



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais  
Mestrado em Artes

**A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena:  
uma cartografia dos processos de composição de  
*Santa Croce* e de *O Naufrágio***

**César Lignelli**

Brasília DF, março de 2007.

**César Lignelli**

**A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena:  
uma cartografia dos processos de composição de  
*Santa Croce* e de *O Naufrágio***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília-UnB, na linha de pesquisa “Processos Compositivos para a Cena” como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Silvia Adriana Davini.

Brasília DF, março de 2007.

*À Sulian*  
*tesouro de todos os instantes*

## Resumo

O objeto de estudo da presente pesquisa é a dimensão acústica da cena, constituída pelas esferas da palavra, da música e do entorno acústico. Após a consideração de estudos realizados na área, essas esferas foram definidas, justificadas e aplicadas em processos de composição desenvolvidos entre os anos de 2004 e 2006 na Universidade de Brasília.

A hipótese da presente pesquisa indica que a dimensão acústica da cena poderia ser considerada como ponto de partida para a produção sentido em *performance*, oferecendo também instâncias de controle dessa produção.

Os processos de composição abordados abriram redes complexas de sentido configuradas a partir da dimensão acústica em *performance*, considerando também a dimensão visual da cena. Os processos de preparação dos atores para os ensaios foram baseados no Princípio Dinâmico dos Três Apoios e da Técnica de Micro Atuação, que envolvem também a utilização de meios de produção e reprodução áudio-visuais. A intensa imersão nesses processos de composição cênica possibilitou cartografar o percurso desenvolvido por mim através dos diversos papéis assumidos neles.

As esferas acústicas da cena foram também abordadas a partir do lugar que ocuparam na genealogia do teatro no Ocidente. Uma revisão das obras de Aristóteles *Arte Poética*, Livro XIX dos *Problemas* e *Arte Retórica*, permitiu delinear perspectivas de relações entre o espetáculo teatral na Grécia Antiga e as esferas acústicas da cena, assim como estabelecer certas analogias com o pensamento de Friedrich Nietzsche sobre o assunto.

## Abstract

The study subject of the present research is the acoustic dimension of the scene, constituted for the spheres of word, music and acoustic environment. After the consideration of studies realized in the area, these spheres were defined, justified and applied in composition process developed between the years 2004 e 2006 at the University of Brasilia.

The hypothesis of the present research points that the acoustic dimension of the scene could be considered as a starting point to the production of meaning in performance, offering also control instances to this production.

The composition process approached opened complex chains of meaning configured from the acoustic dimension in performance, also considering the visual dimension of scene. The preparation processes of the actors to the rehearses were based on the Dynamic Principle of the Three Leans and Micro-Acting Technique, that also involves the use of production and reproduction audiovisual means. The intense immersion in these scenic composition processes made possible cartography the route developed by myself through the diverse roles assumed in them.

The acoustic dimension of the scene was also approached from the place that it occupied in the genealogy of the Western Theatre. A review of the Aristotle's works *Art Poetic*, *Book XIX of Problems* and the *Art Rhetoric*, allowed to draw perspectives of relations between the theatrical performance in Ancient Greece and the acoustic dimension of the scene, as well as to establish certain analogies with Friedrich Nietzsche's thoughts about the theme.

### **Agradecimentos**

À orientadora dessa pesquisa Profa. Dra. Sílvia Davini, com a qual aprendi infinitamente mais do que o transparecido nas palavras desta dissertação, por sua incomum perspicácia.

A José e Ana Lignelli pelo incessante estímulo à vida.

Aos amigos de todas as horas: Márcia Pacheco, Marco Santos, Kalley Seraine, Gil Roberto e, apesar da distância geográfica, a Fernando Lignelli.

Aos professores integrantes da banca examinadora: Dr. Luís F. Makl, Dra. Marianna F. M. Monteiro, pela prontidão e atenção.

A Ada Luana Almeida, Ana Cristina Santos, Ana Terra Leme da Silva, Diego Bresani, Diego Pizarro, Jonathan Andrade, Julián Ribeiro, Paula Vilas, Rodrigo Fisher, Sulian Vieira, Tais Felipe, irmãos Lignelli e Pacheco pela colaboração prestada a esta pesquisa.

Pela consultoria técnica de Marcelo Martinez, Esteban Calcagno, Deniel Moraes do Estúdio Nota e Arte e Andy Costa do Zen Studio.

A todos os brasileiros que, por intermédio da agência de fomento CAPES, tornaram possível a presente pesquisa no seu formato atual.

## Sumário

<b>Resumo</b>		p. 3
<b>Abstract</b>		p. 4
<b>Agradecimentos</b>		p. 5
<b>Introdução</b>		p. 9
<b>PARTE I</b>	<b>A Dimensão Acústica da Cena</b>	p. 15
<b>Capítulo 1</b>	<b>A Dimensão Acústica da Cena: uma abordagem conceitual</b>	p. 16
	<b>1. O conceito</b>	p. 16
	1.1. A esfera da palavra	p. 17
	1.1.1. O treinamento de atores como instância de reprodução de estilos	p. 21
	1.1.2. Treinamento flexibilizador	p. 22
	1.1.3. O Princípio Dinâmico dos Três Apoios	p. 25
	1.1.4. A Micro-Atuação e a abordagem do texto para a cena	p. 26
	1.1.5. Atividade fonatória, intenções e atitudes e micro-atuação	p. 27
	1.2. A esfera da música	p. 31
	1.3. A esfera do entorno acústico	p. 39
	1.4. O desenho acústico	p. 42
<b>Capítulo 2</b>	<b>Uma Genealogia da Dimensão Acústica da Cena no Ocidente</b>	p. 45
	<b>1. A Poética</b>	p. 51
	1.2. Dos meios de imitação	p. 52
	1.2.1. A poesia	p. 52
	1.2.2. Da imitação	p. 53

1.2.3 O ritmo	p. 54
1.2.4 A imitação e os gêneros poéticos	p. 55
1.2.5. A harmonia	p. 56
1.3. Metros e gêneros	p. 58
1.4. A estruturação da tragédia e o coro	p. 59
1.5 Os ornamentos	p. 62
1.6. Do espetáculo e da melopéia	p. 63
1.7 Da elocução	p. 65
1.8. A ação	p. 67
1.9. Considerações finais de <i>A Poética</i>	p. 68
<b>2. A Retórica e a vocalidade no Ocidente</b>	p. 69
<b>3. Nietzsche e a tragédia Pré-Ática</b>	p. 73
3.1. Apolo e Dioniso	p. 73
3.2. O poder da música em cena	p. 74
3.3. Nietzsche e o coro	p. 76
<b>PARTE II Uma Cartografia dos Processos de Composição</b>	p. 81
<b>Capítulo 3 Os mapas de <i>Santa Croce</i></b>	p. 82
<b>1. O cartográfico</b>	p. 82
<b>2. O caso de <i>Santa Croce</i></b>	p. 86
<b>3. A modulação</b>	p. 87
<b>4. Recursos materiais e técnicos</b>	p. 89
<b>5. A produção de sentido a partir da dimensão acústica da cena</b>	p. 91
5.1. O entorno acústico e seu desenho no espaço cênico	p. 91
5.2. Esfera da música	p.95
5.3. Os sistemas de reprodução e a operação das esferas da música e dos ambientes	p.101



	5.3. A esfera da palavra em <i>Santa Croce</i>	p.108
<b>Capítulo 4</b>	<b>Os mapas de <i>O Naufrágio</i></b>	p.116
	<b>1. <i>O Naufrágio</i></b>	p.116
	1.1. Questões surgidas da primeira abordagem de <i>O Marinheiro</i>	p.116
	1.2. A concepção de <i>O Naufrágio</i>	p.119
	1.3. Descrição da instalação cênica <i>O Naufrágio</i>	p.122
	1.4. Dimensão acústica da cena	p.127
	1.4.1. A esfera da palavra	p.128
	1.4.1.1. <i>O Marinheiro</i> - a palavra como ato	p.128
	1.4.1.2 Abordagem da esfera da palavra no vídeo de <i>O Naufrágio</i>	p.134
	1.4.1.3 Procedimentos de ensaios, registros e edição de som para produção do vídeo de <i>O Naufrágio</i>	p.135
	1.4.1.4 Procedimentos para abordagem, registros e edição das personagens de <i>A Tempestade</i>	p.138
	1.4.1.5 A abordagem da esfera da palavra na contracena de Miranda com as mulheres de <i>O Marinheiro</i> e com as personagens de <i>A Tempestade</i>	p.140
	1.4.2. Preparando o desenho do ambiente acústico em <i>O Naufrágio</i>	p.140
	1.4.3. Esfera da música	p.144
	1.4.4. Esfera do entorno acústico e sua definição no espaço da cena	p.146
	<b>Considerações Finais</b>	p.151
	<b>Bibliografia</b>	p.158
<b>Anexo I</b>	Transcrição da entrevista de Sulian Vieira	p.I-02
	<b>- Registros áudio visual</b>	
	Dvd - entrevista de Sulian Vieira	p.I-19
<b>Anexo II</b>	<b>Roteiros dramáticos de:</b>	
	<b>1- Roteiro Dramático de <i>Santa Croce</i></b> modulado a partir dos contos <i>O gato, um Pintassilgo e as Estrelas, A Pensão Vitalícia,</i> <i>Um Convite à Mesa, Limões-da-Sicília, A Vingança do Cão,</i>	

*O Outro Filho, O Mal da Lua e A Viagem*, de Luigi Pirandello p.II-2

**2- *O Marinheiro***, drama estático em um quadro de  
Fernando Pessoa (com diagramação específica) p.II- 46

**3- Roteiro Dramático de *O Naufrágio***, instalação cênica  
sobre trechos de *A Tempestade*, de William Shakespeare,  
e *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa p.II-66

**Registros áudio visual das experiências estéticas:**

Dvds - *Santa Croce* p.II-84

Dvd - *O Naufrágio* p.II-85

## **Introdução**

A presente pesquisa originou-se de um número de inquietações surgidas no meu contato com a linguagem cênica desde 1991, como audiência, estudante de artes cênicas, ator, músico e docente nos circuitos culturais e educacionais brasiliense e carioca. Se bem essas impressões não se configuram como dados mensuráveis, elas se constituíram como indícios e evidências que resultaram em grande impulso para a realização da presente pesquisa. As relações entre a palavra, a música, o uso da tecnologia e como essas instâncias se inter-relacionam e produzem sentido em *performance* constituem o foco de minhas perguntas.

Observei como uma constante na cena de ambos os centros (Brasília e Rio de Janeiro) certa preocupação com algumas esferas acústicas, mesmo em propostas que optam por abolir o texto teatral da cena. A presença da voz associada à palavra ou não e/ou da música e/ou de ambientes acústicos sejam os mesmos executadas ao vivo, amplificadas, filtrados ou reproduzidos mecanicamente, especificamente no caso da música soando por instrumentos com seus sons naturais ou alterados, compostas exclusivamente para a *performance* ou não, dentro do sistema tonal ou não, nos conduz, por sua constância, a crer que há valor atribuído as esferas acústicas nesses panoramas culturais. No entanto, não observamos a presença de discursos que compreendam amplamente a utilização das dimensões acústicas na cena teatral.

Outra constante na cena carioca é o uso dos microfones por parte dos atores em *performance*. Geralmente implementados no palco com uma função apenas utilitária, os responsáveis pelas encenações demonstram, com frequência, baixo nível de apropriação dos recursos tecnológicos e pouco reconhecimento sobre o tipo de interferência que os meios técnicos provocam efetivamente na percepção do público e no modo de atuação dos atores. Como nos apropriar da tecnologia a partir da própria produção discursiva e estética?

Na busca de disciplinas nos cursos de formação acadêmica de Artes Cênicas que tratem das esferas acústicas, observamos também que há escassez de abordagens em torno da palavra, da sonoplastia e da música na cena. Essas esferas acústicas da cena são consideradas nos cursos de formação em uma proporção muito menor do que, por exemplo, as dimensões visuais da cena ou a literatura dramática. Tal quadro se apresenta também nos cursos de formação em Composição Musical, nos quais não é comum a presença de abordagens sobre a música no teatro, ou no cinema. Se há valor

atribuído as esferas acústicas em *performance*, porque não proliferam discursos sobre as mesmas? Podemos inferir que ambas as realidades configuram uma situação de descaso diante do valor político e estético que esta dimensão abriga. Quais são as razões dessa configuração?

Por outro lado, o lugar que a dimensão acústica tem ocupado na produção cinematográfica expõe o ínfimo lugar que parece ser dado à mesma no teatro hoje. Obras cinematográficas como as do diretor Stanley Kubrick, por exemplo, concebem a imagem em diálogo com som, que além de favorecer a produção de efeitos especiais ou reais na cena, amplia seus níveis discursivos, mesmo quando dá lugar ao silêncio. Também quando nos distanciamos de obras superlativas como as de Kubrick e observamos genericamente o panorama cinematográfico atual, se torna notório o cuidado dispensado às questões acústicas, seja pela a qualidade técnica do áudio produzido, seja na configuração dos equipamentos disponibilizados pelas salas de exibição ou ainda pelas possibilidades de sistemas de reprodução de som digitais de alta fidelidade para fins domésticos.

