, usando os materiais de *David* como fontes. Disponível em: <http://www.quasecinema.org/david/index.html>. Acesso em: 20 jul. 2021. O próximo capítulo deste livro analisa essa interface.

² *Salomônicas* foi apresentada em dezembro de 2016. Ver *link* do *blog* do processo criativo em: <http://salomonicas2016.blogspot.com>. Acesso em: 20 jul. 2021.

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

O que eu não contava era me defrontar com fatores dispersivos: pesquisas e docência na *Florida State University* e a “selva selvagem” dos editais de incentivo à cultura.

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

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

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

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

O processo criativo do ponto de vista dramatúrgico foi singular: partia de um roteiro escrito em 2006, o qual, com razão, foi prontamente rejeitado pela direção

³ Comento estes aspectos em Mota (2003a; 2008a).

⁴ Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal.

(Hugo Rodas, of course...). Em 2011, fiquei meio sem chão. Achava que os problemas estavam resolvidos, que o trabalho viria na montagem. Eu havia composto em 2006 algumas canções e o roteiro. Em minha cabeça, estava tudo pronto para começar. Ledo engano...

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

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

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

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

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

Em um primeiro momento, tal dinâmica poderia assim ser representada (Figura 6):

Figura 6: Dinâmica do processo criativo de *David* (2012)



Fonte: Ladi-UnB.

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

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

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

Nem mesmo *Caliban* (2006) se aproximou da complexidade de *David*: nessa obra contei, como em *Saul*, com a parceria e colaboração de dois arranjadores/orquestradores – Ricardo Nakamura e Guilherme Giroto, respectivamente –, pois na época ainda não

havia realizado estudos de orquestração.⁵ Mas em *David*, tínhamos mais parceiros: iniciei os contatos com meu professor de Cubase, Marcello Dalla, em 2011.⁶ Além de excelente professor, Marcello Dalla é cantor, compositor, arranjador, produtor musical, que trabalha com trilhas para audiovisuais (TV, cinema). Eu pensei nessa “pegada” de orquestração digital para a obra, fazendo com que o choque entre o antigo e o contemporâneo fosse efetivado. Nosso trabalho foi de parceria, estritamente vinculado às pontuais necessidades colocadas na sala de ensaios. Mesmo que eu fornecesse a melodia e a letra na maioria das ocasiões, a experiência de Marcello e seu entusiasmo, qualidade e dedicação, fazia com que tudo fosse uma oportunidade para diálogos de mútuo enriquecimento. Aos poucos comecei a fornecer, além das melodias e letras, alguns materiais musicais (*riffs*, trechos instrumentais), que depois de trabalhados e rearranjados, integrariam a trilha sonora do espetáculo. Marcello Dalla foi mais que um parceiro: continuou sendo meu professor e amigo.

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

Marcello Dalla possuía todas as habilidades, um leque amplo de possibilidades de compositor e produtor musical, como se vê, por exemplo, na cena do “baile *funk*”, de *David*. Para essa cena, forneci uma letra que depois foi produzida musicalmente pelo Marcello Dalla. Como estávamos trabalhando com fusões, com misturas, fui pesquisar emboladas, desafios, narrativas tradicionais. Entre textos e vídeos, me fixei em um ritmo/métrica chamado “cavalo agalopado”. Para orientar Marcello Dalla e os atores, produzi o seguinte Quadro 6:

Quadro 6: Escansão métrica para a cena do “baile *funk*”

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Eu	que	ro	lou	var	as	co	ra	gens	de'um	homem
que	trou	xe'a	le	gri	a	de	vol	ta	pra	nós
não	sei	se	con	si	go	pre	ci	so	mais	voz
pois	fi	quem	co	mi	go	não	me	a	ban	donem
que	an	tes	de	tu	do	vi	vi	a	com	fome

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

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

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A	go	ra	m'nha	gen	te	não	fal	ta	mais	pão
co	me	mos	be	be	mos	por	to	da'a	re	gião
fe	ri	da	que	san	gra	não	dói	nes	sa	pele
nem	te	mos	ver	go	nha	que'o	mal	se	re	vele
E	tu	do	por	cau	sa	do	rei	ca	pi	tão
Ver	da	de	ver	da	de	me	dei	xe	mos	trar
que	on	tem	de	noi	te	eu	mes	mo	vi	vi
cer	ca	mos	a	vi	la	que	fi	ca	a	li
a	trás	da	mon	ta	nha	mas	lon	ge	do	mar
De	noi	te'a	ta	ca	mos	o	me	do	no	ar
Pra	nos	sa	sur	pre	sa	de	ar	mas	na	mão
lu	ta	vam	cri	an	ças	os	mor	tos	no	chão
os	pais	já	car	ni	ça	de	lu	tas	pas	sadas
já	mor	tos	bem	mor	tos	por	nos	sas	es	padas
E	tu	do	por	cau	sa	do	rei	ca	pi	tão
Pi	or	qu in	va	dir	es	sa	mes	ma	al	deia
eu	lem	bro	foi	ter	que	ma	tar	u	mas	cabras
que	tan	to	be	rra	vam	ba	li	am	fan	farra
di	an	te	do	fo	go	em	mil	la	ba	redas
car	pin	do	as	ca	sas	e'as	gen	tes	pla	téia
quei	ma	vam	ca	la	das	sem	dor	e'i	lu	são
as	gen	tes	sem	al	ma	e'os	bi	chos	en	tão
pu	la	vam	cor	ri	am	que	ri	am	mor	der
As	ca	bras	lou	cu	ra	ven	do''a	car	ne'ar	der
e	tu	do	por	cau	sa	do	rei	ca	pi	tão

Fonte: Ladi-UnB.

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

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

Com esse material, Marcello Dalla elaborou a melodia e a música que embala os atores-cantores.⁷

O material musical para as cenas ia sendo produzido pelo novo roteiro proposto, em um intenso trabalho de colaboração entre mim e Marcello Dalla. A partir do roteiro foi proposta o seguinte plano de atividades, conforme Quadro 7:

Quadro 7: “Roteiro dramatúrgico” inicial de *David* (2012)

Cena	Contexto	Música/sonoridades-sugestões
1- Abertura	Público entra/ povo-coro entrando	Música grandiosa, orquestral, virtuosa, retomando temas da obra. Abertura. Como um <i>trailer</i> musical. Enfatizar contexto de guerra, luta
2- Entrada do coro	Cortejo fúnebre de David, celebrando o grande herói. Essa é a antecipação do fim. Tristeza e início da mitificação.	Canção coral, como líder do coro ou membros do coro se revezando nas partes estróficas.
3.1- primeira canção de cena	Sacerdote entoia louvor aos valores enquanto o coro sai de cena. Para o fim de sua cena David retorna à vida, com a ambiguidade de ser uma ressurreição e o início da peça, como se fosse um dos vagabundos do coro que começa a atuar.	Canção solo, com frases longas, como um recitativo. Possibilidade de criação de atmosfera ou efeitos para o tamanho do gigante, ampliando a figura em cena, seus movimentos, sua fala.
3.2- efeitos na contracena	Após a canção do gigante e o despertar de David, eles entram em discussão e confronto.	Possibilidade de efeitos. Lembrar que um dos elementos de caracterização de David (tema musical) é que ele tem uma dança estranha. Dança de malandro. Aqui pode ser o surgir dessa dança. Ainda, durante a luta o coro acompanha torcendo para David. Aqui cabem efeitos também junto com palavras de Ordem. (Vai David, Davizinho. Morde essa fera.)

⁷ Na interface *on-line* de *David*, todos os materiais dessa cena estão disponíveis na aba da parte 4. Disponível em: <http://www.quasecinema.org/david/parte4-roteiro.html>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Cena	Contexto	Música/sonoridades-sugestões
3.3 canção coral de fim da primeira cena	Depois da vitória de David, coro canta.	Efeitos sonoros quando ele ergue os pães, como Moisés erguendo as tábuas dos 10 Mandamentos. Canção de Júbilo do coro, cantando a vitória de David sobre o sacerdote gigante.
4- recitativo da cena do recrutamento	Acampamento. David e seu capanga organizam uma seleção de bandidos para formar seu bando.	Paródia de recitativos operísticos. Música começa mostrando a fila de homens e para depois contracenar com as trocas de falas entre as personagens. Brincar com a caracterização de cada um dos bandidos que é apresentado. Contraste entre voz, música, figurino e potencial perigo ou miséria de cada um dos novos bandidos. Ao fim da cena, depois da fala entusiasmada de David, todos se juntam em uma dança comum, celebrando o bando formado.
5- Canções e danças em torno dos crimes de David	Acampamento. Com a ideia de que algum tempo se passou, a cena desfila menestréis disputando e louvando e aumentando a coragem dos pequenos golpes do bando de David. As danças aumentam e concretizam as referências cantadas.	As canções narrativas ou baladas se sucedem, entremeadas por danças. Como se fosse uma disputa para ver quem mente mais, quem vende melhor David.
6.1- Efeitos no encontro com o fazendeiro rico	Casa do Fazendeiro Rico. Essa cena espelha a cena com o Sacerdote. David havia derrotado seu primeiro gigante quase por acaso. Agora vale-se da violência de seu bando. Antes era um faminto desesperado por um pão, agora age futilmente por ressentimento.	Cena sem canções e danças, para mostrar a crueldade e violência
6.2. Canção das mulheres violentadas	Enquanto a casa do fazendeiro rico é assaltada, as suas filhas entoam um canto sem palavras que repercute o outro lado da guerra: a violência contra as mulheres. Isso procura mostrar o lado injusto do percurso de David e seu bando, mostrá-los como bandidos .	A violência contra as mulheres é coreografada, tomando relevância a partir do fim da cena, com seus gritos, súplicas e dores e efeitos musicais. Elas são arrastadas de cena, e a cena é interrompida em <i>blackout</i> , com o choro ainda se fazendo ouvir.

Cena, música e processo criativo: o processo criativo do drama musical *David* (2012)

Cena	Contexto	Música/sonoridades-sugestões
7- Nova disputa musical	Acampamento. Cena em paralelo com a cena 5, com as narrativas que aumentam e celebram os pequenos crimes de David.	Em vez das baladas que se unem para celebrar David, mostrar incompletudes, incoerências, disputas dentro do bando. Mistura de festa e interrupções, uma festa que não está dando certo. A dança que sai do tempo.
8-Efeitos sonoros de um sonho	Tenda de David. Acampamento. David sonha com Gigantes que o perseguem e devoram. Imagem de Cronos devorando seu Filho.	Primeira parte, com David dormindo, música junto com coreografia sobre os gigantes. O grito de David acordando interrompe a parte musical.
9- Efeitos sonoros de um luxo real	Tenda do Rei. Encontro de David com o Rei, com o que ele sempre quis ser, acreditando nos acontecimentos que mudaram sua vida. Ele deseja o que o Rei é e possui. Contraste entre as vestes e postura dos membros da corte e David.	Cena começa com David na luxuosa tenda do rei. A maioria das pessoas e do coro então é de membros da corte real.
10- Ária da mulher de Tecoa	Cena independente que mostra uma mulher nas ruínas de sua aldeia destruída pelos homens de David. Ela canta uma parábola, cercada por seus mortos. A cena amplia o que aconteceu com a proposta de David ao rei.	Típica ária de musical.
11- Recitativo do julgamento dos traidores	Acampamento. Cena que retoma o recrutamento da cena 4 e as disputas internas no bando na cena 7. David age agora pelo pavor. De bandido admirado a tirano sem pudor e planejamento. Eliminar os opositores.	Acompanhamento e falas cantadas segue a sequência de identificação, julgamento e punição dos traidores de David.
12.1. Novo encontro com o rei	David volta a se encontra com o rei. O rei premia David com festas, danças e boa comida pelos trabalhos realizados. David é um bom empregado do rei. David mostra isso dançando para o rei, voltando a ser como era ou mostrando o que sempre foi: um miserável sem grandes horizontes. Retomar a dança para o sacerdote. Há na mesa alguns homens de David, este melhor vestidos, mais ainda bem longe dos membros da corte.	A cena se inicia sem palavras, com a corte mostrada em seu esplendor, como um sonho, o sonho de David. Que pensa ter vencido, conquistado a confiança do rei. Daí ele dança, retomando o seu tema que entra em contradição com o tema da corte.

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

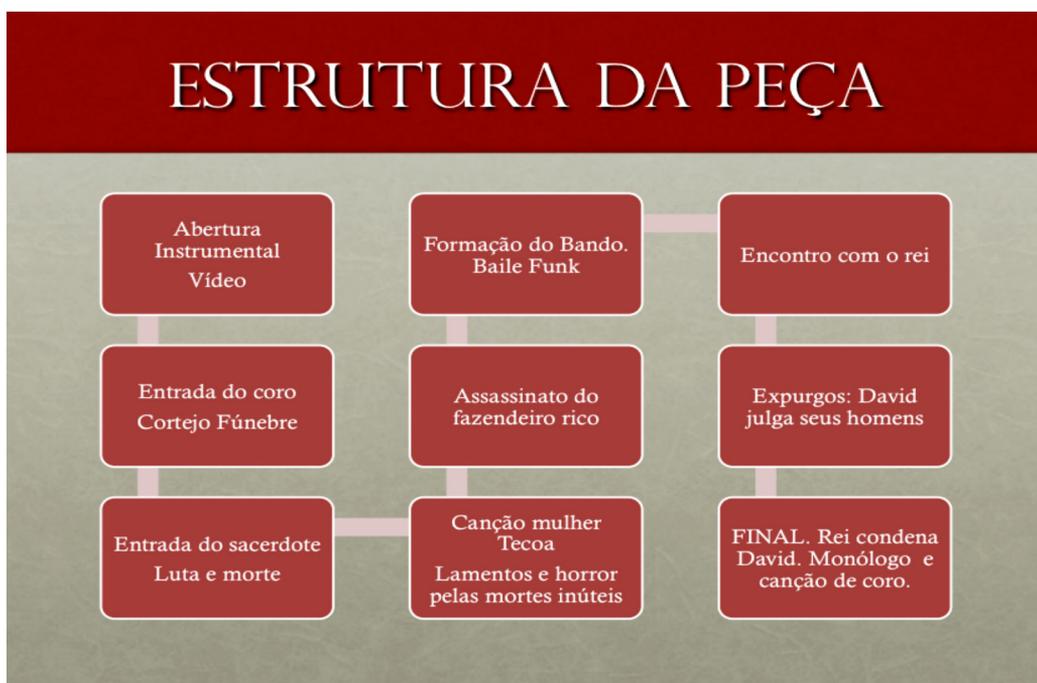
Fonte: Ladi-UnB.

Esse esqueleto foi o horizonte composicional para a dramaturgia musical e para a direção. No caso da direção de Hugo Rodas, foi também o alvo de testes, de redramaturgização,

por meio de supressões e mudanças na ordem das canções e das cenas, como se pode ver no roteiro final e nos vídeos das apresentações.

Ao fim, eis o esquema final de *David* (Figura 7):

Figura 7: Distribuição final de cenas de *David* (2012)



Fonte: Ladi-UnB.

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

Notas de programa

1. Apresentação

O espetáculo *David* é a segunda parte de uma trilogia iniciada por *Saul*, apresentada em 2006 na Sala Martins Pena. A elaboração de *Saul* foi precedida de larga pesquisa sobre as narrativas bíblicas. O Guia do espetáculo *Saul* explicitava para o leitor as opções de se trabalhar um anti-herói, com um verdadeiro anti-modelo, mas que, segundo a bibliografia especializada, consistia no único material trágico da bíblia.⁸ Assim, *Saul* foi elaborado a partir de um material semita mas dentro de uma estrutura de tragédia grega: havia a alternância entre falas e canções, tudo culminando na agonia e morte do primeiro rei de Israel.

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

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

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

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

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

2. *Novos pressupostos*⁹

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

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

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

ávidos em fundamentar cientificamente sua fé nas Escrituras, diante de tantos dados vindos da História, da Linguística e da Arqueologia que pareciam contradizer inteiras seções da Bíblia. Nos EUA, o livro de Keller foi traduzido como *The Bible as History*, com um fundamentalismo religioso bem acentuado. Já na França, *Bible arrachée aux sables*, *A Bíblia arrancada, tirada com força da areia*. O original alemão de Keller intitula-se *Und die Bibel hat doch Recht. Forscher beweisen die Wahrheit der Bibel*, *E então a Bíblia tinha razão*. Pesquisadores comprovam (documentam) a verdade da Bíblia.

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

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

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

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

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

Dessa maneira didática e esclarecedora, o acúmulo de dados e informações contraditórias, incompletas e aparentemente redundantes, vai encontrando sua lógica. O trabalho dos autores lembra, em muito, a hipótese das idades de elaboração da épica homérica, realizado por G. Nagy.¹⁰ Tanto a redação da Bíblia como a dos textos homéricos, passam por essa sucessiva atividade editorial. Aquilo que parece contraditório ou equivocado, na verdade, diz respeito ao modo de transmissão textual. A busca por uma coerência desconectada dos fatos dessa transmissão tem produzido as mais variadas crenças e discussões. Mas, antes de tudo, a coerência está na específica modalidade de elaboração das textualidades.

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

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

Fatos da carreira anterior à corte evidenciam como David se enquadra nesse tipo social. Após Saul expulsá-lo do reino, David forma um bando, um exército armado rápido, operacional e mortal, que assola e consola povoados não alcançáveis por uma administração central, como na derrota que impetra aos filisteus, ao proteger a cidade de Queila. Ainda, depois de vitória contra os amalequitas, David distribui presentes da vitória, estratégia básica de promoção e validação dos atos de seu grupo. Herói local, David pratica extorsão, como no caso com Nabal, uma de suas “providenciais” vítimas – Nabal, um homem muito rico, vivendo no deserto, após recusar dar comida para os homens de David, morre misteriosamente. David fica com a viúva, mais uma mulher para sua coleção, que

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

está sendo iniciada. Em seguida, David faz acordo com os filisteus, os grandes inimigos do povo ao qual etnicamente David pertencia. Assim, pulando fronteiras morais e éticas em prol de sua sobrevivência, David avança, de bandido a rei, unificando atos e valores considerados incongruentes. No balanço final de sua vida, em Samuel 21 e 23, temos a lista dos homens de David, os famosos e violentos membros de seu bando. Em meio ao caos, David institui sua dinastia que reúne inconciliáveis aspectos político-sociais.

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

3. Sobre as cenas

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

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

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

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

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

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

Mas agora, com a fusão entre vários tempos, com orientação de se trabalhar com referências múltiplas em cena, as sonoridades deveriam ser modificadas. A dinâmica de referências

necessitava alguém com experiência em eventos com mais fluidez. Daí a importância de Marcello Dalla. Com experiência sólida em música e tecnologia, música e cinema, música vocal e instrumental, Marcello Dalla, com seus arranjos e orquestração, trouxe para o espetáculo essa “música em movimento”, que tanto se vincula à canção dos intérpretes quanto à cena ao que está acontecendo. Ainda, o material musical encontrou um apoio firme nas tradições nacionais, ou melhor, na música feita no Brasil hoje.

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

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

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

dos cerimoniais e liturgias que saem dos templos e vão para as ruas para as festas populares. Assim, o sagrado é permeado pelo profano. A narrativa de David é marcada por sacerdotes: Samuel o escolhe como futuro rei; Saul mata os sacerdotes de Nobe (1 Samuel 22); David depois quando rei vive sendo repreendido pelo sacerdote Natã. A primeira prova para David virar quem ele é passa pela morte do homem de Deus. Ele precisa vencer o medo de Deus para se tornar David. Nesse ponto, temos um diferencial da peça: as cenas e os nomes da narrativa bíblica usadas como base para o espetáculo são reutilizadas sem que sejam nomeadas. Os referentes estão dispostos em cena, mas não se restringem por uma identificação imediata com sua fonte. Esse recurso possibilita que se tratem as figuras utilizadas como alegorias, como tipos genéricos. Assim, David luta com um sacerdote, mas não é um sacerdote em particular, como Natã ou Samuel: é todos esses e outros mais. É a religião como instituição. David luta com o sacerdote como luta com o gigante. Matar gigantes para se tornar um gigante é um traço da trajetória de David. E os gigantes aqui não têm nome: são representações de poderes, de instituições, que não estão só no relato bíblico, que não se efetivam apenas no passado. Por isso este sacerdote gigante e cego é um misto de várias religiões e temporalidades. Ainda, não é David apenas que mata o sacerdote: para o espetáculo mesmo existir é preciso que o discurso da religião e sua tentativa de tornar o texto bíblico uma propriedade privada sejam negados. Entramos no terreno de mortes simbólicas e alegorias.

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

David, então, torna-se o líder de um bando de vagabundos, formando um exército de mercenários, que depois vai atacar seu próprio povo: David, a serviço dos inimigos filisteus, ataca os israelitas, mata os de seu sangue. Estes homens inúteis e desprezíveis que acompanham David, segundo o relato bíblico, é que formam a força do rei, são os homens de David. David não é ninguém sem seus homens: eles estão com ele nesse período difícil e o seguem durante a campanha militar que busca apagar a memória de Saul e que acaba por levar David ao trono real. Em um relato do fim da vida de David, depois de suas últimas palavras, guerreiras palavras, o texto bíblico enumera e louva os poderosos homens que sustentavam a causa de David. A enorme lista é um verdadeiro catálogo de assassinos. Ambivalentemente,

a lista vincula estreitamente a David pessoas cuja fama, cuja excepcionalidade, reside atos que podem ser ao mesmo tempo heroicos e covardes. Essa lista aparece em 2 Samuel 23, e é replicada em I Crônicas 11. O principal de David, Joabe, assassino-mor, tem um papel na narrativa bíblica que aqui é transformado: no texto bíblico as mortes que beneficiam David nunca são realizadas por ele. Joabe é como uma entidade parda, um fantasma de David. Em nosso espetáculo isso é revisto: David é o maior assassino, ele mesmo pratica os atos terríveis. E Joabe é um anônimo. A reversão dos atos não situa a questão no certo e no verdadeiro: é uma política de interpretação. O que no texto parece ambíguo, pelo registro de aspectos “contraditórios” de David, aqui é resolvido: não há contradição. Não queremos salvar David dele mesmo. Com a morte do sacerdote e a formação de seu bando, David, ou a figura de David nessa peça, assume seu papel, adquire os meios para fazer o que intenta realizar.

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

de “mulher sábia de Tecoa”, mas de fato é uma mulher esperta que interpreta uma dor que não é sua para persuadir. Ela busca instilar no rei David uma lembrança de sua paternidade. Na inversão de referentes proposta pelo espetáculo, a mulher de Tecoa deixa de ser uma falsa atriz, uma simulação, para apresentar o outro lado da guerra, a guerra das mulheres, os efeitos da guerra, das mortes nos elos menos favorecidos da comunidade, como o faz o coro de mulheres em *Sete contra Tebas*.¹²

E o social?

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

Para detalhar as sobreposições entre contexto do Mensalão e o processo criativo de *David*, eis uma série de gráficos (Figura 8):¹³

Figura 8: Cronologia do Mensalão



Fonte: Ladi-UnB.

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

¹³ Material elaborado para palestra ainda inédita, “Dramaturgia, música e poder: a construção da recepção em *David*”, apresentada no Seminário Internacional Teatro: Estética e Poder, na Universidade de Lisboa, 2013. Disponível em: <http://www.teatroesteticaepoder2013.fl.ul.pt>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Figura 9: Cronologia *David* (2012)



Fonte: Ladi-UnB.

Figura 10: Sobreposição Mensalão/*David* (2012)



Fonte: Ladi-UnB.

Figura 11: Matrizes dramático-políticas de *David* (2012)



Fonte: Ladi-UnB.

Esse trabalho sobre o mito bíblico e sua reverberação em agrupamento de criminosos de todas as épocas acabou por promover um irreversível impacto sobre a produção cênico-musical do Ladi. Ficou cada vez mais patente que não é por se tratar de musicais que as opções estéticas se restringiam a certas expectativas em torno do gênero. Tanto por parte de intérpretes quanto pelo público, musicais são muitas vezes assimilados como eufemismos, como janelas abertas para sonhadores e hedonistas. *David* traduziu esse interesse por temas coletivos, com situações globais, já, em certo sentido, presentes tanto na proposição de novos musicais quanto na remontagem de obras do cânone operístico realizados no Ladi-UnB.

Creio que foi justamente o trabalho envolvido na remontagem de óperas que conduziu a etapa que se aperfeiçoou em *David*. Ora, o enfrentamento da complexidade de se montar uma obra do repertório operístico demandou um questionamento a respeito de se inserir a remontagem em problemáticas atuais. Não se tratava apenas de “vestir” o espetáculo com novas e mais atrativas vestes. Um conjunto de operações correlatas foi desenvolvido. Eis o Quadro 8:

Quadro 8: Referências políticas nas remontagens de óperas pelo Ladi-UnB

Obra/data	Proposta	Intervenções
<i>As bodas de Fígaro</i> (2004)	Explicitar as relações de poder, a micropolíticas da peça, nas tensões entre patrão/empregado, homem/mulher.	Movimentos no palco registrando as hierarquias sociais; cenários marcando os espaços de contraste entre os agentes; proposta de uma interpretação mais naturalista, menos afetada, com foco no humor.

Obra/data	Proposta	Intervenções
<i>Carmen</i> (2005)	Explicitar os mecanismos de abuso e violência de um feminicídio.	Intensificação da violência verbal e física de D. José contra Carmen; menor ênfase na sensualidade da personagem de Carmen; assessoria da Delegacia da Mulher, com fotos de crimes reais de parceiros contra mulheres, as quais foram expostas no <i>hall</i> de entrada do teatro.
<i>Cavalleria rusticana</i> (2006)	Explicitar a revolta de uma cidade contra um cidadão sem limites.	Todas as mulheres, jovens e idosas da peça, aparecem grávidas, grávidas de Turiddu. Em uma arqueologia, foi encenado o texto teatral de Giovanni Verga, baseado em um conto homônimo, materiais de base para o libreto da ópera.

Fonte: Ladi-UnB.

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

Quadro 9: Referências políticas nos musicais do Ladi-UnB

Obra/Data	Proposta	Intervenções
<i>As partes todas de um benefício</i> (2002)	Explicitar as tensões na construção da identidade masculina.	Debate musical entre canções de um coro de mulheres e monólogos, canções de uma figura masculina.
<i>Um dia de festa</i> (2003)	Universo feminino, dramas da intimidade	Dramaturgia elaborada a partir das memórias das atrizes integrantes do processo criativo. Primeira vez que me vali de uma dramaturgia toda em versos com rimas soantes. Canções em diálogo com a cultura popular.
<i>Saul</i> (2006)	Releitura da figura do primeiro rei de Israel como uma tragédia grega.	Musical com coro de apoio e orquestra completa. Todo em versos com rimas soantes, com alternâncias de partes faladas e cantadas. Figurinos de época e ênfase em uma figura bíblica menor ou pouco conhecida do grande público. Todos os versos possuem relações intertextual com o texto bíblico, causando estranhamento para crentes e não crentes.

Obra/Data	Proposta	Intervenções
<i>Caliban</i> (2007)	Releitura tragicômica das referências colonialistas em <i>A tempestade</i> , de Shakespeare.	Musical com coro e orquestra completa. Orquestração bem colorida, com momentos de autorreferência. Trabalho intertextual que transpõe o material de <i>A tempestade</i> para uma sequência anterior (<i>pre-sequel</i>), quando Caliban menino era o dono de sua ilha. Presença de teatro de animação (bonecos) e projeções visuais, ampliando o contraste entre a magia da ilha e as ações dos invasores.
<i>No muro</i> (2009)	Universo de menores em situação de risco a partir do diálogo entre diversas tradições performativas, musicais e fílmicas.	Dramaturgia composta toda a partir de um esqueleto de cenas e das canções. Não há falas. Tudo é cantado, dançado.
<i>David</i> (2012)	Releitura da figura do segundo rei de Israel, agora com foco em seus primeiros anos como um bandido limitado ao seu grupo de malfeitores.	Foco no coro, no grupo de atores-cantores, que se movimenta em cena. Presença de uma <i>big band</i> em cena (metais, percussão e guitarra/baixo) junto de um coro vocal de apoio.
<i>Sete contra Tebas</i> (2013)	Exploração minimalista da peça homônima de Ésquilo, centrando-se no conflito entre dois irmãos, sincronizada com os protestos populares de 2013.	Apenas três atores em cena, e uma guitarra, uma cantora lírica, e sons pré-gravados, dando a contrapartida de textos falados entremeados por canções.
<i>Uma noite de Natal</i> (2013)	Anticelebração do Natal, mostrando um entrechoque entre uma família e um estranho visitante, este com seus dramas pessoais.	Coro, orquestra completa, vídeo com cenas externas. Centro nos diálogos que mostram os conflitos entre as expectativas da celebração natalina e sua recusa.

Fonte: Ladi-UnB.

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

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

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

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

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

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

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

Para tanto, exercitei-me em compreender a dramaturgia musical presente nas obras e suas possibilidades de redramaturgização ou de montagem quando de sua recepção. Porque no fundo o material que tínhamos, eu e os integrantes do mundo da ópera, era o mesmo: as partituras e o libreto. O diferencial estaria justamente no pressuposto, no ponto de partida, no que fazer com elas.

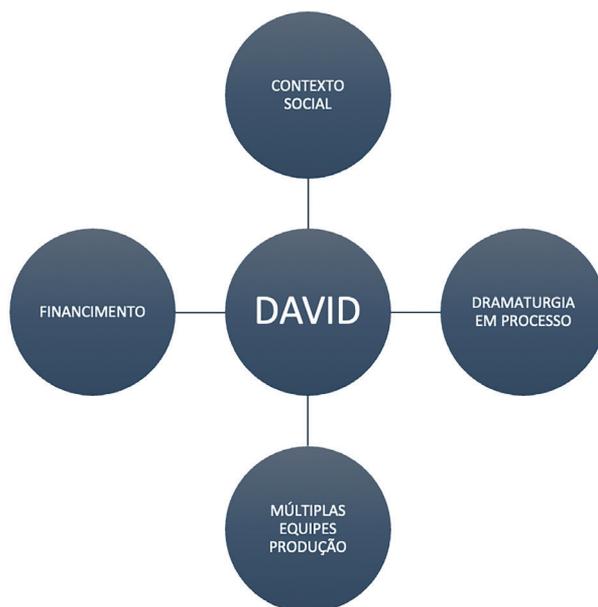
Nesse sentido, pude me aprofundar em um tipo de análise que integrava dados musicais e a visualização do espaço de cena. Para mim, o grande mestre foi Mozart. O meu primeiro estudo mais adensado, *As bodas de Fígaro*, embora não tenha resultado em uma estreia satisfatória, por várias razões, foi a obra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

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

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

Desta forma, com *David*, eu já possuía lastro suficiente em diversas etapas e funções de um processo criativo multidimensional e multitarefa. Nesse sentido, tudo converge para *David*, a partir de *David* tudo se redefine, como se pode ver no diagrama abaixo (Figura 12):

Figura 12: Amplitude do processo criativo de *David* (2012)



Fonte: Ladi-UnB.

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

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

Um ano depois estava lá o Ladi-UnB produzindo uma montagem com três atores/estudantes, *Sete contra Tebas*, dentro de uma disciplina de pós-graduação, com equipe e alguns atores que sobreviveram a *David*.¹⁴

Em *David* tivemos (Figura 13):

¹⁴ Sobre o processo de montagem de *Sete contra Tebas*, ver Mota (2013f).

Figura 13: *David* (2012) em números



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

Fonte: Ladi-UnB.

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

Finalmentes...

Como último texto, reproduzo material escrito numa entrevista por *e-mail* para divulgação de *David*.¹⁵

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

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

¹⁵ Por solicitação da jornalista Melissa Luz Barbosa.

Mas quando se lê a história de David, vemos um percurso muito próximo de Saul: David é um assassino, traidor de seu povo, rei sanguinário. Comete barbaridades. Mas é tido como um homem que, apesar de suas contradições, permanece melhor que Saul. Há muito de Saul em David. David passa seu reino apagando a imagem de Saul, matando seus descendentes. Por outro lado, temos informações vindas da Arqueologia que sacodem ainda mais esse heroísmo de David. Segundo Israel Filkenstein, à época atribuída ao reino de David não existiam assentamentos humanos suficientes para que houvesse um grande contingente sociopolítico na região de Jerusalém. Os assentamentos estavam nas montanhas. Havia na época então apenas tribos nômades. E por Cartas de Amarna, documentos oficiais entre Egito e suas colônias em Canaã, vemos que a região era infestada por bandidos. Reis cananitas pedem providências quanto a esses saqueadores.

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

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

Assim, o estranhamento pode haver, pois não é nem o David que se ensina nas igrejas e televisão, nem muito menos um anti-David, um libelo gratuito contra a figura bíblica.¹⁷ O que temos é um espetáculo que se sustenta em si, na negociação com as pessoas que conhecem ou não a história. Se leu a narrativa de David antes, vai gostar, vai aprender alguma coisa. Se não leu, vai querer ler, vai apreciar o espetáculo do mesmo jeito. Porque a ênfase do espetáculo não é antireligiosa ou profana ou qualquer outra ideologia. O espetáculo apresenta uma personagem principal que é o coro, o povo. O povo cria seus herói. E a mensagem positiva é que o povo também pode criar novos heróis, afastar-se dos heróis que criou.

¹⁶ É impressionante a clareza do texto! David forma um grupo de párias sociais, de mercenários. Eric Hobsbawm (1939-2022) estuda o caso em diversas culturas, como os canageiros no Brasil. A partir daí, temos o tema da peça *David*: a formação de um grupo liderado por David, um grupo de bandidos, bandidos que não se importam com contra quem eles lutam.

¹⁷ Interessante que a Rede Record explorou com muito proselitismo o mesmo material narrativo na minissérie *Rei Davi*, exibida entre janeiro de 2012 e maio de 2012, sendo reapresentada entre outubro e dezembro de 2012, este último período em sincronia com o processo criativo e apresentações de *David*. Quanta distância se vai da telinha ao palco...

Então, para mim, a motivação veio de enfrentar materiais tidos como propriedades de alguns grupos (intelectuais, religiosos, formadores de opinião, analistas políticos) e redimensionar, rever as contradições, as coisas interessantes que existem nas velhas histórias. Ainda, com a premiação do Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal, sem o qual não seria possível um espetáculo desses, abriu-se a possibilidade de elaborar uma metodologia de criação e produção de musicais. Montar *David* não é apenas colocar mais uma peça na cidade. É desenvolver um *know-how* que poderá ser reutilizado, compartilhado em outras montagens, produções e pesquisas. Assim, para mim, a trabalhadeira toda de termos um grupo de atores cantores, um coral e uma *big band*, fora todas as pessoas envolvidas na produção e montagem, isso tudo mais de 70 pessoas, tudo isso só faz sentido se o alvo é tanto o espetáculo de agora quanto suas ressonâncias, que vão desde o que a “obra quis dizer” até “por que não organizamos melhor uma tradição de obras cênico-musicais em Brasília”?

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

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

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

Esta foi a sexta parceria com Hugo.¹⁸ Cada uma é diferente, cada uma um espaço de aprendizagem. Nesta, a novidade é que os materiais estão sendo bem revistos nos ensaios – tanto as falas, quando existem, quanto a disposição das cenas e das canções. A dramaturgia do diretor se encontra com as outras dramaturgias. É tudo muito trabalhoso. Mas é um método para que as coisas adquiram uma consistência por si mesmo. Cada um de nós funciona como uma revisão de um processo em aberto.

A vantagem de trabalhar com Hugo é sua musicalidade, na verdade sua ciência coreográfica, de materializar em movimento aquilo que é palavra e nota musical. Assim, em cada

¹⁸ Em ordem temos: 1- *Idades.Lola* (2002); 2- *As partes todas de um benefício* (musical, 2003); 3- *Salada para três* (2003); 4- *As quatro caras do mistério* (2003); 5- *No muro* (hipopera, 2009). Além disso, trabalhei com Hugo Rodas nos seguintes projetos de fim de curso: *Salve o prazer*, de Zeno Wilde (musical, 2003); *Quem tem medo de Virginia Wolf*, de E. Albee (2004); e *Navalha na carne*, de Plínio Marcos (2006).

ensaio, as soluções por ele encontradas vão formando a coesão dos atos que os espectadores vão usufruir. Além disso, ele está cada vez mais engraçado.

O caso do teatro tem várias facetas. Não vou lamentar aqui o problema crônico de espaços na UnB e fora da UnB para teatro. Mas com um musical explosivo como o nosso, com suas implicações estéticas e políticas, apresentar dentro da UnB seria uma boa maneira de se celebrar os 50 anos da Universidade. Assim fica nisso: apresentamos no Anfiteatro 9 porque é dentro da UnB, porque é tempo de comemoração. O Anfiteatro 9 dá uma intimidade entre plateia e artistas. E apresentamos também como protesto por melhor espaço, pois não temos na UnB um espaço com condições de se montar obras dramático-musicais, coreográficas e musicais de nível. Não temos um bom lugar para orquestra, coro, teatro, dança. Estamos na berlinda. Estamos nas beiradas. É preciso urgentemente um espaço que atraia talentos e qualidade para as dependências da UnB. Muito do conhecimento que se faz em artes é performático: depende de condições técnicas, de um espaço bem específico. Estamos no Anfiteatro 09, e isso é uma mensagem: queremos, precisamos de um lugar de verdades.¹⁹

¹⁹ Texto escrito em 2012! Em 2014, foi fechado o Teatro Nacional. E desde essa época o teatro do Departamento de Artes Cênicas foi reduzido a apenas espaço didático. Em 2020, veio a pandemia, e cada vez mais as Artes Cênicas se defrontam com suas limitações. E possibilidades...



Processo criativo e documentação: arquivamento digital em teatro musicado¹

O aspecto “efêmero” tido como elemento essencial de obras dramático-musicais pode estar mais relacionado a uma cultura do livro que de fato à materialidade do teatro musical ele mesmo.² Essa cultura, desenvolvida a partir dos procedimentos de edição e transmissão de obras da Antiguidade Clássica, encontra em Platão uma influente argumentação antiperformativa.³ No diálogo *Íon*, a personagem Sócrates se defronta com um *performer* narrativo aclamado (*Íon*) e lhe apresenta a fenomenologia da atividade criativa do rapasodo:

Mostro, *Íon*, e vou te fazer ver o que é isso, segundo o que me parece. Isso de você falar bem de Homero não é uma grande habilidade, como eu já te disse, mas vem de um poder divino que te move, poder esse similar ao da pedra que Eurípides chamou de “magnética” e outros chamaram “heracleia”. Esta pedra não atrai somente os anéis de ferro como também infunde nesses anéis um poder tal que os torna capazes de fazer o que a pedra faz: atrair outros anéis, tanto que algumas vezes podemos ver uma grande cadeia de pedaços de ferro suspensa, os anéis, um após outro, ligados. Todos dependem do poder da pedra. De modo igual a Musa inspira, e, através dos que são inspirados por ela, outros mais são inspirados por ela, outros mais são inspirados, erguendo-se uma cadeia. Por isso todos os artistas épicos de excelência compõem e performam. (MOTA, 2009b, p. 138).

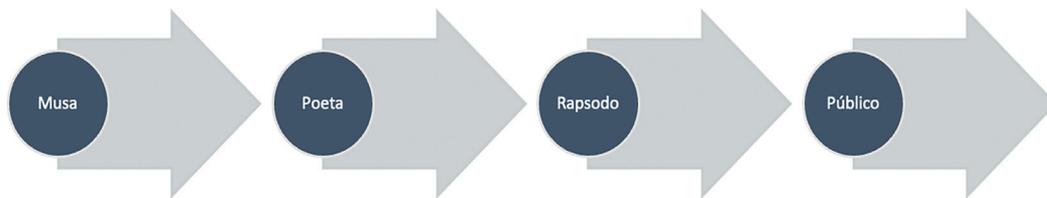
¹ Reelaboração de comunicação apresentada ao seminário internacional *Reading Musicals: Sources, Editions, Performance*, realizado no *The Great American Songbook Foundation*, Carmel, Indianápolis, em maio de 2018. Link para o evento: <https://sites.google.com/site/readingmusicalsconference/>. Acesso em: 19 nov. 2019.

² Ver Kinderman e Jones (2009).

³ Ver Barish (1985) e Mota (2013a).

A fenomenologia antiperformativa de Platão pode assim ser representada (Figura 14):

Figura 14: Teoria magnética da performance



Fonte: Ladi-UnB. Adaptação de Mota (2016e, p. 164).

A sucessão dos anéis é hierárquica e valorativa: quando mais longe do ponto inicial, da “origem”, há um decaimento de relevância e poder de atuação. Ora, sendo a atividade do rapsodo baseada em sua voz, na corporeidade imaginativa de sons, narrativa e sonho, não é em vão que Platão amplie o espectro de *Íon*, e assim o qualifique: “Pois o artista é uma coisa leve, alada e sagrada, que só faz alguma coisa se antes estiver inspirado ou fora de si, a razão não mais nele.” (MOTA, 2009b, p. 139).

Como se pode observar, o *performer* e sua obra são fugazes, pois aquilo que os determina não está neles: estão dois graus afastados da “origem” – o “autor” e a divindade. E são mais fugidios e transitórios ainda se levarmos em consideração que o vínculo de sua atuação com o som era, na época, compreendido como o trabalho com o ar, algo ambivalentemente concebido por diversos autores, entre eles Heráclito, que afirma no fragmento 101a: “Mais rigorosas testemunhas são os olhos que os ouvidos.” (SOUSA, 2013, p. 70).

Assim, a atividade performativa sonoramente orientada recebeu do legado platônico o impulso para a sua própria nulificação: o que se faz desfaz-se no instante de sua emergência. Como acontecimento, o que mostra face a face demonstra-se insuficiente, um registro sem rastro de seu desaparecimento.

Para se medir o impacto de séculos desse paradigma espectral, no início do século XXI artistas, pesquisadores, produtores culturais e editores ligados ao teatro musical estadunidense e europeu chegaram à seguinte constrangedora situação: a rápida e gigantesca constituição de uma cadeia produtiva no teatro musical e sua profissionalização defronta-se com a eliminação de sua memória. Os espetáculos se sucedem nos teatros, e há uma descontinuidade entre o volume de materiais produzidos e o que se encontra disponível para posteriores estudos, análises e fruição. Roteiros, textos, cenários, figurinos – enfim, o processo criativo em sua amplitude simplesmente deixa de existir após a temporada.

Em 2016, na Universidade de Sheffield, deu-se o primeiro impulso internacional para enfrentar questões efetivas ligadas às especificidades de documentação e memória do teatro musicado, no congresso “‘Putting It Together’: Investigating Sources for Musical Theatre Research”. Na chamada para o evento, os organizadores propuseram o que se segue:

Quais são as fontes de nossa pesquisa? Até o momento, o teatro musical é um campo bem estabelecido de pesquisa em disciplinas que vão da Musicologia aos Estudos Americanos. As numerosas monografias, artigos em periódicos, simpósios, teses de doutorado e resultados de pesquisas baseadas na prática atestam a riqueza dos musicais como uma esfera crítica. No entanto, a base de nossa pesquisa permanece discutível. Os estudos críticos se baseiam em fontes primárias, tais como partituras publicadas, nos quais se fundamentam as análises, mas essas fontes publicadas frequentemente não são confiáveis. Muitas fontes permanecem inéditas e inacessíveis. Os atuais praticantes de teatro musical às vezes relutam em compartilhar materiais quando seu trabalho ainda garante lucro comercial, mas fontes de musicais mais antigos encontram-se perdidas nos sótãos das famílias de seus escritores já falecidos há muito tempo. E como o teatro é uma disciplina baseada no desempenho, podemos confiar em fontes de papel para revelar a essência da experiência no teatro musical?⁴

Entre os trabalhos apresentados nesse primeiro congresso, destacam-se as seguintes opções metodológicas:

- a) estudo de obras individuais, em busca de suas fontes materiais, a partir das práticas da filologia, com o levantamento e análise de documentos escritos, tais como apógrafos, rascunhos, revisões, cartas, anotações, etc.;
- b) investigação de acervos de artistas, sejam eles particulares ou ligados a instituições públicas;
- c) reconstrução de espetáculos por meio do cruzamento de documentos de diversos formatos;
- d) exame de documentos com mediação tecnológica (filmes, vídeos, discos, etc.), com suas diversas formas de análise e formatos de registro; e
- e) análise de partituras para reconstrução de processos criativos.

Dois anos depois, em 2018, e um novo evento, em Carmel, Indianápolis, ocorreu o congresso “Reading Musicals: Sources, Editions, Performance”, o qual não só ratificou a orientação por se pensar documentação em teatro musical como também expandiu temas e métodos anteriormente tratados, como o caso de “edições críticas”.⁵ Por “edições críticas” em teatro musicado compreendemos a publicação do conjunto libreto/partitura com os paratextos necessários: introdução que explique a história da composição da obra até chegar a sua fase de estabilização ou versão final; versão final do libreto/partitura com notas explicativas quanto às variantes textuais. Esse trabalho de filologia musical, raro entre nós no Brasil, transforma-se em um ponto de convergência entre as diversas encenações e revisões de uma obra e seus novos leitores. É de uma edição crítica que partem novas produções de um musical e novas pesquisas. Sem uma edição crítica,

⁴ Texto disponível em: <https://sites.google.com/a/sheffield.ac.uk/putting-it-together-conference/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

⁵ Para o evento, ver: <https://sites.google.com/site/readingmusicalsconference/home>. Acesso em: 20 jul. 2021.

artistas, produtores, pesquisadores ficam reféns de textos incompletos, lacunares, incorretos, imprecisos. Esses textos acabam por proliferar melodias, harmonizações, letras, rubricas, que por ausência ou excesso, não se relacionam com a obra escolhida para ser encenada. Uma edição crítica intervém nesse acúmulo de extravios e constitui-se como guia para empreendimentos artísticos, acadêmicos e empresariais.

Lembre-se, entre outros, do caso de Bertold Brecht, que, consciente das aplicabilidades de uma edição crítica, promoveu em vida a documentação de seus processos criativos por meio dos *Modellbücher* [Cadernos de Produção].⁶

Diante disso, as principais sessões do evento foram destinadas a palestras que têm se destacado como autores de edições críticas e de obras de referência em teatro musical, como Geoffrey Block, Tim Carter e Kim Kowalke, entre outros.

Foi justamente nesse último congresso que se apresentou a comunicação “Musical Dramaturgy Online: Using Digital Archiving for Musical Theatre Research”, a qual reescrita compõe o corpo principal deste capítulo. Nessa comunicação ao congresso em Carmel, na sede do prestigioso *The Great American Songbook Foundation*, além do tema da comunicação, foi exposto ao público as atividades do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (Ladi-UnB), que se definem em termos das tensões entre teatro e música. Tal retrospectiva foi necessária para se compreender a razão de ser propor uma *database on-line* para obras de teatro musicado.

Retomando a contextualização efetuada lá em Carmel – e que ainda é necessária para este capítulo –, o Ladi-UnB iniciou suas atividades em 1998, restringindo-se inicialmente a pesquisas e processos criativos de dramaturgia da palavra falada em cena.⁷ A partir de 2002, passou a se envolver mais diretamente na proposição e realização de obras dramático-musicais. Entre elas temos (Quadro 10):⁸

Quadro 10: Produções musicais do Ladi-UnB

Ano	Título	Descrição
2002	<i>As partes todas de um benefício</i>	Antidrama, três atrizes, uma banda de apoio.
2003	<i>Um dia de festa</i>	Drama musical a partir de histórias tradicionais, cinco atrizes, uma banda de apoio
2006	<i>Saul</i>	Drama musical, para cantores, coro e orquestra

⁶ Cf. Barnett (2016). Para aplicações da prática documental de Brecht, ver <https://brechtinpractice.org/modelbook/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁷ Ver Mota (2014d; 2016f).

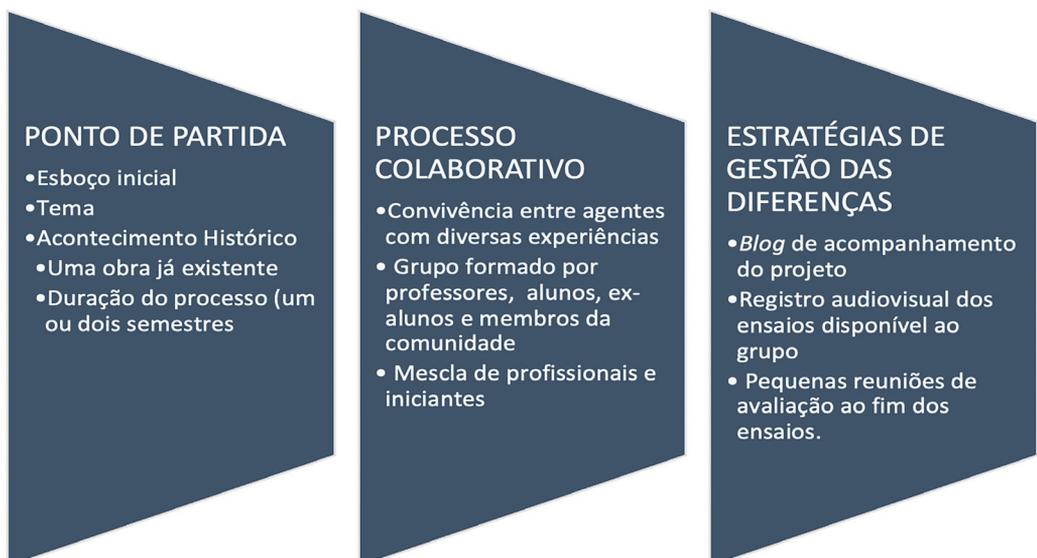
⁸ Para um comentário mais detalhado das produções e acesso a seus arquivos, ver seção “Documenta” da revista *Dramaturgias*. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Ano	Título	Descrição
2007	<i>Caliban</i>	Tragédia musical, para cantores, coro e orquestra
2009	<i>No muro</i>	Ópera Hip-hop, para cantores, dançarinos e <i>rappers</i> .
2012	<i>David</i>	Drama musical, para cantores, coro e <i>big band</i>
2012	<i>Momamba</i>	Espectáculo de dança, para <i>performers</i> , e banda de apoio.
2013	<i>Sete contra Tebas</i>	Drama musical, para atores, uma cantora e banda de apoio
2013	<i>Uma noite de Natal</i>	Cenas intercaladas por números musicais para coro e orquestra
2016	<i>Salomônicas. Versão 1</i>	Farsa musical, para atores, cantores e banda de apoio
2017	<i>Salomônicas. Versão 2</i>	Farsa musical, para atores, cantores e banda de apoio

Fonte: Ladi-UnB.

Após anos de trabalho em dramaturgia musical, o Ladi-UnB desenvolveu um *know-how* que se verifica em um conjunto de atividades integradas (Figura 15):

Figura 15: Modelo geral de processo criativo no Ladi-UnB



Fonte: Ladi-UnB.

Inicialmente, é preciso ter em mente que trabalhamos em um contexto universitário, na correlação entre ensino, aprendizagem, pesquisa e criatividade. Cada projeto passa por um estágio de pré-produção, no qual se decide o ponto de partida para o processo criativo. O processo criativo será desenvolvido durante o tempo das disciplinas vinculadas ao projeto.

A partir dessas decisões iniciais e com o começo das aulas, temos um roteiro de ações esboçado, o qual pode ir de uma lista de cenas até um primeiro tratamento dramático ou versão número um do libreto ou “*book*”, na linguagem dos musicais. Ainda aqui temos algumas definições quanto ao escopo do projeto e sua definição musical – estilo, instrumentação, melodias.

Durante os ensaios, em função das demandas das cenas construídas na interação entre direção, atores e músicos, os materiais sonoros e o roteiro vão sendo elaborados e testados em cena. É uma experiência intensa e única: os agentes tanto redefinem quanto ratificam palavra, canções e movimentos, transformando-se em simultaneamente dramaturgos, performers e audiência.

Como grande parte do processo criativo, desde as decisões iniciais, é registrado, muitos documentos são gerados. E foi justamente essa massa de dados que levou os integrantes do Ladi-UnB a planejar alguma forma de organizar e facilitar o acesso de tais documentos.

Para tanto, foi desenvolvida no Ladi-UnB uma proposta que reúne processos criativos e processos de registro.⁹ O fundamento dessa proposta reside em providenciar edições *on-line* de obras de teatro musical. No caso, uma interface *on-line* organiza todos os materiais e ações por meio de uma *database* com arquivos em hipertexto: partituras, textos e som tornam-se acessíveis para todos os membros do processo criativo.

Diante do aumento da demanda de obras que integram música e teatro, cancionistas, produtores, dramaturgos, diretores, entre outros, necessitam de novas formas de comunicação, interação e troca de materiais textuais, sonoros e visuais. A tradicional história de obras dramático-musicais em forma impressa não mais dá conta de todas as exigências de processos multitarefa que exigem eficiência, velocidade e múltiplos usuários.

A *database on-line* possui pelo menos duas possibilidades: ela reúne materiais e dados de uma produção que está em processo de realização, ou é uma ferramenta para reunião de materiais de um evento já encenado.

Nas linhas que se seguem, será apresentado o protótipo dessa interface *on-line*, a qual foi utilizada em um estudo de caso: o musical *David*, que estreou na Universidade de Brasília (UnB), em 2012. A sequência de cenas dessa obra é o eixo para que outros materiais sejam apresentados: o libreto, as partituras, *playbacks* para ensaios, vídeo das performances, fotos e comentários dos membros da produção.

⁹ Pesquisa “Dramaturgia musical *on-line*: edição de obras dramático-musicais brasileiras (2014-2016)”, financiada pelo CNPq, Edital Universal 2014. Não se trata pois de uma edição *on-line* como transposição do libreto e partituras para o meio digital, como se vê em Reside (2007). O protótipo dessa interface *on-line* foi desenvolvido com a participação fundamental do multiartista e pesquisador Alexandre Rangel.

Genealogias de práticas

Entre as décadas de 1970 e 1980, quando dos preparativos para os ensaios em corais e teatro musical, houve a utilização do que era chamado “kit de ensaio”. Tais “kits” eram um conjunto de materiais como fitas-cassetes e partituras que providenciavam as referências compartilhadas para que os cantores se familiarizassem com suas partes. Estes materiais disponibilizavam não apenas os sons para a performance: partiam de uma abordagem analítica da obra que seria estudada, dividindo-a em seções. Assim, havia a tensão entre a segmentação e pulverização das atuações e a amplitude do espetáculo em suas divisões. Posteriormente, novas tecnologias como a do CD mantiveram essa mesma forma de organizar previamente as performances vocais, na correlação entre arquivos de som, arquivos de texto e partituras.

Com a era digital, irrompem diversas possibilidades expressivas e tecnológicas. Inicialmente, não é mais preciso um suporte material para todas as mídias (som, texto). Logo, todos os arquivos disponíveis para os ensaios podem ser consultados baixados a partir de uma interface *on-line*. O próprio intérprete pode ele mesmo fazer isso, levando tais arquivos em um aparelho portátil como um *tablet* um *smartphone*. A questão aqui não se confina tanto à portabilidade das mídias, e sim, à digitalização das fontes. Com a codificação digital dos dados, um imenso horizonte de manipulação de informações é aberto: “uma vez que os arquivos foram digitalizados e inseridos na memória, podem posteriormente ser transformados e reintroduzidos em modos totalmente diferentes.” (MEANS, 1984, p. 195).

Tais transformações das informações e mídias pode ser assim listado:

- 1- do som para a imagem;
- 2- da imagem para o som;
- 3- do tempo virtual para o real;
- 4- do tempo real para o virtual;
- 5- da visão detalhada para a panorâmica; e
- 6- da visão panorâmica para a detalhada.¹⁰

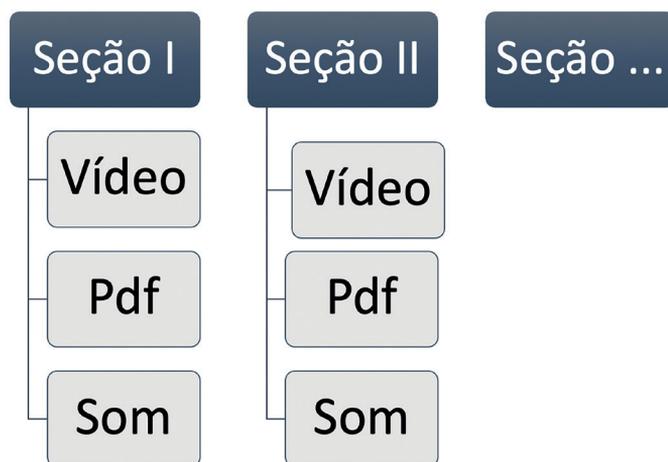
Arquivamento digital

Os dados e arquivos estocados em um computador ou nuvem podem ser modificados por manipulação digital. O arquivamento digital é mais do que um recurso para se preservar informações “originais”. Dados e arquivos estocados apresentam não apenas possibilidades de modificação, como também formas diversas de acesso e visualização. O antigo modelo analógico é transformado em uma interface *on-line* que é organizada por meio dos seguintes passos:

¹⁰ Ver Bayley e Gardiner (2010) e Gardiner e Gere (2010).

1. *Composição.* Após a análise da obra dramático-musical que seria alvo de arquivamento digital e virtualização, uma macroestrutura ou distribuição de suas partes é proposta. Tal procedimento capacita-nos a construir um eixo linear que ancora a visualização dos arquivos. Como as obras se dividem em parte e seções e tais seções são dispostas uma após outra em uma ordem de sucessão, efetiva-se uma linha temporal (*timeline*) como referência recepcional: quem quer que venha a acessar os arquivos entrará necessariamente em contato com esta linha temporal ou sucessão das partes;
2. *Distribuição.* Para cada seção ou parte, vídeos, partituras, arquivos de som e de vídeo são localizados. Assim cada parte é composta por diversos tipos de arquivo, como se pode ver na Figura 16 a seguir:

Figura 16: Distribuição de arquivos por seção



Fonte: Ladi-UnB.

A distribuição dos arquivos de mídia nesse diagrama (Figura 16) corresponde ao armazenamento dos dados a partir dos tipos de arquivos disponíveis para os usuários da interface *on-line*. Quando, por exemplo, um cantor acessa esta plataforma *on-line* para estudar sua parte da peça antes do ensaio, ele não só acessa os arquivos que ele deseja, como também a compreensão da organização e complexidade audiovisual da obra que ele está performando. Em um modelo analógico, os cantores teriam em suas mãos um pacote ou *kit* com diversos materiais e mídias reunidas e uma limitada perspectiva da amplitude audiovisual do processo performativo. O modelo analógico tende a preservar cada arquivo e mídia como produtos isolados. Essa orientação para a atomização qualifica eventos multissensoriais como reunião de objetos desconectados. Tais objetos são estocados em uma sacola, no pacote de plástico que carrega as diversas mídias (textos, partituras, arquivos de som). O usuário, assim, interage em cada situação uma vez com cada objeto. Assim, temos diferentes objetos/mídias acessados em momentos diversos. Essa abordagem analítica interrompe experiências imersivas do usuário na experiência multissensorial de obras dramático-musicais. Como se pode observar, é preciso, então, ir além das mãos...

3. *Recombinação*. Por meio do arquivamento digital, o usuário é capaz de acessar diferentes mídias ao mesmo tempo. Como os arquivos são digitalizados, há diversas opções: o usuário pode acessar a partitura de uma seção que está estudando, concentrando-se na grade inteira, que inclui todos os instrumentos e vozes, ou pode ver apenas uma redução, com piano e voz. No caso de arquivos de som, o usuário é livre para acessar toda a seção ou apenas um compasso, ao se valer da barra de controle. O mesmo ainda com o vídeo: há a possibilidade de seguir toda uma seção ou de apenas congelar alguns momentos da tela.¹¹

Materiais complementares

Este modelo, baseado em uma linha de tempo dos eventos ou macroestrutura de uma obra individual, é suscetível a expansões. Imaginemos a seguinte situação: você está compondo música para um teatro musicado, fazendo as modificações do libreto (*book*) e produzindo novos arranjos e novas canções durante o processo criativo. Problema: como efetivar uma documentação de todo fluxo de atividades, arquivando as sucessivas versões destes eventos, mídias e arquivos para que decisões criativas possam ser analisadas ou mesmo para que o processo mesmo possa ser disponibilizado para outros?

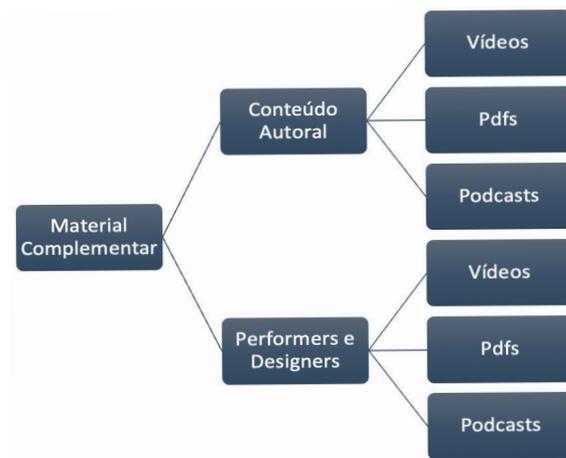
Aqui temos outros arquivos a estocar que partituras, textos, e arquivos de som e imagem relacionadas a uma obra individual. O mesmo tipo de *data* pode ser útil para diferentes objetivos. Você pode registrar seus comentários sobre decisões criativas e exibi-las de diversos modos: entrevistas em vídeos, *podcasts*, ensaios/textos escritos. Mesmo que os formatos sejam os mesmos, eles possuem outras funções na interface *on-line*. Tais arquivos não se relacionam diretamente com o evento performativo em seu tempo de efetivação, mesmo que possam estar vinculados a algum momento ou lugar da linha do tempo.

Em virtude de sua especificidade, tais arquivos são denominados “material complementar”. Em nossa hipotética situação, além de relatos autorais a partir de contextos de produção e pós-produção, tais complementos podem advir de todos os demais integrantes de um processo criativo. Logo, teríamos vídeos, arquivos de som e *PDF* com dados e depoimentos dos atores, dramaturgistas, e *designers* de som e imagem do espetáculo.

Estes materiais complementares propõem novas perspectivas para uma obra individual. Uma preparação para tais materiais extras seria o de haver um *blog* ou diário de bordo *on-line* inserido na interface *on-line*, com *links* para a macroestrutura da obra. A partir desse *blog*, diversas informações seriam disponibilizadas para as mídias sociais, e, disso, o programa para as apresentações seria assim já elaborado. No diagrama abaixo, Figura 17, tais aspectos são indicados sumariamente:

¹¹ Para novas experiências em criação no teatro musicado a partir das tecnologias digitais, ver Hillman-McCord (2017).

Figura 17: Distribuição possível dos materiais complementares



Fonte: Ladi-UnB.

Interface *on-line*

Devido a várias possibilidades de aplicações do conceito de Arquivamento digital para o teatro musicado, o protótipo de uma interface *on-line* precisa ser definido pelo contexto de seu processo criativo e utilização. Para clarificar essa interação entre contexto e protótipos, indico três situações básicas:

1) Perspectiva autoral em projetos de baixo orçamento

Nessa modalidade, a comunicação entre diretor/dramaturgo e os intérpretes é mediada pelos recursos já disponíveis na rede mundial de computadores (Internet). Um *blog* de acompanhamento do processo criativo é aberto e todos os arquivos produzidos são estocados em diversas plataformas *on-line*, como no exemplo abaixo (Quadro 11):

Quadro 11: Tipologia de documentos e recursos *on-line* disponíveis

Tipo de documento	Função do Documento	Plataforma <i>on-line</i>
Pequenos textos (até três páginas)	Notas, informações, comentários	No <i>blog</i> escolhido para o projeto
Textos maiores	Roteiro (<i>libretto/Book</i>), transcrição de diálogos e orientações	archive.org, academia.edu, scribd.com
Arquivos de som	<i>Playback</i> para ensaio	<i>Soundcloud</i>
Arquivos de vídeo	Registro de ensaio	YouTube

Fonte: Ladi-UnB.

Assim, valendo-se de um *blog* ou *website* como ponto de encontro para o processo criativo, envia-se para o leitor os *links* para acesso a informações e arquivos estocados em outros lugares na *Web*.

Tal *modus operandi* pode ser transposto para outros integrantes do processo criativo: um intérprete registra e organiza suas impressões durante os ensaios e as posta em plataformas disponíveis *on-line*. Mas em todo caso os documentos (textos, sons, fotos, vídeos) possuem somente uma fonte: foram realizados e veiculados durante as atividades de um único processo criativo.

2) Projetos organizados a partir de fontes e recursos digitais

Neste caso, a oposição e separação entre documentação e criação é ultrapassada. Recursos digitais são ao mesmo tempo *data* e obra. É quase impossível distinguir uma e outra instância. Todos os arquivos são estocados e transformados por meio de *softwares* e estações de tratamento de som e imagens (*digital workstations*). O processo criativo começa e termina em um sistema digital. Todos os arquivos digitais e digitalizados são passíveis de:

- a. sincronização, sendo enfeixados em uma ordem, sequência de *bits*;
- b. modificação – um objeto digital é comprimido, sintetizado, reduzido ao mínimo para sua transmissão; após isso, é copiado, policopiado; quebrado em unidades cada vez menores, como grãos.

Estas qualidades são exploradas pelo *design* de *softwares* e estações de trabalho digital: sequenciamento e flexibilidade estão presentes na visualização mesma dos arquivos e na manipulação dos objetos digitais.

3) Dramaturgia musical *on-line*

Há um ponto médio, um lugar de interseção entre as situações acima mencionadas, como no caso de um processo criativo mais complexo e com maior orçamento, no qual, desde o seu começo, uma interface *on-line* para múltiplos usuários centralizasse a troca e estocagem de arquivos. Para que tal dramaturgia *on-line* possa se efetivar um dia, será discutido em detalhe um experimento desenvolvido no Ladi-UnB.

O projeto de *David*

Como vimos nos capítulos anteriores, em 2012, o musical *David* foi elaborado e realizado pelo Ladi-UnB, como parte de uma trilogia que se valia de tramas e figuras dos antigos reis de Israel para uma crítica do populismo emergente no Brasil.¹² Com recursos do Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal, todo o processo criativo foi acompanhado e registrado por uma equipe de pesquisadores: ensaios foram filmados, modificações contínuas

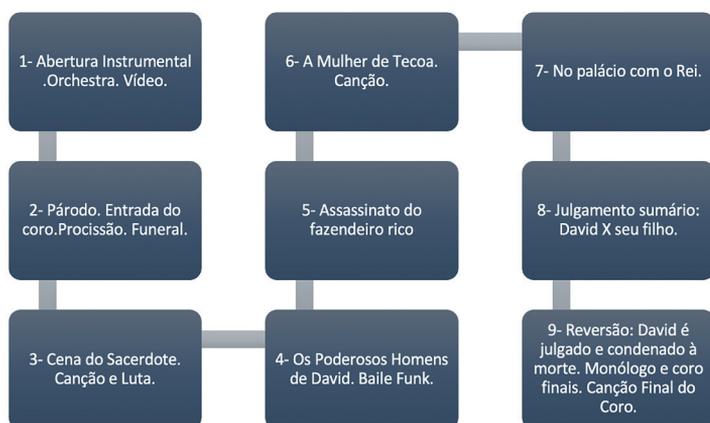
¹² Para uma análise e discussão do processo criativo, ver Mota (2013g; 2016f). Para o vídeo do espetáculo, ver <https://www.youtube.com/watch?v=gmHTKJIQxIU>. Acesso em: 20 jul. 2021.

no roteiro foram anotadas e comparadas, e todas as alterações nas composições musicais e arranjos e trilhas para os ensaios (*playbacks*) foram arquivadas.¹³

Com isso, a quantidade de fontes documentais reunida foi enorme: centenas de horas de vídeo e arquivos de som, mais centenas de páginas de notas foram produzidas. O processo criativo mesmo se estendeu por quase 11 meses, de janeiro a novembro de 2012. Mais de 70 pessoas estiveram envolvidas na produção, e aproximadamente 56 artistas em cena:¹⁴

Em termos dramáticos, a tragicomédia musical *David* se divide em nove partes:

Figura 18: Divisão em partes do musical *David* (2012)



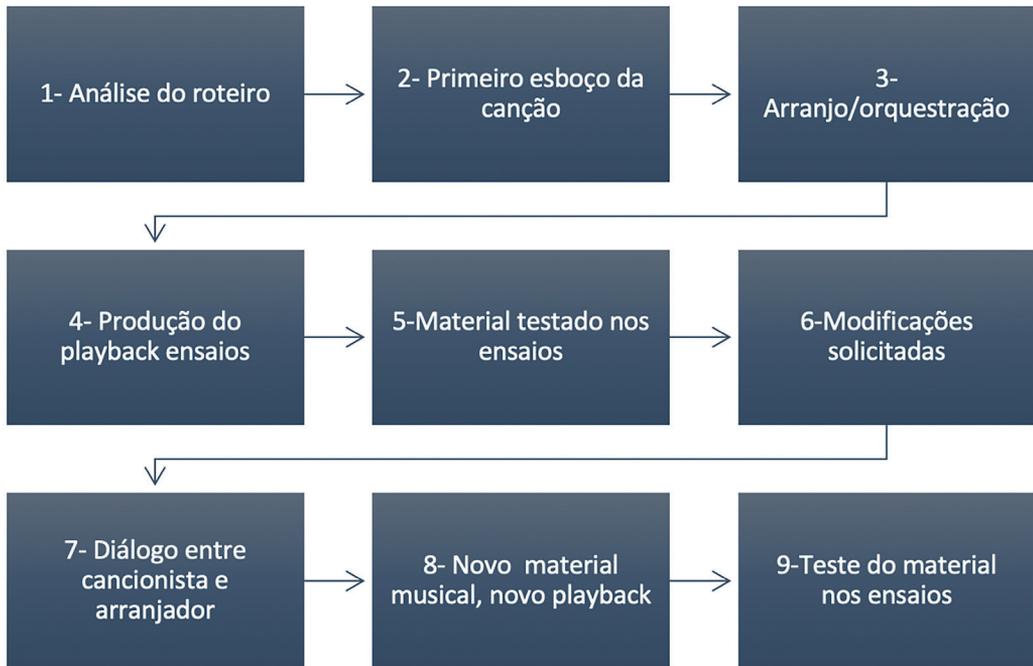
Fonte Ladi-UnB.

Cada parte ou seção do espetáculo possui sua organização audiovisual, sendo que uma canção ou música instrumental é o centro de atenção. Durante o processo criativo, a seguinte abordagem colaborativa entre compositores, direção e arranjadores foi realizada: o dramaturgo/cancionista e o arranjador/compositor estabeleciam um diálogo a partir do texto e em negociação com a Direção. A partir disso, um primeiro material era composto (letra e música), o qual era arranjado e transformado em arquivo de som para uso durante os ensaios. Nos ensaios, esse material sonoro era testado, quanto às habilidades vocais dos intérpretes e o tempo da cena. Havendo solicitação de modificações, as mesmas eram enviadas para o dramaturgo/cancionista para novas sessões com o compositor/arranjador. Com ensaios três vezes por semana, às vezes havia um dia de intervalo para que as modificações fossem produzidas e levadas para a cena. A Figura 19 a seguir é um esforço de visualização da complexidade e atos envolvidos nessa colaboração musical:

¹³ A equipe era composta por mestrandos do PPG-Arte da Universidade de Brasília. Ver Silva (2014).

¹⁴ Na Figura 13, inserida no Capítulo 3 deste livro, foram indicados apenas as pessoas envolvidas nas atividades em cena, durante as apresentações, isso sem contar com a equipe de pré-produção (dramaturgo, compositor, arranjadores, coreógrafo, *designer* de som, *designer* de cena) e a equipe de produção (som, direção de cena, assistentes).

Figura 19: Processo colaborativo das músicas do espetáculo *David* (2012)

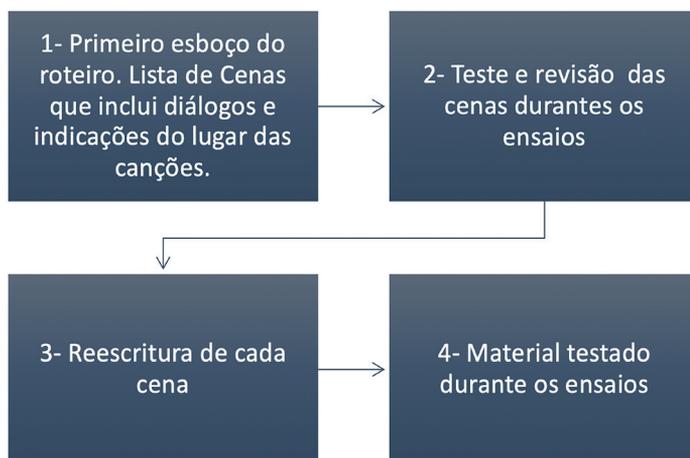


Fonte: Ladi-UnB.