Tecnologias de produção e reprodução de áudio estão em constante modificação, seja por sua capacidade de produzir sentido e imersão às audiências, seja pela força comercial que as mesmas envolvem quando direcionadas ao cinema e aos jogos, por exemplo. Considerando a vasta gama de possibilidades de construção de sentido possibilitadas pelas tecnologias de produção e reprodução de áudio, por que as mesmas costumam ser subutilizadas na linguagem cênica?

Jacques Attali (1985) atribui às esferas acústicas não somente o reflexo da sociedade nos diversos momentos históricos, mas defende que ‘o que esta por vir’ surge antes pela audição. Murray Schafer considera drástica a mudança da paisagem sonora no Ocidente das culturas medieval, renascentista e pré-industrial para as culturas pós-industriais. Conforme Schafer, nas culturas medieval, renascentista e pré-industrial os sons naturais correspondiam a 34%, os sons humanos a 53% e os sons de utensílio e tecnologia a 14%. Nas culturas pós-industriais os sons naturais equivalem a 9%, os sons humanos a 25% e os sons de utensílio e tecnologia a 66% (Schafer 1991 p.128).

Independente da precisão das percentagens acima explicitadas é concreta a diminuição de sons da natureza e de sons humanos não mediatizados em relação aos sons de utensílios e tecnologias nos espaços acústicos urbanos contemporâneos. Durante o século XX, com a acentuada multiplicação de possibilidades de produção, reprodução e representação de imagem, da voz e da palavra cada vez mais diversificados,

aperfeiçoados e disponibilizados às grandes massas, o cotidiano se encontra imerso em um universo digital onde considerações envolvendo arte, entretenimento e seus valores apresentam bruscas mudanças. O hiper-estímulo, ao visual e ao auditivo, no sentido de sobrecarga aos quais os indivíduos são expostos diariamente nos centros urbanos, restringem possibilidades de resposta desses sentidos.

A percepção auditiva, que não cessa nem durante o sono, demonstra susceptibilidade à poluição do entorno acústico urbano quando algumas frequências e intensidades podem deixar de ser percebidas. Instaure-se uma espécie de bloqueio na escuta que, se por um lado protege do elevado grau de poluição sonora, por outro aliena as possibilidades de percepção de sutilezas do entorno acústico. Esta situação não só interfere na percepção das audiências como também influi no corpo do ator, afetando os modos em que as esferas acústicas podem produzir sentido na cena. Que noção de corpo pode dar conta do quanto somos afetados e afetamos o meio em que vivemos no que diz respeito às esferas acústicas?

As experiências, as dúvidas, o processamento de alguns dados, o prazer gerado pelo assunto e a potência do tema tem sido os grandes motivadores dessa pesquisa sobre a linguagem cênica. O conceito de Dimensão Acústica da cena, de acordo com a formulação de Silvia Davini, foi o ponto de partida para a definição do objeto desta pesquisa. Detectar algumas das possíveis causas dos problemas apontados acima, e experimentar propostas de interferência e controle em processos de composição em cena são os objetivos gerais da presente pesquisa.

As características dos dois processos de composição abordados permitiram experimentar noções de tempo estritas e flexíveis, e diversas propostas na arquitetura do espaço cênico, sempre a partir do controle das instancias envolvidas na Dimensão Acústica da cena. O termo controle é entendido no marco deste trabalho com relação a uma organização específica dada no corpo dos atores, capaz de garantir a eficácia em *performance* do sentido definido a partir da proposta da direção sobre o texto abordado em cada caso, este último entendido como 'mapa instável da cena'. Porém, esse controle corporal é articulado com as definições sonoras e musicais da cena como um todo, que se estabelecem como referência última do controle do tempo e espaço em *performance*.

A produção de sentido surgida dos vínculos entre as diversas esferas acústicas da cena (a da voz e da palavra, a da música e a do entorno acústico) é o objeto deste trabalho. A eficiência do corpo dos atores em *performance* na produção de palavra em

diversos estilos de *performance* é considerada como um assunto da ordem da técnica corporal. A aplicação de recursos de produção e reprodução audiovisuais na implementação desse controle também é caracterizada como uma questão técnica. Do cruzamento dessas instancias técnicas atravessadas por saberes de diversas índoles surge o que se entende neste trabalho como ‘tecnologia’ (Davini 2002 pp.59-73).

Em síntese, o interesse desta pesquisa se orienta aos processos de composição das personagens e da encenação como um todo. Assim sendo, a pesquisa de recepção, não é diretamente considerada no marco deste estudo. Se bem a relevância da recepção na configuração de sentido em *performance* é indiscutível e do maior interesse para esta pesquisa, o vasto dessa questão excede amplamente os limites deste trabalho.

Este trabalho foi dividido em **Parte I (Capítulos 1 e 2)**, **Parte II (Capítulos 3 e 4)** e **Anexos I e II**.

No **Capítulo 1** foi desenvolvido o marco conceitual da pesquisa. Abordou-se o conceito de dimensão acústica da cena e questões referentes às esferas da palavra, da música, do entorno acústico e seus respectivos desenhos. Também nesse Capítulo foi apresentado O Princípio Dinâmico dos Três Apoios e a Técnica da Micro-Atuação, ambos aplicados aos atores que participaram dos processos de composição mapeados nos Capítulos 3 e 4.

No **Capítulo 2** é desenvolvido o marco histórico, constituído por uma revisão das origens da linguagem cênica no Ocidente, explorando as esferas acústicas da cena sob perspectivas diversas, porém centrais na potência do teatro produzido então. São abordados aspectos da Tragédia Grega sobre a ótica de Aristóteles (*Poética, Livro XIX dos Problemas e Retórica*) e de Friedrich Nietzsche (*O Nascimento da Tragédia* ou *Helenismo e Pessimismo*). A partir dessas abordagens são formuladas hipóteses sobre o assunto.

Nos **Capítulos 3 e 4** são desenhados os mapas dos processos de composição de *Santa Croce* e de *O Naufrágio*. Nas respectivas montagens, tive a oportunidade de presenciar a superação de demandas surgidas, e de atuar em diversas esferas acústicas a partir de meios e funções diferenciadas.

A base textual das duas *performances* foi concebida por autores superlativos que extrapolam fronteiras geográficas, temporais e de língua com suas obras. Em *Santa Croce* cujo texto partiu de 7 contos de Luigi Pirandello modulados pelo grupo, do modo narrativo para o modo cênico, fiquei responsável inicialmente pela produção de ambientes e pelo desenho dos mesmos e dos temas musicais, utilizando como

equipamento de reprodução durante a *performance* quatro sistemas estereofônicos. Em um segundo momento, participei desse processo como ator.

Já em *O Naufrágio*, o drama estático, *O Marinheiro* de Fernando Pessoa e trechos de *A Tempestade* de William Shakespeare constituem o roteiro dramático da *performance*, na qual fiquei responsável como ator, pela voz de Próspero reproduzida mecanicamente, pela gravação e reprodução das vozes das Mulheres e pela produção dos ambientes e do desenho dos mesmos, que soam espacialmente por um sistema de reprodução 7.1 controlados por um computador.

Ainda no **Capítulo 3** são explicitados os princípios e conceitos que perpassaram o desenho metodológico dessa pesquisa.

No **Anexo I** encontram-se as transcrições de trechos relevantes à pesquisa da entrevista realizada a Sulian Vieira e o respectivo registro audiovisual. No **Anexo II** contém os roteiros dramáticos de *Santa Croce*, de *O Marinheiro* e de *O Naufrágio* e os registros áudio-visuais das respectivas *performances*.

No que diz respeito aos registros áudio-visuais dos processos de composição convém destacar que os mesmos não compreendem o resultado da *performance*. Esses registros servem ao pesquisador como ferramentas importantes que possibilitam ao mesmo e aos demais interessados, revisitar a cena com o olhar direcionado do *câmera-man*, porém sem os diversos planos tanto visuais quanto acústicos que a *performance* atualiza. É importante ressaltar que o termo atualização indica neste trabalho um distanciamento das noções de atuação como representação ou como interpretação, e uma aproximação à idéia de atuar como apresentar, ou seja, materializar a personagem na sucessão de constantes presentes da cena. Assim, esta postura a respeito da atuação se aproxima de uma idéia de *performance*.

## **PARTE I**

### **A Dimensão Acústica da Cena**



## Capítulo 1

### A Dimensão Acústica da Cena: uma abordagem conceitual

Evitar discursos automáticos e problemas com a terminologia é uma das metas da presente pesquisa. Para tal, definiu-se e justificou-se nesse capítulo os principais conceitos utilizados neste trabalho. Cientes das críticas e retificações passíveis a qualquer classificação, representação, conceito e definição não se pretende fechar ou restringir as possibilidades dos mesmos aqui desenvolvidos e sim, clarificar ao leitor como se entendeu e como foram usados os conceitos e as expressões aqui empregados. Ainda neste Capítulo na sub-sessão referente à esfera da palavra serão explicitados princípios do treinamento de atores implementados nos processos de composição de *Santa Croce* e *O Naufrágio* relatados respectivamente nos Capítulos 3 e 4.

#### 1. O Conceito

O conceito de dimensão acústica da cena formulado por Davini, centro de nossa pesquisa, se constitui numa ampla rede de relações entre as esferas da palavra, da música e do desenho do ambiente acústico em *performance*:

Numa superfície de 360° constituída em diversos planos fixos e móveis, as esferas da voz e a palavra, do desenho acústico e da música em *performance* estabelecem um complexo de relações que reconhecemos como a dimensão acústica da cena. Nesse contexto, o corpo em *performance* torna-se o ‘palco’ primeiro; *lugar* de intersecção entre as dimensões visual e acústica da cena (Davini 2006 p.309).

A opção por priorizar o acústico em nossa abordagem da cena, envolve desde questões relativas às características do som e sua materialidade até características da percepção do mesmo através da audição. Frequentemente, o que é atribuído como material na cena esta associado à visão, enquanto as possibilidades auditivas de percepção em 360°, em diversos planos, sua constante atividade e poder de afetar atores e audiência não são devidamente considerados. O lugar que as esferas acústicas ocuparam na cena teatral em outros momentos históricos, como será observado no Capítulo 2 referente à genealogia do Teatro Ocidental, comparados ao lugar que lhes é atribuído hoje também faz parte dos interesses da presente pesquisa.

## 1.1. A esfera da palavra

*Voz e fala não imitam, reproduzem ou representam o mundo,  
elas formam rizoma com o mundo.  
Deleuze e Guattari*

Davini entende ‘palavra’ como palavra proferida, e a palavra escrita como ‘letra’, aproximando-se assim da pragmática e distanciando-se da literatura (Davini 2007 p.9). Nessa perspectiva, a palavra se encontra diretamente ligada a vocalidade ou a performatividade da língua, diferenciando-se da letra entendida como símbolo gráfico, que representa a palavra. Se a letra remete a ritmos, sons e intenções é por que ela representa um fenômeno anterior a ela: a palavra proferida. No entanto, a representação da palavra na letra é restrita e imprecisa se comparada as possibilidades acústicas da palavra em *performance*.

Da mesma forma, a notação musical é a representação gráfica da música, se igualando à letra na medida em que também é uma representação de um evento acústico anterior. Porém, a partitura musical, permitindo uma leitura horizontal e vertical, define ritmos, alturas e harmonias com relativa precisão. Contudo, o campo da notação musical está em constante reformulação na busca de uma maior consistência entre as partituras e o fenômeno musical que elas representam. Deste modo, ao comparar-se a letra à notação musical, considerando-as como representações de eventos acústicos, não só se retoma o argumento de que a letra oferece escasso rigor com relação aos parâmetros do som, como se evidencia a pouca reformulação no campo da representação visual da palavra, e a aceitação plena dos limites impostos pelos modelos gráficos vigentes.

A partir de uma perspectiva histórica, há evidências de que na Grécia Clássica a língua era tonal. Assim, um número estrito de vocábulos variava de significado de acordo com os critérios fônicos implementados em *performance*. Considerado o incipiente desenvolvimento dos dispositivos de representação da palavra na Grécia Clássica, essa presença da palavra como evento acústico no teatro grego, amplamente manifestada nas intervenções das personagens e do coro trágico em *performance*, podem indicar, se comparados com a situação da vocalidade no teatro contemporâneo, uma incidência da representação gráfica da palavra hoje sobre os seus modos de atualização em *performance*. A incidência da letra na palavra na cena trágica é abordada no Capítulo 2 deste trabalho. Para a abordagem da dimensão acústica da cena, interessa considerar a relação entre a letra e a *performance* dos atores, uma vez que observa-se que esta representação da palavra influencia diretamente no desempenho dos atores.

A entrevista feita a Sulian Vieira contém considerações relevantes no tocante à esfera da palavra. A partir de sua experiência como docente, nos cursos de graduação em Artes Cênicas em Brasília, na Universidade de Brasília e na Faculdade Dulcina de Moraes, Vieira constata que quando as encenações partem de um texto teatral, geralmente se recorre a recortes, onde cenas muito extensas são evitadas privilegiando momentos de ação baseada na noção de deslocamento do corpo dos atores no espaço cênico e/ou de intriga. Esta situação pode indicar uma falta de estratégias para abordar os problemas estabelecidos no contato com os textos teatrais. Por outro lado, tentativas de atualizar a palavra em cena por vezes inclinam-se à ilustração e/ou a fragmentação do sentido do texto (Pacheco Anexo I pp.8-9).