Se seguirmos, por exemplo, apenas os arquivos de som produzidos para os ensaios (*playbacks*) poderíamos ter uma outra história do processo criativo, um mapeamento das decisões criativas semana a semana, seguindo as anotações do grupo de pesquisa e as mudanças nos materiais sonoros. Com isso, podemos observar que um processo criativo se faz a partir dessas mudanças, dessas decisões, que são efetivas em todas as áreas de composição e realização de eventos multissensoriais. E esse processo pode ser expandido, dependendo das interações entre o diretor/cancionista/arranjador.

Um outro caminho a seguir, ainda, é o de outra dinâmica transacional, como as modificações no roteiro, nas confluências e entrechoques entre a direção e o dramaturgo. Não tão diversificadas, mas nem menos tensas que o da produção das músicas, as negociações entre texto e cena assim podem ser visualizadas (Figura 20):

Figura 20: Processo colaborativo do texto do espetáculo *David* (2012)



Fonte: Ladi-UnB.

As figuras 19 e 20 apresentam situações semelhantes entre os arquivos de som e os esboços textuais em suas modificações contínuas. Mas um exame mais detalhado das transações em si indica que modificações textuais são mais difíceis de se registrar que as relacionadas à música. O “caminho do som”, em sua digitalização mais efetiva (partituras, arquivos de áudio), acarreta uma maior estabilidade do material e sua transmissão. Assim, a estabilidade da mídia pode induzir a uma menor variação em suas modificações. Parece um paradoxo: a chamada indeterminação ou abstração da música transmuda-se em pletora documental por meio da mediação tecnológica. Por seu turno, os registros textuais são duplicados e ramificados por meio das falas da direção registradas pela equipe de pesquisa, seja em transcrições, seja nos vídeos de ensaio.

De qualquer forma, a sala de ensaio se transforma em um transformativo espaço para todos conectados de alguma forma ao processo criativo. Essa definição performativa do trabalho descentra a obra de uma rígida perspectiva autoral. O que é diluído no processo de reescrita ou de tantas modificações, de uma generalizada situação de trocas e mudanças, pode ser acessado pelos arquivos produzidos em cena e fora dela.

Desse modo, o grande volume de documentos produzidos se vincula tanto ao fato de estarmos construindo uma obra multissensorial quanto ao aproximarmos processo criativo e registro. Os quadros acima explicitam diversas rotinas que indicam atividades de se produzir e incorporar novas referências e revisões durante o trabalho dos ensaios. O pressuposto foi o de se estar aberto às mudanças, ao contínuo fluxo de transformações. Nesse caso, uma interface *on-line* poderia ter sido mais eficiente que o estoque e partilha de informações exclusivamente mediadas por interações face a face ou textuais. Para uma maior agilidade e descentramento dos dados, uma interface *on-line* partilhada por todos os integrantes do processo criativo teria sido algo extremamente salutar. Ficamos no meio caminho.

Explico: em *David*, os dados visuais, textuais e sonoros foram estocados em diversos computadores de diversas pessoas. Não houve um lugar disponível a todos que integrasse

e coordenasse a organização e arquivamento dos arquivos. Mesmo que nós estivéssemos trabalhando dentro de uma “inspiração digital”, principalmente nas atividades de se manipular os materiais sonoros, a realidade é que a informação ela mesma foi gerida de um modo analógico: blocos autônomos de dados estaticamente estocados no tempo/espaço de sua produção. Não havia uma circulação completa das informações: os arquivos estavam centralizados nas mãos de quem os produziu.

Depois de sua estreia e temporada, *David* agora é uma obra em si, com seu roteiro, canções e uma enorme quantidade de materiais complementares:

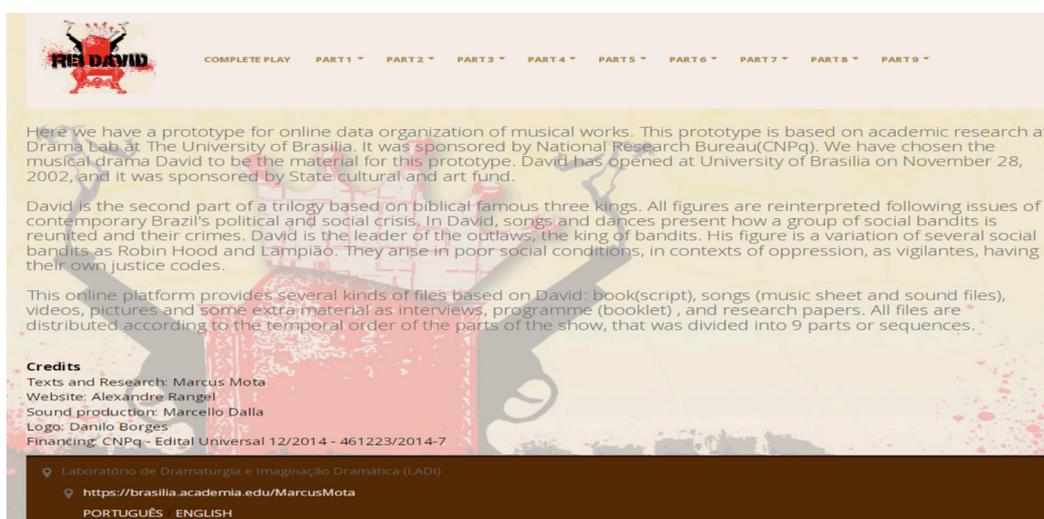
- a. arquivos de texto (roteiro/*libretto*, notas, transcrições, programa, artigos em revistas acadêmicas, comunicações em congressos nacionais e internacionais, uma dissertação de mestrado);
- b. arquivos de som (*playbacks* e suas versões);
- c. arquivos de vídeo (registros de ensaios e apresentações); e
- d. arquivos de imagem (fotografias).

O protótipo da interface *on-line*¹⁵

Quase três anos depois, com recursos de pesquisa do CNPq, demos início a um protótipo de interface *on-line*, que foi aplicado aos arquivos de *David*. Ou seja, em um contexto de pós-produção, passamos a listar, classificar e organizar arquivos para enfeixá-los em um sistema de disponibilização na Internet.

A página inicial do protótipo assim se visualiza:

Figura 21: Página inicial da interface *on-line*



Fonte: Ladi-UnB.

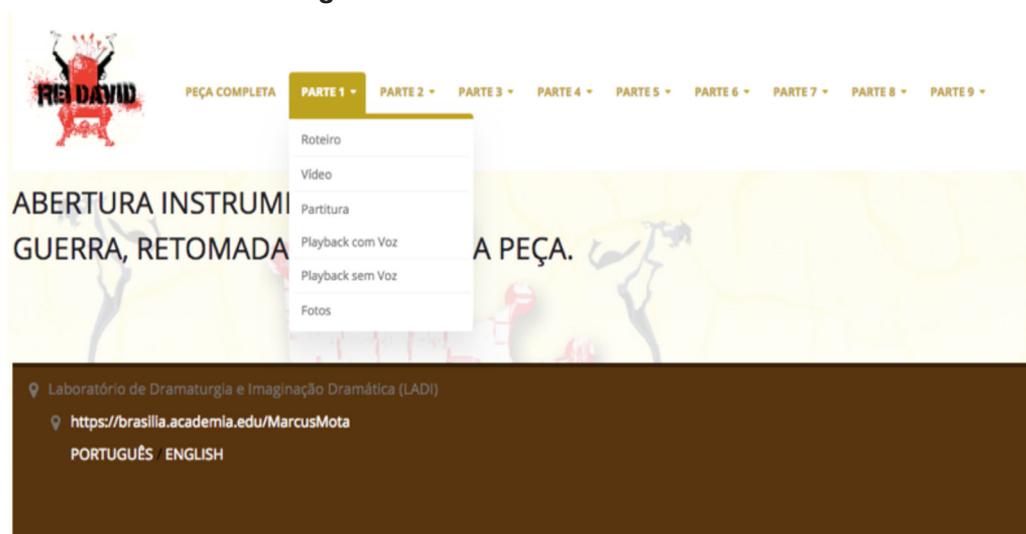
¹⁵ Link para o protótipo: <http://www.quasecinema.org/david/en-index.html>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Com as opções de português/inglês, quem acessa o protótipo é introduzido a um pequeno serviço, no qual se exibem as informações básicas sobre o projeto, o modo de utilização dos dados e sobre a obra *David*.

Como se pode observar, o protótipo segue uma linha do tempo, que é o da sucessão das cenas do espetáculo e o resultado de seu processo criativo. Durante o processo criativo, diversos documentos foram produzidos em mídias variadas. A plataforma *on-line* disponibiliza uma seleção desses materiais.

Quando, por exemplo, clica-se na “parte 1”, abre-se um menu com a oferta de arquivos relacionados a essa seção da peça – o texto, o vídeo da cena, a partitura vocal, os *playbacks* para acompanhamento, entre outros. Se o alvo for a peça inteira, basta clicar em “peça completa”, como se pode ver na Figura 22 a seguir:

Figura 22: Menu da interface *on-line*



Fonte: Ladi-UnB.

Assim, temos, por meio da interface *on-line* aplicada a um processo criativo já realizado, uma forma de organizar e dispor dados para pesquisadores e para reperformances da obra. As ferramentas de visualização e acesso dos materiais impulsionam novos receptores, novos usos, ampliam os efeitos e as informações que foram localmente produzidas (BAYLEY; GARDINER, 2010).

Conclusões

Para concluir, lanço uma provocação: E se houvesse uma interface *on-line* integradora durante o processo criativo?

Um dos problemas enfrentados pela documentação de *David* foi, como vimos, a de os atos de coleta, estocagem, edição e distribuição dos arquivos estarem centralizados literalmente nos dedos de alguns poucos integrantes do processo criativo. Uma variação do

que foi experimentado em *David* seria uma plataforma para múltiplos usuários que acompanhasse todas as etapas do processo criativo. Essa plataforma estaria aberta não apenas para os integrantes da produção: haveria a possibilidade de os vídeos dos ensaios terem acesso livre por quem acessasse a plataforma. Essa rede de grupos interligados constituiria um outro processo criativo, um para-espetáculo: o daqueles que iriam acompanhando as decisões criativas em sua densidade temporal.

De qualquer maneira, a aproximação entre *Digital Humanities* e artes performativas contribui para a socialização de uma cultura que ao mesmo tempo celebra e desmistifica atos criativos cenicamente orientados (SCHREIBMAN; SIEMENS; UNSWORTH, 2008; BARTSCHERER; COOVER, 2011). A complexidade multissensorial de obras dramático-musical tende a produzir e acumular uma extensa massa de arquivos, demonstrando a correlação entre diversidade de materiais, mídias e procedimentos composicionais.¹⁶

Assim, o recurso a tais plataformas são opções para gerenciamento de processos criativos, sendo úteis em diversos momentos do processo e estando presentes em função das especificidades de cada obra.

Deste modo, se você estiver conduzindo um processo criativo que envolve muito trabalho de edição de som e imagem por meio de estações digitais de trabalho e *softwares*, uma interface *on-line* será um recurso providencial para estabelecer nexos entre os diversos grupos responsáveis por produzir os materiais audiovisuais do espetáculo.

Ainda, se você concluiu um processo criativo, mesmo que sem muitas novas tecnologias, uma interface *on-line* será um recurso estratégico para organizar e disponibilizar os materiais produzidos.

Logo, uma interface *on-line* torna acessíveis as reconstruções, arquivamentos de obras e é capaz de sincronizar diversos agentes e atividades de um contexto multitarefa.

Que novas aventuras multidimensionais sejam produzidas!

¹⁶ Ver Habebölling (2004).



Pesquisa e criação: seminários em reperformance de textos clássicos¹

Desde 1999, o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (Ladi-UnB) tem enfrentando o desafio de se inserir nos estudos de recepção da música grega antiga, seja por pesquisas temáticas, seja em realizações estéticas.² Este desdobramento entre investigações intelectuais e artísticas proporcionou experiências de convergência e tensão entre dados da erudição e descobertas durante processos criativos. Neste capítulo, são apresentadas algumas dessas experiências, para que se discutam possibilidades de se pensar a recepção e a performance da música antiga. Mas, antes, há uma provocação que foi determinante para as atividades do Ladi-UnB.

Interlúdio: no princípio foi a dança

O pesquisador estadunidense Amirthanayagam Prashakaranc David parte da filologia para a performance de um modo bem específico: inicialmente, em sua carreira, há um longo período de estudos linguísticos em torno da acentuação, prosódia e métrica gregas, os quais posteriormente se conectam a um evento extralinguístico, extratextual: a dança.³

¹ Este capítulo é a rescritura de materiais apresentados na palestra “A música na tragédia grega em performance: modalidades e experimentos”, nos eventos XX Jornada de História Antiga “Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras”, I Encontro Brasileiro de estudos sobre a música da Antiguidade e I Colóquio Internacional de Música Antiga e Medieval, que ocorreram na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), em junho de 2019. Dialoga com a outra palestra, “Som, erudição e criatividade: desafios e experiências na reconstrução de músicas antigas”, também apresentada nesse mesmo conjunto de eventos.

² O Ladi-UnB foi fundado em 1998. Sobre suas pesquisas e realizações, ver Mota (2014d; 2016k). Veja em anexo a lista das realizações do Ladi-UnB nesse intercampo no Apêndice A deste livro.

³ Por limites espaciais, não detalho as propostas de A.P. David, como o fiz em Mota (2013c). Para o início e desdobramentos do contato entre mim e A.P. David, ver Apêndice A nesta obra. Para outras questões, especialmente da acentuação, ver Blankenborg (2015).

Tal inusitada conexão é exposta em detalhe na obra *The Dance of the Muses. Coral Theory and Ancient Greek Poetics* (2006), reescrita a partir de sua tese de doutorado homônima, defendida na Universidade de Chicago, em 1998, com orientação de David Greene.⁴

Na introdução a sua obra, David afirma que, entre outras coisas, procura “oferecer aos estudantes uma nova maneira de se ler grego em voz alta, tomando por base uma nova interpretação das marcas de acentuação que se chegaram até nós nos textos antigos” (DAVID, 2006, p. 1). Temos o costume de fazer a escansão dos versos e encaixar as sílabas em um esquema predeterminado. Ao fim, a concordância entre a sílaba e o esquema parece ratificar a eficácia do sistema descritivo, sem que se interrogue sobre a natureza mesma desse esquema. Contra tal circularidade, como se a língua gerasse a si mesma e se aperfeiçoasse na abstração de sua formulação métrica, David manifesta um salto, uma ruptura epistemológica ao correlacionar o limite da descrição linguística com a possibilidade da audiovisualidade coreográfica.⁵

Já entre 2001 e 2003, David se juntara à coreógrafa Mirian Rother, promovendo com estudantes uma série de *workshops* em poesia e performance no *St. John's College*, Annapolis, EUA. Nestes *workshops*, nomeados como Χορεία Μουσῶν [Dança das Musas], foram apresentados trechos de Homero (*Ilíada e Odisseia*), Ésquilo (*Agamênon*), e Sófocles (*Antígona*).

Tais performances foram registradas em vídeo, e quando cotejadas com as ideias expostas em seu livro de 2006, facultam-nos acesso ao que A.P. David procura defender. No primeiro vídeo, temos o próprio David, como um misto de mestre do coro e aedo, em pé, no centro da sala, o texto de Homero nas mãos, a recitar em grego trechos da *Ilíada* (2.484-510) e *Odisseia* (8.370-380). Um coro de jovens entra de mãos dadas e circundam David, seguindo com os pés os ritmos do texto homérico. A recorrência dos movimentos do coro de estudantes tenta traduzir visualmente a recorrência do hexâmetro datílico por meio da aproximação entre o esquema métrico e os passos de uma dança grega tradicional, o *sirtós*.

Nesse sentido, dançar o texto homérico acaba por produzir um efeito clarificador de algumas particularidades encontradas no esquema métrico recursivo do hexâmetro datílico. Que o texto homérico possua uma musicalidade, isso há muito tem sido debatido: além dos padrões de quantidade das sílabas, temos cenas em que atos musicais (canto, tocar instrumento, dançar) são referidos. O diferencial e a radicalidade provocativa de David é ir além de uma estética plausível e apreciada nas Humanidades, como bem a sintetizou Walter Pater: “Toda Arte aspira constantemente à condição de música” (PATER, 1986, p. 86). Pois, no lugar de uma identidade abstrata em música e palavras, David propõe um paradigma coreográfico que integra palavra, movimento e sentido. Sendo a textualidade

⁴ A tese de 1998 intitula-se *The Dance of the Muses*. Para a documentada troca de cartas e textos entre A. P. David e David Greene, ver <https://www.lib.uchicago.edu/e/scrc/findingaids/view.php?eadid=ICU.SPCL.GRENED>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁵ Já em 1987, Gary Thomas (1987) havia estudado a incorporação dos dátilos na poesia alemã no século XVII e sua relação com dança e música. Essa poderosa atração pela dança tem fascinado *scholars* de diversas formações, como Nietzsche. Ver LaMothe (2006).

da épica homérica marcada por uma reiterada atualidade de reconhecíveis variações dentro de um padrão métrico maior, tal iteratividade se expande, atravessando o domínio da palavra e da música:

A isocronia distintiva do próprio dáctilo – a igualdade temporal dos elementos fortes e fracos do pé, contra os pulsos tipicamente contrastantes dos ritmos da fala – bem como a isometria das linhas hexamétricas, lembram juntos a isometria e a isocronia dos padrões de dança. (DAVID, 2006, p. 9).

Figura 23: Experimento métrico-performativo de A. P. David



Fonte: YouTube.⁶

No vídeo supracitado, a dança circular do coro procura traduzir duas informações presentes nos versos recitados pelo “*chorodidaskalos*”: I- a reiteração do padrão métrico nos versos sucessivos e verticalmente sobrepostos é transformada na disposição circular dos integrantes do coro; II- a sucessão de pés métricos em distribuição específica de quantidades é retomada em passos que seguem tal sucessão e distribuição marcadas no texto, produzindo a identidade entre sílaba e passo – cada pisada no chão remete a um pé métrico.

Parte do trecho recitado/dançado pode ser decomposto desta maneira (Quadro 12):

⁶ Disponível em: <https://youtu.be/ldZ6PwViiH8>. Acesso em: 30 ago. 2021.

Quadro 12: Escansão métrica de trecho da *Iliada* (2.484-487)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
484	Ἔσ- - U	πε U	τε U	νῦν -	μοι, -	Μοῦ- -	σα- U	ἰΟ- U	λόμ- -	πι- U	α U	δώ- -	μα- U	τ'έ- U	κου- -	σαι -
485	ὕ- -	μεῖς -	γάρ -	θε- U	αί U	έσ- -	τε, U	πά- U	ρεσ- -	τέ U	τε, U	ἴσ- -	τέ U	τε U	πάν- -	τα, -
486	ἦ- -	μεῖς -	δέ -	κλέ- U	ο- U	ς οἴ- -	ο- U	ν ά- U	κού- -	ο- U	με- U	νοῦ- -	δέ U	τι U	ἶ- -	δμεν U
487	οἴ- -	τι- U	νε- U	ς ἦ- -	γε- U	μό- U	νες -	Δα- U	να- U	ῶν -	καὶ -	κοί- -	ρα- U	νοι U	ἦ- -	σαν. -

Fonte: LADI-UnB

Mas, de fato, inserindo essa escansão atomizadora em unidades métricas superiores, vemos que as sílabas se acoplam a pés, e as relações entre pés e o léxico produzem efeitos interessantes chamados de “cesuras” ou pausas métricas, as quais dividem o verso em subunidades.⁷ No caso, o trecho supracitado é assim redefinido (Quadro 13):⁸

Quadro 13: Nova escansão métrica de trecho da *Iliada* (2.484-487)

	1	2	3	4	5	6
484	Ἔσ- πε τε - U U	νῦν μοι, - -	Μοῦ-σα-ι Ο- - U U	λόμ-πι-α - U U	δώ-μα-τ'έ- - U U	χου-σαι - -
485	ὕ-μεῖς - -	γάρ θε-αί - U U	έσ-τε, πά- - U U	ρεσ-τέ τε, - U U	ἴσ-τέ τε - U U	πάν-τα, - -
486	ἦ- μεῖς - -	δέ κλέ-ο- - U U	ς οἴ-ο-ν ά- - U U	κού-ο-με- - U U	ν οὔ-δέ τι - U U	ἶ-δμεν - -
487	οἴ τι-νε- - U U	ς ἦ-γε-μό- - U U	νες Δα-να- - U U	ῶν καὶ - -	κοί-ρα-νο- U U	ι ἦ-σαν. - -

Fonte: Ladi-UnB.

Temos duas “cesuras” ou espaços de tensão no verso hexâmetro datílico: a primeira, no terceiro metro, chamada de “pentemímere”; e a segunda, diérese bucólica, ao fim da palavra no quarto metro.

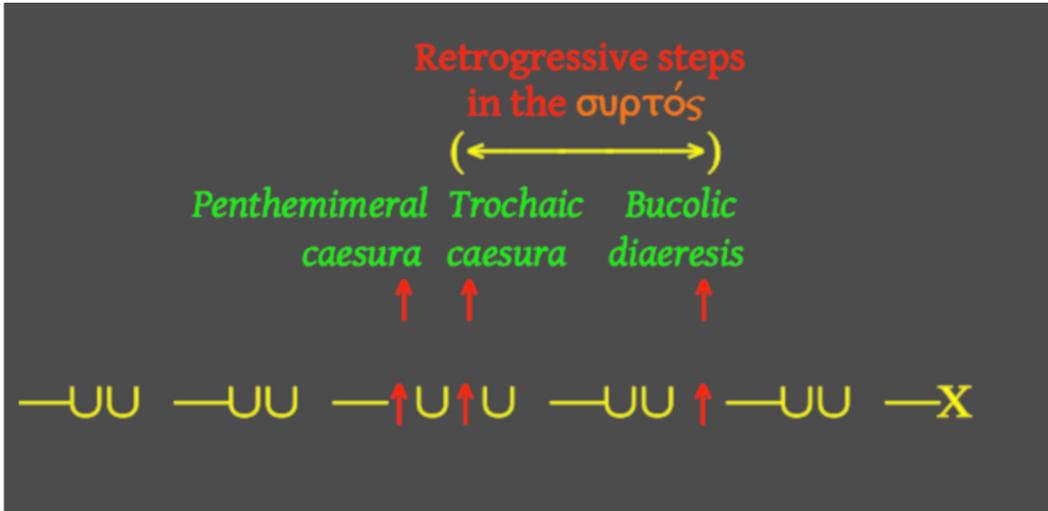
Mas o que significam essas “cesuras”? Para David, são anotações de movimentos, de ações não linguísticas registradas no métrica textual. As palavras foram selecionadas e distribuídas em função do arranjo métrico. E esse arranjo incorpora padrões rítmicos encontrados em uma forma de dança. Em suas pesquisas, David conecta esses padrões rítmicos textualizados ao *sirtós*, cujos passos seguem o esquema do hexâmetro datílico. No vídeo, vemos que o coro em sua ronda performa atos progressivos, ou seja, anda no sentido anti-horário, e em alguns instantes, volta para trás. Esse retorno é identificado por David como “passos em retrogressão”, traduzindo a entrada da cesura pentemímere

⁷ Para questões de nomenclatura métrica, valho-me de Lourenço (2011).

⁸ Traduzindo: “Contém-me agora, Musas, que no Olimpo têm suas moradas, / pois vocês são deusas, estão aqui e conhecem todas as coisas, / e nós apenas ouvimos rumores disso e não sabemos de nada – / quem foram os comandantes dos Dânaos e seus soberanos.”

(ou heptemímere, quando for o caso). O início da cesura pentemímere abre uma janela temporal em movimento horário, que se estende até a próxima cesura, a da diérese bucólica. Após a diérese bucólica, o movimento retorna para sentido anti-horário. Tal dinâmica métrico-coreográfica foi esquematizada por David do seguinte modo (Figura 24):⁹

Figura 24: Descrição do verso homérico



Fonte: Ladi-UnB, a partir do trabalho de A.P. David.

A partir disso, no lugar de uma linearidade do verso, David propõe algo como “uma curva que, em algum momento logo após seu movimento, retorna sobre si mesma, hesita e recomeça.” (DAVID, 2006, p. 173).

E onde entra o *sirtós*? Primeiro, em uma sugestão vinda da leitura da tradução em língua inglesa obra clássica do musicologista e filósofo Thrasybulos Georgiades (1907-1977), *Der griechische Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache*, de 1947.¹⁰ A partir disso, David se vale de manuais de descrição da dança para produzir a correlação entre a fórmula do hexâmetro datílico e a coreografia da dança tradicional.

No vídeo, como resultado estético, observa-se uma dança circular que busca sincronias de diversas ordens: os integrantes do “coro” procuram uniformizar passos e movimentos entre si e com o aedo/diretor do coro. Para os que performam, essa marcha-dança, a regularidade das ações e as diversas ordens de sincronia demandam restrições da liberdade em cena. Inicialmente, há um impacto audiovisual sobre a audiência, na entrada do coro. Os sons dos pés e a coesão do grupo são o foco da performance, lembrando o estilo naturalista

⁹ Adaptação de figura disponibilizada no site de A. P. David: <http://danceofthemuses.info/epic-movement.html>. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹⁰ T. Georgiades refere-se ao *syrτός kalamatianós* em um capítulo inteiro de seu livro, *Syrτός Kalamatianós, Irrationale Füsse, heroicher Hexameter* - (GEORGIADES, 1949, p. 98-121). A. P. David cita longas passagens de Georgiades: David (2006, p. 102-106, 109-110, 173-174).

e grandioso da companhia teatral comanda por Jorge II, duque de Saxe-Meinigen, famosa por cenas de multidão sincronizadas.¹¹

O som percussivo dos pés contra o chão choca-se com o som da voz única da recitação do trecho da *Ilíada*, formando uma mixagem de atos aurais que se sobrepõem na sala de apresentação e rebate nos corpos do público assentado.¹² O conteúdo verbal do trecho, que é um próêmio ao catálogo das naus, não é muito visado na performance: o aedo/diretor do coro em uma posição estacionária ocupa-se mais de fluxo verbal, da continuidade do som e do pulso, e o coro busca ampliar este poderoso e recorrente núcleo rítmico-aural. Ou seja, a opção de David, junto com a coreógrafa, foi a de providenciar uma generalizada situação de visualização do padrão métrico. Como David (2006, p. 41, tradução nossa) defende, “dançar Homero pode ser um modo de ouvi-lo”.

A recepção das propostas de David não lhe foi muito favorável. Especialistas em música grega, como Martin West, e em dança grega, como Frits F. Naerebout, reprovaram, respectivamente, as bases conceituais e a performance.¹³ Talvez provocado pelo resultado coreográfico, Frits Naerebout pontifica em nota de rodapé de sua resenha do livro de David:¹⁴

Creio que não há nada mesmo que se ganhe com reconstruções de parte ou de toda *Mousiké* antiga em cena. É claro que experimentos com instrumento musical reconstruído, e algo assim, podem contribuir com algo, em termos da arqueologia experimental, mas a ideia de uma reconstrução hipotética de uma performance antiga ser esclarecedora é algo a se rejeitar: o contexto e o público são tão completamente diferentes que não podemos avaliar a hipótese de modo significativo. Obviamente, uma abordagem performativa dos textos performativos pode ajudar, ou pode até ser um elemento necessário no estudo desses textos, mas isso é algo diferente. (NAEREBOUT, 2008, p. 491).

Primeiros passos no Ladi-UnB

Entrei em contato com as ideias de David nos momentos imediatamente após meu doutoramento (1999-2002). Minha pesquisa sobre a dramaturgia musical de Ésquilo culminaria com a reperformance de *Sete contra Tebas*. Mas com o súbito falecimento de meu orientador, o egiptólogo e eudoriano Emanuel de Araújo, em 2000, tive de acelerar a conclusão da parte monográfica da pesquisa, adiando o experimento cênico-musical com Ésquilo.¹⁵

¹¹ Ver Grube (1963), Hanson (1983) e Mota (2010d).

¹² Discorri sobre a percusividade dos anapestos em Mota (2012h).

¹³ Outras resenhas: Blankenborg (2007), Mahoney (2007-2008) e Hagel (2009).

¹⁴ Para a crítica de M. West, ver West (2008). Para a resposta de David a West, ver David (2012).

¹⁵ A tese, submetida à publicação em 2002, foi apenas publicada em 2009, com data de 2008, em virtude da crise que a Editora Universidade de Brasília atravessou com inquéritos de corrupção. Ver Mota (2008a).

A partir da tese, pesquisas no Ladi-UnB entre Música, Dramaturgia e Estudos Clássicos se estreitaram, com a publicação de diversos artigos, proposição de investigações ao CNPq e realização de processos criativos. Em um primeiro momento, foram aplicadas técnicas da dramaturgia musical de Ésquilo examinadas em *close reading* para dramaturgia contemporânea elaboradas no Ladi-UnB. Nessa época, ficou bem claro que era preciso compreender a textualidade de *Ésquilo* não apenas como a soma de partes cantadas e partes não cantadas: em uma amplitude, todos os versos eram musicais e rítmicos, pertencendo a diversas tradições músico-poéticas. Assim, não só era preciso compor a música das partes cantadas como também compreender a musicalidade generalizada da obra.

No musical *Um dia de festa* (2003) e no drama musical *Saul* (2006), foram retomadas a técnica de “blocos de versos” e a da esticomitia ou debate trágico.¹⁶ Embora associados às partes faladas, tais técnicas explicitam como havia uma “concepção volumétrica” da performance antiga: personagens em contracenação proferiam falas contínuas com certa magnitude. Um respondia ao outro por meio dessas falas em blocos. A tensão, a luta pela hegemonia da cena, pode ser acompanhada pela contagem dos versos nos blocos. Por meio da contagem de versos, temos o ritmo da cena e, das cenas em sucessão, o ritmo da obra. A esticomitia é uma variação dessa técnica de blocos: com a diminuição dos números de versos nas contracenações, chegamos a um maior grau de disputa entre os agentes, no embate verso a verso. A hipótese apresentada em minha tese, e depois confirmada em *Um dia de festa* e em *Saul*, era a seguinte: a diminuição do número de versos entre os integrantes de um debate rítmico intenso produzia uma aproximação física entre eles. O texto grego, enfim, era a escritura da movimentação dos agentes, sua especialização. Isso nas partes faladas.¹⁷

Ou seja, o que estava ficando claro para o Ladi-UnB que a recepção das formas de organização do som e da performance da Antiguidade não necessariamente precisavam da reperformance (integral) de uma obra do repertório. Assim, no lugar de trazer para a cena versos de Píndaro ou uma tragédia, havia a alternativa de estudar detidamente procedimentos encontrados nas realizações da *Mousiké* e reutilizá-los em outros produtos estéticos.

Tal abordagem alternativa no Ladi-UnB se deve a diversos fatores: inicialmente, não havia (e nem há) um robusto curso/programa em Letras Clássicas na UnB que contasse com uma ampla oferta de disciplinas e projetos.¹⁸ De fato, após o encerramento arbitrário do mítico Centro de Estudos Clássicos, fundado por Eudoro de Sousa em 1962, e a diáspora dos investigadores que ali trabalhavam, temas e questões da Antiguidade são

¹⁶ Sobre os processos criativos desses espetáculos, ver, respectivamente, Mota (2003c; 2018e; 2020q).

¹⁷ Discorri sobre este tema em Mota (2012i). O texto é a reescritura da comunicação “Procedimentos de explicitação da dramaturgia musical de Ésquilo: relato de duas investigações”, apresentada ao II Congresso Internacional de Estudios Clássicos en México, em 2008.

¹⁸ Nesse tempo (1999-2002), apenas a professora Sandra Rocha, com quem tive aulas de grego, era responsável por todas as disciplinas. Hoje, a professora Agatha Pitombo Barcelar divide com Sandra Rocha a área de grego. Na parte de Latim, apenas havia os professores Janete Melasso Garcia e Jonas da Nóbrega. Hoje, temos o professor Gilson Charles dos Santos.

até hoje tratados por professores de diversos departamentos, como os de História, Filosofia, Letras e Artes Cênicas.

Outra razão para essa apropriação e transformação de técnicas e não de obras se deve ao contexto teatral da cidade de Brasília, uma cidade nova, na qual um paradigma mais próximo da *Performance art*, das fronteiras entre linguagens, provocou o deslocamento maior para a liberdade maior do intérprete-criador. Nessa direção, o trabalho do *performer* em torno de si, de sua fisicidade e adesão a temas e conceitos desconstrutivistas, revisionistas e pós-modernos, tem acarretado, muitas vezes, uma reação ao “fardo da história” e da literatura dramática. Disso, no lugar de encenação de obras do repertório, temos formas de apropriação e transformação dos clássicos mais próximas do *Free jazz* – citações, colagens, ironia.

Uma outra consideração é o fato de o Ladi-UnB, reagindo contra diversos elementos dessa agenda desconstrutivista, adotar uma postura mais compreensiva entre a tradição e sua reinvenção. Sendo o foco do Ladi-UnB a mediação histórica em imaginação sensorial-textual e não o intérprete, optou-se pela proposição de roteiros cênicos que se valessem da erudição filológica, dos Estudos da Recepção, mas que não não se transformassem de modo circular na extensão dos conhecimentos prévios: o processo criativo seria o centro das atenções no Ladi-UnB.¹⁹

As músicas de *Sete contra tebas*

Após de *Um dia de festa* e *Saul*, houve a oportunidade de finalmente encenar *Sete contra Tebas*, sonho interrompido em 2000, como já referido acima. Com a vinda da diretoria e do congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC) para Brasília, foi idealizado o I Festival de Teatro Antigo para XIX Congresso da SBEC, que ocorreu entre 8 e 12 de Junho de 2013.²⁰ Para o festival preparamos *SETE*, baseado na peça homônima de Ésquilo e com trechos de *As fenícias*, de Eurípidas.

SETE não foi, enfim, a reperformance de *Sete contra Tebas*: no início do processo criativo em janeiro de 2013, após recusa de financiamento de editais de cultura, encontramos uma solução minimalista para trazer ao público da SBEC. Essa solução passava pela reunião dos talentos a partir do próprio Ladi-UnB, sob a direção do premiado colega o multiartista Hugo Rodas.²¹ Sob sua orientação, a tradução que eu havia realizado foi descartada, sendo necessário um novo roteiro como ponto de partida.²² Diante das circunstâncias (tempo,

¹⁹ Ver Mota (2017e).

²⁰ O tema da XIX SBEC era “O futuro do passado”. Para a programação desse festival, ver https://www.academia.edu/12589247/I_FESTIVAL_INTERNACIONAL_DE_TEATRO_ANTIGO. Acesso em: 20 jul. 2021.

²¹ Sobre os documentos do processo criativo, ver Mota (2018i).

²² Para a tradução, ver Mota (2013a). Para o vídeo da apresentação de *SETE* em 10 de julho de 2013, ver <https://youtu.be/qWOG8RuoGfw>. Acesso em: 20 jul. 2021. Comento a relação entre tradução e musicalidade em Mota (2019b).

recursos e contexto do congresso acadêmico), a decisão de Hugo foi a mais acertada. O desafio no novo roteiro foi o de manter a relação com o original de Ésquilo, transformando as dificuldades da pré-produção em conceitos estéticos claros.

Figura 25: Cena do musical *SETE* (2013)



Fonte: YouTube.

Mesmo contando com uma tese inteira sobre o tema e diversas escansões e análises métricas, ao fim toda essa enciclopédia multidisciplinar foi redefinida em função das demandas dos ensaios. Para tanto, tanto o roteiro quanto as canções foram sendo elaborados e reelaborados durante o processo criativo.²³ Uma estratégia adotada foi a de promover correspondências entre as funções gerais de canções na dramaturgia da obra de Ésquilo e as composições de *SETE*. Por exemplo: na canção “Mito”, a segunda do espetáculo,

Havia a necessidade de uma canção que contasse a trama da família de Édipo. E intertexto com a canção que o coro dança/canta após a saída de Etéocles para lutar com seu irmão, no v. 719 de *Sete contra Tebas*. Nessa canção (v.720-791) em pares estróficos o coro faz uma retrospectiva dos males que assolam a família de Édipo: Laio, Édipo e os filhos de Édipo. No original grego, a canção é o interlúdio para a guerra que acontece fora da cena: enquanto o coro dança e canta, os irmãos lutam e morrem em violência recíproca. No lugar de ser na parte final da peça, deslocamos para o meio, como um párodo explicativo ou prólogo eurípidiano, um corte temporal e espacial no mundo da cena. Mas, para conservar o seu caráter guerreiro, trocamos a textura polimétrica do original grego, que vai alinhando diversos padrões rítmicos que alternam foco no presente da cena e foco no mito, para a uniformidade enfática de um *riff* ou motivo rítmico-melódico repetido do começo ao fim da peça no baixo. A esse *ostinato* liga-se a percussão

²³ Para uma análise composição musicais e acesso às partituras de *SETE*, ver Mota (2018b). Para o texto da obra, ver Mota (2018a).

que atualiza padrões do maracatu. Essa dança guerreira brasileira sinaliza a dimensão bélica da peça. (MOTA, 2018i, p. 518).

Ao adotar a matriz brasileira para traduzir criativamente formas e procedimentos da dramaturgia ateniense antiga, houve o diálogo com práticas já presentes em *Um dia de festa* (2003), como a busca de paralelos entre formas e funções da música em performance na dramaturgia ateniense antiga e na tradição músico-performativo brasileira.²⁴

Sete contra Tebas ressurgiu anos depois de outra maneira: entre 2015 e 2016 estive envolvido, na qualidade de consultor, de uma grande e completa montagem de minha tradução da peça de Ésquilo, processo criativo este conduzido por Márcio Meirelles na Universidade Livre do Teatro Vila Velha, Salvador.²⁵ Antes dos ensaios, conduzi um seminário/workshop sobre a dramaturgia e a música da tragédia para os atores, músicos, e equipe técnica. Durante os encontros, quando eu indicava os metros presentes na obra e os arquivos sonoros a partir de transcrições de trechos em notação musical tradicional, houve uma imediata correlação entre a função dos metros na tragédia grega e pontos do Candomblé.²⁶ Ali ficou decidido um conceito fundamental para as opções aurais do espetáculo:

o trabalho com a música, ponto de partida do espetáculo, ficou a cargo do compositor Pedro Filho, sendo a música executada ao vivo com mistura de instrumentos eletrônicos e instrumentos de percussão.²⁷ Este “bataque eletrônico” é o eixo de condução da encenação: as partes faladas, a movimentação do coro, as danças e os cantos, as projeções de vídeo – tudo é atravessado pelo *tour de force* da música. (MOTA, 2016b, p. 26).

Essa impactante tragédia-macumba valia-se, pois, do texto completo de Ésquilo, atores, coros, músicos, projeções, acarretando um evento multimídia e plurissensorial – canções, danças, falas, imagens, sons em movimento.²⁸ Após 2.500 anos, no Brasil, em Salvador, um outro público, em outro contexto performativo degustava não apenas o conteúdo do texto de Ésquilo, como também diversos de seus procedimentos em dramaturgia musical.

De fato, a negociação entre saberes eruditos e cênicos proporcionou uma experiência significativa para todos os envolvidos: audiência, atores e equipe técnica. Como em *SETE*,

²⁴ Na estreia de *SETE*, em 9 de julho de 2013, A. P. David recitou em grego os versos iniciais de *Sete contra Tebas*, de Ésquilo. Ele viera para a XIX SBEC para expor suas ideias no II Colóquio Internacional de Teoria Teatral, o qual ocorreu em paralelo ao I Festival Internacional de Teatro Antigo e à própria reunião da SBEC.

²⁵ Sobre o diretor, cenógrafo e gerente cultural Márcio Meirelles, ver <http://www.marciomeirelles.com.br/>. Acesso em: 20 jul. 2021

²⁶ Material incluído em Mota (2019k).

²⁷ Pedro filho é doutor em Composição pela UFBA e professor na Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Para seus textos, ver <https://ufrb.academia.edu/PedroFilho>. Acesso em: 20 jul. 2021.

²⁸ Para o programa e ficha técnica do espetáculo, ver https://issuu.com/teatrovilavelha/docs/programa_aliceetebas_issuu. Acesso em: 20 jul. 2021.

a intersecção entre material antigo e encenação contemporânea promoveu um diálogo histórico-estético, uma mediação da presença do passado. Embora os espetáculos em Brasília e Salvador sejam produções diferentes em muitos sentidos, especialmente em termos de recursos humanos, ambos eram realizações a partir das relações entre ensino/aprendizagem, pesquisa e recepção. Mesmo não sendo tentativas de traduções lineares do texto antigo para a cena, nem por isso deixaram de trazer para o processo criativo procedimentos músico-performativos.

Figura 26: Cena de *Sete contra Tebas* – Teatro Vila Velha (2016)



Foto: Divulgação.²⁹

Por “traduções lineares” defino os empenhos de se ajustar as correspondências entre texto, som e cena de forma a se estabelecer uma identidade e sincronia entre os diversos planos da palavra, do movimento e das fontes sonoras.

Pressupostos em discussão

Retornando ao criticado exemplo de A. P. David, vimos que houve a tentativa de articular a descrição métrica de um texto antigo a uma dança que se pratica hodiernamente. O detalhamento analítico produziu o domínio de uma forma de se pronunciar o texto de Homero – sua recitação rítmica. Esse detalhamento analítico, que providencia uma sucessão de itens verbais distribuídos em posição marcadas ou não (tonicidade), é a base para uma sucessão de movimentos que duplicam tal ordem e intensidade de itens.

²⁹ Foto de João Milet Meirelles. Ver. <https://www.flickr.com/photos/marciomeirelles/albums/72157664511515431>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Além de haver o questionamento entre como essa sucessão e marcação foram realizadas, outro debate é o que se pode dar em torno dos pressupostos performativos. Há na linguagem de A. P. David algo relacionado à “estratégia das origens”. Seu livro abre com a seguinte declaração: “Este livro é sobre as origens e, portanto, a natureza da poesia grega antiga.” (DAVID, 2006, p. 1). Tal estratégia atravessa a obra e a argumentação de David: a “origem” é um profenômeno que explica eventos posteriores. Assim, a dança que a épica não é, está inserida na métrica recorrente dos hexâmetros datílicos e converte-se na origem das formas. David ainda aponta para a origem da origem:

Talvez seja possível identificar o modelo original de tais “movimentos da épica” nos movimentos dos planetas. A dança não é o modelo original: são os deuses-planetas que, do ponto de vista da Terra, circulam sempre em uma direção, mas com retrogressões aparentemente ligadas à posição do sol. (DAVID, 2006, p. 197-198).

Como se pode observar, a metafísica das origens é insaciável: trabalha com analogias que procuram racionalizar todas as dimensões da realidade disponível. Tal metafísica foi utilizada nos primeiros estudos sobre o som na cultura grega, no trabalho dos círculos pitagóricos.³⁰ No século IV a.C., Aristóxeno indicou a pervivência dessas ideias e outras perspectivas para estudos para a música em performance, na opção reativa por uma orientação de suas investigações para bases mais empíricas, mais próximas da realidade dos músicos.³¹ Assim, não é a existência das relações com outros campos de conhecimento que explica uma produção/recepção de sons. Mesmo que planetas ou estações climáticas tenham seu número e sua vibração e tais “características” venham a ser associadas a sons, os sons continuam como algo que precisa ser realizado e escutado. Sendo ou não cósmicos ou originários, sons precisam ser produzidos e percebidos. Podemos estabelecer as mais diversas relações e, de fato, uma obra multissensorial acarreta a sobreposição várias referências. Mas o som em performance é uma experiência de explicitação de suas condições de produção e recepção. Daí sua metarreferencialidade. Nesse sentido, a pretensa dilatação do alcance e do sentido de uma obra ou de uma hipótese tem muitas vezes mais

³⁰ Ver Burkert (1972, p. 350-390) e Huffman (2005).

³¹ Ver Barker (1978) e Gibson (2005). Rens Bod esclarece melhor essa complexa relação entre Aristóxeno e os pitagóricos: “Embora Pitágoras e Aristóxeno pareçam ser diametralmente opostos no que diz respeito ao método e ao tema, ambos procuraram encontrar leis musicais precisas. Pitágoras usava proporções aritméticas, mesmo quando não correspondiam ao empirismo, enquanto Aristóxeno trabalhava com base em descobertas empíricas que ele remontava aos primeiros princípios da melhor tradição aristotélica. Pitágoras e Aristóxeno convergiam na oposição aos ‘harmonistas’, dos quais nada foi transmitido, mas sobre quem Aristóxeno escreveu que eles ignoravam todas as leis. Até certo ponto, essa oposição é comparável ao contraste que encontramos na filologia entre os analistas alexandrinos, que perseguiam um sistema de regras, e os anomalistas de Pérgamo, que acreditavam que as regras não existiam. Como na interpretação dos textos, havia duas tradições em musicologia: uma formal (pitagóricos e aristoxenianos) e outra informal (harmonistas), e dentro da tradição formal havia escolas teóricas (pitagórica) e empíricas (aristoxeniana).” (BOD, 2013, p. 40-41).

a dizer sobre as ambições e utopias de um projeto ou realização artísticas que para a performance em si mesma.

Retornando ao que se faz e se ouve, vemos que no “caso David” há uma correlação entre os pressupostos de se performar ou reperformar materiais musicais do passado e as opções de “composição e realização” de sua performance. A compreensão de tal correlação esclarece não apenas a conexão entre a erudição mobilizada na proposta como também a forma pela qual a performance está organizada. Ora, temos uma seleção daquilo que se encontra disponível nos Estudos Clássicos para ser redimensionado em evento cênico. Alterando-se essa seleção, modifica-se o horizonte de sua construtividade material. Assim como há pressupostos e opções na mobilização dos conhecimentos filológicos, também há pressupostos e opções na construção daquilo que será performado.

Tais considerações nos levam a concluir que os limites dos atos interpretativos (seleção e organização da dados, conceitos e presenças) projetam a impossibilidade de reconstruções que esgotem ou resolvam o nexos entre erudição e performance. Desse modo, reconstruções diferentes da música do passado não são apenas distintas em virtude de seus diversos pressupostos: são atos decorrentes do fato de não haver um centro de referência rígido, acabado a se reconstruir. Pois reconstruir é também construir, e o limite dos atos interpretativos explicita a indissociabilidade entre racionalidade e invenção. De fato, o que aproxima e gera atratividade de empreendimentos multidisciplinares e interartísticos como os de reconstrução e (re)performance de músicas e sons do passado é justamente o desafio de sua imponderabilidade, a provocação de sua plasticidade: estamos sempre nos movendo, mesmo com conhecimento acadêmico acumulado e com a explicitação audiovisual que a cena efetiva, entre franjas de indeterminações.

Diante disso, ao se avaliar a épica dançante de David o que mais importa não é se a performance não é filologicamente correta, ou se a filologia utilizada não é performativamente satisfatória. O que “fiscizar os hexâmetros datílicos” nos traz é mais que isso. Em primeiro lugar, temos o enfrentamento de soluções habituais que localizam a tradução performativa dos metros em atos exclusivamente vocais. Não é pelo fato de a épica homérica ter sido recitada e transmitida textualmente que se valida essa exclusividade. Mesmo o registro textual homérico sinaliza para atos e referentes que não se restringem ao universo da fala (MOTA, 2018b; 2020e).

A partir disso, o deslocamento operado pelo experimento didático-estético de David enfatiza o campo interartístico da questão músico-poética antiga. A música não está apenas na voz, mas no corpo inteiro. O verso textualiza atos e tradições ligadas posteriormente à literatura, à música e à dança. Ao trazer para o primeiro plano a dança, David evidencia a presença de algo oculto na recepção crítica dos metros e da música antigas: o *performer* individual ou coletivo dos atos organizados segundo padrões psicoacústicos.

Enfim, a reperformance de trechos da *Ilíada* e de *Odisseia* a partir de coreografia baseada em uma dança tradicional grega instaura o primado de práticas músico-performativas atuais como forma de se traduzir textualidades antigas. Ora, como ainda não inventaram

nenhuma máquina do tempo, a passagem dos conceitos e ideias sobre música e performance do passado para ações físicas reivindica espaços-tempos efetivos a partir de práticas e tradições artísticas conhecidas. Assim, reconstruções de músicas do passado são híbridos culturais, históricos e estéticos. À incompletude da compreensão intelectual de feitos da Antiguidade segue-se a incompletude dos saberes performativos. O indivíduo (ou grupo) que vai reprocessar as informações músico-poéticas traduzindo-as em atos performativos não só não dispõe de uma enciclopédia com todas as expressões músico-performativas como também, em função do processo criativo, terá de selecionar o que será colocado em cena. A utopia de se recriar músicas do passado defronta-se com os termos de sua realização.

Veja-se, por exemplo, o caso do próprio Martin West. Em sua reconstrução do próêmio da *Ilíada*, West, após expor sua ampla erudição em teoria musical, propõe a seguinte notação (Figura 27):

Figura 27: Notação musical para primeiros versos da *Ilíada*

μῆ - νυ ἄ - ει - δε θε - ἄ Πη - λη - ῖ - ἄ - δεω Ἄ - χι - λῆ - ος (Ritornelo Instrumental)

8 οὐ - λο - μέ - νην, ἦ μν - ρί' Ἄ - χαι - οῖς ἄλ - γε ἔ - θη - κε,

15 πολ - λὰς δ' ἴφ - θί - μους ψυ - χὰς Ἄϊ - δι προ - ἶ - α - ψεν

22 ἦ - ρώ - ων, αὐ - τοῦς δέ ἔ - λώ - ρι - α τεῦ - χε κῦ - νεο - σιν

Fonte: Ladi-UnB, a partir de West (1981, p. 123).

Como no exemplo de David, o texto segmentado em unidades linguísticas e na sucessão dos versos é o material-guia para o esquema métrico-prosódico, o qual, por conseguinte, é retraduzido em movimentos melódicos e restrições modais. Cada sistema do pentagrama é um verso e encontra-se dividido em sete compassos. Como estamos lidando com hexâmetros datílicos, podemos ver que os seis primeiros compassos correspondem aos seis pés métricos, e o sétimo compasso, a um ritornelo instrumental.

Mas algumas decisões de West não se circunscrevem ao repertório de conceitos e informações de teoria e história da música grega: 1- pontua-se a concheia para marcar a sílaba mais longa e/ou acentuada da primeira posição do hexâmetro datílico, traduzindo – UU, em colcheia pontuada seguida de duas colcheias. Tal opção, mesmo sendo uma aproximação, é corroborada pela referência a Thrasybulos Georgiades, que havia encontrado

no *Syrtós Kalamatianós*, mesma fonte, como vimos, de David (WEST 1981, p. 124); 2- o ritornelo instrumental encaixado na notação musical e, disto, disponível para a performance, é uma retomada da prática dos *performers* narrativos da região dos Balcãs, fundamental para a hipótese Parry-Lord, que aproximou essa tradição e seus procedimentos de composição-em-performance da textualidade dos poemas homéricos (WEST, 1981; MOTA, 2013c, p. 17-31).

Nos passos de Homero

Como no Ladi-UnB havíamos procurado realizar projetos multidisciplinares e multiaerísticos a partir de recriações de textos músico-poéticos gregos sem o recurso da sincronização de níveis perceptíveis e da tradução linear, passamos a investir em um *know-how* de recepção em cultura clássica a partir de Seminários de Pesquisa e Criação, tanto na graduação como na pós-graduação. Nesses seminários, a partir de um texto grego como ponto de partida, eram mobilizados a propor um processo criativo multissensorial. Esse texto era analisado, escandido, comentado, provendo estímulos para posteriores apropriações e transformações³² (MOTA, 2017e, p. 5)

Os seminários culminavam em apresentações para um público variado, que tinha diante de si diversos modos de conceber sons e imagens por temas e formas presentes nas textualidades músico-performativas da Antiguidade. Todos os integrantes dos seminários eram expostos a descrições métricas e reconstruções performativas a partir dos textos escolhidos. Mas as escolhas quanto ao modo de organização e composição do evento performativo em sua multissensorialidade eram decisões com base nos processos criativos específicos que levavam em conta as vivências, técnicas e saberes dos integrantes de cada grupo responsável por propor, elaborar e executar uma recriação do texto de cada semestre.

Além do contexto didático-pedagógico, de uma performance instruída ou de uma erudição performativamente orientada, os Seminários funcionaram como incubadoras de projetos que mais tarde ultrapassaram as salas de aula da Universidade. Por exemplo: o semestre com o mito das Danaides foi impulsionador do espetáculo de dança *As danaides* (2013), produzido e realizado pela companhia profissional de dança Basirah, dirigida pela coreógrafa Gisele Rodrigues (Figura 28):³³

³² Comento em detalhe os seminários criativos até 2014 em Mota (2018k).

³³ Foto de Mila Petrillo disponível no *link* da companhia Basirah: <http://basirah-danca.blogspot.com/>. Para vídeo do espetáculo, <https://youtu.be/eKJU6emaZ8Y> Acesso em: 20 jul. 2021. Durante o processo criativo, trabalhei com consultor sobre as fontes visuais e escritas do mito e sobre a música na tragédia grega. A partir das reuniões entre mim, Giselle Rodrigues e o produtor musical, decidiu-se trabalhar com sons a partir das trilhas de filme do gênero "*Blaxploitation*", de forma a traduzir as tensões masculino/feminino.

Figura 28: Cena de *As danaides* (2013)



Foto: Divulgação.

Outro desdobramento dos seminários foi a proposição de estudos mais aprofundados em temas da textualidade performativa da Antiguidade e seus correlatos sonoros. O material preparado para tais seminários (análises de textos, traduções, leitura de bibliografia secundária) levou o Ladi-UnB a desenvolver pesquisas que exploraram as dimensões aurais dos textos analisados e outras possibilidades de sua conceptualização e realização estética.

Entre 2014 e 2015, estive envolvido com orquestrações de trechos de *As etiópicas*, de Heliodoro, fazendo convergir um pós-doutorado em Lisboa e um mestrado em Orquestração e Arranjo pela *Berklee*.³⁴ A provocação foi elaborar música para texto que não foi originalmente escrito como músico-performativo. Nesse sentido, as técnicas de orquestração, que apresentam eventos sonoros em diversos planos, dialogam com os diversos planos narrativos do romance de Heliodoro, culminando na *Suíte orquestral heliodoriana*. Nessa pesquisa, as referências a fontes sonoras, a eventos referidos no texto que podem ser traduzidos auralmente, foram o alvo das orquestrações. As orquestrações explicitaram tais eventos. Assim, como estava presente no *know-how* do Ladi-UnB em torno da recepção do passado, a música gerada estava diretamente relacionada à produção de uma experiência multisensorial. Esse deslocamento da “música” para os sons, de um discurso-canção ou de uma forma-retórica vocal para um imaginário multidimensional, abriu meu horizonte para outras possibilidades de se trabalhar com o passado apreendido como acontecimento audível.

Para tanto, aproveitando essa experiência, e instigado pela fundação do Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música Antiga Grega e Romana e sua Recepção durante a XX Jornada de

³⁴ Sobre a obra e as partituras, ver Mota (2018k).

História Antiga, o I Colóquio Internacional de Música Antiga e Medieval e o I Encontro Brasileiro de Estudos sobre a Música na Antiguidade que se deram na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), em 2019, decidi fazer confluír para o primeiro encontro desse grupo, em data adiada pelo Covid-19, a composição de um conjunto de obras cênico-vocais assim estruturado:

- 1- Bloco *Ilíada*
 - 1.1 *Proêmio*
 - 1.2. Cena de crises
- 2- *Margites*
- 3- *Heráclito*. Fragmentos.

A composição foi realizada em Lisboa, entre 2019 e 2020, durante meu segundo pós-doutoramento em Portugal.

Como exemplo para conclusão deste capítulo, apresento a primeira página da primeira parte (Figura 29):

Figura 29: Trecho inicial da *Suíte clássica* (2020)

Baseado em Ilíada, 1.1-54.

Marcus Mota
Lisboa, 2019-2020

(♩ = 120)

Flute 1

Flute 2

Percussion
Bumbo

Lute

Voice 1
Can - ta Oh Deu - sa a i - rade' A - qui - les o pe - li - da

Voice 2
Can - ta Oh Deu - sa a i - rade' A - qui - les o pe - li - da

Violin

Cello

Fonte: Ladi-UnB.

Sigo o modelo de correspondência entre metro e compassos utilizado por Martin West. Mas trago uma instrumentação mais ampla e uma harmonização mais contemporânea. Antes da orquestração, traduzi o texto e o redefini em função da situação dramática e da tentativa de se seguir o vínculo entre o padrão métrico recorrente em alternâncias rítmicas e o fluxo da performance em versos entre canto e rítmica.

Ou seja, retomei a contribuição da tradução linear e inseri nessa expectativa de observância das instruções métricas fatores audíveis de estranhamento. Assim, como uma estratégia, acumulam-se e sobrepõem-se procedimentos musicais de diversas épocas.

Creio com isso, após esses anos, estar capacitado a defender algumas posturas mais equilibradas diante da questão da música grega em performance:

- 1- a utopia de se recriar ou reperformar textos músico-poéticos do passado nos coloca diante de uma diversidade de atos, saberes, técnicas, conceitos que nos abrem um fórum de discussões e realizações. Este fórum está aberto e não se institui ninguém para administrá-lo. Posso afirmar que uma reconstrução é bem fundamentada filologicamente, mas não funciona esteticamente. Mas isso não a invalida, assim como as ideias fora de lugar em uma performance aprazível e satisfatória. Uma e outra podem ser incorporadas em projetos com melhores resultados na correlação entre erudição e processo criativo;
- 2- seja dentro das universidades, dentro de uma sala de aula, seja em salas de espetáculos, a recriação da música grega em performance apresenta altos índices de inventividade, tanto nas elucubrações e hipóteses intelectuais quanto nos resultados cênicos. Diante disso, temos: o único *a priori* nesse intercampo entre Estudos Clássicos, Musicologia e Artes em Contato é não haver *a priori*.

Cabe a nós formar pesquisadores/artistas/apreciadores que saibam compreender os desafios e os prazeres de trabalhar nas fronteiras de conhecimentos, historicidades e expressões artísticas. E há bons exemplos: Marie Hèlene Delavaud-Roux, Philippe Brunet, Armand D'Angour, entre outros, os quais apelam para que nossas mentes e sentidos possam continuar abertos ao novo, ao renovado encontro com a tradição em suas transformações.³⁵

Comum a esses pesquisadores-*performers* é a integração de leituras densas (*close readings*) dos textos músico-poéticos da Antiguidade em habilidades performativas: Marie Hèlene Delavaud-Roux, da Université de Bretagne Occidentale, é classicista e tem formação em dança; Philippe Brunet, da Universidade de Rouen, é classicista e um homem de teatral

³⁵ Comento as propostas de Marie Hèlene Delavaud-Roux em Mota (2015b). Profa. Marie Helèle Delavaud-Roux possui uma coluna denominada "Orchesis" sobre dança na Antiguidade e sua recepção na revista *Dramaturgias*. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>. Acesso em: 20 jul. 2021.

total (canto, dança, produção cênica, instrumento musical);³⁶ já Armand D’Angour, professor na Oxford, é classicista e violoncelista. Mas esse é um tema para um outro artigo.³⁷

Enfim, eis uma apresentação esquemática das produções do Ladi-UnB que se referem a obras e temas da Antiguidade Clássica (Quadro 14):³⁸

Quadro 14: Lista de obras do Ladi-UnB a partir de referências à Antiguidade

Ano	Tipo	Nome	Descrição	Produto
1999-2002	Pesquisa	<i>A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais</i>	Tese de doutorado que inter cruza questões filológicas, musicológicas e performativas a partir da obra restante de Ésquilo	Tese depois publicada em livro pela Editora Universidade de Brasília, Mota (2008a).
2001	Espectáculo	<i>Docenovembro</i>	Drama apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-Brasília)	Dramaturgia elaborada a partir das técnicas imagéticas do coro e das falas dos mensageiros em Ésquilo. Texto disponível em https://www.academia.edu/1204636/Plays._26_theatrical_texts._Pe%C3%A7as_teatrais_reunidas .

³⁶ Desde nosso primeiro encontro em 2012, durante o evento *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*, em Brest, na Université de Bretagne Occidentale, temos desenvolvido uma troca de conhecimentos e pesquisas. Além de tê-lo trazido para o XIX SBEC, em 2013, estendendo sua presença para Universidade Federal de Goiás (UFG) e Universidade Federal do Paraná (UFPR), fui para Rouen, em 2015, para apresentar a conferência “Audio Scenes: Sound-Image Integration based on Homeric Rhapsodes Art”. Disponível em: <http://eriac.univ-rouen.fr/audio-scenes-sound-image-integration-based-on-homeric-rhapsodes-art/>. Acesso em: 20 jul. 2021. Ainda, participei da legendagem de sua obra fílmica *The Double Destiny of King Oedipus* (2020).

³⁷ Para sua performance de textos musicais gregos, ver D’Angour (2018). No Brasil, temos, entre outros, os exemplos dos grupos Giz-en-Scène, a partir da Unesp-Araraquara; do Trupersa, UFMG; e o Pecora Loca, da UFPF. Sobre o Giz-em-Scène, ver Mota (2019m).

³⁸ Além desses textos e encenações, temos: *Diógenes* (1998), a partir do filósofo cínico, e *Do fundo do abismo* (2012), baseada no mito de Sísifo. Para o texto de Diógenes, ver https://www.academia.edu/1204636/Plays._26_theatrical_texts._Pe%C3%A7as_teatrais_reunidas. Ainda não foram incluídos aqui os ciclos de poemas míticos, publicados inicialmente em 1997 e agora republicados em uma edição acrescida de novos textos (MOTA, 2020b), explorando, entre outros, os mitos de Atlas e Minotauro.

Ano	Tipo	Nome	Descrição	Produto
2001-2002	Espetáculo	<i>Olhos de touro.</i>	Espetáculo-solo a partir do mito do Minotauro apresentado em várias cidades do Brasil, pelo Palco Giratório-SESC.	Elaboração dos poemas recitados pela intérprete a partir das ocorrências do mito nos textos greco-latinos e sua recepção ensaística. Textos publicados em Mota (2020i).
2003	Espetáculo	<i>Um dia de festa</i>	Drama musical para seis mulheres	Elaborado em versos, com controle rítmicos da performance por meio do uso de esticomitias e blocos de falas.
2006	Espetáculo	<i>Saul</i>	Drama musical para cantores e orquestra	Elaborado em versos, com controle rítmicos da performance por meio do uso de esticomitias e blocos de falas.
2009-2010	Espetáculo	<i>No muro.</i> Ópera Hip-Hop	Drama musical ganhador do Edital Eletrobrás 2008, com direção de Hugo Rodas, apresentado na Funarte-Brasília, 2009. Em 2010 a mesma obra recebeu o Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras e foi reapresentada no Teatro da Caixa –Brasília, em 2010.	Estética <i>fusion</i> que aproxima canto erudito e Hip-Hop. O roteiro é construído a partir de arcos de personagens (ascensão/queda) e cenas de lamento, técnicas da dramaturgia ateniense. Sobre o processo, ver http://operahiphop.blogspot.com.br). O programa da obra encontra-se disponível em: https://www.academia.edu/6932052/No_Muro._Opera_Hip-Hop._Bras%C3%ADlia_2009 Acesso em: 20 jul. 2021. E o vídeo, em https://www.youtube.com/watch?v=0zPEYbLpYwg . Acesso em: 20 jul. 2021.

Ano	Tipo	Nome	Descrição	Produto
2009-2011	Pesquisa	Teatro, Música e Metro: Simulações Audiovisuais a partir de Padrões Métricos da Tragédia Grega	Projeto financiado pelo CNPq	Artigos em congressos, partituras, arquivos de som. Para os artigos, ver Mota (2012h; 2015d; 2019f).
2010-2012	Pesquisa	Tragédia e hipertexto: Desenvolvimento de edição online de obras dramáticas clássicas	Projeto financiado pelo CNPq	Protótipo de uma interface <i>on-line</i> e artigos em congressos. Ver Mota (2013d).
2011	Seminário	Seminário Internacional de Música e Filosofia na UnB, 13-14 de julho de 2011.	Palestras de Jay Kennedy, nas quais ele apresenta suas ideias sobre os <i>Diálogos</i> de Platão se estruturarem a partir da escala pitagórica de 12 notas musicais.	Organização do evento em parceria com a Cátedra Unesco-Archai
2011	Mostra cênico-musical	<i>Cenas da Antiguidade</i>	Mostra de espetáculos e performances na Embaixada da Itália como parte cultural do evento <i>VIII International Archai Seminar On Pythagoreanism</i>	Orientação e produção do evento, que contaria com as seguintes performances: a- <i>Números</i> , de Hugo Rodas e Marcus Mota ³⁹ b- <i>Vida Pitagórica</i> , de Samuel Cerkenik. c- <i>Danaides</i> , com o grupo Basirah.

³⁹ *Números* foi cancelado de última hora. Sobre a obra, ver Rodas (2019). Para a performance de Samuel Cerkenik, ver sua dissertação de mestrado Ramos (2013).

Ano	Tipo	Nome	Descrição	Produto
2011	Espetáculo	<i>Momamba</i>	Espetáculo de dança, ganhador do prêmio Klauss Vianna 2011, com direção de Márcia Duarte.	Produção musical a partir de estilemas do samba, tomando por base a ideia da dramaturgia musical ateniense antiga de se trabalhar com estilemas compositivos ou padrões rítmico-melódicos preexistentes.
2012	Espetáculo	<i>David</i>	Tragicomédia musical, para atores, coro e orquestra, ganhador de prêmio do Fundo de Arte e Cultura do Governo do Distrito Federal.	Dramaturgia e canções. A canção inicial reelabora o párodo anapéstico estudado em Ésquilo. Construção do espetáculo com centro na atividade coral. Para o processo criativo, ver seção “Documenta” da revista <i>Dramaturgias</i> , n. 2/3, 2016. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/733 . Acesso em: 20 jul. 2021.
2012-2013	Publicação Coletiva	Dossiê “Música na Antiguidade”	Publicação de 10 artigos em dossiê temático na Revista <i>Clássica</i> , n. 25, 2012.	Edição dossiê e publicação de artigo (MOTA, 2012h).
2013	Mostra teatral	I Festival de Teatro Antigo	Apresentação de performances e espetáculo a partir de temas da Antiguidade Greco-latinas	Organização dessa mostra como parte integrante do XIX Congresso da SBEC. Obras do Ladi-UnB apresentadas: <i>SETE</i> , baseado em <i>Sete contra Tebas</i> de Ésquilo; e <i>A mesa</i> , baseado em <i>O banquete</i> , de Platão.
2013	Seminário	II Colóquio Internacional de Teoria Teatral	Palestras de A. P. David, Miriam Rother, Philippe Brunet sobre diálogos entre Teatro e Estudos Clássicos	Organização dessa mostra como parte integrante do XIX Congresso da SBEC.

Pesquisa e criação: seminários em reperformance de textos clássicos

Ano	Tipo	Nome	Descrição	Produto
2014-2015	Pesquisa e Composição musical	<i>Suíte Orquestra Heliodoriana</i> Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa	Composição de obra instrumental em sete movimentos a partir de cenas de <i>As etiópicas</i> , de Heliodoro	Videopartituras: 1-Amanhecer: https://youtu.be/4CRVRyNI23g 2-Caça: https://youtu.be/eL2SqxvWNJ0 3- Epifanias: https://youtu.be/VVTS_6xun2c 4- Lamentação: https://youtu.be/7MPietEnR8Y 5- Caverna: https://youtu.be/6CoIWPXgKCE 6- https://youtu.be/WLeIblyWjCO 7- Rapsódias: https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
2019-2020	Composição musical	<i>Cenas clássicas</i>	Suíte vocal/instrumental	Partituras. Material produzido para ser apresentado no primeiro encontro do Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música Antiga Grega e Romana e sua Recepção, evento adiado pela Covid-19.

Fonte: LADI-UnB.



Teatro e tradução: experiências no Laboratório de Dramaturgia Dramática da Universidade de Brasília

Como artes de contato e trocas, as artes da cena, as artes performativas ou qualquer outra qualificação que se dê ao ato de se propor e realizar um evento multissensorial interativo tem historicamente enfrentado questões de tradução em suas mais diversas modalidades. Tendo de ir ao encontro de suas audiências, artistas de todas as épocas enfrentaram a babel linguística e cultural do mundo, muitas vezes até criando novas línguas.

No Laboratório de Dramaturgia Dramática da Universidade de Brasília (Ladi-UnB), desde 1998, um dos principais desafios foi a tradução de textos escritos para cena. O ponto de partida foi a situação mesma de um professor que, junto com seus alunos, analisa obras de Shakespeare, Ibsen, Brecht, Beckett, Ésquilo, Aristófanos, entre outros.¹

À época, era responsável por trabalhar a leitura e interpretação de textos da tradição ocidental teatral. Ou seja, lidar com obras do repertório europeu, originalmente escritas em grego, latim, espanhol, inglês, italiano, francês, dinamarquês e alemão.²

Como se pode observar, o primeiro limiar/obstáculo para o acesso às obras teatrais era a tradução. No contexto da dramaturgia ateniense, havia muita dificuldade, pois as traduções eram movidas por um senso de monumentalização dos originais, de “eterno” classicismo. Para os alunos de Artes Cênicas, produzia-se uma terrível descontinuidade: a narrativa da glória da dramaturgia ateniense se chocava com o texto muitas vezes empolado da tradução. Assim, no lugar das leituras de as obras impulsionarem processos criativos, tais traduções

¹ Comentei essa essa experiência em “Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas” (MOTA, 2003b).

² Em outro momento, a questão do ensino de textos dramáticos poderia ser discutida, com análise dos programas e das estratégias de leitura utilizadas. Parte desse *know-how* está no meu livro *Dramatugias: conceitos, análises, experiências* (Editora UnB, 2017e).

ratificavam uma postura de se colocar o material escrito em segundo lugar frente a outros materiais da atividade cênica. Ao se depararem com textos desconectados de sua teatralidade, leitores imergentes em ou emergente de experiências teatrais passam a ratificar as ideias de Antonin Artaud em seu ensaio “Para acabar com as obras-primas”.³

O meu modo de enfrentar a questão não foi a de um atalho: antes, se a questão residia na tradução, se o meu acesso a uma cultura teatral rica e complexa era limitado em função da tradução, o que deveria ser feito era estudar novas maneiras de se traduzir.

Meu primeiro e intenso experimento foi com outro repertório: o da dramaturgia trágica de Federico Garcia Lorca. O contexto das traduções realizadas foi o do centenário de seu nascimento. O Ladi-UnB foi organizado muito em função das atividades em torno das traduções realizadas entre 1997 e 1998, mas que só foram publicadas em 2000 pela Editora UnB.⁴ Ainda mais, Lorca foi uma inspiração não apenas por sua recepção da tradição ateniense: ele foi também um organizador, um gerente cultural, em torno do teatro universitário com o grupo La Barraca.⁵

Lembro bem das dificuldades para realizar tais traduções. Creio que o enfrentamento da obra de Lorca produziu algumas decisões interpretativas que até hoje levo em conta e as quais agora explicito:⁶

1. *Tradução como aprendizagem de dramaturgia:* quando passei a traduzir, eu transitava de um professor de textos teatrais a um dramaturgo. Assim, os contextos de ensino/aprendizagem e criação estavam sobrepostos. Eu traduzia para ter um texto mais atual, mais dinâmico que os disponíveis no mercado. E eu traduzia porque era um escritor e estava cada vez mais me inserindo no universo das Artes Cênicas. De leitor de textos dramáticos de outras pessoas em me tornava em autor de textos teatrais.

³ Texto incluído na coletânea *O teatro e seu duplo*. Na abertura de seu ensaio, Artaud vocifera: “Uma das razões da atmosfera asfíxia, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio – e pela qual somos todos um pouco culpados, mesmo os mais revolucionários dentre nós –, é o respeito pelo que é escrito, formulado ou pintado e que tornou forma, como se toda expressão já não estivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para se começar tudo de novo. É preciso acabar com a ideia das obras-primas reservadas a uma assim chamada elite e que a massa não entende; e admitir que não existe, no espírito, uma zona reservada, como para as ligações sexuais clandestinas. As obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós. [...] Sófocles talvez fale alto, mas com modos que já não são desta época.” Comento essa estratégia de reação ao chamado “teatro literário” no meu livro *Imaginação dramática* (1998b).

⁴ As traduções publicadas foram: *A casa de Bernarda Alba*, *Yerma*, *Assim que passarem cinco anos e Conferência*.

⁵ Sobre esse aspecto, veja a dissertação de mestrado de minha orientanda Gisele Cristina Rosa dos Santos, que trabalhou comigo no projeto das traduções dos textos de Lorca: *As palavras não morrem jamais: análise e comentário de textos não literários de Federico García Lorca*. Disponível em: <http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/19108>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁶ Não pude discorrer sobre o tema na introdução de cada obra. A orientação da coleção era para realizar um texto enxuto, sem notas, e com breve introdução mais centrada no conteúdo da obra do que nas decisões interpretativas.