Davini considera que a vocalidade ocidental foi definindo-se a partir de três grandes rupturas:

- 1) Pelos embates entre Filósofos e Sofistas que resultaram na formulação de retóricas e poéticas, estas foram abordadas no Capítulo 2 desta pesquisa;
- 2) Pela consolidação dos modos de representação (alfabético) e reprodução (imprensa de tipos móveis) da palavra que geraram como resultado a racionalização do pensamento, percepção e memória;
- 3) Pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais que resultaram num impacto nas noções de tempo, espaço, sujeito, corpo e percepção humana (Davini 2000 p.15).

Paul Zunthor considera que a vocalidade ‘é a historicidade de uma voz: seu uso’ (Zunthor 1993 p.21). Davini faz uma releitura dessa noção de vocalidade de Zunthor substituindo a palavra uso por produção, definindo assim vocalidade como ‘a produção de voz e de palavra por parte de um grupo dado, em um momento e lugar determinados’ (Davini 2000 p.12)<sup>1</sup>.

A retórica clássica como resultado dos embates entre filósofos e sofistas é configurada como um instrumento potente de controle ideológico em relação à vocalidade humana. Através da dominação da fala, padrões racionais de pensamento na sociedade ocidental foram instaurados. Cabe ressaltar a distinção, proposta por Davini, entre retórica e vocalidade. A primeira configura-se como uma técnica e a segunda como produção de voz e palavra em condições específicas. Dessa perspectiva ao abordarmos a palavra não estamos falando em retórica, mas de vocalidades.

---

<sup>1</sup> As traduções de todas as referências, citadas nessa pesquisa, tanto dos textos em espanhol quanto em inglês são minhas.

A segunda ruptura é referente à popularização e consolidação da escrita de tipos gráficos. Como ferramenta da literatura, a imprensa transforma a relação do autor com o público e com o texto e problematiza a noção de autoria. O poeta que, até a Idade Média, era o próprio *performer*, com o advento da imprensa ficou separado e distante de sua audiência. A *performidade* do poeta estava até então em sua voz, com a imprensa a voz é desincorporada da poesia (Zunthor in Davini 2000 pp.22-4). Esta ruptura também se encontra intimamente vinculada à consolidação de padrões racionais de pensamento e ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação e de reprodução no respectivo momento histórico.

A cultura da letra (consolidação do alfabeto) e a imprensa de tipos móveis, como tecnologias da palavra foram ferramentas chave na consolidação do universo das literaturas ocidentais, penetrando inclusive em espaços que não lhe eram próprios. Ocorre um processo histórico de confusão na Idade Média entre a letra e a poesia oral e no século XX entre a literatura e o teatro, confusão ainda presente, quando os instrumentos dos estudos teatrais são provindos da análise literária e quando muitos diretores e atores vêem a palavra como letra, não como ato (Davini 2000 pp.22-4).

Um fator decisivo em relação à configuração de novos padrões de vocalidade tem sido a evolução das tecnologias de comunicação. A letra, a imprensa, e no século XX, o desenvolvimento geométrico das tecnologias de comunicação e reprodução de áudio e imagem criaram novos contextos para produção da voz e da fala caracterizando a terceira ruptura. A terceira ruptura, cuja incidência é definitiva dos estilos orais ocidentais contemporâneos configura-se justamente pela irrupção, evolução e ampla implementação das tecnologias áudio-visuais no século XX, que possibilitaram inclusive o surgimento linguagens, como a da fotografia e a do cinema, no campo da *performance* artística (Davini 2000 pp.39-69).

No início do século XX surge na Inglaterra o treinamento vocal como área específica. Na formação de atores o treinamento vocal é definido como essencialmente prático e como resultado, as publicações dedicadas ao treinamento vocal para atores, tendem a privilegiar, no âmbito da técnica, exercícios e a veiculação de um repertório de conselhos (Davini 2000 p.9).

Davini compreende que o estudo da voz sob a ótica da produção, reprodução e representação se dá pela necessidade de refinar conceitualmente a vocalidade humana como objeto de estudo, nos possibilitando focar na vocalidade contemporânea do ator. 'A produção de voz e palavra em cena tem funcionado como uma máquina de

reproduzir estilos, confundindo técnica e estética em uma mesma dimensão' (Davini 2002 p.59). Essa confusão detectada por Davini, ocorre quando o treinamento e a técnica habilitam, no caso o ator, para a execução satisfatória de um estilo específico, mas não o disponibiliza corporalmente aos demais estilos de *performance*.

Em 2002, Davini define a voz do ator 'como uma produção corporal capaz de produzir sentidos complexos, controláveis na cena' (Davini 2002 p.60). Com essa definição de voz, ela otimiza a produção de palavra em cena no lugar da reprodução. Nessa perspectiva 'voz e movimento constituem-se em produções corporais da mesma categoria, aptas para organizar discursos complexos e para estabelecer parâmetros de controle de desempenho' (Davini 2002 p.60). O diferencial entre essas produções corporais consiste em que 'a verbalidade confere à vocalidade uma complexidade e uma definição muito maiores que aquelas alcançadas pelo movimento' (Davini 2002 p.60).

Davini partiu do levantamento conceitual de abordagens de voz e palavra vigentes, relacionados aos estudos teatrais. Investigou a obra de autores como Johan Sundberg, Kristian Linklater, Cecily Berry, Patrice Pavis, Eugênio Barba e Peter Brook.

Com sua definição de voz, Davini se afasta da noção instrumental presente no trabalho vocal, nos estudos e na prática teatral. Em Sundberg e Linklater a noção instrumental da voz é explícita. Brook e Barba compartilham uma abordagem imanentista do ator e sua presença vocal. Barba tem dado um lugar ao treinamento como aquisição sistemática de habilidades, uma abordagem próxima à idéia clássica de técnica (Davini 2000 p.53), enquanto Brook e Berry trabalham no sentido de 'limpar' o ator de hábitos externos para que assim a 'vida interior' do mesmo se manifeste.

Para formular suas definições de vocalidade, voz e palavra, Davini parte da análise de autores como o medievalista Paul Zumthor, os psicanalistas lacanianos Jack Allan Miller e Slavoj Žižek e da perspectiva pragmática de Deleuze e Guattari a partir da *Teoria dos Atos de Fala* de John Austin. Davini afirma que a contribuição mais relevante da psicanálise e da pragmática para o estudo da voz é a abordagem não instrumental da mesma e a moldura *performativa* que atribuem à fala. Nessa perspectiva a voz constitui um lugar libidinal e a linguagem habita na voz.

Davini entende o trabalho de voz como um processo de preparação do corpo para lidar com o mais abrangente leque de possibilidades de produções de significados, emissão de voz e palavra em *performance*, liberando assim a dimensão técnica da dimensão estética.

Ao observar a escassa consistência conceitual nos textos que abordam a produção de voz e palavra em cena como uma máquina de reproduzir estilos, Davini formula uma estratégia de treinamento ‘capaz de flexibilizar o corpo do ator no sentido de torná-lo apto para produzir voz e palavra, não exclusivamente dentro dos cânones dos estilos teatrais consolidados, mas abrindo espaço para a configuração de novos lugares de vocalidade em *performance*’ (Davini 2002 pp.59-60).

### **1.1.1. O treinamento de atores como instância de reprodução de estilos**

No início do século XX, o trabalho vocal se configura como uma área específica na formação do ator. Nesse contexto, as propostas de treinamento para a produção de voz e palavra em cena têm continuado a funcionar como uma máquina de reproduzir estilos, confundindo técnica e estética em uma mesma dimensão (Davini 2002 p.59).

Os sistemas de treinamento de atores, segundo Davini estão relacionados à manutenção de gêneros consolidados através da reprodução de estilos históricos em *performance*. Ao falar em estilo, Davini refere-se ao ‘modo de realizar uma proposta originada em um contexto histórico dado, através do conjunto de recursos, técnicas e usos disponíveis’ (Davini 1998 p.41). E neste contexto, estilos históricos que são ‘aqueles que se dão em cena no momento em que são realizadas atualizações de correntes estéticas que, distanciadas de sua contingência histórica, cristalizam padrões de *performance* no corpo do ator e do cantor’. Segundo Davini, ‘o desejo de reprodução é particularmente paradoxal em relação à voz, que é pura produção’ e pode-se ver nele uma das causas da pouca disposição dos atores para assumir os desafios do repertório teatral em relação à voz e à palavra (Davini 2002 pp.62-3).

O treinamento pode conservar reproduzindo ou flexibilizar expandindo tanto a dimensão estética quanto a técnica de atuação. Quando se pode, através do treinamento, conhecer e observar os princípios de conjuntos de técnicas e procedimentos que foram constituídos em um determinado contexto histórico e social se está diante de sua possibilidade conservadora, que parece bastante produtiva, dependendo de como é concebida.

Contudo quando, em treinamento, se tenta reproduzir técnicas e procedimentos produzidos em outro contexto histórico-social desconsiderando as diferenças entre os contextos de produção de determinadas técnicas e procedimentos e o contexto no qual são reproduzidos se corre o risco de proceder a fixações, que no melhor dos casos, conduzem a uma tentativa de reprodução de estilos históricos. Mesmo que se consiga

com preciosismo reproduzir determinadas técnicas e procedimentos, o tempo e o espaço dos corpos, tanto de atores quanto das audiências, serão inevitavelmente sempre outros. Assim, o treinamento de atores tem desempenhado uma função reprodutora que pode ser limitadora, ao confundir as dimensões da técnica e da estética.

A relevância da função conservadora no treinamento parece indiscutível. No entanto, a fixação produzida pelo treinamento que reproduz, limita as possibilidades da cena contemporânea. Neste sentido, o treinamento, em lugar de preocupar-se com a precisão da produção no tempo/espaço da cena, propiciando a configuração de novos estilos em *performance*, que sirvam assim de apoio à consolidação de novos gêneros, tende a se restringir a uma função reprodutora dos estilos já consolidados.

Visando a flexibilização do corpo dos atores como objetivo para o treinamento, Davini pontua que: ‘é imprescindível que, em princípio, a técnica opere no corpo, livre de qualquer orientação estética, condição esta que raramente se dá na preparação de atores e cantores hoje’ (Davini 2002 p.63). Contrariamente ao pensamento geral de que a multiplicidade se dá na soma de elementos, Deleuze e Guattari observam que a multiplicidade somente se dá quando se consegue pensar fora da unidade, o que impossibilita a soma de unidades. Assim, para eles, a fórmula da multiplicidade seria a da subtração da unidade (n-1). No mesmo sentido, Davini aponta que o lugar da técnica se dá na subtração dos estilos no plano do corpo do ator. Esta abordagem permitiria então abrir espaços no corpo dos atores para a configuração de novos estilos de atuação e novas vocalidades em *performance*, distintos daqueles vigentes, que Davini identifica como ‘estilos históricos’ (Davini 2002 p.73).

### **1.1.2. Treinamento flexibilizador**

O trabalho efêmero do ator em cena é, a cada momento, resultado final de um processo contínuo. Nesse processo, o corpo do ator é afetado pela intervenção de diretores, enquadrados aqui como mediadores na formação e produção teatral. O corpo do ator opera resistências a essas mediações, que por sua vez afetam as relações entre os diversos papéis que desempenham os profissionais que colaboram na produção teatral. O texto em si mesmo, que somente é consumado em *performance*, também é um material que oferece diversos tipos de resistência a essas intervenções, e serve como terreno para as intervenções de atores e diretores.

Para desenhar um treinamento flexibilizador para atores Davini utiliza-se da *Teoria Neuro-Cronáxica* desenvolvida pelo Dr. Raoul Husson (1962) referente à

produção vocal em altas intensidades, da *Eutonia* de Gerda Alexander (1983), de técnicas de canto clássico e da abordagem pragmática (Ver Capítulo 3 pp.82-5) e performativa da linguagem que Deleuze e Guattari desenvolvem a partir da *Teoria dos Atos de Fala* de John Austin (1990).

Segundo Davini a *Teoria Neuro-Cronóxica* de Husson ressalta o peculiar papel do sistema nervoso na produção de voz em altas intensidades, não se atendo a consideração das patologias vocais. Husson também realiza a revisão e uma reorganização das técnicas vocais do Ocidente em dois grandes grupos: o das técnicas de alta impedância<sup>2</sup> e o das técnicas de baixa impedância. Ao expor os princípios das técnicas, as mesmas são liberadas de suas marcas estéticas ganhando capacidade operativa. Nessa revisão, Husson ainda oferece um fundamento sólido para a implementação de uma técnica respiratória que sustente a produção de voz em *performance* (Davini 2002 p.67).

Os princípios de tato, contato, impulso e transporte, formulados por Gerda Alexander, que apontam para a flexibilização do tônus muscular e para o desenvolvimento da consciência óssea, resultam pertinentes na implementação de uma técnica postural e respiratória que sirva de sustento para a produção de voz em altas intensidades (Davini 2002 p.64).

Na abordagem da palavra em cena, a *Teoria dos Atos de Fala* de John Austin retomada por Deleuze e Guattari proporciona, segundo Davini, ‘valiosas instâncias de análise em relação à voz e à palavra em *performance*, oferecendo alternativas às estratégias de análise literária, dominantes nos estudos e nas produções teatrais, insuficientes para compreender o fenômeno da vocalidade do ator’. Da perspectiva da pragmática na *Teoria dos Atos de Fala* os ‘modelos retóricos são percebidos como modelos limitativos; ao passo que a vocalidade, quando não territorializada por normas lingüísticas, retóricas ou estilísticas, pode definir-se como um modo expansivo de variação contínua, que desterritorializa as funções de estado da linguagem’. Davini aponta que ‘a partir dessa perspectiva, o significado surge da posição assumida pela linguagem em uma relação de poder, e não da representação’ (Davini 2002 p.67-8).