Como leitor profissional, pude arregimentar um enorme repertório de referências textuais, fazendo convergir para um mesmo texto obras de outras épocas. Assim, ao traduzir *Yerma* ou *A casa de Bernarda Alba* fui capaz de estabelecer *links* entre o texto de agora e as técnicas dramáticas da dramaturgia ateniense, e mesmo figuras e falas dessa mesma dramaturgia. Movendo no tempo das obras, para além das cronologias, pude estabelecer um diálogo não apenas intertextual mas, e sobretudo, um diálogo formal e recepional. E a percepção de que a obra traduzida estava em contato com o repertório ateniense, entre outros, fez com que algumas de minhas opções tradutórias fossem mais definidas.

E creio que é assim mesmo: no ato tradutório, o intérprete tem diante de si várias opções. Resta a ele ter consciência disso, de saber que são opções e que depois de um tempo se tornam seus pressupostos de leitura e tradução. Ao me situar diante do diálogo entre uma obra e a tradição, entre o texto e o repertório, vi que havia um mundo de possibilidades, o encontro exponencial entre a infinitude da tradição e a multiplicidade de opções. Seriam então os textos traduzidos mais flexíveis do que eu pensava? Seriam eles montagens, jogos, operações a partir das escolhas, demonstrações mesmas dessas escolhas?

Isso me levou à questão do tradutor-autor, no caso do dramaturgo-tradutor. No ato tradutório tenho a possibilidade de escolher a cada instante o que vai se tornar a versão finalizada da tradução. Alguma hora tenho de chegar ao texto finalizado (não o texto final, última palavra, claro...). Cada sentença pode ser traduzida de várias maneiras. Mas o que vai para a impressão é uma escolha. Olha quem faz essa escolha? Apenas o tradutor? Ou o autor? O autor do texto traduzido já fez todas as escolhas? Para mim algumas dessas perguntas nem eram questões. Eu traduzia como um dramaturgo, como um autor. Para mim, uma tradução era um modo de estudar mais detalhadamente uma dramaturgia. Em sala de aula, era impossível ficar horas em uma passagem, discutindo suas possibilidades de leitura. Mas no trabalho de gabinete, na exumação e ressurreição do texto, ali havia um outro tempo, o tempo do detalhe, dos comentaristas, dos dicionários, das gramáticas, de outras traduções. O mesmo trecho era lido e relido e reescrito. No lugar da linearidade, da sucessão do texto em sua ordem, havia a experiência da acumulação, da simultaneidade. E o que fiz então?

O primeiro fruto dessa experiência tradutória foi a primeira versão de *A casa de Bernarda Alba*, a qual foi recusada por um parecerista, especialista em Garcia Lorca. Decepção. Minha primeira tradução foi recusada. O parecerista indicou dois problemas: irregularidade e literalidade. Falei com o editor, e o que era um fracasso seria minha motivação para nova empreitada. Não iria ficar ali detido no momento de me ultrapassar.

No mesmo tempo, começamos a usar a tradução para montagens em torno do centenário de Garcia Lorca – eventos conduzidos por Hugo Rodas. Junto com os ensaios e com novas leituras, refiz a tradução. Com certa desconfiança o editor a recebeu e encaminhou para o parecerista. Esse intervalo foi para mim terrível: estava em jogo continuar ou não com essa atividade tão trabalhosa, a de traduzir e a de escrever para o teatro. Menos de 15 dias e a resposta: o parecerista gostou muito da nova versão. Era como se tivesse sido realizada por outra pessoa. “Meus parabéns!”

E o que dera errado antes que agora fora corrigido? O que eu fiz de diferente agora?

A minha primeira versão, que, infelizmente (ou não) se perdeu, continha bons e maus momentos. Daí a irregularidade apontada. Venho da poesia da intensidade, um caminho próximo ao de Lorca.⁷ Traduzir e escrever, é reescrever. Então eu não tinha o fôlego necessário para uma obra tão complexa e tão multidimensional como *A casa de Bernarda Alba*. Esse tema muitas vezes é pouco comentado em obras sobre tradução. Foi o meu trabalho em teatro que me fez compreender melhor o que é este “fôlego”, essa continuidade qualitativa que atravessa partes diferenciadas. O cotidiano dos ensaios, passando e repassando cenas, às vezes horas e horas para produzir um minuto, tudo isso começou a ser realidade para mim na mesma época em que comecei a traduzir. Embora vista como experiências antípodas por alguns, a atividade textual e atividade cênica possuem muitas interseções. Era o que eu experimentava nesse momento.

Da irregularidade para a literalidade: o que consegui vencer em minha segunda versão de *A casa de Bernarda Alba* foi o apego à imagem do autor materializada na correspondência estreita entre a ordem dos itens na língua-fonte para a língua-alvo. Eu queria ser “fiel” a Lorca sem questionar o que seria essa transposição, ou melhor, sem de fato compreender o que acontecia no caminho dessa transposição. Assim, eu procurava eliminar de meu trabalho quaisquer sinais de interferência. Mas isso era absurdo e sofrido. Quando passei a interferir mais, a de fato assinar minha tradução, foi que melhor dialoguei com Lorca. Isso se materializa melhor na escolha de palavras, virgulação e estruturação das sentenças. É na morfossintaxe que eu me vi menos um amanuense que um dramaturgo-tradutor. Eu sentia que era um trabalho de faca, de escrita como recorte, que deixa suas marcas, sua força. Era assim que eu reagia a uma dramaturgia igualmente navalhada, incisiva.

Assim, as traduções de Lorca me serviram para me reafirmar como autor dramático. Pude ver um texto final, acabado, com toda sua dramaturgia ali presente e ainda mais, com minha efetiva participação nisso.

Mas é preciso deixar claro esse ponto. O que eu intendo por “interferências”? No meu caso, valho-me desse termo para deixar claro que meu trabalho é vibrar com o texto, de reforçar sua organização, suas escolhas, pois eu as entendi. A compreensão da dramaturgia do texto-fonte determina que a dramaturgia do texto-alvo seja efetivada. A minha tradução não é uma nova obra, ou novo original. Assino como tradutor e não como autor, embora tenha assumido e realizado atos autoriais. Eu compreendo por atos autoriais o conjunto de decisões que dispõem o arranjo de uma obra. Eu não modifiquei o arranjo: são as mesmas cenas em sua ordem; são as mesmas personagens com suas falas na mesma ordem.

Um passo além dessa postura seria o da adaptação ou de uma versão. Aí teríamos uma série de modificações de um texto prévio que justificam a identificação de uma nova modalidade textual que a da tradução. Eu realizei isso no contexto das produções de ópera

⁷ Ver meu livro de poemas *A idade da Terra & outros escritos* (1997a).

no Ladi-UnB. Por exemplo: na montagem de *Carmen*, algumas cenas foram cortadas, encurtadas, personagens que cantavam passavam a atuar.

Outro passo seria uma nova obra ou novo original. Foi o que fiz com *Sete* (2013).⁸ Eu havia traduzido *Sete contra Tebas* e publicado a obra.⁹ Era mais um dos materiais de meu doutorado (1999-2002). Aliás, fui estudar e traduzir Ésquilo para ter mais fôlego para a escritura, coisa que comecei com as traduções de Lorca. Quando apresentei esse material traduzido para Hugo Rodas, ele rejeitou e me pediu que eu reescrevesse, que fizesse outra coisa. Eu achava que estava tudo resolvido e vem o diretor e me pede um outro texto.¹⁰

Uma rejeição chama outra: se no passado minha primeira tradução de Lorca me levava para um melhor material, agora esta outra recusa me direcionou para outra realização bem-sucedida. Creio que ambas as rejeições se complementam: ambas se relacionam reações de especialistas. A primeira mostrou que não era um bom resultado escritural; a segunda, não era um bom material cênico.¹¹ Assim, entre insucessos e novas tentativas, me vi submetido ao duplo domínio da escrita e da cena.

E o que fiz em *SETE* (2013), que se diferencia do que realizei com Lorca, ou com os as óperas? *Sete* reencena a mítica luta fratricida entre Etéocles e Polinices, transpondo para um jogo cênico atemporal da briga eterna entre dois irmãos. Eu me vali de trechos de minha tradução de *Sete contra Tebas* e de trechos de *As fenícias*, de Ésquilo. Embora trechos contínuos dessas peças sejam encenados, toda a dramaturgia foi por mim escrita, e músicas foram por mim compostas para o espetáculo. Tudo se deu a partir do processo criativo. Foi como um dramaturgo dentro do processo criativo que *Sete* foi elaborado.

Ou seja, *Sete* não é uma versão ou adaptação ou ainda uma tradução de *Sete contra Tebas*. A ordem das cenas, a escolha das personagens e suas ações e sua disposição em sequência, a ordem e o material das canções, tudo isso não foi decidido por Sófocles ou Ésquilo. *Sete* possui passagens traduzidas de textos escritos por estes autores, mas não se confina a estes documentos. Para ampliar ainda mais a questão, durante os ensaios, tivemos os protestos contra o aumento das passagens em São Paulo, com lutas em manifestantes e polícia. A repressão policial fez multiplicar esses protestos, que passaram a incluir toda a insatisfação da sociedade com corrupção generalizada, entre outras coisas. Parecia guerra civil. Era irmão contra irmão, o país contra si mesmo. Cenas desses embates foram mostradas ao fim do espetáculo. Essa catarse e autoidentificação coletivas faziam reverberar a transhistoricidade da dramaturgia ateniense.

⁸ Apresentado no I Festival Internacional de Teatro Antigo, Brasília, 2013. Direção de Hugo Rodas. Com Dênis Camargo, Pedro Silveira e Fernanda Jacobs.

⁹ Revista *Archai*, v. 10, 2013, p. 145-168. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/9020>. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹⁰ Discurso sobre o contexto dessa montagem da obra de Ésquilo em Mota (2013f).

¹¹ O mesmo texto foi todo encenado do modo como está publicado por Márcio Meirelles no Teatro Vila Velha, em Salvador, Bahia, em 2016. Ver Mota (2016b, p. 26).

Outro caso: em 2006, deu-se a montagem de um texto meu elaborado a partir de *Otelo*, de Shakespeare.¹² O metadrama Iago apresentava um grupo de atores encenando *Otelo* e sendo influenciados pelas situações do drama shakespeariano. A abertura e a conclusão da peça foram elaboradas a partir dos textos traduzidos que eram apresentados tanto como estavam no original, ou modificados, invertidos, subvertidos: na cena final, o papel de suplicante de Desdêmona é realizado pelo ator do século masculino que faz o papel de Otelo, e o papel de Otelo é feito pelo ator que faz o papel de Iago. Ou seja, temos uma outra dramaturgia na qual se inserem cenas traduzidas de outra obra. Além das cenas inteiras traduzidas, há algumas frases de Otelo que foram inseridas nas falas das personagens da nova peça. Essas interferências aproximam e distinguem ao mesmo tempo ambos os espetáculos. O interessante é que as frases inseridas provocam uma mudança de tom nas falas: transita-se da cotidianeidade para um tom mais elevado, declamativo, sapiencial.

Uma experiência extrema foi a da montagem de *O empresário*, de Mozart.¹³ Eu traduzi do alemão o libreto. Mas não fazia muito sentido o humor. Comecei atualizando as partes engraçadas, seguindo a ordem das cenas do libreto. Depois, escrevi quase que um novo libreto. Aqui a experiência é muito mais “radical”: há a sobreposição entre o libreto original e o novo texto. Chamei de “adaptação” o resultado desse trabalho intertextual, pois segui a ideia e a forma do libreto, conservando as personagens e as situações.

O que importa aqui reafirmar é que, diante desses exemplos, há distinções da atividade tradutória cênica que precisam ser melhor compreendidas antes que tudo se torne a mesma coisa. Ora, é claro que é preciso ser criativo em uma tradução, é claro que as decisões criativas são tomadas pelo tradutor. Mas há, pelo menos para mim, diferenças de papéis, funções, atributos e fazeres que indicam que há maior ou menor grau de transformação dos materiais prévios, ou do ponto de partida. Quando traduzi os textos de Lorca sabia que a meta era para prover aos leitores um texto de boa qualidade de Lorca em língua portuguesa, e que este texto funcionasse cenicamente, mesmo sabendo que em um processo criativo tudo pode ser modificado. Então, não alterei muito as decisões autorais do texto de partida.

Um caso extremo foi o de traduzir as canções em *Yerma*. Em alguns momentos tomei a decisão de manter um texto de bom nível no lugar de seguir a métrica das canções. E por quê? Se as músicas para as letras forem mesmo compostas, elas serão reescritas. Mantive o jogo das sonoridades (rimas, aliterações), mas não a mesma distribuição rítmico-silábica original. Quis disponibilizar um texto que seria legível para os que dele se aproximassem para compreender e encenar. Lorca era compositor. Mesmo que ele tivesse elaborado músicas, partituras para as músicas de suas peças e tais partituras estivessem disponíveis, para uma montagem em português este material seria transformado de alguma maneira. No meu caso, prevendo posteriores desenvolvimentos, eu explicito o que era necessário.

¹² Sobre essa dramaturgia, ver revista *Dramaturgias*, n. 1, 2016, especialmente os textos entre as páginas 87-230.

¹³ Sobre toda a experiência, ver revista *Dramaturgias*, n. 5, p. 84-142, 2017b.

Dependendo da necessidade e do engajamento com o processo criativo, o trabalho de tradução varia. Como contraponto, eis o caso de *Sete*: eu traduzi o texto, escrevi uma tese sobre Ésquilo, cujo maior capítulo é sobre *Sete contra Tebas*, material base para diversos cursos e palestras sobre a peça. Mas no processo criativo, todo esse material e experiência foi reprocessado e um novo texto com canções originais foram produzidos.

Há, pois, diversos graus de interferência e variados modos de tradução. Defendo isso, pois lidando com textos creio bem educativo e enriquecedor levar em consideração tal multiplicidade de papéis e práticas, para que não se defenda idealmente algo que está fora do alcance do tradutor ou simplesmente não interaja com o texto traduzido.

A tradução do teatro é um caso especial dentro da atividade tradutória ao articular duas tradições que entraram em entrechoque no século XX. Argumentos antitextualistas foram e ainda são comuns entre diversos teatrólogos e popularizados entre atores e diretores. Há toda uma história do teatro que transmite bem enfaticamente a lição que a liberação criativa do teatro no século XX veio da negação de obras escritas como ponto de partida para o trabalho do ator. Em meio a oposições como fala X texto, ou corpo X fala, ou ainda texto X teatro, acumulam-se tensões e exclusões.

No meu caso, quando comecei a mais profissionalmente me envolver com teatro, eu não via de fora, de uma visão periférica ou contemplativa. Para mim era meu trabalho estar ali e escrever, no sentido de providenciar materiais para a cena, como o ator e o iluminador faziam. Traduzir para mim foi algo que amadureceu quando eu amadurecia como alguém integrado à cena. Então, para mim, os atos tradutórios cenicamente orientados precisam ser coordenados a esta experiência fundamental, essa pertença ao trabalho coletivo teatral. Creio que haja pessoas que sabem muito bem a língua fonte, mas que não entendem isso: que o ato tradutório para teatro é atravessado por uma materialidade cênica que não está nos livros, que há um mundo específico além das palavras. Uma imaginação material cenicamente orientada é disso que tradutores para teatro precisam. Por isso, é muitas vezes mais oportuno transformar pessoas do teatro em tradutores – eles mesmos trazendo sua bagagem para a página de papel.

De outro lado, quem lida apenas com a língua pode se aproximar de grupos teatrais, de companhias e trabalhar e aprender com eles. Assim como para artistas o melhor é ter uma demanda, uma encomenda, para quem trabalha traduzindo para a cena é bem educativo também ser demandado, convidado. Isso evita que se transfira para o ato tradutório conceitos de autoria privativos, exclusivistas, como se quem domina o texto tivesse a última palavra.

Na mesma época que essas questões foram se esclarecendo para mim, foi ampliando minha participação no teatro. A partir de 2004, passei a exercer regularmente a direção, iniciando com óperas, e depois fui para a composição musical. Em todas essas amplas demandas, o aprendizado do tradutor dramaturgo ecoou.

2. *Tradução como enfrentamento de protocolos cênicos.* O caso de *Yerma* e outras obras de Lorca acercava-se de um ilusionismo perigoso: ao traduzir uma peça moderna e em uma língua próxima do português, a tarefa proposta, a entrega da

encomenda, tudo parecia mais simples do que realmente era. Quão enganoso isso se mostrou... As diversas versões produzidas das peças e a recusa do material foram meus mestres iniciais. Todo o material produzido era lido em voz alta, chegado em duplas. Além disso, como relatei acima, parte do material foi encenado, com inserção de modificações na tradução a partir de processos criativos.

Uma das primeiras decisões criativas que me acompanhou foi o das “pessoas do discurso”. No português contemporâneo, vemos muito bem a complexa situação do pronome “você”: morfológicamente se articula como pronome de terceira pessoa do singular, mas semanticamente designa a segunda pessoa do discurso, “com que eu falo”. Essa ambivalência é muito presente nas interações verbais e delas eu me valho de uma forma também ambivalente. Ou seja, para mim se tornou uma decisão justificada explorar um sistema pronominal misto, já utilizado por falantes e descrito linguisticamente. Lembrar que antes de tudo temos uma fala em teatro, mesmo que se apresente como uma fala que foi escrita. Não advogo simplesmente transpor para a cena o modo como se fala comumente (e muito menos os conteúdos dessas falas...). O que para mim em 1997 era relevante residia em romper com a dominante prática tradutória de textos fossilizados, muitas vezes não apenas incompreensíveis: não eram algo bom de se falar ou ouvir.

Estes artefatos impronunciáveis e truncados eram quebrados por decisões na escolha dos vocábulos e na estrutura pronominal. Passei a trabalhar com o seguinte modelo: um preciso intercâmbio entre “você” e “tu” para marcar a pessoa com que eu falo. A precisão era assim realizada: se a cena articulava uma proximidade mais enfática, transitava-se do “você” para o “tu”. O “senhor” marcava a distância e respeito no tratamento.

Ora, este sistema diz respeito às relações interpessoais contemporâneas em português. Mas, o que fazer quando temos de trabalhar com textos que se relacionam com outras épocas, com culturas que trabalham com maior formalidade no tratamento? No meu caso, eu me utilizei desse sistema em *Sete contra Tebas*, por exemplo. Lá, basicamente temos as relações entre o líder e o comandante da cidade (Etéocles), um coro de mulheres e um espião/mensageiro. Estas três perspectivas podem ser tratadas como duas: a do senhor e a dos soberanos. Como não há muitas gradações, e o soberano aqui é tratado como alguém com limitações de comando e críticas, o sistema Senhor X você/tu funcionou bem, dando ao texto clássico uma dinâmica cênica. Claro que poderia usar um sistema mais amplo. Mas essa abordagem que usei para as traduções é a que uso em minha dramaturgia. Não defendo a exclusividade, mas a possibilidade. Para mim, tal opção aproxima mais o leitor/ouvinte do universo dramático ao aproximar este universo dramático de grande parte de sua experiência cotidiana.

Há problemas nessa abordagem. A primeira é na sua monstruosa aplicação de “desvios” linguísticos a textos clássicos. Eu submeti essa tradução a uma editora universitária. O parecerista recusou a tradução, atendo-se a duas razões: que o esquema rítmico original não fora contemplado por essa prosa em versos a qual eu havia vertido a poesia da tragédia grega; e que eu havia cometido erros no uso do vernáculo a me valer desse sistema pronominal

misto. Enfim, ele concluiu dizendo que aquilo se afastava no espírito da língua grega. E que seria melhor que se publicasse uma adaptação de uma boa tradução, uma versão para a cena do que aquilo que eu havia realizado.

Escrevi uma longa resposta, mais para mim que para o parecerista. Além da questão dos pronomes, algo que merece uma análise mais detida é a questão dos versos. A dramaturgia ateniense toda foi expressa em versos. Mas os versos tinham uma realidade mais complexa que muitas vezes pensamos, nós mergulhados em uma cultura do livro. Os versos da dramaturgia ateniense traziam para o espectador ritmos de diversos lugares da Hélade e fora dela. Os ritmos eram tão especializados que você podia fechar os olhos e saber até que tipo de seção, que tipo de evento estava acontecendo: uma entrada do coro, uma lamentação partilhada, um diálogo entre agentes, uma recordação/atualização do passado. O uso dos metros está ligado à materialidade do espetáculo, suas diversas seções e diálogos com tradições culturais diversas.

Ora, ao meu ver, não basta traduzir mostrando como era, como isso teria sido no passado. Para isso servem os comentários, as notas. E acima de tudo, *o que era não é mais*: não passa de um exercício especulativo, aproximativo, que fica no papel. É de fundamental importância esclarecer o leitor quanto ao contexto performativo, as práticas de composição e recepção. Posso traduzir alguns momentos como exemplo para que o espectador/leitor entenda que aqui é um metro especializado para diálogos, ali é uma seção polimétrica que modula entre ritmos diversos em função da situação dramática. Agora, para a cena mesmo, estes esclarecimentos vão ser aproveitados e transformados pelo trabalho comum e criativo entre diretor, atores, direção musical, músicos.

Um exemplo: na montagem de *Sete contra Tebas* dirigida por Márcio Meirelles, primeiro eu fui lá convidado e ministrei um *workshop* explicando, entre outras coisas, os metros, tanto das partes faladas quanto das partes cantadas/danças. Durante essa consultoria, vimos juntos que havia uma homologia entre ritmos presentes na tragédia e pontos do candomblé. O candomblé como performance é dividido em seções, em eventos aurais ritmicamente diversos. Muitas vezes o ritmo não era o mesmo que o grego, mas a função, sim. Então, operou-se uma tradução funcional, estilística e rítmica dos metros gregos para os ritmos do candomblé. É uma operação complexa que envolve diversos agentes. Temos um encontro entre texto, teatro e música. Por mais que eu seja um especialista nos metros, cada processo criativo será singular em suas escolhas. O que eu posso é mostrar o que está ali no texto, mas isso não significa que será a palavra final. Tradutores de textos teatrais precisam ter em mente essa dimensão do trabalho coletivo: quem traduz um texto teatral presta um serviço para outras pessoas engajadas no processo criativo. Quanto melhor e mais documentada for sua tradução, melhor será subsidiada a montagem desse texto. Principalmente em textos repletos de formalidade/restrições/marcas como os textos da dramaturgia ateniense.

Pensando por outro lado, veja-se a seguinte hipótese: um diretor ou grupo de alunos se interessam em montar uma tragédia grega. Uma tradução é adquirida. Ela é lida: apresenta só o conteúdo verbal, sem informações sobre a distribuição entre partes faladas e cantadas/

dançadas, sem dados sobre os metros empregados. Há o trabalho de mesa: os partícipes da montagem leem o texto. Em primeira impressão, há só fala, pessoas falando o tempo inteiro, enormes “bifes”. Além disso, há muitos nomes, muita referência de lugares, figuras e ações desconhecidas. O que fazer? Uma proposta imediatista é fazer tudo como está ali, com atores falando o tempo inteiro, atores como cabeças falantes, atores imóveis, um tom de fala sempre intenso, exagerado. Outra proposta: cortar o que não se entende, o que é pesado, as descrições, a mitologia, cortar as partes do coro. E assim vai: o processo criativo não interage com as marcas performativas do texto, pois elas foram apagadas, negligenciadas. Porque um tradutor de dramaturgia ateniense precisa saber que o espetáculo registrado no texto é multissensorial: possui sons, movimento, palavras.

A dramaturgia ateniense é um caso extremo de um texto atravessado por protocolos cênicos, que orientam a leitura, a compreensão e a fruição dessas obras. Minha estratégia é adotar algumas definições básicas:

- a. poucas notas de rodapé, para explicar referências a mitologia, figuras, etc. Essas notas enciclopédicas podem ser substituídas por seções na apresentação ou materiais pós-textuais, como glossários e apêndices;
- b. adotar o verso como uma linha que segue a numeração do texto original e que apresenta uma aproximação quantitativa em relação ao original;
- c. nos versos das partes faladas essa aproximação quantitativa é mais livre, conservando mais a correspondência entre palavras em posição-chave;
- d. nos versos das partes cantadas/dançadas, a aproximação quantitativa segue mais de perto a do texto original.

No mais, para mim, mesmo que haja a possibilidade de traduções do grego se converterem em laboratórios de criação linguística, eu opto por uma postura que pode ser até conservadora. Mesmo que haja muitas invencionices, como em *Ésquilo*, meu foco não é a língua em si, como se a língua inventasse a cena. Busco uma legibilidade e não um pastiche, ou algo que não se entende nem em grego, nem em português. Há lugar para tudo e para todos. Mas, eu de meu lado, que trabalho no cotidiano teatral, sei que já é difícil trabalhar com o texto legível. Inda mais com egolatrias/malabarismos linguísticos...

Finalizando 1

Para concluir, indico as traduções realizadas no Ladi-UnB:

A. Textos cênicos

- *Yerma*, de Garcia Lorca;
- *A casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca;
- *Assim que passarem cinco anos*, de Garcia Lorca;

- *A donzela, o marinheiro e o estudante*, de Garcia Lorca;
- *Passeio de Buster Keaton*, de Garcia Lorca
- *Persas*, de Ésquilo;
- *As suplicantes*, de Ésquilo;
- *Sete contra Tebas*, de Ésquilo;
- *As etiópicas*, de Heliodoro (Livro I);
- *Libreto de Carmen*;
- *Cavalleria rusticana*, de Giovanni Verga;¹⁴
- *Act without words I*, de Samuel Beckett;¹⁵
- Textos de Homero e Heráclito para a *Suíte clássica*.

B. Textos não teatrais

- *Conferências*, de Garcia Lorca;
- *Íon*, de Platão;¹⁶
- Artigo “O corpo no corpo no teatro de Beckett”, de S. Gontarski.¹⁷

Finalizando 2

Ainda, insiro nesta conclusão, um excuro textual a partir de um projeto para tradução de *As suplicantes*, de Ésquilo:

Tradução de dramas clássicos:

As relações entre texto e performance a partir de *As suplicantes*, de Ésquilo¹⁸

É notório o descontentamento com traduções de textos dramáticos clássicos, tanto por parte de quem ensina quanto de quem aprende. A consideração desses textos como “clássicos” choca-se com o tipo de textualidade com a qual o leitor tem contato ao folhear as páginas de traduções. Há geralmente um tratamento sem diferenças entre textos criativos – todos eles enquadrados como metafóricos independentes de sua situação composicional. E ainda mais há a tendência de monumentalizar estas obras ditas imortais através de escolhas vocabulares, semântica e sintáticas que preconizam a eruditização da linguagem,

¹⁴ Revista *VIS*, v. 13, n. 4, p. 273-296, 2014. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/16256/11571>. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹⁵ Revista *VIS*, v. 11, p. 115-120, 2012.

¹⁶ Revista *Archai*, v. 2, p. 183-204, 2009. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/326/181>. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹⁷ Revista *VIS*, n. 5, p. 267-73, 2006.

¹⁸ Trabalho executado no Ladi-UnB, entre 2000 e 2003. Este texto foi elaborado para a Iniciação Científica do estudante Alisson Farias, para a tradução de *As suplicantes*, projeto este interrompido.

reduzindo as referências textuais a atitudes mentais e contemplativas modelares. Com isso desenvolve-se uma moldura atemporal e descontextualizada de obras fundamentais, provocando a dificuldade de acesso e decorrente afastamento ou ajuizamento genérico. O caso é que muito se qualifica o texto como clássico, mas pouco se defronta com suas qualidades paradigmáticas.

Ainda mais no caso de textos dramáticos clássicos. A escritura para o teatro é lida pelos instrumentais narrativos que privilegiam a leitura sobre a representação. Mas texto para teatro é texto para ser encenado, e não somente lido. O restrito circuito leitor-obra não dá conta de fatores performativos que não são apenas subsidiários, mas determinantes para a concepção estrutural mesma da obra que foi escrita. A escrita de textos dramáticos é o roteiro de sua representação.

Por isso, é estimulante intelectualmente debater estas dificuldades de nossa tradição textu- lista em sua pouca prática com obras dramáticas, tudo dentro do estudo de um caso específico.

Com isso, objetivamos o enfrentamento de questões concretas e de busca de soluções que levam em conta pressupostos e conceitos inerentes à problemática que se investiga. Há uma homologia básica entre a busca de caracterizar estas dificuldades e soluções ao processo criativo que possibilitou a composição do drama.

Nesta pesquisa, procura-se, então, contextualizar a prática de tradução como acesso à prática composicional de dramas, relevando os problemas teóricos que se tornam orientações para a tradução e para a composição, de modo a proporcionar um conceito de texto mais diversificado e produtivo; conceito basilar para a compreensão de dramaturgias. E culminando, pois, em contato com fontes primárias, contato este sempre adiado não só pela precariedade das traduções como também pelas abordagens que privilegiam a discussão de obras clássicas quase que exclusivamente por linhas teóricas hegemônicas ou em luta por hegemonia.

Discussão teórico-metodológica

Quero tornar claro a ambivalência do termo “clássicos”. O termo refere-se, neste livro, tanto ao cânone ocidental de obras exemplares quanto ao momento grego utilizado como modelo para esta exemplaridade. A escolha da obra de Ésquilo para ser traduzida procura articular esta dupla referência. O enfrentamento de sua tradução é também o enfrentamento de sua exemplaridade. Seguindo a renovação bibliográfica nos Estudos da Antiguidade, que se baseiam em um conceito não homogêneo de textualidade, a “classicidade” que se registra no texto de Ésquilo desempenha o papel de promover um campo de experiências representacionais que promovem um meio audiovisual impactante, convertido depois em imagem da cultura na qual foi expresso e desenvolvido. A capacidade de uma performance em fazer audível e visível referências encenadas espetaculares que orientam a atividade imaginativa de uma audiência foi explorada pela composição e realização de dramas. A dramaturgia de Ésquilo expõe o esforço de tornar possível este meio audiovisual. A tradução

dessa dramaturgia contextualiza este esforço, procurando fazer notar suas dificuldades e seus parâmetros de composição e realização. A tradução torna-se um esclarecimento do processo criativo, que, procurando soluções para determinados problemas representacionais, transforma-se em uma exposição mesma destes problemas. Se a representação é uma exploração dos obstáculos de sua realização, a tradução será a identificação e compreensão destes obstáculos. De forma que ao fim, pela tradução, temos uma aproximação mais enriquecedora e integrada do contexto produtivo mesmo da textualidade de performances.

Para tanto, a tradução necessita ser coordenada a uma abertura teórica capaz de inserir sua prática na problematização da especificidade dos textos que investiga. As obras de Taplin, Nagy, Calame, Wiles, marcos na incorporação dos estudos da performance nos Estudos da Antiguidade, oferecem um horizonte teórico do trabalho em acompanhamento da prática de tradução. A partir mesmo das dificuldades de tradução e a comparação com outras traduções, vamos passo a passo apontando conceitos que vão sendo empregados e aplicados. O objetivo é demonstrar o caráter operatório de conceitos utilizados no estudo de obras ficcionais, de modo a evitar uma simplista aplicação de enciclopédica contextualização. A correlação entre procedimentos textuais relacionados a problemas de composição e conceitos será feita na medida em que necessários ao esclarecimento de atos representacionais apontados no texto.

Na tradução serão apontadas variantes de tradução, de forma a registrar o percurso de possibilidades e ajustamentos a uma concepção mais efetiva de um roteiro de representação. São como a memória de opções que são refutadas, mas foram anotadas para esclarecer a concretude das conquistas e das opções de tradutibilidade. O que confirma que a tradução não é uma prática sem teoria, mas leva em conta uma concepção de texto que dá coerência ao que se faz.

Com o enfrentamento contínuo do texto, o debate com o horizonte teórico que vai sendo assimilado pontualmente, o registro de variantes de tradução vai se constituindo um processo tradutório guiado por operações fundamentais. O pesquisador se inicia tanto em distinguir fontes (dados da obra, autor, gênero, materiais utilizados, comentários críticos) como em formular uma visão mais integrada e crítico-reflexiva de uma prática autoral.

Ainda mais em se tratando de uma textualidade poético-musical como é a dramaturgia de Ésquilo, fato que só recentemente tem sido abordado pela crítica especializada. A alternância entre partes recitadas e cantadas do drama se faz em torno de procurada unificação cênica. As formas poético-musicais procuram evidenciar a presença de um auditório em potencial para o qual se remete tal unificação. De maneira é necessário ultrapassar o autofechamento do material utilizado, dotando-o de uma orientação representacional. A tradução agora se defronta com procedimentos composicionais relacionados a uma tradição de formas poético-musicais. A estruturação poético-musical mesma do texto de Ésquilo demonstra o domínio de uma prática composicional específica, seletiva para a leitura e tradução. Ao se buscar uma concepção mais integrada de tradução, nada mais provocativo e exemplar que uma obra que integra materiais heterogêneos.

De forma que um conjunto de questões estarão diretamente relacionados com o ato de tradução:

1. *Questões metodológicas*: como inserir o ato tradutório em uma reflexão sobre processos criativos que não são linguísticos somente? Como na tradução mesma fazer presente a orientação de performance? Como conceptualizar uma tradução explicitando seus pressupostos? Quais instrumentos teóricos e práticos para obter uma fluência e ao mesmo tempo maior rigor no acompanhamento da tradução? É possível operacionalizar uma rotina tradutória mais eficiente e produtiva? Qual expediente de registro e acompanhamento dessa rotina de forma oferecer a explanação de um percurso intelectual que aos poucos vai sistematizando suas dificuldades e soluções?
2. *Questões textuais*: como correlacionar a forma linguística e o contexto de performance? A situação de representação modifica os atos de fala? Há padrões no modo como estes atos produzem um contexto de performance? Quais são os parâmetros de uma textualidade determinada por fatores de performance?
3. *Questões de performance*: como a forma de apresentação do espetáculo pode se identificada? Há padrões na correlação entre representação e audiência em potencial? A diferença de atos de fala é um registro de modalidades de representação?

A partir dessa tradução-modelo de *As suplicantes*, poderíamos efetivar um projeto “Clássicos em performance: traduções comentadas”.

Desde, principalmente, a publicação da obra *The Stagecraft of Aeschylus*, de Oliver Taplin (*Oxford University Press*, 1977), até *Greek Theatre Performance*, de David Wiles (*Cambridge University Press*, 2000), há uma convergência de estudos entre tragédia grega e performance, e, conseqüentemente, uma recontextualização da dramaturgia clássica.

Tal recontextualização privilegia as condições de realização das obras como modo de se fundamentar os comentários e as traduções de Ésquilo, Sófocles, Eurípidés e Aristófanes a partir de referências ao processo criativo específico para a cena.

Com isso, a abstrata oposição entre texto/espetáculo é ultrapassada em prol de uma compreensão da interação palco/plataforma que é desenvolvida durante a performance da tragédia grega.

Assim, o texto da tragédia pode ser compreendido como um roteiro de representação, uma exposição da ordem e encadeamento dos atos e dos materiais propostos para o público massivo do teatro grego.

Tal atenção às condições de performance dos textos tem impulsionado novas traduções dos clássicos gregos. Traduções da Aris & Phillips (*Warminster*, Inglaterra), ou coleções, tais como a *Plays for Performance* (Chicago, *Ivan Dee Publisher*), ou ainda as novas edições da *Cambridge Greek and Latin Classics*, incorporam o paradigma performativo na formatação de suas notas explicativas e na versão ou releitura do original grego.

Com isso, essas traduções não se detêm apenas em esclarecer linguisticamente os textos por meio de informações ou paráfrases desvinculadas da situação de representação. Há estratégia de articular texto traduzido e notas em função não de um circuito texto-leitor, mas da correlação cena/audiência.

É importante saber que não se objetiva alcançar ou reproduzir a performance original. O que importa é esclarecer a integração da textualidade a padrões e limites observáveis que definem o campo de procedimentos da dramaturgia interrogada.

Estes são os tópicos abarcados por uma abordagem performativa do texto clássico:

- a- entrada/saída, posicionamento, movimentação figurino, vocalidade, marcação emocional das personagens;
- b- padrões de contracenação entre as personagens;
- c- duração/extensão das cenas, divisão das partes, macroestruturação do espetáculo; e
- d- configuração sonora das partes cantadas e correlação destas com as partes faladas.

Dentro dessa orientação, escrevi minha tese de Doutorado em que procurei apresentar uma análise detalhada tanto do contexto de produção quanto dos procedimentos dramaturgicos utilizados por Ésquilo. As 700 páginas por mim reunidas centram-se em uma faceta pouco discutida mesmo dentro do esforço de aproximar texto e performance: a musicalidade dos textos da tragédia grega. Ou seja, além dos textos restantes dos clássicos explicitarem parte de suas condições de performance, estes textos também explicitam uma dramaturgia musical, um espetáculo audiovisual.

Já fiz um esforço inicial dentro de tal orientação performativa de traduções na tradução sem notas explicativas de *Sete contra Tebas* quando publiquei *O roteiro do drama*. Mas durante essa tradução notei a necessidade de se produzir um trabalho de maior envergadura, editorialmente mais acabado e organizado.