Davini declara: ‘acredito que um mapa da vocalidade humana pode ser desenhado sobre o mapa da produção tecnológica em um dado momento sócio-histórico, dinâmica esta que se repete na cena teatral’ (Davini 2000 p.70). Novas formas

---

<sup>2</sup> O termo impedância indica o coeficiente surgido da relação entre a amplitude de uma tensão alternada e a amplitude da corrente que ela provoca em um circuito (Davini 2002 p.67).



de reprodução propiciam a configuração de novas formas artísticas, sempre afetadas pelas relações de poder estabelecidas em cada situação sócio-histórica. Mesmo assim, a incidência das tecnologias sobre o corpo humano resulta em diversos modos de produção de voz e palavra e em novos padrões de percepção humana, o que por sua vez reflete na *performance* teatral.

Em adição à incidência da palavra escrita na vocalidade humana, as novas tecnologias de comunicação afetaram diretamente os estilos vocais na *performance* teatral. Microfones e um grande leque de sofisticadas técnicas de gravação e reprodução, modificaram o uso do corpo do ator, assim como os seus resultados na produção de voz e fala. Essas transformações eventualmente deixaram suas marcas também na esfera conceitual (Davini 2000 p.77).

Davini aponta para a incidência da reprodução da escrita e os sofisticados meios de gravação e reprodução no corpo e, mais especificamente, na produção vocal dos atores. A partir dos anos 60, com o Teatro-Laboratório de Grotowski, a linguagem cênica tende a ser definida pela não mediatização na relação entre público e *performance*. No entanto, diretores, atores e platéia não somente naturalizaram em seus cotidianos os meios tecnológicos de produção, reprodução e representação áudio-visuais, como também tenderam a reproduzir nos diversos segmentos do fazer teatral os padrões corporais por eles propostos. Nos Capítulos 3 e 4 deste trabalho se faz menção a personagens em ambos os processos composição cuja presença em cena se dá desincorporada, e ocorrem somente pelos meios de reprodução de áudio e/ou de áudio e vídeo. Dessa perspectiva, a definição da linguagem cênica dada pela não mediação entre o corpo do ator e o da audiência se revela superada.

As seqüências de treinamento desenhadas com base no Princípio Dinâmico dos Três Apoios e a técnica de Micro-Atuação têm resultado altamente produtivas em processos de treinamento e ensaio. Dessa forma, a função reprodutora e estabilizadora de estilos no treinamento vocal para atores é superada por uma função flexibilizadora e, portanto, produtiva do treinamento (Davini 2002 p.62).

### 1.1.3. O Princípio Dinâmico dos Três Apoios

[...] sempre que alguém produz voz e palavra em altas intensidades, transitando em toda a extensão do registro e conseguindo alguma flexibilidade tímbrica, ativa coordenada e simultaneamente três regiões de apoio: do corpo sobre uma superfície de sustento, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a região da epiglote. Observei também que quando as altas intensidades se produzem prescindindo da atividade coordenada desses três apoios, ativa-se algum mecanismo de compensação postural e muscular em relação a esse princípio (Davini 2002 p.69).

O Princípio Dinâmico dos Três Apoios, coeficiente comum à produção e controle de altas intensidade vocais, orienta o treinamento de atores e cantores para ativar coordenadamente as três regiões mencionadas, com a finalidade de implementar uma série de referências que funcionem como controladores da produção vocal. Davini considera que essa proposta delimita uma diferença em relação às técnicas vocais tradicionais, que se restringem a apenas dois desses apoios: o do ar sobre a região pélvica e o das vogais sobre a região da epiglote. O valor dado somente a esses dois pontos de apoio ignora o papel do trabalho postural e cinético na produção vocal em altas intensidades (Davini 2002 pp.69-70).

O processo de treinamento que Davini propõe centra-se na dimensão técnica que objetiva a flexibilização do material do ator. Assim a passagem para os universos imaginário e simbólico dá-se em um outro momento quando se inicia a definição do perfil estético para a cena, por meio da implementação de procedimentos, que se constituem em modos de aproximar os recursos técnicos dos atores às demandas estéticas propostas pelo autor e pela direção (Davini 2002 p.63).

A técnica para produção de voz em altas intensidades, como qualquer técnica implementada no corpo humano, visa em um âmbito individual ‘tornar voluntários comportamentos corporais involuntários (respiratórios, fonatórios e posturais), com a finalidade de estabelecer mecanismos de controle dos parâmetros acústicos (intensidade, altura e timbre) e articulatórios da voz’ (Davini 2002 p.64). Com essa proposta de treinamento de atores seria possível a abertura de novos espaços entre os estilos históricos e os novos gêneros em *performance*, entre o campo da arte e os saberes da época, entre o corpo e a máquina, que encontram na voz e na palavra em *performance* uma substância para infinitas linhas de vôo (Davini 2002 p.68).

#### 1.1.4. A Micro-Atuação e a abordagem do texto para a cena

A técnica de Micro-Atuação é um conjunto de procedimentos que visa à análise de fenômenos atuantes no corpo dos atores na produção de um texto em *performance*. A técnica surgiu da hipótese de que, por meio de intervenções com recursos de reprodução áudio-visual em cenas-chave é possível solucionar a personagem em toda a sua extensão.

A noção de personagem aqui é focalizada em como ela soa no espaço cênico. A personagem é definida como um modo de fala; pois existe ou acontece em *performance* em primeiro lugar por como diz o que diz. Na técnica de Micro-Atuação dizer é de fato fazer, em uma perspectiva da atuação como pragmática e não representacional (Davini 2002 p.71).

O processo da Micro-Atuação é desenvolvido nas seguintes etapas:

1. *Zoom*, ou a definição e análise pragmática para o reconhecimento de cenas-chave, dos blocos de significado e das palavras-chave;
2. Intervenção com o auxílio do vídeo e reprodução de som no momento verbal;
3. Decomposição do material registrado em vídeo, e ensaio da cena, a partir de uma perspectiva pragmática (Davini 2002 p.71).

As cenas-chave, que nem sempre coincidem com a definição de cena de cada autor, são aquelas em que se compreende que a personagem se apresenta ou se manifesta em toda a sua magnitude, ou se transforma (Davini 2002 p.71). Para a identificação das cenas-chave é preciso considerar a personagem no contexto do texto teatral completo.

Assim, o primeiro procedimento do *zoom* dá-se na definição das cenas-chave sobre as quais se trabalha concentradamente, que aproxima atores e diretores das estruturas da personagem. O próximo movimento é a definição de blocos de significado que constituem as cenas-chave, que por sua vez são estruturados a partir de palavras-chave, concluindo o movimento de *zoom* da técnica. As palavras-chave são pontos de apoio e inflexão sobre os quais se define a gestualidade vocal da personagem, diretamente relacionada à construção de sentido em *performance* (Davini 2002 p.71).

As cenas-chave concentram o tempo cênico, constituindo-se em referências para o ator, que se preparará para poder chegar e sair das mesmas. Davini chama de pontes a esses trânsitos entre as cenas-chave. 'Do fluir da palavra do ator entre pontes e cenas-chave depende a estruturação da personagem como modo de fala' (Davini 2002 p.72).

### 1.1.5. Atividade fonatória, intenções e atitudes e Micro-Atuação

A abordagem intensiva das cenas-chave começa quando a atividade fonatória do ator é separada da cena, com a intervenção do vídeo e do som. Chamo atividade fonatória ao total de acontecimentos que o corpo atualiza ao produzir voz e palavra. Entre eles, devemos considerar em primeiro lugar a atividade articulatória e respiratória, cuja potente mecânica arrasta uma atividade gestual e cinética involuntária que interfere nos processos de significação da cena. A atividade fonatória, somada à atualização de clichês, bloqueia a manifestação de uma gestualidade sutil e do olhar como articuladores da palavra em cena (Davini 2002 p.72).

A palavra configura um universo extremamente rico e intrincado cuja complexidade muitas vezes provoca a desistência de atores e estudantes de teatro perante a problemática que nos apresenta (Davini 1996 p.92). A partir do tratamento intensivo sobre as cenas-chave, as atitudes e intenções podem ser examinadas com maior precisão.

Atitude e intenção pontuam oralmente a fala e regulam a sua intensidade. A atitude do ator refere-se a uma situação dada em que o texto deve ser dito. A sua flexibilização passa em grande parte pelo trabalho de atitudes distantes do texto, que, ao serem abordadas pelos atores, aumentam o espaço de criação a partir das palavras dadas até os limites do possível. O lugar da intencionalidade do texto, acorde ou não com uma atitude dada, vem a significá-la por consonância ou oposição (Davini 1998 pp.42-3).

A palavra dita estrutura-se em torno da realização simultânea da linha vocálica e de sua articulação pelas consoantes. As palavras configuram a frase vocal, que realiza os sentidos codificados na escrita, através de tempos, acentos, alturas, timbres e intensidades. O macro-discurso do autor, caracteristicamente polifônico, materializa-se nestas opções discursivas, re-significando-se por meio de suas diversas realizações cênicas. Assim a frase musical constitui-se em uma primeira unidade do discurso musical. Essa configuração determina as relações de seus elementos, agrupados em micro-formas, dentro da macro-forma do texto musical ou oral. Seus caracteres globais qualificam os componentes de sua própria forma: seu âmbito, as alturas, o regime de duração, os acentos, suas direções, as variações de velocidade e intensidade, suas articulações, as cesuras, seus encaixes, as ligaduras. O conjunto das frases gera a composição, do mesmo modo que a totalidade das frases verbais informa o texto (Davini 1998 p.41-43).

O fraseado é considerado como a prática de destacar a diferença das frases entre si, que determina suas relações recíprocas e o valor que ocupam no fragmento. (Davini

1996 p.93). Convém ressaltar que a frase cantada antecede à notação e a qualquer análise musical assim como a frase dita antecede à escrita ou à gramática. Porém, os artistas ocidentais, profundamente influenciados pela escrita, tendem a limitar suas possibilidades comunicativas àquelas propostas pelo universo uniforme dos tipos gráficos (Davini 1998 p.41).

O fato musical define o princípio de unidade da forma sonora. Mas nenhum sistema de signos pode dar idéia acabada dele, já que cada sistema de notação não contém mais do que indícios mais ou menos numerosos do desenho da frase, nunca a equivalência dos seus enlaces orgânicos nem de seu sentido. Assim a escrita carece de significado se não se relaciona com um estado vívido da linguagem sonora; em outras palavras, a notação ou a escrita não podem ser de forma alguma o ponto de partida da linguagem da *performance*; a experiência da fala ou do canto sempre antecede essas instâncias (Davini 1996 p.93).

Davini nota que mesmo na linguagem estritamente musical os signos dinâmicos, tais como valores, alturas, andamentos e os ornamentos como ligaduras, apogiaturas e glissandos, são irrisoriamente ínfimos em comparação com as possibilidades sonoras, tímbricas e rítmicas. Deste modo, pode-se considerar que na escrita às marcas dinâmicas da fala são praticamente nulas e, quando existem, correspondem na maioria dos casos a leis gramaticais, distantes da fala (Davini 1998 p.41).

O texto teatral, considerado como a representação gráfica de algo que é antes disso um evento acústico, deve ser trabalhado como um ‘mapa misterioso’ em relação ao qual diretor e os intérpretes devem se comportar como exegetas na produção a partir deste mapa do espaço para a palavra (Davini 1998 pp.41-2).

Assim, o processo proposto pela Micro-Atuação permite que emergja sutis nuances do olhar, da máscara facial, do tônus muscular, do peso do corpo e de suas posições, expostas e determinadas quando separadas da atividade fonatória (Davini 1998 p.42).

Estas mínimas alterações físicas resultam numa grande diferença no produto vocal, já que é delas que, em grande parte, depende sua eficácia. Paralelamente, ao anular temporariamente a atividade fonatória, os gestos e movimentos por ela arrastados são detectados. Como resultado quem atua acaba focalizando e, portanto, percebendo claramente a esfera da Micro-Atuação, o que implica simultaneamente a sua expansão, considerando que ela tende a diluir-se nas outras dimensões. Neste momento é possível também uma identificação precisa dos momentos em que o gesto é absolutamente necessário no contexto da fala (Davini 1998 p.42).

Davini ressalta a simultaneidade de instâncias como a atividade fonatória, a atitude, a intenção e a Micro-Atuação em uma relação não-hierárquica, perceptíveis ao aplicar à voz e à palavra o intenso efeito de *zoom* tornando possível o contato com o material sonoro molecularmente. Assim as palavras configuram um microcosmo que abriga todas as instâncias da comunicação, desde a Micro-Atuação até o macro-discurso do autor. ‘Conscientemente ou não, a dimensão da micro-atuação está sempre presente na fala e, quando não é trabalhada, pode constituir a base de um sem-número de clichês interpretativos, fixações de atitudes que obstruem a atividade comunicativa’ (Davini 1998 p.43).

Na aplicação da técnica de Micro-Atuação, o trabalho sobre as cenas-chave dá-se com foco na *performance* e na dissociação de cada uma destas instâncias. Propõe-se aos atores que *performem* a cena-chave em três situações diferentes e sucessivas:

1. No primeiro momento apresentam a cena do modo que têm trabalhado;
2. Em um segundo momento atuarão restringindo-se apenas ao âmbito da Micro-Atuação, uma vez que atividade fonatória é desnecessária pois as palavras são reproduzidas por meio mecânico enquanto os atores devem concentrar-se nas sutis mudanças da atuação;
3. Em um terceiro momento os atores devem retomar a primeira situação, ou seja, voltam a atuar mantendo a simultaneidade entre atividade fonatória e Micro-Atuação. Assim, pelo isolamento dessas dimensões ‘é possível identificar o lugar do que chamamos de micro-atuação que, mesmo dando-se juntamente com as outras instâncias acima mencionadas, tende a diluir-se nelas. Desta forma, ela se expande; ocupa o seu lugar e re-significa a fala de quem atua’ (Davini 1998 p.43).

Estes três momentos são registrados em vídeo para o processo de decomposição do material registrado, que consiste na análise das semelhanças e diferenças entre estas três situações que produzirão diretrizes para o processo de ensaio da cena a partir de uma perspectiva pragmática. Com a técnica de Micro-Atuação pretende-se que a intensidade da atuação aumente e que a voz de quem atua fique marcada por referências que o orientem na abordagem da personagem (Davini 1998 p.42).

O princípio Dinâmico dos Três Apoios e a Micro-Atuação constituem tecnologias de treinamento e controle de ensaio que atualizam conhecimentos dos campos da ciência, das técnicas corporais, das técnicas de canto da tradição Ocidental e da pragmática. Essas tecnologias de treinamento consideram a influência das novas

tecnologias de reprodução de som e imagem sobre os padrões de percepção humana, bem como a configuração das novas noções de corpo e de sujeito, que motivam por sua vez novas noções de personagem.

Como foi antes mencionado, a dimensão acústica da cena compreende as esferas da palavra, da música, do entorno acústico, de cuja interação surge, em cada caso específico, o desenho acústico em *performance*. A proposta de Davini que engloba desde o treinamento e ensaio atores até a finalização da cena a partir das esferas acústicas, mostra-se bastante potente na produção de sentido em *performance*. Nos Capítulos 3 e 4, dessa dissertação serão considerados dois processos de composição, desenvolvidos entre os anos 2005 e 2006. O ponto de partida dessas composições se deu na abordagem específica do texto teatral, considerado aqui como um mapa instável da cena. Mapa por que no texto estão os sinais para sua *performance*. Da mesma forma que um caminho se faz a partir das pegadas de quem já transitou nele, que mais tarde se representam numa carta geográfica, o autor é percebido aqui como esse primeiro caminhante, que indica o perfil das personagens a partir de como eles dizem o que dizem, de como define no texto os elementos acústicos e visuais que compõem a cena, que os autores concebem antes de plasmá-los no texto escrito. Mapa instável pela ação do tempo sobre os textos, principalmente no caso de obras clássicas, que passaram de sua primeira versão manuscrita a traduções e revisões até chegar à contemporaneidade, sofrendo possivelmente alterações com relação as suas próprias estruturas, sentidos e objetivos iniciais, contestando a idéia generalizada do texto escrito, ao qual se atribui um caráter estável e até imutável. Estas noções sobre o texto se vinculam com a abordagem cartográfica, que conduz este trabalho, que será considerada mais especificamente no Capítulo 3.

Para abordar o texto como um mapa da cena é preciso permanecer durante todo o processo numa relação de extrema proximidade com ele a fim de propiciar sua exegese. Assim, através do contato intenso com a superfície das palavras, com a geografia material do texto, procura-se retirar o que o autor sugere para modelar as esferas acústicas da cena, já que o texto escrito é uma instância de representação da palavra proferida.

## 1.2. Esfera da música

Etimologicamente, música significa a arte das musas. Na gênese da palavra *musa* encontra-se uma raiz indo-européia, na qual se fundem conceitos ancestrais de exultação, alegria, memória e pensamento. Segundo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), a música é ‘arte de combinar os sons de uma forma agradável ao ouvido’ (Rousseau in Michel 1967 p.423). Por estar estritamente vinculada ao ‘gosto’, esta definição da música não será considerada na presente pesquisa.

Émile Maximilien Paul Littré (1801 - 1881) define a música como a ‘ciência ou o emprego dos sons que se denominam racionais, quer dizer, que entram em uma estrutura denominada escala’ (Littré in Michel 1967 p.423). Apesar da definição de Littré não estar diretamente atrelada ao ‘gosto’, ela desconsidera a organização musical por intervalos de frequências, por timbres ou por ritmos, não incluindo assim a música eletrônica, aleatória, concreta e outras vertentes conceituais que não se organizam a partir de escalas de alturas e, portanto, resulta insuficiente para os fins desta pesquisa.

Nos primeiros anos do século XX, as definições de música e por conseqüência de compositor no Ocidente, começaram a flexibilizar sua relação de dependência das alturas. No verbete do Oxford English Dictionary, ‘Música é a arte de combinar sons visando à beleza da forma e a expressão das emoções; os sons assim produzidos; som agradável, por exemplo, o canto de um pássaro, o murmúrio de um riacho, o latido de cães’ (The Concise Oxford English Dictionary, 4ª edição, 1956). Em primeiro lugar, para recorrer a essa definição seria necessário revisar o conceito de beleza que, por sua vez, tende a estar vinculado ao gosto. No entanto, sua consideração permite esclarecer a posição nesta pesquisa a respeito da música como discurso musical, a partir da qual o canto de um pássaro ou o murmúrio de um riacho em si mesmos não comportam a idéia de discurso estético-musical.

Para Murray Schafer música é, sobretudo, nada mais que uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos (Schafer 1991 p.187). Assim, se ressalta o papel indispensável dos compositores, para organizar o discurso musical de acordo com os parâmetros estabelecidos em cada caso.

Para Lívio Tragtenberg ‘Música engloba todo e qualquer evento sonoro originário de qualquer espécie de fonte sonora que possa ser transmitida ao sistema nervoso central através de variação da pressão do ar, o que abarca, portanto, tanto os chamados sons musicais como os chamados ruídos de qualquer espécie’ (Tragtenberg



1999 p.26). Ainda, a formulação de Tragtenberg não se explicita o papel das imprescindíveis operações discursivas efetuadas pelos compositores. De fato, sons de diversas ordens, nem sempre constituem um discurso musical.

Não invalidando inteiramente as definições transcritas anteriormente e considerando as necessidades da presente pesquisa, a música foi definida como discurso musical, para cuja definição pode se recorrer a forma de organização mais ou menos tradicionais e/ou aleatórias, com sons de alturas definidas e/ou não, considerando até a ausência de som propriamente dito. A peça para piano de John Cage intitulada *4'33"*, serve de exemplo para este último caso já que, apesar de estar constituída por uma pausas de quatro minutos e trinta e três segundos, ostenta uma potência discursiva inédita na história de música que representou uma inflexão iniludível na música do século XX.

Na primeira apresentação pública de *4'33"*, o pianista convidado para interpretar a peça entrou no palco, abriu a tampa do piano, e ficou parado; interrompendo o silêncio ocasionalmente apenas para mudar a página da partitura, uma vez que ele estava acompanhando a trajetória temporal da pausa ao longo da peça. Ocasionalmente, ele fechava e abria novamente a tampa do piano, para indicar um novo movimento da música. Se diz que público inicialmente ficou quieto, como tentando entender o que estava acontecendo. Após alguns minutos, começaram a surgir toses, cochichos, conversas, e então os protestos, daqueles que se sentiam lesados. O nome da música, *4'33"*, surgiu do tempo máximo que o público conseguiu ouvir o silêncio sem reclamar. Nessa obra, o discurso musical é composto por pausas, a *performance* do pianista e as intervenções acústicas do público. A respeito dos ruídos e da escuta, John Cage acrescenta 'onde quer que estejamos o que mais ouvimos é ruído. Quando ignoramos isso, isso nos incomoda. Quando ouvimos isso, isso nos fascina' (Cage 1961 p.3).

Ao abordar a música para a cena, notamos a escassez de referências bibliográficas. Tomamos contato com a obra *Música de Cena* (1999) de Tragtenberg, que trata especificamente da questão. Também publicações inglesas que pretendem abordar diversas instâncias da prática teatral como *Practical Theatre* (1997) editado por Sally Mackey, *Theatrical Design and Production* (1992) de Michael Gillette, onde apenas o último destina um capítulo a questões relativas à utilização do som na cena.

Também foram revisadas as obras *Música, Sempre Música* (1959), de Luís Cosme, *Como escolher Música para Filmes* (1973) de F. Rawkings. *The History of Music in Performance* (1942) de Frederick Dorjan, e *The Technique of Film Music*

(1957) de Roger Manvell que se destinam em parte ou integralmente à música aplicada à cena cinematográfica, com menções a música destinada à *performance* teatral.

*Música, Sempre Música* de Luís Cosme possui um pequeno capítulo intitulado ‘Música e Filme Cinematográfico’, onde ele argumenta basicamente que à música aplicada à cena não se impõe limites estilísticos e que a música no cinema não deve existir apenas como efeito sonoro. Cita alguns exemplos de música aplicada e por fim elabora uma lista de condições que o compositor deve garantir para poder realizar um bom trabalho (Cosme 1959 pp.136-40).

Em *Como escolher Música para filmes*, Rawkings inicia seu discurso, realizando uma breve historiografia da utilização da música no cinema. Aponta que em seus primórdios a função da música, reproduzida pelos fonógrafos e caixas de música, nas primeiras produções cinematográficas era de abafar os ruídos produzidos pela manivela do projetor. Relata a presença do pianista, seguida por orquestras e o surgimento das trilhas originais em produções cinematográficas. Traça breves distinções entre música de fundo, canções de tema, música de característica e música de ambiente na atualidade. Elaboro também uma lista de compositores aconselháveis e uma vasta discografia, selecionada de acordo com a intenção predominante na cena (Rawkings 1973 pp.14-155). Essa lista de compositores e músicas, elaborada por Rawkings, nos parece ingênua perante as possibilidades e a complexidade que, a nosso ver, envolvem a escolha e/ou a produção de música para a cena.

Em sua obra destinada à utilização da música no cinema, *The Technique of Film Music*, Manvell expõe considerações do uso da música do cinema mudo até a função da mesma nos distintos gêneros cinematográficos. Ele destina também uma sessão às relações entre a música e o drama. Num breve levantamento histórico, ele destaca que no desenvolvimento do drama moderno, da Renascença até a contemporaneidade, a música tem ocupado lugares diversos nas produções dramáticas; e aponta que, até o fim do século XIX, o cinema desenvolveu-se predominantemente como uma forma de entretenimento público, diferentemente dos dramas de Henrik Ibsen, Anton Tchekov e Bernard Shaw, entre outros, escritos e encenados no mesmo período, que continham também reflexões sobre a condição e as relações humanas. Nesse último caso a música era especialmente composta para encaixar-se a necessidade dramática da cena, sendo usada como um tipo de apoio emocional, para salientar momentos específicos da *performance*.

Nesse contexto, Manvell destaca a importância da obra *Proceedings of the Musical Association* (1910) do compositor de música para cena Norman O'Neill. Segundo Manvell, os procedimentos contidos nessa obra, ainda hoje são aplicados em composições destinadas ao cinema. Neill ressalta a necessidade do compositor de música para a cena aproximar-se do espírito e da atmosfera da produção tanto através do texto dramático quanto das idéias do diretor para atingir com maior precisão possível o objetivo da cena. Ele diferencia três tipos de música para o teatro: a música de interlúdio, usada como ligações e intervalos entre as cenas; a música incidental, que inclui danças, marchas e canções em apoio às falas; e a composição especial, feita para estimular a imaginação da audiência e auxiliar o ator nos momentos de clímax de sua atuação (Manvell 1957 pp.11-5).

Manvell reconhece que no século XIX a música tinha funções definidas relacionados à cena teatral, enquanto no cinema, no mesmo período histórico, a função da música era a de abafar o som das engrenagens do projetor. Assim na origem da música composta para a cena cinematográfica, os compositores recorreram a procedimentos advindos da obra de O'Neill destinados a composição de música aplicada a *performance* teatral. Hoje a situação se mostra bem distinta, quando os responsáveis pelas produções cinematográficas parecem reconhecer e dominar as possibilidades que essa esfera abriga.

*Practical Theatre* editado por Mackey, apresenta em seus 10 capítulos, técnicas e métodos de interpretação; o lugar da direção teatral; a organização da divisão de trabalho entre os membros de distintas companhias teatrais; administração de teatros; relações históricas entre arte e sociedade; um capítulo sobre a cenografia e a iluminação; outro sobre a confecção de máscaras e ainda as possibilidade de trabalho dos profissionais de diversas áreas de atuação no teatro, somente nesse caso, incluindo a figura do compositor. Chamou-nos atenção a ausência de qualquer abordagem sobre a utilização da música na linguagem cênica, uma vez que as demais áreas técnicas possuem algum lugar de destaque nessa publicação.

Já em *Theatrical Design and Production*, Gillette abarca distintas áreas técnicas relacionadas à linguagem cênica, dedicando o capítulo *Sound Design and Technology* ao som na cena. Gillette subdivide a utilização do som no teatro em três categorias: música, efeitos e reforço. Faz um relevamento técnico da área, que vai das características do som e seus parâmetros, noções de acústica, equipamentos de gravação e reprodução de som, tais como amplificadores, equalizadores, mesa de som, tipos de microfones e auto-

falantes, referindo-se também à devida manutenção desses equipamentos (Gillette 1992 pp.441-78).