Agora proponho deter-me mais pontualmente tanto n' *As suplicantes*, de Ésquilo, e produzir tradução comentada que explicita em notas e no texto traduzido os padrões de composição e realização da tragédia vista como uma obra audiovisual.

Assim, por esse projeto, aproximam-se a erudição presente nos Estudos Clássicos e em pesquisas de pós-graduação e a reformulação e tratamento editorial desse trabalho em virtude de sua incorporação para um público leitor mais amplo.

Ora, para tanto, é preciso coordenar uma série de atividades durante a elaboração desses Clássicos em Performance. A atividade de tradução e a de realização dos comentários, embora conjugadas, necessitam de distintos instrumentos.

Durante a tradução valho-me de “comentaristas textuais” em sua grande maioria. Nesse momento é preciso explorar as possibilidades verbais para garantir a legibilidade do texto.

Já durante a realização das notas explicativas, valho-me não só desses comentaristas textuais, mas de discussões sobre interpretações dos textos e sobre a interpretação mesma de obras audiovisuais. Nesse momento é necessário focar a inteligibilidade do espetáculo.

Assim, há um detido exame de posições textualistas e pressupostos teóricos de abordagem das obras que são traduzidas. Conseqüentemente, cabe a mim selecionar e organizar as referências fundamentais desse processo de tradução e comentário para o leitor.

Em razão disso, para não sobrecarregar o leitor com as notas, proponho certas rubricas para os textos traduzidos, assim como esquemas gráficos e tabelas que visualizem a constituição das partes ou cenas nas quais se performam os atos dos agentes dramáticos.

Há, pois, a atividade de busca e aquisição dos “comentaristas textuais” e das obras teóricas, bem como da formatação do texto final, com a inserção dos expedientes visuais.

Portanto, para cada tradução comentada há o exercício de se coordenar o tratamento da textualidade em função das condições de performance, explicitar tais condições de performance e dar o acabamento para o texto traduzido e para as notas explicativas, gráficos e tabelas em função de sua compreensão pelo leitor.

Ao fim, a tradução oferece um texto mais efetivo de uma tragédia para o leitor, assim como subsídios para sua montagem. Ou seja, um produto editorial completo inédito no Brasil.

Em virtude disso,¹⁹ a tal prática tradutória prioriza a legibilidade e a inteligibilidade das estruturas teatrais. Assim como toda interpretação tem seu pressuposto, temos textualidades diversas com pressupostos realizacionais vários. O tradutor precisa ter clara sua opção tradutória, relacionada com o tipo de textualidade com a qual dialoga.

Para tanto, procuramos verter o texto original em aproximadamente o mesmo número de versos do original para mostrar a audiovisualidade da performance, demonstrada na quantificação das partes atribuídas aos atores e ao coro. Não se recriei a acentuação, ritmos, nem sintaxe. Escrevo para pessoas que leem e falam português. Em termos laicos, traduzi em verso mas não fiz poesia.

Para uma posterior realização seria preciso transformar o texto em feitos cênicos: compor música e movimento a partir daquelas palavras e não para aquelas palavras. Entre uma tradução literária, mais radicada na leitura e uma performance, situa-se esse trabalho de tradução. *Clássicos em performance* seria a exposição das marcas de performance, e não a performance mesma. Outro seria o texto.

Nesse momento, prefiro promover uma provocação para o espetáculo, um roteiro subsidiado de possibilidades de encenação e interpretação. O encenador e o músico que lerem o texto com estas marcas de performance expostas retornarão ao original ou se saciarão com as notas explicativas e, então, poderão desenvolver seus processos criativos. Agora, simplesmente pegar um texto de uma tragédia grega traduzida por concepções monumentalizantes do passado e impor ao ator e ao público – isto é, para não dizer outra coisa, uma perda de oportunidade.

¹⁹ Insiro, nesse momento, notas de uma polêmica em torno de práticas tradutórias de textos clássicos. Há a clara divergência entre opções que veem o texto da tragédia como depositário de eventos linguísticos e conceptuais, e outras que procuram aproximar este mesmo texto de seu contexto criativo. Em todo caso, toda tradução, como ato interpretativo, possui seus pressupostos.

Uma erudição para a cena, sensível à realidade multitarefa de um espetáculo, deve ter em mente quem se aproxima com fervor e vigor destes textos.

É o fetiche do original que causa tamanha indiferenciação entre opções de traduções e tipos textuais. É insensatez tanto colocar alguém em cena falando como se estivesse lendo um texto do século XIX para dizer que isso é fidelidade ao original quanto inventar uma língua artificial para acatar algo que não tem correspondência com o texto original.

Daí ser necessário, para textos que foram escritos em função de sua performatividade, o esclarecimento dessas opções e tipologias concretas. A partir disso, os atos tradutórios podem adquirir melhor eficiência e clareza.

Por exemplo. Se optei por traduzir o texto em função de sua performance, é claro que deveria selecionar formas verbais que tivessem mais aderência à performance. Por isso não uso 2ª pessoa do singular para referir relações intersubjetivas, mas uso pronomes de 2ª quando os atos verbais se dirigem com mais veemência ao interlocutor. Este sistema misto concilia as dificuldades que temos de apresentar situações de confronto e formas de tratamento muito distanciadas. Tal sistema deve ser usado com cuidado e controle.

A sobreposição de formas pronominais já é matéria corrente nos Estudos Linguísticos. Leia-se *Pronomes pessoais* de J.Lemos Monteiro (Fortaleza, EUFC, 1994). Eu já me vali desse sistema nas traduções de Garcia Lorca para a Editora UnB (*Assim que passarem cinco anos, Yerma, Casa de Bernalda Alba*) com discussão caso a caso de cada uso e função dos pronomes junto aos revisores.

É em nome de uma língua viva em sua específica utilização, audível e compreensível, que as formas são selecionadas e distribuídas nesta opção performativo-tradutória. Esta é a uma opção que passa desde a escolha de uma palavra até a forma dos blocos de fala do texto ou sua distribuição em versos.

Na tradução vamos nos valer da edição de *As suplicantes* feita por H. Friis Johansen e E.W.Whittle (Copenhagem, SDFU, 1980) e da edição de M.L. West (Teubner, 1998).

Finalizando 3 – ideias-síntese

Tradução é um ato de interpretação. E não há interpretação sem pressuposto

Muitas das discussões sobre tradução não levam em consideração as implicações disso. Quando traduzir é interpretar a contextualização da atividade tradutória é melhor esclarecida. Ao invés de uma genérica agenda de procedimentos, temos a situação mesma de se movimentar entre textos. Tal espaço de movimentação é fundamental para um tradutor, pois cada encontro com os textos vai exigir dele uma resposta específica. Creio que é fundamental não transformar a tradução em veículo de determinada concepção do que se tenha em mente ser “literatura”.

Na tradução de textos teatrais, creio que isso fica bem mais claro. As falas e as rubricas remetem o leitor para dimensões amplas, para possibilidades de concretização que se

valem tanto de níveis diversos de referência, desde os mais cotidianos até os mais abstratos. O tradutor se vê diante de referência múltiplas e simultâneas. O texto amplia-se em roteiro de representação integrando quem fala e quem ouve e vê no espetáculo. Se não se leva em consideração tais determinantes, o ato tradutório se torna a aplicação de uma rotina tradutória.

A amplitude da cena é reflexiva: ao mesmo tempo que aponta para algo, indica também quem dela participa. O tradutor de textos teatrais se vê jogado nessa reflexividade, tornando-se tanto agente da língua quanto ator daquilo que escreve. É impossível traduzir um texto teatral sem interpretar, sem interferir e ser interferido, sem performar e ser conduzido a performar.

Diante disso, textos teatrais enfatizam a efetividade interpretativa de atos tradutórios, explicitando o contexto de um ato que não reduz a si mesmo. Bela lição, nesses nossos tempos de narcisismo intelectual.

Conclusão¹

Neste livro, foram disponibilizados aspectos da produção artística e intelectual do Laboratório de Dramaturgia Dramática da Universidade de Brasília (Ladi-UnB). A partir de aulas de análise de textos dramáticos, o laboratório constituiu um *know-how* em montagem de obras do repertório operístico e depois envolveu-se na produção de musicais próprios.² O transcurso da sala de aula para a sala de ensaios proporcionou uma experiência *sui generis* em não apenas aproximar mundos distantes: é que aquele que trabalha nas fronteiras entre as artes e diversos saberes acaba, portanto, que enfrentar tais fronteiras quanto movê-las. Daí se explica essa convergência para o som, para atos sonoramente orientados. E por que o som?

Historicamente, conhecer é ver, ver é saber.³ Essa tautologia é reforçada na cultura ocidental por metáforas que associam visão e conhecimento.⁴ As coisas conhecidas são coisas claras. É preciso esclarecer, tornar compreensível. O amplo espectro de cores e matizes é, ao fim, reduzido às dicotomias valorativas do mais claro em oposição ao mais escuro. Em contraposição a isso, temos o som, que é aquilo que não se vê, que não é de se pegar ou colocar em forma de coisa. Mesmo sendo assim tão inapreensível, volátil, o som está na voz, nos ruídos do mundo. É onipresente, como bem o demonstrou John Cage.⁵ Essa onipresença contradiz sua invisibilidade. Assim, como fenômeno sutil, o som tem sido associado a eventos além dos objetos, metafísicos, transpessoais, transcendentais, cósmicos.⁶

Dos sons do coração à música das esferas, tal inflação dos sons em suas aplicabilidades repercute em apaixonadas e calorosas reações, como a de Hanslick, que em sua obra *Do belo musical*, de 1854, defende: “O único e exclusivo conteúdo e objeto da música são formas tonais em movimento.”⁷ (HANSLICK, 2011, p. 41). Estas formas e essa beleza seriam perceptíveis majoritariamente na música instrumental. Assim, a presença de outras artes, como o canto acompanhando e a ópera, caracterizariam situações em que os sons não

¹ Este texto foi escrito a partir das discussões em torno do curso Sons em Movimento, ministrado no PPG-Metafísica e no PPG-Artes Cênicas, em 2021. Disponível em: <https://sonsperformance2021.blogspot.com/>. Acesso em: 22 ago. 2021.

² Ver Mota (2003b).

³ Ver Sousa (1973) e Levin (1999).

⁴ Ver Squire (2016) e Levin (1993).

⁵ Ver Cage (2011).

⁶ Ver Ihde (2007), Voegelin (2021) e Kraus (2021).

⁷ Modifico a tradução de Artur Morão de “forma sonoras em movimento”, para “formas tonais em movimento” a partir do original “Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen”. Ver discussão em Payzant (1981).

poderiam ser selecionados, combinados e dispostos com excelência, segundo a tradição compositiva de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn, referidos no prefácio à segunda edição da obra como “mestres e verdadeiros inventores musicais”.⁸

A identidade entre beleza, música e música instrumental é assim proposta por Hanslick:

Escolhemos intencionalmente movimentos instrumentais como exemplos. De facto, só o que se pode afirmar acerca da música instrumental vale para a arte sonora como tal. Quando se investiga qualquer peculiaridade geral da música, algo que caracterize a sua essência e a sua natureza, que determine os seus limites e a sua orientação, só pode falar-se da música instrumental. Do que a música instrumental não consegue jamais se pode dizer que a música o consegue; pois só ela é a arte dos sons pura, absoluta. (HANSLICK, 2011, p. 27).

Essa assepsia aural tem seu contraponto em uma pressuposta prevalência das estéticas particulares sobre campos interartísticos, mobilizando pressupostos platônicos de construção da cidade ideal (*Kallípolis*), cidade que deverá contar com apenas alguns tipos de sons e ritmos.⁹ No lugar de uma cidade com performances variadas, múltiplas, como diversificado e polimorfo era o corpo social de Atenas, Platão transporta seus leitores-ouvintes para um outro espaço-tempo, no qual aquilo que se considera o melhor e mais belo será a única coisa a ser produzida e consumida por seus moradores.

Lutar com essa instrumentalização estética dentro da Universidade é o cotidiano dos que integram o Instituto de Artes (IdA). E em nosso favor o Ladi-UnB tem se valido de diversas modalidades do uso do som: o som do teatro falado, os sons de cantores acompanhados de instrumentos musicais e os sons de instrumentos musicais combinados.

E logo o som, aparentemente o mais frágil dos sentidos, aquele que precisa retornar para continuar, para perdurar, é justamente o som que impulsiona atos e conhecimentos em processos criativos e pesquisas comprometidos com um pluralismo estético e universitário.

Por isso, creio que as artes com o som são um bom recurso para se tornar compreensível o estatuto complexo e heterogêneo das artes performativas e disto um igualmente profundo repensar da presença das artes na Universidade. Como aquilo que se ouve, uma performance na unicidade de seu evento é irrepetível, logo é associada a algo efêmero. Essa interpretação da leveza e finitude do evento performativo não é patrimônio dos artistas. Platão, novamente em seu diálogo *Íon*, pela personagem Sócrates, afirma: “Pois o artista é uma coisa leve, alada e sagrada, que só faz alguma coisa se antes estiver inspirado ou fora si, a razão não mais nele.” (MOTA, 2009, p. 193).

Este julgamento de mais de dois mil e quinhentos anos é uma irônica justaposição entre a graça do artista e sua completa ignorância: como não sabe o que faz, como não

⁸ Ver http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_index.html. Acesso em: 30 ago. 2021.

⁹ Ver trecho entre os livros III e IV (3.400a-c, 4.424b-d) de *A República*, de Platão.

há conhecimento naquilo que realiza, tanto o artista quanto sua arte estão fora do domínio da cidade, daquilo que as pessoas fazem para dominar e compreender o mundo. E este artista e sua arte, no caso do diálogo platônico supracitado, é o rapsodo, o profissional contador de histórias que com seus sons mobiliza a imaginação de multidões.¹⁰

Assim, os sons, embora fugazes, são perigosos, um desafio para o pensamento, pois em contextos performativos vários produzem poderosos efeitos. Logo, este ambivalente estatuto de algo instável e ao mesmo tempo pujante é capaz subverter lógicas unívocas. Este choque heterodoxo em abordagens ortodoxas surpreende intérpretes da mais diversa condição.

No Ladi-UnB, tanto elaboramos dramas musicais quanto orquestrações que se organizam a partir de roteiros, dramaturgias de ações e acontecimentos. Exemplo: no início de 2010, antes da pandemia, a partir das relações entre música, artes plásticas e literatura, foi elaborado um ciclo de obras para piano denominado *Clarice(a)nas*.¹¹ O nome, a partir de conversas com o professor André Luís Gomes (Teoria da Literatura-UnB), trazia essa sobreposição entre o nome da suíte e cenas. Pois as peças para piano foram compostas a partir de procedimentos utilizados na elaboração de dramaturgias no Ladi-UnB, como expostos nos capítulos 3 e 4 deste livro, na detida análise do musical *David* (2012).

Tanto lá como aqui, as decisões criativas quanto ao material disponibilizado para performance foram procedimentos de algo que podemos chamar “instância pré-composicional”: esboços, gráficos, análises e outros estudos prévios inserem os articuladores do processo criativo no imaginário que será configurado e realizado.¹² No caso da suíte *Clarice(a)nas*, situada no domínio da música instrumental, contrariando perspectivas que reproduzem o formalismo de Hanslick (2011), escolhas do material sonoro foram efetivadas tanto em relação à instrumentação, estilos musicais e outros itens de análise musical (fraseado, tempo, alturas, harmonia, etc.) quanto a elementos não musicais. O ponto de partida foi o levantamento de textos de Clarice Lispector que se referiam a eventos audiofocais. Após a seleção desses textos, alguns foram escolhidos como referências para as peças musicais. Dentro dessa seleção se produziu um levantamento de possibilidades, como um minirroteiro. A composição musical posterior seguiu este minirroteiro que foi reinterpretado a partir das possibilidades do instrumento, de estilos musicais, cujas formas traduziam ou se aproximavam das ideias e referências do roteiros.¹³

Mais recentemente, no primeiro semestre de 2021, foi elaborado e composto, novamente para o colega Ricardo Dourado Freire, um conjunto de obras interligadas para o trio de Clarinete e Cordas (Clarinete, Violino/Viola e Cello). O ponto de partida foi o

¹⁰ Ver Mota (2006a; 2013c; 2016e; 2020e).

¹¹ Ver Mota (2020n, 2020o). Sobre as relações e som e literatura em Clarice, ver ainda Librandi (2018).

¹² Ver Sotuyo (2007), Carlile (2012) e Variego (2021).

¹³ Apresentei o processo criativo da Suíte *Clarice(a)nas* no V Encontro Internacional de Piano Contemporâneo (2020). *Link*: <https://sites.ffclrp.usp.br/v-encontro-internacional-de-piano-contemporaneo/programacao/dia-14.html>. Para o vídeo da palestra, ver <https://youtu.be/gxSvkCsY2dU>. Acesso em: 20 ago. 2021.

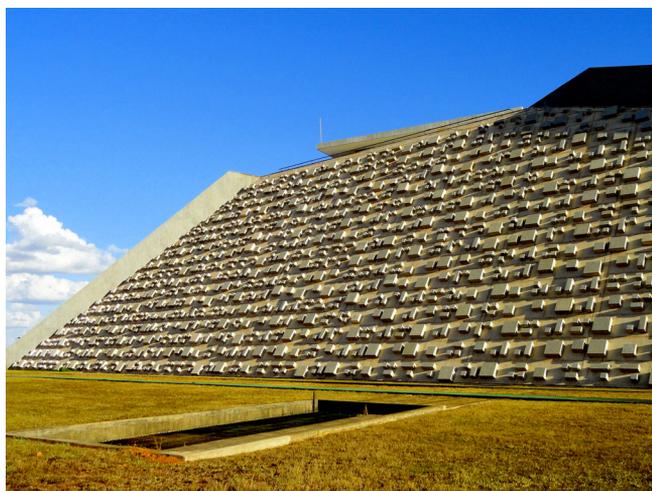
de visitar lugares abandonados em Brasília.¹⁴ Após uma pesquisa inicial, listamos os seguintes espaços/construções:

- 1- Teatro Nacional Claudio Santoro
- 2- Clube do Servidor
- 3- Concha acústica
- 4- Passagens Subterrâneas

Cada um desses pontos de referência da jovem capital do Brasil foi estudado em sua disposição física e arquitetônica, gerando roteiros de dados e imagens consolidados posteriormente em um roteiro. O primeiro a ser realizado foi muito significativo: no coração da cidade, o Teatro Nacional, encontra-se fechado desde 2014!!¹⁵ Uma geração inteira não pode usufruir produções culturais como as apresentações da orquestra, óperas, teatro, entre outros eventos multissensoriais. O abandono do Teatro Nacional evoca as difíceis relações do Estado com seus equipamentos culturais. De fato, evoca também as dificuldades de se pensar as artes dentro do Todo do qual fazemos parte. Disso, surgiu o nome para as obras desse ciclo instrumental: *Cidade Fantasma*.

No caso da composição que abre esse ciclo, centrei-me nas fachadas do Teatro Nacional, o painel de blocos de concreto, criado por Athos Bulcão em 1966. Em contraposição ao aspecto monumental e inteiriço do Teatro, Athos desenvolveu, a pedido de Oscar Niemeyer, um jogo de volumes variados que, sob o impacto do sol, projeta movimentos, leveza, um diferir cinemático:¹⁶

Figura 30: Fachada lateral norte do Teatro Nacional de Brasília



Fonte: Ladi-UnB.

¹⁴ Sobre muitos desses espaços, ver o site <http://www.lugaresesquecidos.com.br>. Acesso em: 30 ago. 2021.

¹⁵ Ver <https://www.cultura.df.gov.br/teatro-nacional-claudio-santoro/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

¹⁶ Disponível em: <https://www.fundathos.org.br/noticia/217>. Acesso em: 30 ago. 2021.

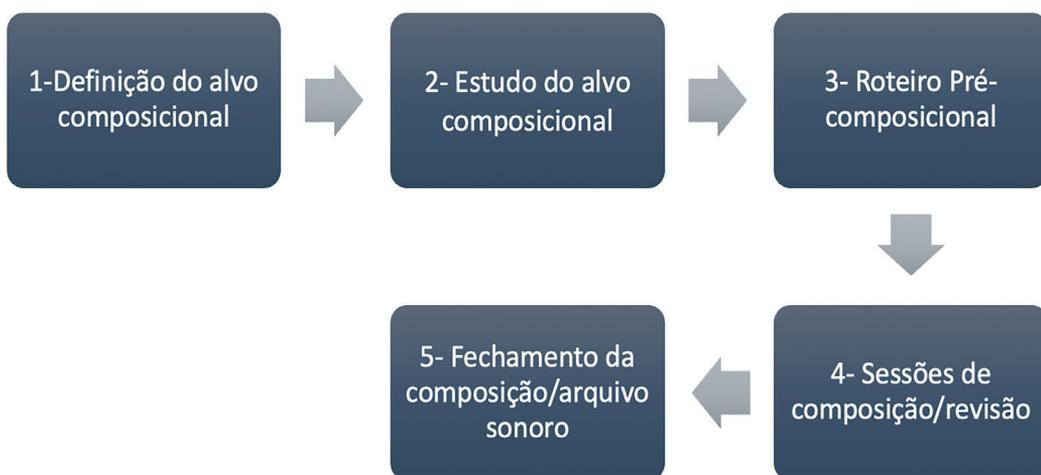
Ampliando a compreensão sobre seu trabalho com Oscar Niemeyer, Athos Bulcão afirmou:

Me pareceu no desenvolvimento do meu trabalho que um dos aspectos principais desse trabalho de integração era procurar fazer em relação ao projeto uma espécie de, ...Às vezes eu me comparo com, vamos dizer, com prosa, minha prosa, eu vou comparar, ...mas ao Felini e Nino Rota, conheceu Felini? ...Os filmes dele? O Nino Rota fazia uma certa falta. Mas o que era importante era o filme, mas também a música era importante. Então, durante algum, tempo eu me sentia o Nino Rota e o Oscar Niemeyer era o Felini. Eu fazendo uma música de acompanhamento que precisava existir naquela obra. (Athos Bulcão citado por ADAM, 2018, p. 141).

Essa perspectiva interartística explicitada por Athos Bulcão foi interpretada sonoramente por meio da contracenação entre as fontes sonoras da obra que abre a suíte “Cidade Fantasma”: temos um espaço-tempo com fragmentos de melodias esparsas, sobrepostas, que vão no decorrer do fluxo da performance se adensando, formando convergências e simultaneidades, retomando materiais já apresentados. Blocos ou grupos de notas retomam concreto da fachada. As redistribuições e as mudanças na dinâmica musical, as variações no eixo das alturas atualizam o lusco-fusco, os vários planos das formas em movimento.

Aproximando pré-composição e composição, compreendo que pré-composição é composição, as análises da fachada do Teatro Nacional que formataram o roteiro são interpretadas e refiguradas por meio do *continuum* sonoro elaborado. Nesse sentido, temos a seguinte organização do trabalho criativo (Figura 31):

Figura 31: Organograma do processo composicional



Fonte: Ladi-UnB.

Por alvo composicional são entendidos aqueles materiais e fontes de pesquisa que impulsionam o processo criativo. Nas montagens das óperas, tínhamos o *libreto* e as partituras das obras que seriam montadas. Nos musicais elaborados no próprio Ladi-UnB, tínhamos os textos ou esboços de textos dramáticos. No caso das composições instrumentais

partimos de obras literárias (*Suíte heliodoriana*, *Suíte Clarice(a)nas*, *Suíte clássica*), obras visuais (*Suíte Kandinskyanas*), ou de eventos ou situações de nosso tempo/lugar (*Suíte Esplanada*, *Cidade Fantasma*).¹⁷

Tais pontos de partida passam depois por um segundo momento: por meio de análise textual, iconográfica e videográfica e bibliografia complementar, o alvo composicional é decomposto, ampliado, redefinido. Nessa fase, há a oportunidade de se familiarizar com diversas possibilidades do material prévio, interrogá-lo e inseri-lo em outros contextos. É como se estivesse preparando um artigo acadêmico. Nesse sentido, há correlação entre estratégias de processos criativos e processos de pesquisa universitária. Os estímulos dessa fase não são exclusivamente intelectuais: a expansão referencial é seguida da expansão sensorial: os novos *inputs* informativos projetam atos imaginativos. Conhece-se mais para poder mais sonhar.

Na terceira fase, a erudição acumulada em torno do redimensionamento do alvo composicional é sintetizada: em algum momento é necessário interromper o esclarecimento quanto ao que será interpretado artisticamente. Essa interrupção pode se dar na combinação entre saturação informacional e limites temporais. De qualquer forma, pesquisar uma situação, um espaço, uma figura pode tomar a vida inteira. Com o roteiro composicional, desloca-se o processo criativo da infinitude da autoinstrução para uma síntese de elementos escolhidos, um projeto de ordenação. Nesse roteiro, a lista dos tópicos ou dados já indica uma escolha em função de sua plasticidade audiofocal: são atributos do alvo composicional os quais, a partir das análises prévias, indicam possibilidades de reinterpretação em forma de sons e formas sonoras.

Em seguida, esse roteiro é o horizonte de consulta e orientação das decisões criativas durante as sessões composicionais. Durante essas sessões, com o roteiro de cada composição a ser realizada, a partir da instrumentação escolhida, são escritas as músicas em programas de edição de partituras. Uma das vantagens desses programas reside na possibilidade de se ouvir uma simulação aural do que se escreve. Assim, por exemplo, atribui-se determinado bloco ou sucessão de notas para um instrumento e esse resultado sonoro é em seguida escutado. A partir da escuta, modificações são inseridas. Ou seja, o intervalo entre uma proposta de sons e sua reescrita é mediado por sucessivas escutas e alterações. Na verdade, temos uma sucessão crescente de transformações, variações, trocas, reposicionamentos dos materiais e formas sonoras, tudo sob o influxo de sua recepção aural. Muda-se porque se ouve várias vezes. A composição contracena com as demandas sonoras.

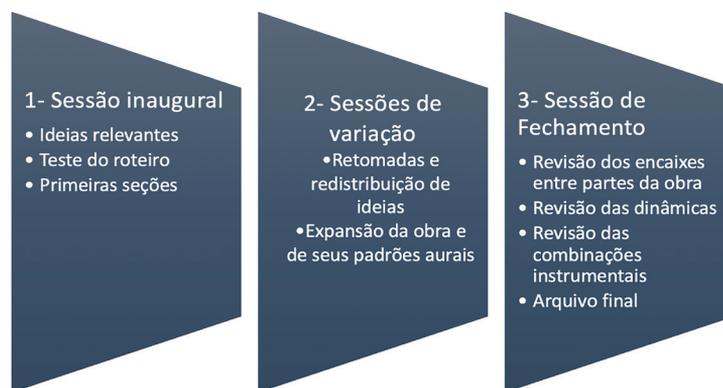
Assim, mesmo que haja predeterminantes musicais e organológicos, é a escuta, mesmo, uma escuta simulada, a escuta reiterada que se impõe como eixo das alterações. Logo, coloco tal nota na região grave no *cello*, e um grupo de outras no violino, as notas escolhidas

¹⁷ Pensar Brasília e suas contradições tem sido uma constante, tanto nas obras cênico-musicais quanto nas obras instrumentais. Além do aspecto político, uma memória do populismo em *Saul* (2006) *David* (2012), *Salomônicas* (2016-2017), um coral de trombones, denominado "Eixão e Chuva", foi elaborado a partir da queda de parte do asfalto do eixo monumental em 2018. Ver Mota (2019i).

sendo escritas nem tanto pela lógica harmônica geral ou pela limitação da extensão, das sonoridades de um instrumento. Esses elementos são, claro, levados em conta. Especialmente as considerações acústicas dos instrumentos. Mas o que é sobredeterminante é a construção do espaço-tempo da obra em interação com a escuta iterativa de sons propostos.

Por isso, temos *sessões composicionais*: intensos períodos de tempo em que a escrita e a escuta de sons são produzidas. Todas as sessões geram arquivos que são abertos e encerrados no espaço de tempo de sua realização. Normalmente, temos as seguintes tipos de sessões (Figura 32):

Figura 32: Tipologia de sessões composicionais



Fonte: Ladi-UnB.

As sessões inaugurais resultam em um acúmulo de materiais que demonstram a passagem de possibilidades apontadas no roteiro para decisões efetivas na escrita musical. É uma transdução criativa: a passagem ou conversão de um sinal ou meio para outro. Em uma sessão inaugural temos algo que vai além de um esboço, de registro de ideias ou temas exclusivamente musicais: em virtude dos estudos e análises prévios, já houve tempo de se sair de algo mais indeterminado e amorfo para escolhas mais deliberadas e definidas. O que temos agora é que o processo criativo se guia por sons que interpretam tais estudos e análises, e eles mesmos se convertem em estudos e análises aurais do alvo composicional.

Por isso, temos não apenas ideias, fragmentos de melodias, movimentos, diálogos entre fontes sonoras, mas um desenho, uma forma, uma organização e distribuição de materiais, padrões aurais perceptíveis. O roteiro é testado, rematerializado agora em sons. E temos subdivisões internas, sequências na distribuição desses padrões aurais. Enfim, a atividade multissetorial da composição, sua divisão em partes, começa a ser construída.

O segundo tipo de sessão compositiva não passa de uma sucessão de contínuas retomadas do que a sessão inaugural realizou: os padrões aurais escritos são revisitados e explorados, do mesmo como os estudos e análises do alvo observacional produziram detalhamentos e extensões de referências. Aqui essa atividade variacional é executada simultaneamente sobre a interação entre os instrumentos, a constituição das seções e suas interrelações, e a construção do movimento espaço-temporal da obra.

Finalmente, nas sessões de encerramento predomina uma compreensão da coesão escritural da obra. Tudo que já foi escutado anteriormente é novamente performado, com um foco nos detalhes de registro e sonoridade. Podem acontecer mudanças de maior escopo – reescrita de trechos, cortes, reposicionamentos, etc. –, mas na maioria das vezes é um olhar de quem vai publicar o texto resultante o que interessa. A busca de uma legibilidade que oriente o intérprete é o que aqui predomina. Em virtude da intensidade das sessões anteriores, a rapidez da ação escritural deixa em aberto algumas anotações mais precisas. Quando enfim ouvimos a obra como um todo, há desigualdades algumas vezes entre as sessões, no que tange ao registro escrito.

Uma etapa complementar das revisões dessa sessão é o da consolidação de um arquivo sonoro. Ao fim, além da partitura, temos um áudio editado da obra. Nesse áudio editado, diversas questões de escuta são evidenciadas, providenciando muitas vezes retornos para as modificações no editor de partituras. Como se usa uma DAW (*Digital Audio Workstation*) para produzir o áudio, há uma imagem gráfica dos sons e possibilidades da reinterpretação e entedimento da obra.

Esse método acima descrito ultrapassa as dicomias entre musical e não musical. É uma metodologia de composição multissensorial e multitarefa que coloca em cena um dramaturgo e seus hábitos de leitura e interpretação de textos dentro de uma atividade de construção de imaginários sonoramente orientados. Foi a partir do interior da atividade de se elaborar obras dramático-musicais que esta metodologia foi elaborada. A amplitude de se propor uma cena estendida, expressa audiovisualmente, efetivou a compreensão de que obras em campos multiartísticos não se resolvem na adoção de alguma perspectiva privilegiada, seja a condução via as palavras cantadas, a música performada, seja um outro eixo de orientação. Mais do que a soma de habilidades e/ou mídias, durante o tempo em que me envolvia com dramaturgias expandidas fui percebendo que aquilo que irrompia em cena era uma construção atravessada por diversos e simultâneos estímulos, um complexo acontecimento multissensorial.

Um contraponto: nas culturas afrodiáspóricas, segundo análise do musicólogo Kofi Agawu, a produção de sons e músicas correlaciona-se com as práticas sociais:

A música, entendida em um sentido africano expandido como semelhante a um *Gesamtkunstwerk* ou obra de arte total, é feita buscando e carregando canções, tocando tambores, castanholas e cabaças, e negociando o movimento. Embora existam atos individuais que possam sugerir a produção de música solo, a maior parte da produção musical entre os euês do Norte é concebida em relação a outros atores humanos. Como o derramamento de libação, a apresentação de notícias ou a encenação de narrativas enganosas, fazer música é uma atividade totalmente comunal¹⁸. (AGAWU, 2007, p. 7).

¹⁸ "Music, understood in an expanded African sense as akin to a *Gesamtkunstwerk* or total art work, is made by fetching and carrying songs, by beating drums, castanets and gourds, and by negotiating movement. Although individual acts that might suggest solo music-making exist, most musicmaking among the Northern Ewe is conceived in relation to other human actors. Like the pouring of libation, the performing of news, or the enactment of deceiving narratives, music-making is a thoroughly communal activity."

Em um processo coletivizado, ações diversas e diversas mídias se entrelaçam.

Ora, se tais estímulos múltiplos se davam em acontecimentos que integravam fala, canto, movimento, cenários e música instrumental, por que então não ocorreriam em obras com algum *input* sensorial dominante? Seria possível uma dramaturgia multissensorial em obras que não fossem multiartísticas? Seria a multissensorialidade um domínio exclusivo de obras interartísticas?¹⁹

Esse inusitado questionamento pode ser extraído, paradoxalmente, mesmo de propostas formalistas, exclusivistas, como a de Hanslick. Após defender que nas artes do som apenas acontece o som em si, Hanslick avança da tautologia para uma contradição em seu argumento, ao associar essa experiência privativa e absoluta do som com o não sonoro:

O modo como a música nos pode proporcionar formas belas sem o conteúdo de um afecto determinado mostra-no-lo incisivamente já um dos ramos da ornamentação nas artes plásticas: o arabesco. Vemos linhas ondulantes, inclinando-se aqui suavemente, elevando-se além atrevidas, encontrando-se e separando-se, correspondendo-se em arcos grandes ou pequenos, aparentemente incomensuráveis, mas sempre bem articulados, saudando em toda a parte uma peça frontal ou lateral, uma coleção de pequenos pormenores e, no entanto, uma totalidade. Imaginemos agora um arabesco, não inanimado e estático, mas surgindo aos nossos olhos em contínua autoformação. Como surpreendem sempre de novo o olho as linhas grossas e finas que se perseguem, se elevam de uma pequena curvatura a magnificente altura, recaindo em seguida, ampliando-se, contraindo-se em engenhosa alternância de repouso e tensão! A imagem torna-se já então mais alta e digna. Imaginemos sobretudo este arabesco vivo como eflúvio activo de um espírito artístico, que verte incessantemente toda a plenitude da sua fantasia nas veias deste movimento: não se aproximará muito esta impressão da que é própria da música? (HANSLICK, 2011, p. 41).

Essa dinamogenia do movimento que Hanslick busca representar o som de fato explicita algo comum entre o visual e o sonoro, o que explode entendimentos estanques, fechados, autocontidos. E o que se torna “comum” não é o traço, o registro do movimento. Em uma fenomenologia mais ampla e atenta, as mudanças de fase, as alternâncias, toda essa ciclomia de eventos que se cruzam e se sobrepõem aponta para grandezas físicas que são observáveis em vibrações e oscilações, as quais se encontram presentes em diversos fenômenos no mundo, desde as marés até a respiração.²⁰

¹⁹ Em abordagens contemporâneas de iniciação à composição tal dimensão integrativa é proposta, como se vê em Wilkins (2006), Redhead e Hawes (2016). Ver ainda Collins (2012) e Donin (2018).

²⁰ Estudei em minha recente tese para promoção a professor titular sistemas vibracionais acústicos que organizam obras como a épica homérica, os fragmentos de Heráclito, as obras finais de Bach, ilustrações de Kandinsky, esquetes de Richard Pryor e músicas de Led Zeppelin. Ver Mota (2021d). Partes dessa tese foram publicadas em Mota (2021g; 2021h).

No caso do Ladi-UnB, temos nos valido de procedimentos de dramaturgia como mediação dessa abstrata separação entre visual e sonoro. A proposição de cenas como tensões e convergência entre o que se vê e o que escuta nos levou a reconsiderar a escrita dramática para além de escrever falas de personagens e marcas para suas entradas e saídas.²¹

Nesse sentido, quando as demandas da escrita dramática foram ampliadas, passou-se a estudar e desenvolver outra escrita: a da orquestração. Após o épico processo criativo em torno de *David* (2012), dediquei-me a aprender orquestração na *Berklee University*, subsidiando o ambicioso e frustrado projeto de uma adaptação do romance *As etiópicas*, de Heliodoro, o qual assim eu descrevi:

o projeto é a realização de um evento multissensorial no qual a audiência será imersa em um ambiente mediado tecnologicamente que integra atuação, movimento e música. Durante a imersão, sons e imagens ao vivo e previamente gravados são disponibilizados pelos agentes em cena. A base desses materiais vem das cenas iniciais de um livro antigo, *As etiópicas*, de Heliodoro. (MOTA, 2020f, p. 250).

Enquanto encontrava-me em pós-doc em Lisboa (2014-2015) para realizar essa adaptação, as verbas já garantidas para sua realização foram suspensas, deixando a empreendimento no meio de um impasse:

Estava eu ali no meio do nada. Sem recursos para o grande projeto. Então decidi não interromper a pesquisa e a criação e, no lugar de um *show* multiartístico, concentrei-me no que tinha em mãos: orquestração e o romance de Heliodoro. (MOTA, 2020f, p. 185).

Esse momento de aparente inflexão do Ladi-UnB, que vinha em um contínuo de grandes produções, acarretou a transferência do *know-how* de elaboração e realização de obras dramático-musicais para obras orquestrais e instrumentais. A uma dramaturgia expandida se vinculou uma orquestração dramatizada. Não é por acaso que as primeiras realizações dessa nova etapa do Ladi-UnB foram ciclos de obras, integradas a partir dos estudos de outras obras e eventos, como a *Suíte heliodoriana* (2014-2015), a *Suíte Esplanada* (2017) e a *Suíte Kandinskyanas* (2017-2020).²²

Se o Ladi-UnB, dentro de seu processo de afirmação da pesquisa e realização artística, defrontou-se com campos interartísticos e multidisciplinares, não fez mais que refazer tanto o caminho da inserção das artes nas rotinas universitárias quanto indicar possibilidades para essa inserção.

Nesses 60 anos da Universidade de Brasília que sejam celebrados também outros aspectos de seu projeto fundador: só perdura o que se renova, reinventa-se. Uma Universidade criativa é o que todos queremos. Um lugar para descobertas é o que deixaremos para os que vierem após nossa bela e curta existência, sons e visões que ecoam para além de nós mesmos.

²¹ Discorro sobre isso em Mota (2017e).

²² Sobre essa última, ver Mota (2021a).

Referências¹

- ADAM, Luciana Fonseca de Melo. *A relação arte-arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília: concepções e materializações (1958-1981)*. 2018. 239 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- AGAWU, Kofi. The communal ethos in African performance: ritual, narrative and music among the northern ewe. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 11, p. 1-10, 2007.
- ARAUJO, Celso. *A cidade teatralizada*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- BARKER, Andrew. Οι καλούμενοι άρμονικοί: The Predecessors of Aristoxenus. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 24, p. 1-21, 1978.
- BARNETT, David. The Rise and Fall of Modelbooks. *Notate and the Brechtian Method: Documentation and the Berliner Ensemble's Changing Roles as a Theatre Company*. *Theatre Research International*, v. 41, n. 2, p. 106-121, 2016.
- BARISH, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1985.
- BARTSCHERER, Thomas; COOVER, Roderick (ed.). *Switching Codes*. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2011.
- BAYLEY, Chris; GARDINER, Howard. *Revisualizing Visual Culture*. London: Ashgate, 2010.
- BLANKENBORG, Ronald. *Audible Punctuation. Performative Pause in Homeric Prosody*. Tese. Radboud University Nijmegen, 2015.
- BLANKENBORG, Ronald. Resenha de A.P. David *The Dance of the Muses*. *Bryn Mawr Classical Review*, v. 4, n. 46, 2007 Disponível em: <https://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007.04.46/>. Acesso em: 20 maio 2021.
- BLASSINGHAM, Ellen (ed.). *Perspectives: Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater*. Opera America/Exxon Corporation, 1983.
- BOD, Rens. *A New History of the Humanities: The Search for Principles and Patterns from Antiquity to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

¹ As referências bibliográficas de minha produção relativa ao Ladi-UnB foram deslocadas para o Apêndice C.

BRANCO, Carlos Mateus da Costa Castello. *Dramaturgia brasiliense nos anos 1960 e 1970: questões sobre teatro e política*. 2016. 162 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

BRASIL. Decreto no. 500, de 15 de janeiro de 1962. Institui a Universidade de Brasília. *Diário Oficial da União*, Brasília, 16 jan. 1962. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/historicos/dcm/dcm500.htm. Acesso em: 20 abr. 2022.

BURKERT, Walter. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. 50th Anniversary Edition. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2011.

CARLILE, Solfa. Method in the Madness. Pre-Compositional Techniques in Modern Music. *International Journal of Arts & Sciences*, v. 5, n. 2, p. 343-348, 2012.

CARRIJO, Elizângela. *(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970-1990)*. 2006. 497 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CARRIJO, Elizângela. *Teatro no Distrito Federal: histórias a partir de notícias do Correio Braziliense e do Jornal de Brasília (1960-1999)*. 2020. 337 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

CASTAGNO, Paul. *New Playwriting Strategies*. London: Routledge, 2001.

CHECKLAND, Peter. *Systems Thinking, Systems Practice*. London: J. Wiley, 1999.

COLLINS, Dave (ed.). *The Act of Musical Composition*. Studies in the Creative Process. London: Routledge, 2012.

D'ANGOUR, Armand. The Musical Setting of Ancient Greek Texts. In: PHILIPS, Tom; D'ANGOUR, Armand (ed.). *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2018. p. 47- 72.

DAVID, Amirthanayagam Prashakaran. Seven Fatal Flaws in the Attempt to Derive the Dactylic Hexameter from Aeolic Cola. *Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 25, n. 1/2, p. 101-124, 2012.

DAVID, Amirthanayagam Prashakaran. *The Dance of Muses*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2006.

DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène. *Musiques et danses dans l'Antiquité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DONIN, Nicolas (ed.). *The Creative Process in Music*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2018.

- DORF, Samuel. *Performing Antiquity: Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi, 1890-1930*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2018.
- DORNELLAS, Janette Ribeiro. *A Ópera em Brasília: gênese e desdobramentos*. 2020. 292 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.
- DOURADO, Autran. *Poética de romance matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.
- DOURADO, Autran. Entrevista com o Autor. *Revista Alpha*, v. 7.7, p. 154-158, 2006.
- DUARTE, Maria de Souza. *Educação pela arte numa cidade nova: o caso Brasília*. 1982. 222 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 1982.
- FERRAZ, Ana Rita Queiroz. *Caminhar, encontrar e celebrar: o riso e a arte bufa no projeto pedagógico de Carlos Roberto Petrovich*. 2006. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- FRANKLIN, Jonh Curtis. The Language of Musical Technique in Greek Epic Diction. *Gaia: Revue Interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n. 7, p. 295-307, 2003.
- FREYTAG, Gustav (1863). *Die Tecnnik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus Verlag, 2003.
- FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Plano Orientador da Universidade de Brasília*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1962.
- GARDINER, Howard; GERE, Charlie. *Art Practice in a Digital Culture*. London: Ashgate, 2010.
- GARDINER, Eilenn; MUSTO, Ronald. *The Digital Humanities. A Primer for Students and Scholars*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2015.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- GEORGIDES, Thrasybulos. *Der griechische Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache*. Hamburg: Schröder, 1949. Disponível em: https://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html. Acesso em: 20 abr. 2022.
- GEORGIDES, Thrasybulos. *Greek Music, Verse and Dance*. Translated by Erwin Benedikt and Marie Louise Martinez. New York: Merlin Press, 1956.
- GIBSON, Sophie. *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*. New York/London: Routledge, 2005.
- GREIG, Noël. *Playwriting. A Practical Guide*. London: Routledge, 2005.
- GRUBE, Max. *The Story of the Meiningen*. Florida: University of Florida, 1963.
- GUCCINI, Gerardo. Directing Opera. In: BIANCONI, Lorenzo; PESTELLI, Giorgio (ed.). *Opera on Stage*. Trans. by Kate Singleton. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2002. p. 125-176.
- HABEBÖLLING, Heide. *Interactive Dramaturgies. New Approaches in Multimedia Content and Design*. Berlin: Springer, 2004.

HAGEL, Stefan. *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.

HAGEL, Stefan. Resenha de A.P. David *The Dance of the Muses*. *Gnomon*, v. 81, n. 4, p. 294-297, 2009.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

HANSON, Kaye. *Georg II, The Duke of Saxe-Meiningen: Re-examination*. 1983. PhD Tese – Brigham Young University, Provo, Utah, 1983.

HERINGTON, John. *Poetry into Drama: Early Tragedy & The Greek Poetic Tradition*. Berkeley, CA: University of California Press, 1992.

HILLMAN-McCORD, Jessica. *IBroadway. Musical Theatre in the Digital Age*. London: Palgrave, 2017.

HOBBSAWN, Eric. *Bandidos*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOLLANDA, Cristina Buarque (org.). *Teoria das elites*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

HUFFMAN, Carl. *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005.

HUNTER, Richard. *The Measure of Homer: The Ancient Reception of the Iliad and the Odyssey*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2018.

IHDE, Don. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press, 2007.

JOURNEAU, Véronique Alexandre; CHUEKE, Zélia; VASSILEVA, Biliانا (dir.). *Du signe à la performance – la notation, une pensée en mouvement*. Paris: L'Harmattan, 2015.

KENNEDY, Jay. Plato's Forms, Pythagorean Mathematics, and Stichometry. *Apeiron*, v. 43, n. 1, p. 1-32, 2010.

KENNEDY, Jay. *The Musical Structure of Plato's Dialogues*. Durham, NC: Acumen Press, 2011.

KINDERMAN, William; JONES, Joseph (ed.). *Genetic Criticism and the Creative Process*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2009.

KRAUS, Nina. *Of Sound Mind. How Our Brain Constructs a Meaningful Sonic World*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2021.

LaMOTHE, Kimerer. *Nietzsche's Dancers*. London: Palmgrave Macmillan, 2006.

LAWSON, John Howard. *Theory and Technique of Playwriting*. New York: Hill and Wang, 1960.

LEVIN, David (ed.). *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in History of Philosophy*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.

- LEVIN, David (ed.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993.
- LIBRANDI, Marília. *Writing by ear: Clarice Lispector and the Aural Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LOURENÇO, Frederico. Para uma terminologia portuguesa da métrica grega. *Boletim de Estudos Clássicos*, n. 55, p.17-27, 2011.
- LYNCH, Tosca; ROCCONI, Eleonora (ed.). *Companion to Ancient Greek and Roman Music*. London: Wiley-Blackwell, 2020.
- MAHONEY, Anne. Resenha de A.P. David *The Dance of the Muses*. *Verification*, n. 4, p.1-2, 2007-2008.
- MARQUES, Oswaldino. *Acoplagem no espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Boston/London: D. Riedel Publishing, 1980.
- MAZER, Cary. Dramaturgy in the Classroom: Teaching Undergraduate Students not to be Students. *Theatre Topics*, v. 13, n. 1, p. 135-141, 2003.
- MEANS, Loren. Digitalization as Transformation: Some Implications for the Arts. *Leonardo*, Cambridge, v. 17, n. 3, p. 195-199, 1984.
- MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (ed.). *Music and the Muses: The Culture of ‘mousikē’ in the Classical Athenian City*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2004.
- NAEREBOUT, Frits. Resenha de A.P. David *The Dance of the Muses*. *Choral Theory and Ancient Greek Poetics. Mnemosyne*, v. 61, n. 3, p. 485-491, 2008.
- NEALE, Derek (ed.). *A Creative Writing Handbook*. London: A&C Publishers, 2009.
- OLSEN, Sarah. *Beyond Choreia: Dance in Ancient Greek Literature and Culture*. 2016. Tese Phd, University of California, Berkeley, CA, 2016.
- ORSINI, Gian. *Organic Unity in Ancient and Later Poetics*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1975.
- PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry. The 1893 Text*. Berkeley, CA: University of California Press, 1986.
- PAYZANT, Geoffrey. Hanslick, Sams, Gay, and “Tönend Bewegte Formen”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 40, n. 1, p. 41-48, 1981.
- PÖHLMANN, Egert; WEST, Martin (ed.). *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*. Oxford, UK: Clarendon Press. 2001.

RAMOS, Samuel Araújo. *Antropofagizando os clássicos* Vida pitagórica e O banquete: caminhos percorridos e reflexões de um performer em busca de uma arte social e filosófica. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado Arte Contemporânea) – Universidade de Brasília, Brasília 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/14240>. Acesso em: 20 maio 2021.

REDHEAD, Lauren; HAWES, Vanessa (ed.). *Music an/as Process*. Cambridge, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

RESIDE, Doug. Byte by byte, Putting It Together: Electronic Editions and The Study of Musical Theatre. *Studies in Musical Theatre*, v. 1, n. 1, p. 73-83, 2007.

RIBEIRO, Darcy. *Carta: falas, reflexões, memórias* 14. ed. Brasília: Gabinete do Senador Darcy Ribeiro, 1995.

RODAS, Hugo. Números. *Dramaturgias*, n. 10, p. 163-178, 2019.

RUSH, David. *A Student Guide to Play Analysis*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2005.

SALMERON, Roberto. *A universidade interrompida: Brasília 1964-1965*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

SAMPAIO, João (org.). *Ópera à brasileira*. São Paulo: Algor, 2009.

SAVRAMI, Katia. *Ancient Dramatic Chorus Through the Eyes of a Modern Choreographer: Zouzou Nikoloudi*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. 2006. 227 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2006.

SCHREIBMAN, Susan; SIEMENS, Ray; UNSWORTH, John (ed.). *A Companion to Digital Humanities*. London: Blackwell Publishing, 2008. Disponível em: <http://www.digitalhumanities.org/companion/>. Acesso em: 20 maio 2021.

SILVA, Angélica Beatriz Souza e. *Abordagens de processos criativos: o teatro de Hugo Rodas*. 2014. 290 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18414>. Acesso em: 30 ago. 2021.

SMILEY, Sam. *Playwriting. The Structure of Action*. New Haven, CT: Yale University Press, 2005.

SOTUYO, Pablo. Modelos pré-composicionais e a análise musicológica. *Música em Contexto*, v. 1, n. 1, p. 91-105, 2007.

SOUSA, Eudoro. *Dionísio em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia Antiga*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

- SOUSA, Eudoro. *Filosofia grega*. Edição revista por Marcus Mota e Gabriele Cornelli. Notas e comentários de Marcus Mota. Brasília: Editora UnB, 2013.
- SOUZA, Claudia Moreira. *O garoto de Juan Lacaze: invenção no teatro de Hugo Rodas*. 2007. 212 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- SQUIRE, Michael (ed.). *Sight and the Ancient Senses*. London: Routledge, 2016.
- TEODORO, Maria (org.). *Ensino das artes nas universidades – textos fundantes*. Curitiba: Apris, 2018.
- THOMAS, Gary C. Dance Music and the Origins of the Dactylic Meter. *Daphnis*, 16.1-2, p. 107-146, 30 Mar. 1987.
- VARIEGO, Jorge. *Composing with Constraints: 100 Practical Exercises in Music Composition*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2021.
- VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. (org.). *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília: ArtesCênicas IdA/Editora UnB, 2004.
- VOEGELIN, Salomé. *Sonic Possible Worlds*. London: Bloomsbury, 2021.
- WEST, Martin. Resenha de A.P. David *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. *Journal of Hellenic Studies*, n. 128, p. 182-183, 2008.
- WEST, Martin. The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music. *The Journal of Hellenic Studies*, n. 101, p. 113-129, 1981.
- WILKINS, Margaret Lucy. *Creative Music Composition: The Young Composer's Voice*. London: Routledge, 2006.

Webgrafia

1. *Homer Dance*. A.P. David. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ldZ6PwViiH8>.
2. Dança. *As bacantes*, Euripides. M. H. Delavaud-Roux Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TITUVxAwWac>.
3. Recital poesia grega. Philippe Brunet. Disponível em: <https://youtu.be/693CcGLUl-w>.
4. *Danaides I*. Métrica. Marcus Mota e Cinthia Nepomuceno. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vfSMEEedQQmI>.
5. *Danaides II*. Métrica. Marcus Mota e Cinthia Nepomuceno. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pFuV9ScHTns>.
6. *Sete contra Tebas*. Brasília, 2013. Marcus Mota e Hugo Rodas Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qW0G8RuoGfw>.
7. *Sete contra Tebas*, Márcio Meirelles. Disponível em: <https://vimeo.com/338885202>.

8. *Sete contra Tebas*, Philippe Brunet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yn2GVSnFytE&t=33s>.

9. *Rediscovering Ancient Greek Music*. Armand D'Angour. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4hOK7bU0S1Y>.

10. Escansão da *Ilíada*, de Homero. Disponível em: <https://hypotactic.com/homer/iliad2.html>.

Apêndices

Apêndice A – Projeto do Laboratório de Dramaturgia Dramática da Universidade de Brasília

Apresentação

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

A ideia surgiu da necessidade de concretizar linha de pesquisa já desenvolvida no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob os auspícios do Programa de Iniciação Científica (PIBIC). As pesquisas “Pirlimpique” (1996-1997) e “Matrizes dramáticas na formação da tradição barroca da literatura brasileira” (1997-1998) investigaram, respectivamente, a constituição histórica da experiência dramática da palavra como ato imaginativo específico e a orientação dramática da palavra em um imaginário historicamente individualizado.

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

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

Atividades

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

- Orientação para aulas, projetos artísticos e de pesquisa e encenações do Departamento;
- Cursos de extensão em prática de roteiro de representação;
- Roteiros para peças, telenovelas, radionovelas, animação, revistas em quadrinhos, vídeos, CD-ROM, óperas, CD, músicas, shows, programas educativos;
- Livros que apresentem pesquisas sobre temas e questões relacionados com o escopo do Ladi-UnB;

- Organização de seminários e outros eventos;
- Consultorias;
- Traduções e revisões de traduções;
- Produções intersemióticas;
- Material para ensino e apreciação estética;
- Possibilidades via Internet;
- Intercâmbio de informações e projetos entre instituições nacionais e internacionais de pesquisa em áreas afins;
- Publicações que apresentem as pesquisas e as realizações do Ladi-UnB;
- Banco de dados sobre atividades nacionais e internacionais.

Estruturação do Ladi-UNB

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

Brasília, 08 de março de 1998

Marcus Mota

Diretor do Ladi-UnB

Anexo:

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

- uma mesa central de reunião para oito pessoas e oito cadeiras;
- quatro bancadas laterais para computador e quatro cadeiras;
- quatro computadores *pentium* para os textos e ligação com internet;
- três linhas telefônicas, sendo um ramal e duas para internet e fax;
- duas impressoras;
- três aparelhos telefônicos;
- quatro armários para materiais de consulta;
- ar-condicionado;
- tv e videocassete para estudo e discussão de imagens fílmicas;
- ligações elétricas adequadas para os aparelhos; e
- materiais de expediente.

Apêndice B – Lista de realizações do Laboratório de Dramaturgia Dramática da Universidade de Brasília¹

1. Obras cênicas

Segue-se lista com as obras elaboradas para o teatro. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da revista *Dramaturgias*.²

Bloco 1: 1995-1997³

1. **O filho da costureira**⁴
2. *A grande vó*
3. *Casal na cama*
4. *Caim*
5. *Farsa do quem quer amar*
6. *Natal sem crianças*
7. *A festa*
8. **Uma última noite sobre a Terra**⁵

Bloco 2: 1997-2001⁶

9. Retorno
10. Volte sempre
11. Se você só tem isso, se você já não tem
12. Olimpo
13. O salto do escorpião

¹ Textos disponíveis em: <https://unb.academia.edu/MMota>. Vídeos de espetáculos e produções em: <https://www.youtube.com/channel/UCmM6SuWZqvBmRdOLEpULj0w>.

² Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>.

³ Foram publicados no livro *A idade da Terra & outros escritos* (1997). Correspondem à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga ao absurdo das situações. Textos disponíveis em: https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays.

⁴ Performance: William Ferreira. Ver: <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB.

⁵ Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

⁶ A intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter um maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

14. O pesadelo de João, o embusteiro
15. Carne crua
16. Domingo áspero
17. Diógenes
18. Brutal
19. Os vigilantes
20. **Docenovembro** (2000)⁷
21. **Aluga-se** (1997)⁸
22. Audição (2001)
23. Acid House
24. A investigação
25. **O acontecimento** (2000)⁹
26. A oração (2000)
27. *Visita ao velho comediante* (2000)

Bloco 3 (2001-2005)¹⁰

28. **Idades.Lola.** (2002)¹¹
29. **Rádio Maior** (2002)¹²
30. *A miséria do mundo* (2002)
31. **As partes todas de um benefício.** Antidrama com música (2002)¹³
32. **Um dia de festa.** Musical (2003)¹⁴

⁷ Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasília (CCBB-Brasília), em 2001.

⁸ Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.

⁹ Texto encomendado para o Detran-DF, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

¹⁰ Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

¹¹ Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Lívia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

¹² O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.

¹³ Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.

¹⁴ Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Sílvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. Ver Seção "Documenta", revista *Dramaturgias* n. 14, 2020.

33. *As quatro caras de um Mistério*. Textos de Natal (2003)¹⁵
34. *Salada para três* (2003)¹⁶
35. *Iago* (2004)¹⁷

Bloco 4 (2005-2008)¹⁸

36. *A morte de um grande homem* (2005)
37. *As coisas que não se mostram* (2006)
38. *Cachorro morto* (2006)
39. *Não se esqueça de mim* (2005)
40. *O violador* (2005-2006)
41. *Uma noite um bar* (2005)
42. *Despedida* (2008)
43. *Dois homens bons* (2016)
44. *A arte de compor canções invisíveis* (2020)¹⁹

Bloco 5 (2006-2021)²⁰

45. *Saul*. Drama musical (2006)²¹
46. *O empresário*. Libreto (2007)²²
47. *Caliban*. Drama musical (2007)²³
48. *No muro*. Hip-Ópera (2009)²⁴

¹⁵ Direção Hugo Rodas.

¹⁶ Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

¹⁷ Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. Ver Seção “Documenta”, revista *Dramaturgias*, n. 1, 2016.

¹⁸ Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O macho desnudo: roteiros cênicos para desconstrução do Masculino*. (Lisboa: Editora Cordel de Prata, 2020).

¹⁹ Texto para um “audioteatro” em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid-19.

²⁰ A partir de 2005, passo a dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suites orquestrais.

²¹ As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, ver seção “Documenta”, revista *Dramaturgias*, n. 8, 2018.

²² Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, ver seção “Documenta”, revista *Dramaturgias*, n. 5, 2017.

²³ Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. seção “Documenta”, revista *Dramaturgias*, n. 6, 2017.

²⁴ O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção: Hugo Rodas. Financiamento: Eletrobrás.

49. **David**. Drama musical (2012)²⁵
50. **Sete**. Drama musical (2012)²⁶
51. **À mesa**. Comédia (2012)
52. **Uma noite de Natal**. Drama musical (2013).
53. **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)²⁷
54. **Suíte clássica** (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em revista *Dramaturgias*, n. 15, p. 403-573, 2020.
55. **Happy Hour** (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na revista *Dramaturgias*, n. 17, 2021.
56. **A revolução buliçosa**. Farsa Musicada (2021).²⁸

Bloco 6. Inacabadas²⁹

57. **A ceia** (2012)
58. **Do fundo do abismo** (2012)
59. **Téo e Cléia** (2013)
60. **Uma canção para Ícaro** (2014/2015)

2. Obras musicais

1. **Suíte Orquestral Heliodoriana**, em sete movimentos, 2014-2015, disponível no YouTube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431>.³⁰

Audiocena	Fonte	Duração	Links
1-Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRYNI23g
2-Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqxvWNJ0
3-Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c

²⁵ Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF. Ver seção “Documenta”, revista *Dramaturgias*, n. 2/3, 2016.

²⁶ Direção: Hugo Rodas. Ver seção “Documenta”, revista *Dramaturgias*, n. 9, 2018.

²⁷ Ambas: Direção Hugo Rodas. Ver revista *Dramaturgias*, n. 4, 2017.

²⁸ A obra recebeu o segundo lugar no Prêmio Funarte de Dramaturgia 2021.

²⁹ Discutidas em Mota (2020c).

³⁰ O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
4-Lamento	1.2 -1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5-Caverna	2.1- 2.10	4:32	https://youtu.be/6CoIWPXgKCE
6- Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLelblyWjC0
7- Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	33 min	

Fonte: Ladi-UnB.

2. *Suíte orquestral Esplanada*, apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, 2017, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. *Link* partituras <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>.
3. *Suíte orquestral Kandiskyana*, 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no *YouTube*. *Link* para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/23656>.³¹

N.º	Referência	Link	Duração	Data/Comp.
1	<i>Comp. IV</i>	https://youtu.be/-Ph550fz94c	5:29s	03/2017
2	<i>Comp. VI</i>	https://youtu.be/BvT0nmWxFnA	5:04s	07/2018
3	<i>Comp. VIII</i>	https://youtu.be/JM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	<i>Comp. V</i>	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	<i>Comp II</i>	https://youtu.be/fvdqIqnkACQ	3:35s	10/2018
6	<i>Comp III</i>	https://youtu.be/m8NKAf16TYs	3:12s	11/2018
7	<i>Comp I</i>	https://youtu.be/1u7CKFZyjmQ	3:28	12/2019
8	<i>Comp X</i>	https://youtu.be/SM4HlsspB0E	3:14	02/2019

³¹ O meu livro *Entre música e pintura: Kandinsky e a composição multissensorial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

N.º	Referência	Link	Duração	Data/Comp.
9	<i>Comp IX</i>	https://youtu.be/v5qlrff7TDE	2:28	04/2019
10	<i>Comp VII</i>	https://youtu.be/jd6q8TKssoQ	5:48	05/2019

4. *Sambafoot para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo)*, apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.
5. *No Fantasies Through the Night*, para Oboe, Violino e Cello. 2018.
6. *Eixão e chuva*, para Coral de trombones, 2018.³²
7. *A Distant Call*, para Trombone e Piano, 2018.
8. *Love in Seconds*, para duo de Cellos, 2018.
9. *m.a.r.c.u.s.* para Clarinete e Piano, 2018.³³
10. *Music of No Changes V*, para Trumpete, Trombone e Piano, 2018.
11. *Odd Funk*, para Oboe, Violino e Cello, 2018.
12. *Waiting for You*, piano, 2018.
13. *FiboNUts*, para Clarinete e Piano, 2018.
14. *Baião*, piano, 2018.
15. *Tertian Piano*, para piano, 2018.³⁴
16. *Metaljungle* para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo Qualea Trio.
17. Suíte *Clarice(a)nas* (2020), seis peças para piano, publicada na revista *Cerrados*, n. 54, p. 289-352, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/35308>.
18. *Escadas*, para quarteto de flautas, 2021.
19. *Oscilações*, para quarteto de flautas, 2021.
20. *Lockdown* (2021), para *big band*, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na revista *Dramaturgias*, n. 16, p. 466-493, 2021.
21. Suíte *Cidade Fantasma*, cinco obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos, 2021.
22. *Pai e filho*. Duo para Violino e Cello, 2021.

³² *Sambafoot*, *No Fantasies Through the Night* e *Eixão e Chuva* foram publicadas em "Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I", *Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698>.

³³ *A Distant Call*, *A Distant Call* e *m.a.r.c.u.s.* foram publicadas em "Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II", *Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076>.

³⁴ *Music of No Changes V*, *Odd Funk*, *Waiting for You*, *FiboNUts*, *Baião* e *Tertian Piano* foram publicadas em "Peças de Ocasião: Cenas E(m) Música III", *Dramaturgias*, n. 14, p. 472-504, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

Apêndice C – Produções acadêmicas

Orientação de pesquisas

Projetos de fim de curso³⁵

1. Andrea Santos. *Idades. Lola* (2002).
2. Kenia Dias. *Idades. Lola* (2002).
3. Livia Frazão. *Idades. Lola* (2002).
4. Ana Paula Barrenechea. *Um dia de festa* (2003).
5. Mariana Baeta. *Um dia de festa* (2003).
6. Luciana Barreto. *Um dia de festa* (2003).
7. Silvia Paes. *Um dia de festa* (2003).
8. Rebbeka Del Aguila. *Um dia de festa* (2003).
9. Raqueline Rosalia Feitosa. *Salve o prazer*. Musical, de Zeno Wilde (2003).
10. Alex Sousa de Oliveira. *Salve o prazer*- musical, de Zeno Wilde (2003).
11. Willian Lopes Dimas. *Salve o prazer* – musical, de Zeno Wilde (2003).
12. Gisele Vieira Brasil Batista. *Salve o prazer* – musical, de Zeno Wilde (2003).
13. Simone Marcelo Holanda. *Salve o prazer* – musical, de Zeno Wilde (2003).
14. Elen Goerhing. *Salada para três* (2003).
15. Themis Lobato. *Salada para três* (2003).
16. Andrea Patzsch. *Salada para três* (2003).
17. Carla Blanco. *As partes todas de um benefício* (2003).
18. Suail Rodrigues dos Santos. *As partes todas de um benefício* (2003).
19. Letícia Nogueira Rodrigues. *As partes todas de um benefício* (2003).
20. Ana Cristina Vaz. *As partes todas de um benefício* (2003).
21. Renata Caldas. *Quem tem medo de Virginia Wolf*, de E. Albee (2004).
22. Alex Kienteca de Melo. *Quem tem medo de Virgínia Wolf*, de E. Albee (2004).
23. Claudia Moreira de Souza. *Quem tem medo de Virgínia Wolf*, de E. Albee (2004).
24. Eliezer Faleiros de Carvalho. *Quem tem medo de Virgínia Wolf*, de E. Albee (2004).
25. Roustang Carrilho. *O Julgamento de Sócrates* (2006).
26. Adriano Roza. *O Julgamento de Sócrates* (2006).
27. Rodrigo Bispo. *Navalha na carne*, de Plínio Marcos (2006).
28. Glaucia Franco. *Navalha na carne*, de Plínio Marcos (2006).
29. Joao Gontijo. *Navalha na carne*, de Plínio Marcos (2006).
30. Kamala Ramers. *Carino Malo* (2006).

³⁵ Atividades integradas ao Ladi-UnB. Listo-as, com os nomes dos alunos, título do projeto e/ou espetáculo e datas de defesa. As obras *Idades.Lola* (2002), *Um dia de festa* (2003), *Salada para três* (2003) e *As partes todas de um benefício* (2003) foram elaboradas especialmente para os projetos de fim de curso acima citados. Os alunos de fim de curso em Artes Cênicas desdobram-se entre um processo criativo e texto monográfico.

31. Laura Alves Moreira. *Dramaturgia e atuação: a análise da dramaturgia indicando o caminho para a construção da personagem* (2008).
32. Dioniso Bruno Costa. *O ensino de Teatro e sua ligação com outras áreas artísticas* (2009).
33. Máira Porto. *Contexto histórico na construção de personagens* (2009).
34. Fabio de Souza Miranda. *O Souza sabe: comicidade, canção e personagem no musical A porca faz anos!* (2010).
35. Plínio Perrú dos Santos. *Ambiente Sonoro: a preparação dos participantes na construção do espetáculo* (2010).
36. Isabella de Andrade Vieira. *A palavra em foco: a questão do texto e a construção da narrativa em cena* (2017).

Iniciação Científica

1. Nitiel Fernandes. *A dramaturgia cômica na construção de números clownescos* (2013).
2. Karinne Cristina Ribeiro Santos. *dramaturgia e criação metodologia de criação dramatúrgica para processos colaborativos* (2012).
3. Flávio Café. *Tradução e análise de obra de Adolf Appia* (2009).
4. Caroline Voight. *Metodologia de roteirização de obras dramático-musicais*. (2009).
5. Julia Alves Rodrigues. *Dramaturgia e cinema: adaptação de obras teatrais para o cinema* (2008).
6. Talita Selvati Nobre Mendonça. *Platão e a sociedade como espetáculo* (2007).
7. Eldom Soares. *A dramaturgia musical de Claudio Monteverdi* (2000).
8. Gisele Pires de Oliveira. *A cena como mediação para arranjos e composições musicais* (1998).
9. Constantino Isidoro. *A poética de W. Shakespeare: a personagem como espetáculo tragicômico e a modernidade teatral* (1998).
10. Constantino Isidoro. *Matrizes dramáticas na formação da tradição barroca da literatura brasileira* (1997).
11. Paula Braga. *Pirlimpisquite: teoria do drama* (1996).

Dissertações de mestrado³⁶

1. Maria Lucia Rosa. *Recitais cênico-musicais: discussão a partir de processos criativos* (2017). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/24625>. Acesso em: 20 ago. 2021.
2. Caisa Tiburcio. *Ressonâncias em criação: a musicalidade como eixo no processo criativo* (2017). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/30990>. Acesso em: 20 ago. 2021.

³⁶ Até a abertura do PPG-Cênicas em 2014, os professores do Depto. de Artes Cênicas da UnB se aglutinavam em um linha de pesquisa no PPG-VIS.

3. Mônica Tavares Pereira. *Preparação corporal para apresentadores de telejornalismo: uma discussão a partir de oficinas de improvisação* (2016). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/22145>. Acesso em: 20 ago. 2021.
4. Júlia Alves Rodrigues Carvalhal. *Provocador cênico: implicações de uma possível nova função na cena contemporânea* (2016). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21573>. Acesso em: 20 ago. 2021.
5. Fernanda Alvarenga Cabral. *Teatro para bebês: processos criativos, dramaturgia e escuta* (2016). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21954>. Acesso em: 20 ago. 2021.
6. Martha Lemo. *A produção cultural como etapa no processo criativo de espetáculos teatrais* (2014). Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16653/1/2014_MarthaLemosdeMoraes.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.
7. Angélica Beatriz Souza. *Abordagens de processos criativos: o teatro de Hugo Rodas* (2014). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18414>. Acesso em: 20 ago. 2021.
8. Luciana Lara. *Cidade em plano: arqueologia de um processo criativo e criação de sentidos em dança* (2014). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/16699>. Acesso em: 20 ago. 2021.
9. Samuel Araújo Ramos. *Antropofagizando os clássicos. Vida Pitagórica e O banquete* (2013). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/14240>. Acesso em: 20 ago. 2021.
10. Constantino Isidoro Filho. *Demorô: investigações sobre a teatralidade no Hip-Hop*. 2011. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/8980>. Acesso em: 20 ago. 2021.
11. Laura Alves Moreira. *Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações* (2010). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11500>. Acesso em: 20 ago. 2021.
12. Denivaldo Camargo de Oliveira. *Formação em palhaço: reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços* (2010). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11424>. Acesso em: 20 ago. 2021.
13. Jose Regino. *A dramaturgia da atuação cômica* (2008). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/1403>. Acesso em: 20 ago. 2021.
14. Damiana Cerqueira Campos Rodrigues. *O cinema teatral de Eisenstein: década de 20* (2007). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5641>. Acesso em: 20 ago. 2021.
15. Claudia Moreira de Souza. *O garoto de Juan Lacaze: invenção no teatro de Hugo Rodas* (2007). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3299>. Acesso em: 20 ago. 2021.

16. Gisele Cristina dos Santos. *As palavras não morrem jamais: textos não literários de F. G. Lorca* (2006). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/19108>. Acesso em: 20 ago. 2021.
17. Kênia e Silva Dias. *Da rua à cena: trilhas de um processo criativo* (2005). Acesso em: 20 ago. 2021.

Teses de doutorado

1. Janette Dornellas. *A ópera em Brasília: gênese e desdobramentos* (2020). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40519>. Acesso em: 20 ago. 2021.
2. Alexandre Rangel. *O artista como desenvolvedor de sistemas computacionais: experiências audiovisuais* (2019). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37941>. Acesso em: 20 ago. 2021.
3. Rogério Rodrigues de Oliveira. *Ritmos de dança na canção de câmara brasileira: um estudo tendo como referência o Lundú da Marquiza de Santos da Marquiza de Santos e a Dansa (Martelo) de Heitor Villa-Lobos* (2019). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/36728>. Acesso em: 20 ago. 2021.
4. Denivaldo Camargo de Oliveira. *O espaço da palhaçaria no gênero trágico: aplicações de procedimentos cômicos em Édipo Rei e suas implicações e transformações no trabalho do ator-palhaço* (2017). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31470>. Acesso em: 20 ago. 2021.
5. Sonia Maria Caldeira Paiva. *O Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC): locus do espaço e desenho da cena no Brasil* (2016). Link: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20602>. Acesso em: 20 ago. 2021.
6. Geraldo Martins. *Dramaturgia, Gestus e Música: colaboração entre Brecht, Kurt Weill, Hanns Eisler entre 1927 e 1932* (2014). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18099>. Acesso em: 20 ago. 2021.
7. Eufrásio Prates. *Música holofractal em cena: experimento holonômico e fractal de improvisação musical no espaço cênico* (2011). Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10702/1/2011_EufrasioFariasPrates.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

Comunicações, artigos, capítulos de livros e livros

MOTA, Marcus. Pórtico trágico. *Revista Cerrados*, n. 4, p. 125-126, 1995.