Gillette detalha uma seqüência de procedimentos a serem desenvolvidos pelo produtor sonoro da *performance*. Ele dividiu esse processo em seis etapas: análise, pesquisa, incubação, seleção, implementação e avaliação. Para auxiliar à análise, além do estudo do texto dramático, Gillette sugere que sejam efetuadas perguntas aos responsáveis pela produção/direção como: Qual o orçamento para o som? Qual o equipamento do teatro e as condições do mesmo? Há lojas especializadas nas proximidades do teatro, onde podemos alugar equipamento? As vozes dos atores necessitarão de amplificação? O que pensa o diretor a respeito das esferas acústicas? Qual a agenda de ensaios com as esferas acústicas?

A pesquisa, conforme Gillette, precisa ser conduzida entre a música e os efeitos sonoros. Ele comenta sobre a necessidade do produtor sonoro familiarizar-se com o momento histórico e a região geográfica em que a *performance* é situada, e destaca a importância da sintonia do produtor sonoro com o modo e o espírito da produção. Sendo vital ao produtor sonoro o entendimento do propósito psicológico e o impacto desejado para cada efeito sonoro, bem como a natureza particular de cada efeito. Alerta para a utilidade dos bancos de áudio e a possibilidade por meio da edição de produzir o ambiente necessário.

A incubação consiste em um tempo de maturação que o produtor sonoro permite ao material pesquisado. Depois da incubação, a definição das músicas e sons específicos a serem usados em cada momento da *performance*, faz parte da seleção. A implementação condiz com a gravação e edição dos sons. Enfim, para a avaliação Gillette sugere que seja realizada uma revisão do processo do desenho do projeto e da comunicação entre os profissionais que envolvem a *performance*, visando o aprimoramento dessa e das próximas produções (Gillette 1992 p.448).

No início do livro *Música de Cena*, Tragtenberg argumenta da seguinte forma sobre a questão: a boa trilha sonora é aquela que não se percebe?

Esta afirmativa se apóia principalmente num conceito de eficiência na criação de um ambiente sonoro que responda e emoldure – da forma mais efetiva possível – as situações cênicas e imagéticas. Tornar o fenômeno sonoro imperceptível, ou ainda, invisível ao espectador é o objetivo principal de uma das tendências na criação da música de cena e de cinema, que objetiva com isso uma concentração da atenção do espectador na narrativa cênica, verbal ou visual (Tragtenberg 1999 p.13).

Tragtenberg ressalta que a busca por uma neutralidade na intervenção do compositor esta relacionada a um modo de criação e produção onde a trilha sonora é apenas mais uma engrenagem participante de um processo segmentado e hierarquizado. Esse modo de produção se dá frequentemente nos dias de hoje no cinema, na televisão, no vídeo e em mídias eletrônicas diversas. Nesse contexto a música não estabelece contraste crítico ou ambivalente, nem um discurso próprio, paralelo e analítico com relação ao discurso da obra. O meio da indústria do entretenimento exerce uma verdadeira ditadura de procedimentos e não raro de mensagens (Tragtenberg 1999 p.14).

O compositor de cena ou ‘dramaturgo do som’ como define Tragtenberg gera a música aplicada ou música de cena. Tragtenberg observa a tendência de uma visão equivocada e simplista com relação à transposição da expressão dramática para a expressão sonora. Ele defende uma concepção crítica da música de cena e considera formas e fórmulas das técnicas de composição tradicionais como uma ferramenta a mais ao compositor quando necessário historicidade, ou empregos estilísticos ou paródicos. Tragtenberg afirma ainda que todo evento sonoro a priori seja indiferenciado qualitativamente independente de sua função na cena. Por outro lado, a música em si mesma pode constituir-se em narrativa. A partir de interações entre o sonoro e o visual aponta que o compositor pode explorar os diferentes ângulos e interferir com suas qualidades específicas na encenação como um todo, operando basicamente com os parâmetros de espaço e tempo, densidade e velocidade da cena e, finalmente, na curva dramática (Tragtenberg 1999 pp.15-60).

Para Edgard Varèse, o compositor musical é um ‘organizador de sons’ (Varèse in Schafer 1991 p.120). Já para Tragtenberg o ‘compositor mais que um inventor, é um coordenador de signos, universos e possibilidades; um combinador que recicla, e requalifica informações sensíveis’ (Tragtenberg 1999 p.171). A definição de Varèse nos satisfaz e auxilia tanto para a distinção entre compositor e criador quanto para a compreensão do compositor como coordenador de materiais tradicionais e novos, como os disponibilizados pelas tecnologias digitais. A definição de Tragtenberg estaria nesse caso mais próxima do que consideramos como compositor criador.

De fato, a produção da música de cena em *performance*, envolve variáveis em torno dos lugares de criação, concepção, direção e execução. Inicialmente nem toda composição é caracterizada como criação. Uma vez que a criação envolve a apropriação de técnicas e tecnologias e tem como resultado uma obra de arte, que por sua vez

atualiza vários níveis de sentido. Por outro lado, a concepção não necessariamente é de quem executa a composição, podendo partir da direção, do autor do texto teatral, ou do diálogo entre as partes, diretor, autor e produtor sonoro.

Conforme Tragtenberg os primeiros passos para o compositor de música de cena consistem em identificar momentos onde possam ser encontradas referências sonoras explícitas. Depois localizar e conceituar tempo, espaço e função que o som e a música irão desempenhar na encenação (onde, quando e por quanto tempo) numa espécie de mapeamento macroscópico do espetáculo. Daí ir estabelecendo a concepção e o tom da encenação, tratada como um todo, reforçando a unidade da encenação, mesmo que essa unidade se caracterize pela fragmentação (Tragtenberg 1999 pp.15-50).

A capacidade de coordenar e re-elaborar dados e procedimentos da tradição musical codificados a dados e procedimentos não codificados pela tradição musical passa a ser um dos fatores importantes na capacitação básica de um compositor de cena. Binarismos como puro/impuro, verdadeiro/falso, original/cópia em relação à música de cena são pouco pertinentes e eficazes (Tragtenberg 1999 p.134). A consideração do timbre, por exemplo, tem ocupado um lugar cada vez mais central na formulação e análise do fenômeno sonoro, fato que induz também o compositor de música de cena à relativização de conceitos técnicos musicais que inclui em se disponibilizar a novas possibilidades digitais, combinatórias e de processamento.

É importante que o compositor domine o máximo possível o repertório simbólico-sonoro de seu público potencial, a fim de que possa potencializar ao máximo a sua capacidade de comunicação com a audiência. Os gêneros musicais como expressões culturais podem reunir aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. A consciência média do público e da mídia associa estilos musicais a realidades sócio-econômicas, a grupos sociais e étnicos, conseguindo refletir desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário, até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais – incluam-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentação e a forma de tocar – relacionam-se a classes sociais, grupos raciais e práticas sociais. Um mesmo gênero musical pode se desdobrar em vários subgêneros que desempenham diferentes funções na vida social. Isso pode ser observado, por exemplo, na marchinha de carnaval, que opera uma espécie de ‘deslocamento’ dos elementos musicais em relação à marcha militar, bem como uma ‘inversão’ funcional em relação da mesma (Tragtenberg 1999 pp.34-41).

A natureza do timbre também pode influir na produção de sentido de um som em cena. Cada som carrega em si uma referencialidade histórica que se concretiza de uma forma mais ou menos direta na percepção do espectador. A historicidade que acompanha um som ou instrumento varia segundo o tempo e o lugar. O mesmo acontece com relação aos estilos musicais (Tragtenberg 1999 p.108).

Tragtenberg destaca que para a música de cena a 'idéia de *incompletude* também é essencial' (Tragtenberg 1999 p.51) uma vez que a fluidez do diálogo com os demais elementos cênicos vai proporcionar a plenitude da cena. Considerando a idéia de *incompletude* as funções da narrativa sonora são: apoio, contraste e voz paralela. Tragtenberg acrescenta que é útil identificar e diferenciar, na construção da narrativa sonora, o que pode se chamar de procedimentos criativos e automatismos referenciais (clichê) decorrentes de sucessivas sobreposições estilísticas que dificultam o estabelecimento de uma base conceitual viciada e preconcebida (Tragtenberg 1999 p.38).

Conforme Tragtenberg 'o que determina um *clichê* sonoro é sua universalidade traduzida em sua reconhecibilidade pela recepção. Um clichê sonoro é, em última análise, a expressão amalgamada de elementos musicais e culturais característicos que funcionam em conjunto, sob uma forte imutabilidade' (Tragtenberg 1999 p.40).

Tragtenberg destaca duas maneiras de utilização do clichê. A primeira se dá quando na música de cena o emprego do clichê determina certa passividade no processo de recepção, reduzindo o espectador em grande parte a um reconhecedor de sinais. O risco de alienação e mesmo de banalização é grande, uma vez que o clichê transforma ação em constatação, provocando um excessivo direcionamento da fruição estética, num 'apelo máximo à linguagem sonora sociocultural já adquirida'. É exatamente essa capacidade de direcionamento que o clichê proporciona que o credencia como uma ferramenta importante para a música de cena, ao estabelecer um elo imediato com o espectador, não desviante em relação à narrativa verbal, e que não requer muita atenção para decifrá-lo. Com seu alto grau de reconhecibilidade e redundância o clichê também pode provocar o esvaziamento do objeto como elemento dinâmico, o que imobiliza de certa forma os objetos (Tragtenberg 1999 pp.38-9).

Já a segunda possibilidade que é o recurso estilístico do clichê, promove com eficiência uma espécie de autocrítica na narrativa sonora, possibilitando o desvelamento de seus mecanismos internos, pondo às claras suas articulações e intenções estruturais e

dramáticas. Não expressa apenas através do seu material sonoro, mas também com o seu contexto dramático e temporal (Tragtenberg 1999 pp.39-40).

Tragtenberg aponta três formas de intervenção do evento sonoro na cena: a primeira consiste em comentário direto ou paralelo, soando em volume baixo simultâneo ao texto falado. A segunda como introdução, pontuação ou finalização de cena. Como espaço interno (da cena) e externo (do som que pontua) desempenhando diferentes funções na narrativa. A introdução e finalização têm a função de estabelecer o tom da cena que se inicia ou comentar o final da cena anterior. A pontuação pode se dar por meio do uso de temas, *leitmotiv* das personagens ou vinhetas curtas motivadas diretamente por algum evento cênico: uma situação, um gesto, uma troca de luz, um efeito especial, um movimento coreográfico. São interrupções que podem ocorrer no escuro, onde a música chama para si o foco principal de atenção. A terceira ocorre nas cenas sem texto, com dança ou movimentação cênica. É importante que a música desse tipo de cena esteja integrada ao todo da composição. As reflexões de Tragtenberg sobre a música aplicada à cena, constituem-se em contribuições incontestáveis à área. No entanto, idéias levantadas pelo mesmo relativas à concepção, a função do clichê e ao *leitmotiv* são passíveis de vasta discussão, que será realizada em outra etapa.

### 1.3. Esfera do entorno acústico

No registro dos processos de composição surgiu a seguinte questão: como denominar os sons de uma *performance* teatral que, mesmo afetando diretamente a produção de sentido da cena, não pertencem à esfera da palavra nem se constituem em discurso musical? Os sons de grilos, de sapos, e de água correndo através do espaço cênico, na constituição de um ambiente de noite em localização rural, ou ocasionais disparos de espingarda servem de exemplo dessa situação.

Recorrentemente estes tipos de sons presentes em *performances* teatrais são considerados como a sonoplastia. A bibliografia sobre o tema é também bastante escassa, sobre a qual *Sonoplastia no Teatro* (1986) de Roberto Gil Camargo parece ser a única publicação brasileira a tratar estritamente do assunto. Tragtenberg em *Música e Cena* também se posiciona. Segundo Tragtenberg a sonoplastia se caracteriza:

[...] por um som inserido na cena que não sofre nenhuma interferência do compositor e nenhum deslocamento em relação ao seu contexto natural. Ou seja, nem a própria escolha desse som apresenta uma intenção qualquer com relação ao seu uso, que não seja a ilustração (Tragtenberg 1999 p.91).



De fato, a função ilustrativa que exerce o entorno acústico da cena é indiscutível. Porém o ilustrativo é um dos modos dessa função referencial como veremos adiante no registro dos processos de composição que fazem parte desta pesquisa.

Nesse sentido Camargo pontua que sonoplastia ‘é ao mesmo tempo uma técnica e um processo de criação’ (Camargo 1986 p.9). Se bem a demanda técnica na configuração do entorno acústico é grande, vale a pena ressaltar a caracterização da definição do entorno acústico como do processo de composição que, às vezes pode constituir-se em criação.

Para o marco desta pesquisa se definiu por entorno acústico todo o som produzido para a cena não caracterizado como palavra nem como música. No entanto, utilizaremos o termo sonoplastia ao nos referirmos às obras de Camargo e Tragtenberg.

Camargo delimita etapas no processo de ‘criação’ da sonoplastia: A primeira consiste no levantamento prévio de todos os elementos sonoros que serão colocados no espetáculo, com base nas rubricas do autor e/ou com base nas marcações e inserções de efeitos sonoros estabelecidos pelo diretor. A segunda etapa consiste na seleção, considerando o porquê do som no espetáculo, qual é a intenção do diretor ao empregar determinado efeito; o que estes sons podem representar dentro do contexto, e da estrutura da peça. A terceira condiz à criação e recriação de sons. A quarta na adequação, ordenação de material, considerando a coerência e o bom gosto. A quinta consiste em uma espécie de lembrete com relação à atenção com as perspectivas, sincronismo com a luz, gestos. A sexta etapa é relativa à operação (Camargo 1986 pp. 13-4).