MOTA, Marcus. Espaço onírico e espaço cênico: elementos para uma teoria dramática do conhecimento. In: ANAIS DO 50. CONGRESSO DA ABRALIC. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996a.

MOTA, Marcus. Tradição e razão: modernidade e mito em *Rumble Fish*. *Revista Humanidades*, n. 40, p. 28-33, 1996b.

- MOTA, Marcus. *A Idade da Terra e outros escritos*. Brasília: Texto & Imagem, 1997a.
- MOTA, Marcus. Platão dramaturgo. *Humanidades*, n. 4 2, p.69 - 80, 1997b.
- MOTA, Marcus. Arte e Subjetivação: Espetáculo e espectador na recepção da arte dramática. *Anais XI Congresso Confaeb-Brasília*, p. 105-109, 1998a.
- MOTA, Marcus. *Imaginação dramática*. Brasília: Texto & Imagem, 1998b.
- MOTA, Marcus. *Ler e depois*. Brasília: Texto & Imagem, 1998c.
- MOTA, Marcus. A morte de Penteu. Os equívocos do dionisismo catártico. *Humanidades*, Brasília, v. 44, p. 1, 1998d.
- MOTA, Marcus. Tradição e modernidade: esboço primeiro de Investigação sobre a mimesis dramática. *Em Tempo de Histórias*. n. 4, p.119-128, 2000.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia Musical de Ésquilo: Exploração da Textualidade de Ficções Audiovisuais. In: ANAIS DO II CONGRESSO BRASILEIRO DA ABRACE, Florianópolis, p. 205-210, 2001a.
- MOTA, Marcus. Ficção, conceito e história: contraste entre o projeto metacrítico de H. White e a proposta integrativa de R. Koslleck. *Tempo de Histórias*, v. 5, p. 177-212, 2001b.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico. In: ANAIS DO III SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG. Goiânia: UFG, p. 59-60, 2003a.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas. In: VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros de (org.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: IdA/UnB, p. 198-217. 2003b.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena. In: TEIXEIRA, João Gabriel; GARCIA, Marcos Vinícius; GUSMÃO, Rita (org.). *Anais do IV Seminário Nacional Transe: patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização*. Brasília: TRANSE/CEAM. p. 203-213. 2003c.
- MOTA, Marcus. Luigi Pareyson e a análise da experiência estética. In: ANAIS DO XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP. Brasília: IdA/UnB. p. 172-178. 2004a.
- MOTA, Marcus. *Rádio Maior*. Iago. Brasília: Arte & Contexto, 2004a.
- MOTA, Marcus. Arte, conhecimento e jogo em H. G. Gadamer. *Revista VIS*, 4, p.76-85, 2005a.
- MOTA, Marcus. As implicações performáticas da escrita fugal: uma leitura de *A arte da fuga*, de Bach. *Tônica* (UnB), Brasília, v. 1.1 p. 47-71, 2005b. [Texto revisado e incluído em Mota (2016j)]
- MOTA, Marcus. O teatro como metaestética: subjetividade e jogo segundo H-G. Gadamer. *Revista VIS* (UnB), n. 4, p. 86-94, 2005c.

MOTA, Marcus. pera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications. In: PERFORMANCE MATTERS! INTERNATIONAL CONFERENCE ON PRACTICAL, PSYCHOLOGICAL, PHILOSOPHICAL AND EDUCATIONAL ISSUES IN MUSICAL PERFORMANCE. Porto, *Anais Online*, 2005d. Disponível em: https://www.escom.org/proceedings/ESCOM2005_Proceedings_Performance_Matters/html/pdf/MarcusMota.pdf. Acesso em: 30 agosto 2021.

MOTA, Marcus. Teatro e audiovisualidade: a dramaturgia musical de Ésquilo. *OuvirOUver*, n. 1, p. 105-136, 2005f.

MOTA, Marcus. A performance como argumento: a cena inicial do diálogo Íon, de Platão. *VIS (UnB)*, v. 5, p.80-92, 2006a.

MOTA, Marcus. *Natyasastra*: teoria teatral e a amplitude da cena. *Fênix*, 3, 2006b. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Dossie.Marcus_Mota.pdf.

MOTA, Marcus. A discussão da ideia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTES, Marianna (org.). *Espaço e performance*. Brasília: Editora PPG-VIS. 2007a. p. 103-110.

MOTA, Marcus. Cultura performativa em *A República*, de Platão: contextualizando a recusa da mímesis. In: COMUNICAÇÃO AO XVI CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 2007b, Araraquara.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008a.

MOTA, Marcus. Compondo, realizando e produzindo obras dramático-musicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figuras bíblicas. In: *Proceedings of Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association*. New Orleans, 2008b. Disponível em: https://www.academia.edu/7114488/Compondo_realizando_e_produzindo_obra_dram%C3%A1tico_musicais_no_Brasil_projeto_%C3%93pera_Est%C3%BAdio_ou_Deus_%C3%A9_brasileiro_as_complexas_rela%C3%A7%C3%B5es_entre_laicidade_e_religiosidade_a_partir_da_montagem_de_uma_%C3%B3pera_com_figuras_b%C3%ADblicas. Acesso em: 30 ago. 2019.

MOTA, Marcus. História cultural e teatralidade: Roger Chartier e a textualidade de obras performativas In: ANAIS ELETRÔNICOS DO IV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL. Editora UCG, 2008c.

MOTA, Marcus. Cinema e teatralidade: *O bebê(santo) de Mâcon*, de Peter Greenaway In: CUNHA, Renato (org.). *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, p. 91-100. 2009a.

MOTA, Marcus. Performance e inteligibilidade: traduzindo Íon, de Platão. *Archai* 2, p. 183-204, 2009b. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/326>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Textualidade, performance e tecnologia: renovação metodológica no estudo dos documentos músico-poéticos da Antiguidade Clássica *In: ANAIS DO XIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, on-line*, Curitiba, p. 254-256, 2009c.

MOTA, Marcus. A teoria dos obstáculos epistemológicos. Bachelard entre a epistemologia e a hermenêutica. *In: SANT'ANNA, Catarina (org.) Gaston Bachelard: ciência e arte*. Salvador: EdUFBA, 2010a. p. 109-119.

MOTA, Marcus. Do ópera studio de Stanislávski aos musicais de B. Brecht: Por uma nova historiografia do teatro. *Anais on-line VII Congresso Abrace*, 2010b. Disponível em: <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3295/3455>.

MOTA, Marcus. Eraclito e la città: la drammaturgia del quotidiano nei frammenti. *In: CORNELLI, Gabriele; CASERTANO, Giovanni (org.). Pensare la città: categorie e rappresentazioni*. Napoli: Lofredo Editore, 2010c. p. 155-162.

MOTA, Marcus. Por uma abordagem não agonística das teorias teatrais: o caso Meyerhold. *Fênix*, 7, p. 1-16, 2010d. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_02_Marcus_Mota.pdf.

MOTA, Marcus. From Text to Performance: Ancient Greek Drama and Brazilian Carnival. *In: VARELLA, Stavroula (ed.). Languages and Cultures in Contact and Contrast: Historical and Contemporary Perspectives*. Atenas: Athens Institute for Education and Reserch, 2011a. p. 239- 244.

MOTA, Marcus. Heráclito e os eventos performativos. *In: BOCAYUVA, Izabela (org.). Filosofia e arte na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Nau /Hexis, 2011b. p. 83-101.

MOTA, Marcus. Metro e representação: geração de arquivos sonoros e midi a partir de textos da tragédia grega. *In: ANAIS 7º SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS-SIMCAM*. Brasília, SIMCAM, 2011c. p. 254-266.

MOTA, Marcus. Todos os teatros de Hugo Rodas. *In: RODAS, Hugo (org.). Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP-Brasil, 2011d. p. 14-36.

MOTA, M. Entre livros e eudoro: relato de algumas experiências. *Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, 8, p.57-74, 2012a.

MOTA, Marcus. *A trágica virtude: 26 exercícios não lineares para a cena*. Brasília: Editora Pós-Arte UnB, 2012b.

MOTA, Marcus. Do texto para a performance: o drama grego antigo e o Carnaval brasileiro. *In: Hibridizações no processo criativo e outras relações*. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012c. p. 71-87.

MOTA, Marcus. Dramaturgia e comicidade: notas de pesquisa. In: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; LIMA, Walter (org.). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE/UFRGS, p. 72-81, 2012d. Disponível em: http://portalabrace.org/impresos/4_da_cena_contemporanea.pdf.

MOTA, Marcus. Estudos clássicos e recepção. Interfaces entre estudos teatrais e Antiguidade greco-latina. *In: VII Congresso da ABRACE, 2012, Porto Alegre. Memória Abrace Digital*. Porto Alegre: ABRACE/UFRGS, 2012e. v. 1. p. 10-14.

MOTA, Marcus. Fontes para os estudos teatrais: contribuições de A. Appia e E. Piscator. *Revista Urdimento*, 18, p. 43-58, 2012f.

MOTA, Marcus. Genealogias da dança. *Revista Eixo*, 1, p. 128-43, 2012g.

MOTA, Marcus. Ouvir e Dançar Ritmos: Experimentos com Metros da Tragédia Grega. *Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, n. 25, p. 133-148, 2012h. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/81/81>. Acesso em: 10 mar. 2020.

MOTA, Marcus. Performance, dramaturgia e musicalidade: ideias e experimentos na interface entre Estudos Clássicos e Recepção. *Revista VIS (UnB)*, v. 11, n. 1, p. 83-100, 2012i.

MOTA, Marcus. Performances instruídas: metodologia de processo criativo a partir de temas ou obras da Antiguidade. *In: 11. ART. HOMO AESTHETICUS. ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 2012, Brasília*. 10. art. Brasília: PPG-Arte UnB, 2012j. v. 1. p. 1-8. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/marcusM.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Teatro grego: novas perspectivas. *In: ROCHA, Sandra (org.). Cinco ensaios sobre Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2012k. p. 129-143.

MOTA, Marcus; NEPOMUCENO, Cinthia. Dança, metro e música: geração de arquivos sonoros de textos da tragédia grega *Art. Arte e Tecnologia. Modus Operandi Universal*. Brasília: PPG-Arte UnB, p. 129-143, 2012.

MOTA, Marcus. Audiocenas: estratégias para elaboração de performances sonoramente orientadas por meio de mediação digital. *In: ANAIS ONLINE 120. ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, Brasília: PPG-Arte-UnB, 2013a*. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/marcusMota2.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Interação entre narrativa e drama em *As etiópicas*, de Heliodoro e *Conto de inverno*, de W. Shakespeare, p. 167-187, 2013b.

MOTA, Marcus. *Nos passos de Homero: ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013c.

MOTA, Marcus. Palavra, cena e mediação tecnológica: Edição *on-line* de obras dramáticas clássicas. *Revista da ANPOLL (on-line)*, v. 35, p. 143-162, 2013d.

MOTA, Marcus. *Sete contra Tebas* de Ésquilo. Introdução e tradução. *Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, v. 10, p. 145-167, 2013e.

MOTA, Marcus. Teatro e erudição: implicações de um experimento recepcional. In: ANAIS VII REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 2013f. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/memoria/viireuniaoteorias.html>. Acesso em: 30 ago. 2021.

MOTA, Marcus. Teatro, música e estranhamento: a dramaturgia e recepção de David. In: ANAIS DO SIMPÓSIO DA INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY [*on-line*], 2013g. Disponível em: https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Teatro-M%C3%BAsica-e-Estranhamento_-a-dramaturgia-e-recep%C3%A7%C3%A3o-de-David.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

MOTA, Marcus. Audiocenas: elaborando o amanhecer a partir de *As etiópicas*, de Heliodoro. In: ANAIS DO 13o. ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA [*on-line*] Brasília: PPG-Arte-UnB, 2014a. Disponível em: https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_MarcusMota.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. *Cavalleria rusticana*, de Giovanni Verga. Tradução. *Revista VIS (UnB)*, v. 13, n. 2, p. 273-296, 2014b.

MOTA, Marcus. *Imaginação e morte*: ensaios sobre a representação da finitude. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014c.

MOTA, Marcus. Teatro musicado para todos: experiências do Laboratório de Dramaturgia. *Revista Participação*, v. 25, p. 80-96, 2014d.

MOTA, Marcus. *Um homem só*: histórias de esforços e estranhezas. Lisboa: Chiado Editora, 2014e.

MOTA, Marcus. Audiocenas: integração entre som e imagem a partir da arte rapsódica homérica. In: ANAIS XXV CONGRESSO DA ANPPOM. Vitória: Anppom, 2015a. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3515>. Acesso 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Dançando o passado: discussão de estudos de caso, metodologias e implicações para processos criativos. In: ALMEIDA, Márcia (org.). *A cena em foco*: artes coreográficas em tempos líquidos. Brasília: Editora IFB, 2015b. p. 167-177.

MOTA, Marcus. Direção cênica de obras dramáticomusicais: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera. In: ZANIN, Cláudia Regina de Oliveira; CAMARGO, Robson Corrêa (org.). *Música na contemporaneidade*: ações e reflexões. Goiânia: Editora PUCGoiânia, 2015c. p. 101-117.

MOTA, Marcus. Hearing and Dancing Beats: An Interartistic Appropriation of Meters in Greek Tragedy and Brazilian Traditional Dance. *US-CHINA FOREIGN LANGUAGE*, v. 13, p. 2015-538, 2015d.

MOTA, Marcus. A provocação dos sons: musicais, *Arte da fuga* e Monteverdi. *Revista Dramaturgias*, v. 1, p. 299-332, 2016a.

MOTA, Marcus. Análise de espetáculo. *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo. (Teatro Villa Velha). *Caixa de Ponto*, Santa Catarina, 1, p. 26-26, 2016b.

MOTA, Marcus. *As etiópicas* de Heliodoro como cosmologia literária. In: CORNELLI, Gabriele; LEÃO, Delfim (org.). *Cosmópolis: mobilidades culturais*. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra, 2016c. v. 1. p. 197-208.

MOTA, Marcus. Bachelard, Interpretação, subjetividade: a interação entre leitor, texto e o paradigma performativo do imaginário In: SANT'ANNA, Catarina (org.). *Gaston Bachelard: mestre na arte de criar, pensar, viver*. Salvador: Editora UFBA. 2016d. p. 291-298.

MOTA, Marcus. Comic Dramaturgy in Plato: Observations from the *Ion*. In: CORNELLI, Gabriele (ed.). *Plato's Styles and Characters Between Literature and Philosophy*. Munique: De Gruyter, 2016e. p. 157-172.

MOTA, Marcus. Dramaturgia musical e o laboratório de dramaturgia: o caso seminal de *Rei David*. *Revista Dramaturgias*, v. 1, p. 236-267, 2016f.

MOTA, Marcus. Epifania e música: audiocenas a partir de *As etiópicas*, de Heliodoro. In: ANAIS DO II SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA. [on-line] Porto Alegre: Marca Visual, 2016g. p. 282-283. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/350>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. *Heraclitus homericus*: audiocenas a partir da Antiguidade I. *Prometeus. Filosofia em Revista*, v. 9, p. 89-111, 2016h. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/5734>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Música e cena: um imenso intercampo de atividades e reflexões. *Revista Dramaturgias*, v. 2/3, p. 2-6, 2016i.

MOTA, Marcus. O romance dramático de Adonias Filho. In: CORNELLI, Gabriele; LEÃO, Delfim (org.). *Cosmópolis: mobilidades culturais*. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra, 2016j. p. 209-223.

MOTA, Marcus. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares. *Revista Cena*, v. 19, 2016k. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/60710>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. *Três histórias estranhas*. São Paulo: Giostri Editora, 2016l.

MOTA, Marcus. Um Otelo brasileiro: violência e metateatralidade em IAGO. *Revista Dramaturgias*, v. 1, p. 207-212, 2016m.

MOTA, Marcus. Uma nova revista? *Revista Dramaturgias*, v. 1, p. 2-9, 2016n. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/20109/14277>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MOTA, Marcus. Adonias Filho cronista: apresentação e pequena antologia. *ESPECIARIA* (UESC), v. 16, p.120-160, 2017a.

MOTA, Marcus. Diários de Direção. *O empresário*, de Mozart. Revista *Dramaturgias*, v. 5, p. 122-141, 2017b.

MOTA, Marcus. Dramaturgia ateniense: Espaço, som, organização textual. *Dramaturgia em Foco*, v. 1, p. 78-95, 2017c. Disponível em: <http://www.periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1025>.

MOTA, Marcus. Dramaturgia e multissensorialidade a partir de Kandinsky: reflexões a partir de uma pesquisa em andamento. *Anais On-line 16, ART Brasil*, p. 142-162, 2017d. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/18_-_Dramaturgia_e_Multissensorialidade_a_partir_de_Kandinsky_-_Marcus_Mota.pdf. Acesso em: 6 jun. 2019.

MOTA, Marcus. *Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises*. Brasília: Editora UnB, 2017e.

MOTA, Marcus. Estética musical e xamanismo: Wassily Kandinsky e o Kalevala. *Anais do SEFiM – Revista Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação*, v. 3, n. 4, p. 167-168, 2017f.

MOTA, Marcus. O fim do fim: a produção ficcional nos últimos anos de Adonias Filho. *ESPECIARIA* (UESC), v. 16, p.161-181, 2017g.

MOTA, Marcus. O quadro e a partitura: a poética multissensorial segundo Kandinsky. In: SEMPEM – SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 17., 2017. *Anais [...]*. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Música, UFG, p. 48-53, 2017i. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/n/31464-sempem-anais-on-line>. Acesso em: 31 ago. 2018.

MOTA, Marcus. Texto, escritura e música: os fragmentos de Heráclito. *Contexto*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, v. 31, p. 271-306, 2017j. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/14945>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. A matriz rapsódica da retórica: de Homero a Vieira. *Cadernos de Pesquisa do Caderno de Pesquisa do CDHIS (on-line)*, v. 31, n. 2, p. 182-205, 2018a.

MOTA, Marcus. A performance como argumento: discussão de conceitos básicos a partir da teatralidade para a compreensão da produção textual na Grécia Antiga. In: SOARES, Carmen; BRANDÃO, José Lins; CARVALHO, Pedro (org.). *História antiga: relações interdisciplinares*. Fontes, artes, filosofia, política, religião e recepção. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018b. p.165-182.

MOTA, Marcus. Audiocena para *Composição VI*, de W. Kandinsky: processo criativo e resultados. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 17., 2018, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: Editora PPG-VIS, 2018c. p. 559-577.

MOTA, Marcus. *Cenologias: estudos sobre teoria e história do teatro, música e cinema*. Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018c.

MOTA, Marcus. Dramaturgie & multisensorialité a partir de Kandinsky. In: D'ANGELO, Biagio; SOULAGES, François; VENTURELLI, Suzete. (dir.). *Esthétique & connectivité*. Paris: L'Hamarttan, 2018d. p. 119-130.

MOTA, Marcus. Materiais para *Saul*: diários de direção e outros textos. Revista *Dramaturgias*, v. 8, p. 123-181, 2018e.

MOTA, Marcus. *Metafísica, escrita e música*: ensaios sobre os fragmentos de Heráclito. Lisboa: Movimento Internacional Lusófono, 2018f.

MOTA, Marcus. Metafísicas cênicas: um debate em aberto sobre conceitos em estudos teatrais. *Teatro: Criação e Construção de Conhecimento*, v. 6, n. 2, p. 39-60, 2018g.

MOTA, Marcus. Performance e estudos clássicos: proposta de seminários interdisciplinares. In: OLIVEIRA, Lorraine; BACELAR, Agatha (org.). *Cenas poéticas, filosóficas e musicais*: um panorama dos estudos clássicos. São Paulo: Annablume, 2018h. p. 215-248.

MOTA, Marcus. *Sete contra todos*: processo criativo do drama musical *SETE*. Revista *Dramaturgias*, v. 9, p. 197-246, 2018i.

MOTA, Marcus. *SETE*. Jogo para Atores (2013). Revista *Dramaturgias*, v. 9, p. 179-196, 2018j.

MOTA, Marcus. Suíte Orquestral Heliodoriana. Revista *Dramaturgias*, n. 7, p. 542-719, 2018k.

MOTA, Marcus. Tempestades: escritos em torno do processo criativo de *Caliban* e o exílio estadunidense. Revista *Dramaturgia*, v. 6, 277-346, 2018l.

MOTA, Marcus. The Composer at Classroom: Creative Strategies for Interaction between Musicians and Actors at DramaLab, Brazil. *Programa Congresso Internacional Teatro Instrumental. Musica Y Escena en America Latina (1954-2006)*. p. 11, 2018m.

MOTA, Marcus. The dramaturgy and multisensoriality of Kandinsky: the audioscenes project. *Dramaturgias*, v. 8, n. 3, p. 112-126, 2018n. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/2112>. Acesso em: 06 jun. 2019.

MOTA, Marcus. Vida / Morte, Morte / Vida: temas e tarefas na recepção de Adonias Filho. *ESPECIARIA* (UESC), v. 17, p.111-146, 2018o.

MOTA, Marcus. A música da tragédia grega: uma discussão sobre práticas tradutórias a partir de rubricas para a entrada do coro em *Sete contra Tebas*. *Tradução on-line* v.27, p. 64-80, 2019a. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/45911/45911.PDFXXvmi=>.

MOTA, Marcus. *As suplicantes*, de Ésquilo: as ambivalências do mito. *Dramaturgia em foco*, v. 3, n. 2, p. 1-27, 2019b.

MOTA, Marcus. *Composição IV* e *Composição VI*, de Wassily Kandinsky. Tradução. *Caleidoscópio*, n. 3, p. 154-170, 2019c. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio/article/view/23656>. Acesso: 30 dez. 2019.

- MOTA, Marcus. Corpo, ritmo e performance: por uma leitura integrativa de Gaston Bachelard. In: ROCHA, Gabriel Kafure da (org.). *Bachelard, um livro vivo: homenagem aos 135 anos de nascimento do filósofo*. Goiânia: Editora Phillos, 2019d. p. 270-287.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia musical: variações em torno de sua redefinição. *Música em Contexto*, v. 13, n. 2, p. 1-23, 2019e.
- MOTA, Marcus. Entendre et danser les rythmes: une appropriation interartistique des mètres de la tragédie grecque. In: DELAVAUD-ROUX, Marie-Hellene (dir.). *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019f. p. 209-222.
- MOTA, Marcus. Heráclito em Eudoro de Sousa In: _____. *Eudoro de Sousa: estudos de cultura entre a Universidade de Brasília e a Universidade do Porto*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2019g. p. 23-44.
- MOTA, Marcus. Introdução à *Oresteia*, de Ésquilo: trevas, música e antimúsica. *Dramaturgia em Foco*, v. 3, n. 1, p. 21-54, 2019h.
- MOTA, Marcus. Peças de ocasião: cenas e(m) músicas I. *Revista Dramaturgias*, v. 1, p. 267-308, 2019i.
- MOTA, Marcus. Repertório operístico e o Ladi-UnB: realizações e textos teóricos. *Revista Dramaturgias*, v. 10, p.122-161, 2019j.
- MOTA, Marcus. Ritmos/pés métricos em performance: notas sobre a dramaturgia Grega Antiga a partir de exemplos em Ésquilo. *Revista Vis: Revista do programa de Pós-Graduação em Arte*, v. 18, n. 1, p. 21-49, 2019k.
- MOTA, Marcus. Suíte Orquestral Kandinskyanas (2017-2019). *Dramaturgias*, n. 11, p. 315-582, 2019l. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383>. Acesso em: 30 dez. 2019.
- MOTA, Marcus. Tragédia grega em cena: o grupo Giz-en-scène. In: FONSECA, Carlos Alberto; MARQUETTI, Flávia (org.). *Giz-en-scène: Rolliuide que se cuide*. Londrina, PR: EDUEL: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2019m. p. 56-70.
- MOTA, Marcus. A dramaturgia musical de *O ouro do Reno*. *Dramaturgia em Foco*, v. 4, n. 1, p. 2-57, 2020a. Disponível em: <http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/950>. Acesso em: 03 jan. 2020.
- MOTA, Marcus. A gente nunca esquece que riu e fez rir: estudos e realizações de comicidade no Ladi. *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 287-338, 2020b.
- MOTA, Marcus. *A sonoridade amarela* de W. Kandinsky. *Revista Belas Infieis*, v. 9, p. 367-378, 2020c.
- MOTA, Marcus. Apresentação. Música grega em performance. *Revista Dramaturgias*, v. 15, p. 3-7, 2020d.

MOTA, Marcus. *Audiocenas: interfaces entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2020e.

MOTA, Marcus. Baú de Rejeitos. Projetos do Ladi-UnB que não foram viabilizados. *Revista Dramaturgias*, v. 15, p. 112-281, 2020f.

MOTA, Marcus. *Canções sem palavras*, de Felix Mendelssohn: um experimento escritural multiartístico. *Tradução em Revista*, n. 29, p. 93-119, 2020g.

MOTA, Marcus. Clarice em performance: uma análise da entrevista de 1977. *CERRADOS*, v. 54, p. 207-281, 2020h.

MOTA, Marcus. *Mitopoemas*. Lisboa: Poesia Fã Clube, 2020i.

MOTA, Marcus. O monstruoso em *O ouro do Reno*: a arte monumental generalizada de Wagner e Kandinsky e seu seu pathos. *Revista de Estudos de Cultura*, v. 16, p.113-124, 2020j. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/1416>.

MOTA, Marcus. Os textos não literários de Adonias Filho: perspectivas em aberto. *Revista Guaritã*, n. 3, p. 17-23, 2020k.

MOTA, Marcus. Peças de ocasião: cenas e(m) Música III. *Revista Dramaturgias*, v. 14, p. 472-504, 2020l.

MOTA, Marcus. Peças de ocasião: cenas e(m) músicas II. *Revista Dramaturgias*, v. 13, p. 389-417, 2020m.

MOTA, Marcus. Processo criativo e documentação: arquivamento digital em teatro musicado. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 10, p. 1-24, 2020n.

MOTA, Marcus. *Suíte clariceanas*. Partituras. *CERRADOS*, v. 54, p. 287-352, 2020o.

MOTA, Marcus. *Suíte homérica*. Para pequeno grupo vocal e instrumental. *Revista Dramaturgias*, v. 15, 2020p. Disponível em <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/650/381>. Acesso em: 20 maio 2022.

MOTA, Marcus. *Um dia de festa*: documentos de um processo criativo. *Revista Dramaturgias*, v.14, p. 182-222, 2020q.

MOTA, Marcus. A ideia do livro em Bach: o caso de *A oferenda musical* (BWV 1079). In: XXXI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, *Anais*, [on-line], 2021a.

MOTA, Marcus. A Suíte para piano Clarice(a)nas (2020) - registros de processo criativo. In: ANAIS ONLINE XXXI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2021b.

MOTA, Marcus. Baú de Anuências e Aceites. Projetos do LADI-UnB que foram aprovados e viabilizados *Revista Dramaturgias*, v.16, p. 3-7, 2021c.

MOTA, Marcus. Composição VI, de Wassily Kandinsky: tradução do “Dilúvio em Música” e uma estética da destruição/regeneração do cosmo. In: QUERIDO, Alessandra Matias; MANTOVANI, Juliana (org.). *Artefatos: entre textos, mídias e artes*. Campinas, SP: Pontes Edições, 2021d. p. 213-228.

MOTA, Marcus. *Entre música e pintura: Kandinsky e a composição multissensorial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021e.

MOTA, Marcus. Estudos de orquestração: um novo campo de investigações? Reflexões a partir do Projeto Actor. *Revista Ictus*, v. 15, n. 2, p. 21-34, 2021f.

MOTA, Marcus. *INFINITUDE SONORA: Orquestração Multissensorial em Homero, Led Zeppelin, Richard Pryor, Wassily Kandinsky, Clarice Lispector e Heráclito/Bach. RAPSÓDIAS*. Tese inédita para promoção a professor Titular. Instituto de Artes/ Universidade de Brasília, 2021g.

MOTA, Marcus. Música grega antiga em performance: modalidades e experimentos a partir do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. *Clássica*. Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 34, p. 279-311, 2021h.

MOTA, Marcus. *O macho desnudo: roteiros cênicos para (des)construção do masculino*. Lisboa: Cordel de Prata, 2021i.

Videografia

1. Material elaborado em diálogo com a professora Ana Beatriz Barroso em torno de meu primeiro texto teatral encenado – *O filho da costureira* (1996). Disponível em: <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Acesso em: 03 dez. 2021.
2. Materiais de curso de introdução à pesquisa em Artes Cênicas, para o Curso Teatro-UAB. Elaborado pelo CEAD-UnB. Disponível em: <https://youtu.be/UgXXJKof3rc>, <https://youtu.be/gfqBupUIiXs>, <https://youtu.be/93V9PdRiQOs>. Acesso em: 03 dez. 2021.
3. Dança, métrica e música na Antiguidade (2013). Aula no IFB-Brasília. Disponível em: <https://youtu.be/lX2tOFTSibQ>. Acesso em: 03 dez. 2021.
4. Audiocenas e etiópicas: pesquisa e processo criativo (2014). *Palestra sobre a pesquisa de pós-doutorado*, realizada no CLEPUL-Lisboa. Disponível em: <https://youtu.be/noLOHxEkrx4>. Acesso em: 03 dez. 2021.
5. UnBTV Entrevista: Professor lança livro sobre dramaturgia (2017). A respeito do lançamento do livro *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises*. Disponível em: <https://youtu.be/R-ff7j0jb9Q>. Acesso em: 03 dez. 2021.
6. Diálogos: Hugo Rodas conta trajetória na UnB (2018). Diálogo com Hugo Rodas, para a UnBTV. Disponível em: <https://youtu.be/U8OnQnihrVI>. Acesso em: 03 dez. 2021.

7. Kandinsky em performance: análise de cena do documentário *Schaffende Hände*, de 1926 (2019). Palestra no 18 #Art (2019). Disponível em: <https://youtu.be/9HuPQXpmyk>. Acesso em: 03 dez. 2021.
8. Tragédia grega na quarentena (2020). Diálogo com Mario Vitor Santos, da Casa do Saber, para contextualizar a montagem de *Os persas*, de Ésquilo. Disponível em: <https://youtu.be/t8ucFWb5vms> Acesso em: 03 dez. 2021.
9. AREPO | CONVIDA 20 | MARCUS MOTA (2020). Diálogo com Luís Soldado sobre ópera no Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/JaULmwk83Qk>. Acesso em: 03 dez. 2021.
10. Janela das Artes-CEN-Marcus Mota (2020) Depoimento sobre história do Ladi-UnB no Instituto de Artes (IdA). Disponível em: <https://youtu.be/vBeknO3xFQQ>. Acesso em: 03 dez. 2021.
11. Entrevista sobre Clarice Lispector (2020). Disponível em: <https://youtu.be/VtniMWmDeAg>. Acesso em: 03 dez. 2021.
12. Podcast Archai. Heráclito/Eudoro (2020). Disponível em: <https://anchor.fm/podcast-archai/episodes/3--Herclito-ejpu1n>. Acesso em: 03 dez. 2021.
13. A música sem palavras de todos os sentidos: Mendelssohn nosso contemporâneo multimídia (2020). Palestra. Disponível em: <https://youtu.be/bPb0vFboq-o>. Acesso em: 03 dez. 2021.
14. Suíte Clarice(a)nas: Notas de um processo criativo antipandêmico (2020). Palestra para o V Encontro Internacional Piano Contemporâneo. Disponível em: <https://youtu.be/aH4EaBMXe0c>. Acesso em: 03 dez. 2021.
15. Lançamento - Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (2021). Diálogo com Ricardo Dourado Freire. Disponível em: https://youtu.be/SlpsVi_az3A. Acesso em: 03 dez. 2021.
16. Morte imaginada é morte domada? (2021). Diálogo com Gabriele Cornelli sobre o livro *Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q4jWOU502-g>. Acesso em: 03 dez. 2021.
17. Defesa pública para tese de Professor Titular | Prof. Dr. Marcus Mota | Título: Infinitude Sonora (2021). Disponível em: <https://youtu.be/okzMJt5hORU>. Acesso em: 03 dez. 2021.
18. Erudição e multidisciplinaridade: o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (2021). Palestra. Ceam UnB. Disponível em: https://youtu.be/-pDQawHc_Gw. Acesso em: 03 dez. 2021.
19. Retórica, performance, música: a estética barroca de Pe. António Vieira (2021). Comunicação XII Encontro de Pesquisadores em “Poética Musical dos séculos, XVI, XVII e XVIII” (2021). Disponível em: <https://youtu.be/mS-YzUHLa7Y>. Acesso em: 03 dez. 2021.

20. Dramaturgia musical na Grécia Antiga: contextos, formas e recepções (2021). Palestra PPG Artes Cênicas Unesp. Disponível em: <https://youtu.be/v6hbzYYTZGE>. Acesso em: 03 dez. 2021.
21. Entrevistas com Ordep Serra. Série de três entrevistas sobre a formação, cotidiano e dissolução do Centro de Estudos Clássicos da UnB. 2021.³⁷ Disponível em: <https://youtu.be/TCQ1UoycvME>, <https://youtu.be/D8OWITGKIKc>; <https://youtu.be/p6TbPyk1NAo>. Acesso em: 03 dez. 2021.

Blogs

Como exposto no Capítulo 2, a utilização de interfaces *on-lines* tem sido uma prática recorrente no Ladi-UnB, tanto em processos de ensino-aprendizagem quanto processos criativos. Eis alguns exemplos:

1. *Projeto Kandinsky (2017-2019)*. Documenta o processo criativo em torno da elaboração da suíte orquestral *Kandinskyanas*. Disponível em: <https://kandinsky2017.blogspot.com/>. Acesso em: 03 dez. 2021.
2. *Salomônicas*. Documenta o processo criativo em torno da montagem do espetáculo *Salomônicas*. Links: Versão 2016: <https://salomonicas2016.blogspot.com/>. Versão 2017: <https://salomonicasturma.blogspot.com/>. Acesso em: 03 dez. 2021.
3. *Sete contra Tebas (2013)*. Documenta as atividades em torno da disciplina que acompanha o processo criativo da montagem de *SETE*. Disponível em: <https://projetosetecontratebas.blogspot.com/>. Acesso em: 03 dez. 2021.
4. *Homéricas (2014)*. Documenta o seminário de criação em torno da *Ilíada*, de Homero. Disponível em: <https://processoscriativospos2014.blogspot.com/>. Acesso em: 03 dez. 2021.
5. *Heráclito (2017)*. Documenta o seminário de criação em torno dos fragmentos de Heráclito. Disponível em: <https://criacao2017.blogspot.com/>. Acesso em: 03 dez. 2021.
6. *Violência de gênero*. Documenta seminário de criação em torno de temas ligados à violência de gênero. Disponível em: <https://tpca2018.blogspot.com/>. Acesso em: 20 jan 2022.
7. *Metodologia de pesquisa em Artes Cênicas (2020)*. Registra as atividades de curso sobre pesquisa em artes cênicas ministrado no PPG-Cênicas, em plena pandemia. Disponível em: <https://metodologias2020.blogspot.com/>. Acesso em: 03 dez. 2021.
8. *Sonoplastia (2021)*. Documenta as atividades do curso de sonoplastia de 2021. Disponível em: <https://sonoplastiaunb2021.blogspot.com/>. Acesso em: 03 dez. 2021.

³⁷ A entrevista é parte integrante das fontes para a pesquisa "Tradição e Interdisciplinaridade: Memórias do CEC-UnB", possibilitada pelo Edital Ceam 001/2020.

Teatro e música para todos

o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)

Este livro apresenta o pioneiro esforço do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (Ladi-UnB) em correlacionar pesquisa universitária e produção artística em alto nível, tendo produzido, além de processos criativos que reinterpretam obras do repertório operístico e textos literários clássicos, publicações em anais de eventos e revistas nacionais e internacionais. A isto adicione-se a orientação de dezenas de teses e dissertações, e realização de diversos projetos financiados pelo CNPq.

O esforço de redigir este livro objetivou integrar o campo das Artes na celebração e mesmo memória de nossa Universidade: na fundação da Universidade de Brasília, no rol de seus objetivos essenciais, lá estava: “congregar mestres, cientistas, técnicos e artistas e lhes assegurar os necessários meios materiais e as indispensáveis condições de autonomia e de liberdade para se devotarem à ampliação do conhecimento, ao cultivo das artes e a sua aplicação a serviço do homem”.

O *know-how* em dramaturgia musical do Ladi-UnB é o foco desta obra: trazer para o público espetáculos dramático-musicais elaborados e realizados no consórcio entre professores, alunos do Instituto de Artes da UnB, artistas da cidade, e que foram apresentados na comunidade do Distrito Federal. Teatro e Música para todos!