Camargo também destaca funções da sonoplastia: Informativa e expressiva quanto suas características de intensificação, multiplicação, clima, suspense, comentário, contraste e diminuição, com a função de amenizar o conflito, exercendo um contraste de intensidade e força dramática entre o som e a cena. Camargo aponta a possibilidade de substituição do cenário pela sonoplastia e oferece noções de perspectiva sonora. Ainda fala da sonoplastia como elemento de ligação entre cenas, junção de cenas, preenchimento de espaços vazios, prolongamento da cena sem fornecer indício do que vai acontecer na cena seguinte, precipitação da cena seguinte, interligação de duas cenas por intermédio de um efeito sonoro comum a ambas (Camargo 1986 pp.40-63).

Tanto as etapas de trabalho do sonoplasta indicadas por Camargo em sua obra, quanto suas possíveis funções na cena parecem bem delineadas pelo autor,

demonstrando o domínio e a reflexão de Camargo sobre as possibilidades da sonoplastia em *performance*. Também se considera que quando Camargo afirma que o ‘bom gosto’ é requisitado ao sonoplasta em uma das etapas de ‘criação’, que o mesmo refira-se a necessidade de coerência com a cena. No entanto, procura-se evitar, na presente pesquisa, valores atrelados ao ‘gosto’ na abordagem de questões estéticas.

Quanto à execução da sonoplastia reproduzida mecanicamente ou executada ao vivo Camargo se posiciona afirmando que:

Hoje, com todos os recursos que existem, a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita por se ajustar plenamente à natureza do teatro, que é uma arte que se realiza ao vivo, na presença do espetáculo, ao contrário da gravação, que soa sempre como um recurso artificial, ainda que possa ter seus méritos (Camargo 1986 p.11).

O problema que Camargo encontra na percussão ao vivo é o fato de se tratar de um recurso mais dificultoso e oneroso. ‘A contratação de músicos profissionais sempre encarece a produção, e sabe-se que há necessidade de muitas horas de ensaio para se conseguir uma integração perfeita entre música e cena, respeitando e acompanhando o ritmo e a evolução do espetáculo’ (Camargo 1986 p.11).

Já a desvantagem da sonoplastia reproduzida mecanicamente para Camargo reside em que ‘o som gravado nunca sai à mesma coisa que a percussão ao vivo. Há uma diferença perceptível entre um sino percutido ao vivo, por trás dos bastidores, e o repicar de sinos que provém das caixas acústicas’ (Camargo 1986 p.12).

Considerando o contexto histórico, é possível compreender que Camargo na afirmação acima esteja considerando a baixa qualidade dos equipamentos de som que frequentemente equipavam e ainda, por vezes equipam os teatros brasileiros. Pode-se relacionar essa característica a um possível descaso às potentes possibilidades que a dimensão acústica abriga. Com relação a ser mais ou menos dificultoso e oneroso uma produção com música ao vivo, ou a desvantagem relativa à qualidade de um som reproduzido mecanicamente, depende de que equipamento seja requerido para cada caso com relação a preço e qualidade. Também se torna delicado comparar as horas requeridas aos ajustes entre música ao vivo e a cena ao tempo que envolve procedimentos de seleção, captação, ensaio, edição e espacialização em processos composicionais. Nessa perspectiva, as possibilidades percussivas para produção de efeitos para a cena são extensas, mas reducionistas ao compará-las as possibilidades de produção do entorno acústico. As afirmações de Camargo pressupõem uma baixa

qualidade na produção e reprodução de som que é eloqüente para este trabalho. De modo geral a qualidade da gravação em si, a precisão da mixagem e como a mesma é espacializada, também fazem grande diferença em como a mesma produz sentido na cena, como referido nos Capítulos 3 e 4 deste trabalho.

Ao considerar que Camargo confere a sonoplastia ao vivo à forma ideal e mais perfeita por se ajustar à natureza do teatro, questiona-se: Ideal e perfeito para quem, para que e em que contexto histórico? Ideal e perfeito para natureza de que teatro? Ainda nessa discussão sobre o tema da música ao vivo ou reproduzida mecanicamente e o que as mesmas produzem na cena, no atual contexto histórico, tornam-se relevantes considerações envolvendo ‘presença versus ausência’ e ‘incorporação versus desincorporação’ quando a produção das esferas acústicas e visuais da cena bem como a recepção sofrem interferências diretas dos meios audiovisuais de produção e reprodução.

#### 1.4. O desenho acústico da cena

*Já não ficamos satisfeitos de inundar o ar com sons vindos de um sistema com endereço conhecido. Insistimos sobre algo mais luminoso e transparente, de forma a que os sons surjam de qualquer ponto do espaço, carregando as surpresas que a gente encontra quando caminha nos bosques ou nas ruas da cidade.*  
John Cage

Jean-Baptiste Lully (1632-1687), nos domínios da corte de Luís XIV, certas vezes encenava suas óperas-balé ao ar livre nos jardins de Versalhes, com músicos espalhados tocando sobre árvores (Tragtenberg 1999 p.60). Lully certamente sabia que ao propor distintas disposições espaciais das fontes sonoras que disponibilizava afetava a audiência também de maneira diversa.

Berry define a voz do ator como fonte sonora fixa e determinada pelo espaço cênico (Berry in Davini 2000 p.262) enquanto a voz dos atores em *performance*, pode estar fixa ou móvel dependendo da movimentação mecânica e técnica operada pelos mesmos no espaço cênico.

Tragtenberg chama de sonorização a disposição espacial do som. Por onde e como soa o espetáculo (Tragtenberg 1999 p.151). Ele aponta que:

[...] a sonorização pode ser concebida como elemento complementar no sentido da realização do projeto original do espaço cênico, estabelecendo as profundidades e as qualidades acústicas (grande sala, catedral, quarto, sótão, caverna, etc.) dos espaços a serem representados. Caso ela se mantenha dentro da escala da cenografia, a disposição dos alto-falantes bem como o volume das emissões devem

ser proporcionais ao tamanho e ao tipo de espaço que a cenografia propõe (Tragtenberg 1999 p.151).

Conforme Tragtenberg ‘a movimentação do som pelos sistemas de alto-falantes cria, ou melhor, esculpe o espaço sonoro’ (Tragtenberg 1999 p.166). De fato, o desenho das distintas esferas acústicas da cena juntamente com as dimensões visuais, esculpem o espaço da cena. O desenho acústico está relacionado à ‘porque’ e ‘como’ as demais esferas acústicas (da palavra, da música e do entorno) são apresentadas à audiência na cena teatral. Assim, podemos sugerir que Lully na ação descrita acima, operando sobre o espaço e a direcionalidade do som explicita uma espécie de desenho acústico de sua obra. Enquanto Berry em sua definição desconsidera a possibilidade de espacialização da palavra em cena.

Como fenômenos essencialmente perceptivos, os parâmetros sonoros são por definição, relativos. Afirmar que um som é mais ou menos agudo se torna muito mais simples se temos outro som para estabelecer uma comparação; o mesmo se aplica aos volumes, aos timbres e às funções harmônicas, onde cada acorde é qualificado em relação ao acorde precedente e ao subsequente. O mesmo ocorre com relação à movimentação do som no espaço, que somente pode ser percebida com relação a referenciais fixos.

Tragtenberg utiliza o conceito de ponto-de-escuta o qual considera ‘semelhante ao de ponto de vista’, podendo a cena ser percebida a partir de diferentes pontos-de-escuta: da intenção dramática geral da cena; do ponto de vista de uma ou mais personagens; da sobreposição ou deslocamentos temporais mais amplos (rememoração, projeção futura etc.) ou ainda em relação a outras personagens e/ou situações não visíveis na cena; de elementos de cenografia e figurino; do espectador. (Tragtenberg 1999 p.37). De fato, Tragtenberg ao tratar de ponto-de-escuta e aproximá-lo ao ponto-de-vista das esferas visuais refere-se às diversas possibilidades de perspectiva acústica na cena. Assim, na presente pesquisa, quando há referência à dimensão acústica a partir da compreensão da personagem, do espectador, do tempo/espaço ou da cena como um todo se opta pelo uso de perspectiva.

A espacialização em *performance* pode ocorrer de três formas: mecanicamente, tecnicamente e eletronicamente. A espacialização mecânica ocorre com o deslocamento da fonte sonora no espaço e/ou com alguma intervenção mecânica-acústica nessa fonte sonora. A espacialização técnica se dá com alterações controladas de parâmetros do som que simulem a movimentação do som e da respectiva fonte sonora no espaço. Já a

especialização eletrônica pode se dar com meios analógicos desde um potenciômetro de volume associado a um sistema mono até com o auxílio de mesas de som, onde distintos canais e caixas de som podem estar conectados permitindo a movimentação do som no espaço. A especialização eletrônica também pode ocorrer digitalmente a partir do uso de *hardwares* associado a *softwares* que permitam a movimentação do som no espaço.

Além do movimento do som no espaço, através da especialização se abre a possibilidade de propiciar as audiências a alteração das dimensões do espaço arquitetônico em que a *performance* é realizada. O desenho acústico depende das opções de especialização disponíveis e requeridas pela obra e diretor. Nos processos de composição relatados nos Capítulos 3 e 4 abordaremos os procedimentos do desenho do ambiente acústico em ambas *performances* teatrais, onde pode-se verificar exemplos das distintas formas de especialização acima descritas, que exigiram procedimentos, materiais e tecnologias distintas.

A dimensão acústica da cena mesmo quando observada em suas distintas esferas isoladamente, por sua fluidez e complexidade, apresenta dificuldades em ser apreendida com palavras. A tentativa de precisar conceitualmente as distintas esferas acústicas da cena e posteriormente, verificar sua aplicabilidade em processos de composição requereu um estado de alerta permanente quanto à terminologia, pré-conceitos e discursos automáticos.

## Capítulo 2

### Uma Genealogia da Dimensão Acústica da Cena no Ocidente

*Não é a linguagem que estabelece a existência do objeto exterior,  
mas o objeto exterior que se acha revelado pela linguagem  
Górgias de Leontinos (487-380 a.C.).*

Conforme Marvin Carlson ‘a teoria do teatro ocidental, em essência, começa com Aristóteles’ (Carlson 1997 p.13). As motivações em revisar sua *Poética*, marco fundante no que diz respeito à linguagem cênica e seus reflexos sócio-políticos na cultura Ocidental, podem ser ilimitadas. Sem pretender dar conta de todas as relações entre a música e a cena no Teatro Grego, neste capítulo é considerado o lugar que a dimensão acústica da cena parece ter ocupado no teatro clássico grego, quando se estabelecem os fundamentos do Teatro Ocidental, para pensar à luz dessas referências o lugar que ocupa hoje. As hipóteses de Friedrich Nietzsche em sua obra *O Nascimento da Tragédia*, a respeito da configuração da tragédia grega e a *Poética* de Aristóteles, primeira normativa dos gêneros em *performance* no Ocidente, permitem uma reflexão intensa a respeito desse momento fundacional. A *Poética* de Aristóteles apesar de não se constituir como uma normativa será na presente pesquisa considerada como tal pelo fato de recorrentemente na história do teatro do Ocidente ter sido considerada como um conjunto de normas.

No tocante ao Marco Histórico, o objetivo inicial da presente pesquisa era abordar também outros momentos históricos, diretores, autores e compositores que se destacaram no que diz respeito à exploração das esferas acústicas na cena no Teatro Ocidental. Temos evidências de que a musicalidade da cena esta presente explicitamente na própria estrutura do texto no Teatro Renascentista inglês e espanhol. A palavra tem lugar central nesse momento em que o teatro é referência de civilidade para o estabelecimento dos estados leigos. Sua inerente musicalidade é levada aos limites. É definitivamente em sua materialidade acústica que o significado do texto realiza-se. Dá-se então um grande valor para o aspecto performativo da palavra em relação ao texto teatral; a produção de significado resulta mais de como a palavra soa no tempo e no espaço do que sua literalidade.

Nietzsche em sua obra *O Nascimento da Tragédia* também destaca que Richard Wagner foi o primeiro a apontar o caminho para um retorno à arte trágica. Wagner reconhece o crescente individualismo no Ocidente desde Atenas clássica como sendo o

responsável pelo fim da obra de arte unificada da tragédia. Ele considera que a arte da segunda metade do século XIX esteja em função do prazer de uma classe afluyente, a burguesia, tornando-se um instrumento do capitalismo.

De acordo com Marvin Carlson, em *Ópera e Drama* (1851), Wagner explora o estado que julga calamitoso da arte e aponta sugestões de mudanças, discutindo a reunificação da música e da poesia, uma vez que a poesia, cujo veículo são as palavras, se dirige básica e necessariamente, ao entendimento, enquanto a música fala diretamente às emoções. Se um único artista, ao mesmo tempo, músico e poeta, pudesse uni-las, preencheria a necessidade que o *volk* sente de uma expressão de seu ser total, sendo o *volk* considerado por Wagner como a soma total de todos os que sentem uma necessidade em comum (Wagner in Carlson 1993 p.249).

O pensamento de Wagner influenciou estéticas que vieram a considerar abrangentemente o lugar da música no teatro moderno. Adolph Appia, em sua obra *A Música e a Encenação* considera o problema que tanto preocupava Wagner, a falta de controle do dramaturgo sobre a apresentação de sua obra no palco, sobretudo no que concerne à linguagem visual. Para ele a música, que tanto cria quanto controla o tempo e a emoção no teatro wagneriano, fornece uma solução para a encenação, contudo a totalidade da cena deveria ser estendida ao cenário físico (Carlson 1992 p.286-7). Appia observa que Wagner nos tem iniciado nas relações particulares que existem entre a duração musical e o espaço cênico. No entanto observa uma incongruência entre a proposta de Wagner e o resultado estético do mesmo: ‘temos sentido, durante sua representação um doloroso mal estar proveniente da falta de harmonia entre essa duração e este espaço’ (Appia 2000 p.179). O objetivo de Appia é dar igual valor a todos os elementos da cena: ‘O que a música é para a partitura, a luz é para a apresentação: um elemento de pura expressão contrastado com os elementos que contêm um significado racional’ (Appia in Carlson 1992 p.287).

Apesar de dar status à música como responsável pela concepção do drama, a nosso ver evidencia-se no discurso de Appia o problema de considerar a música como de ordem abstrata e o visual da ordem do concreto. A dimensão acústica da cena esta para a apresentação não somente como uma partitura que favorece o controle do tempo e da emoção da cena, mas também esta diretamente associada à produção e ao controle de espaços e de sentidos complexos.

A preocupação de Vsevolod Meyerhold com a dimensão acústica da cena é bastante ampla, compreendendo da encenação à percepção que o público tem da cena. A

música na cena não serve para definir atmosferas, mas como princípio organizador da ação cênica, do jogo do ator, do conjunto da composição e de um modo de percepção dinâmica do público (Picon-Vallin 1989 p.1).

A composição musical era estrutural tanto nas técnicas do ator quanto do encenador. Da parceria entre Meyerhold e o compositor Gnessin resultou o princípio de leitura musical vinculando tanto o movimento à música quanto a palavra à música: ‘Em uma experiência feita sobre os fragmentos da *Antígona* de Sófocles, Gnessin escreve para o coro e Antígona uma partitura com notas e pausas acima de cada verso, de maneira que, sustentados por um acompanhamento, os intérpretes tivessem as mesmas restrições e a mesma liberdade que os cantores’ (Veriguina in Picon-Vallin 1989 p.5).

Esta preocupação com a dimensão acústica da cena e o valor da educação musical dos atores era explicitada por Meyerhold em seu estúdio. A música ocupava no programa um lugar central com o objetivo de desenvolver a acuidade auditiva dos futuros atores e diretores. Ao final da década de 1920, Meyerhold disponibiliza cursos de ‘técnica do discurso’ que visem tanto à precisão quanto a harmonia da fala do ator com um trabalho de pesquisa sobre as medidas, pausas, ritmos, timbres, melodias dos textos estudados. A palavra é explicitamente considerada como propulsora da musicalidade no jogo cênico (Meyerhold in Picon-Vallin 1989 p.10).

Meyerhold reconhece e explora a música a partir de sua dimensão material, no tempo e no espaço. Não prevê dissociações, nem hierarquias entre a música e a palavra, enfatizando sua preocupação com a materialidade sonora desta última.

Berthold Brecht atribui à música status de elemento composicional para concretizar o efeito de distanciamento proposto por seu teatro. Brecht dialoga com Wagner, divergindo de sua concepção da *obra de arte total* onde a música, o texto e os outros elementos teatrais apóiam-se e intensificam-se mutuamente, constituindo síntese de efeito envolvente na platéia, o qual Brecht procura evitar. ‘Esta concepção da música ele a considera instrumento de interpretação psicológica, tira-lhe a autonomia’ (Rosenfeld 2000 p.159).

Brecht designa à música e a voz em cena uma diversidade de formas e funções estético-discursivas tais como comentar o texto, tomar posição em face do mesmo acrescentando-lhe novos horizontes, não intensificar a ação e neutralizar as possibilidades de encantamento: ‘Versos, canções, cenas operísticas e de cabaré, conjuntos vocais, jograis alteram o tempo cênico, o que permite atingir o objetivo de manter o público frio e atento, sem envolvimento emocional, enquanto a intensidade



interpretativa cresce’ (Davini 1998 p.39). De acordo com Martin Esslin, os *songs* de Brecht também têm caráter géstico, sendo o *gestus* a expressão clara e estilizada do comportamento social dos seres humanos em relação uns aos outros. Constituem exibições de atitudes básicas ainda mais pronunciadas, ainda mais claramente ampliadas, pois a música torna a fusão de palavra e gesto ainda mais compulsória (Esslin 1979 p.145).

Tais evidências históricas tornam mais explícitas à necessidade de reflexão e de produção sobre o tema no teatro contemporâneo. No entanto, para o estado da presente pesquisa optou-se por realizar o seguinte recorte, atendo-se as origens do teatro no Ocidente.

No verbete Poética do *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis a *Poética* de Aristóteles é referida como ‘a mais célebre das poéticas’, que apesar das suas virtudes, tais como o rigor das normas nela apresentadas ‘escondem ou desestimulam uma reflexão global, descritiva e estrutural sobre o funcionamento textual e cênico’ (Pavis 1999 p.295). Mais adiante, Pavis afirma que ‘poéticas anteriores a Artaud e Brecht privilegiavam muito o texto’ para concluir que [...] ‘a poética de Aristóteles fracassou na pretensão de elucidar duas relações essenciais: a da representação para o espectador e a do trabalho teatral para o ator’ (Pavis 1999 p.296).

No contexto desse trabalho, abordaremos exclusivamente trechos onde Aristóteles faz referência ao que entendemos como dimensão acústica da cena. O objetivo é detectar vestígios referentes às esferas acústicas no teatro clássico grego a partir de considerações e aproximações ao discurso de Aristóteles cujos escritos comumente, como observado em Pavis, são vinculados, maiormente às características do texto teatral e não à cena propriamente dita.

No que diz respeito à taxonomia dos gêneros teatrais, já podemos identificar na *Poética* de Aristóteles, indicações sobre as características do texto teatral quanto à sua forma e temática. Tragédia do grego *tragoedia* significa canto ao bode e comédia do grego *komedia*, significa canção ritual por ocasião do cortejo em homenagem a Dionísio. Assim, ambas, tragédia e comédia se constituem a partir de manifestações musicais associadas a algum ritual religioso.

Por outro lado, dado que a língua grega de então era uma língua tonal<sup>3</sup>, pode-se conjecturar a respeito da fala ser pensada também como uma espécie de canto, ou ao

---

<sup>3</sup> Característica de línguas nas quais as variações de tom das vogais ou sílabas distinguem os significados de palavras que, no restante, são iguais entre si.

menos, as distinções e aproximações que os gregos daquele período estabeleceriam entre fala e canto.

Tanto a *Poética* de Aristóteles, quanto o Livro XIX dos *Problemas*, também de Aristóteles, foram elaborados por volta do século III a.C. e são considerados os primeiros documentos escritos, respectivamente, da teoria dos gêneros poéticos e da teoria musical grega. Dados contidos nessas obras podem esclarecer-nos alguns dos valores atribuídos à música, bem como diferenças entre a fala e o canto no teatro grego do período.

O livro XIX dos *Problemas*, de Aristóteles foi traduzido ao português por Maria Luiza Roque. Esta obra levanta questões de várias ordens: referentes à acústica, às escala, aos intervalos, à voz, aos encordoamentos, aos harmônicos, aos tipos de composição, aos ritmos, às melodias, à afinação dos instrumentos, à interpretação das melodias, à recepção de determinadas melodias pelo ouvinte, aos modos usados na tragédia, entre outros.

Aristóteles formula cinquenta problemas da ordem do musical e tenta resolvê-los. No problema 48, ele considera os por quês da utilização ou não de alguns modos<sup>4</sup> por parte dos atores e do coro:

48. Por que os coros na tragédia não cantam nem no modo *hipodórico* nem no *hipofrígio*? Será porque esses modos possuem muito pouca melodia, o que é muito necessário ao coro? (Aristóteles 2001 p.67).

Aristóteles responde a essas perguntas afirmando que o modo ‘hipofrígio tem caráter de ação’ (Aristóteles 2001 p.67) e o ‘hipodórico é magnificante e firme (Aristóteles 2001 p.69). E também que:

[...] esses dois modos são impróprios para o coro e mais adequados aos encarregados da parte cênica. Esses atores, então, são imitadores de heróis; e entre os antigos somente os líderes eram heróis, ao passo que as pessoas das quais o coro consiste são homens. Por esse motivo, harmonizam-se com o coro a melodia e o caráter plangentes e tranqüilos; porquanto são características humanas. E os outros modos tem estas designativas, mas o *hipofrígio* é o que tem menos dentre eles; pois é excitante e báquico. No que diz respeito a este modo somos, portanto, afetados de certa forma; e os fracos são mais emocionáveis que os fortes; por isto, este modo também adapta-se bem a grupos; e nós agimos à maneira do *hipodórico* e do *hipofrígio*, o que não é

---

<sup>4</sup> Os modos gregos correspondem às escalas melódicas descendentes, nomeadas segundo regiões da Grécia Antiga. São estes os modos: Dórico iniciado em Mi, Frígio em Ré, Lídio em Dó e Mixolídio em Si. Além destes ainda há outros quatro, situados uma quinta abaixo e acrescidos do prefixo grego ‘hypo’, que significa abaixo. Hipodório iniciado em Lá, Hipofrígio em Sol, Hipolídio em Fá e o Hipomixolídio em Mi.

adequado para o coro. Pois o coro é um observador inativo, visto que somente mostra atitude amigável em relação àqueles com os quais está presente (Aristóteles 2001 p.69).

Conforme Roque, a música na tragédia antiga caracterizava-se por dois modos principais: o *mixolídio* e o *dório*. O *mixolídio* era considerado o modo apaixonado e da lamentação, que representava então o elemento feminino, humilde e insinuante. O *dório* era considerado o modo da expressão do heroísmo estóico, mais duro e, portanto, vinculado ao elemento masculino (Roque in Aristóteles 2001 p.128 ‘notas’).

Os encarregados do que Aristóteles nomeia como ‘parte cênica’ eram considerados os atores que interpretavam a monodia. Na representação dos atores, algumas partes eram faladas, e outras cantadas. Nas partes cantadas pelos atores era permitido o uso dos modos *hipodórico* e *hipofrígio* (Roque in Aristóteles 2001 p.102 ‘notas’), possivelmente quando se fizesse necessária à cena expor suas características mais marcantes de herói e indivíduo.

Do problema 48 do livro XIX formulado por Aristóteles e dos comentários de Roque surgem a respeito dele alguns dados importantes para a presente pesquisa tais como que a função de cantar, comumente atribuída somente ao coro, também era destinada aos atores em alguns momentos da tragédia grega. Porém, a informação mais crucial para este trabalho é a das relações entre os modos, as funções, os gêneros e as personagens em cena. A preocupação de Aristóteles em circunscrever e relacionar um formato melódico a intervalos pré-determinados, normalmente utilizados pelos poetas trágicos em suas respectivas obras para caracterizar intenções tanto do coro quanto dos atores, fornece indícios do valor central da dimensão acústica na cena grega. A necessidade de controle das mesmas e a atitude investigativa dos poetas dramáticos para estudar padrões e/ou modelos que relacionem a intenção das personagens à seqüência de intervalos musicais destinadas ao coro e aos atores em momentos específicos da tragédia são também indícios desse papel relevante do som em *performance* teatral naquele contexto.

Na *República* de Platão, Sócrates atribui a Dâmon, homem culto na técnica musical, a missão de explicar e definir nas harmonias, de um modo mais exato, os gêneros dos ritmos e o seu número. Dâmon era, sem dúvida, excepcional entre os teóricos da música. Por isso, Sócrates quer aconselhar-se com ele para saber que espécie de ritmos são os adequados para cada *ethos* (do grego *êthos* significa morada, maneira de ser habitualmente, caráter pessoal, padrão relativamente constante de disposições

morais, afetivas, comportamentais e intelectivas de um indivíduo) (Platão 2003 pp.92-3).

A respeito da teoria de Dámon, Werner Jaeger afirma que ele prova que não estamos diante de algo especificamente platônico, mas que é, antes, uma concepção da música peculiar aos gregos, a qual, de maneira consciente ou inconsciente, foi desde o início decisivo para a posição dominante que a harmonia e o ritmo desempenharam na cultura grega (Jaeger 2003 p.790).

Percebemos a partir das obras de Platão e da análise que Jaeger faz da cultura grega em sua obra *Paideía* que as preocupações com relação ao *ethos*, à forma musical e a incidência dos mesmos na formação do homem grego não somente antecedem bastante a atenção dada à questão por Aristóteles. Conforme Jaeger, este é um problema peculiar não exclusivamente aos teóricos, mas aos gregos.

## 1. A Poética

Carlson aponta que o texto grego original da *Poética* de Aristóteles se perdeu e que as versões modernas baseiam-se fundamentalmente num manuscrito do século XII, outra versão do século XIII ou XIX e mais uma tradução árabe do século X, havendo passagens obscuras nas três versões e problemas no que diz respeito à definição exata de vários de seus conceitos-chave. Carlson explicita ainda a possível existência de especulações recentes sobre o fato de algumas partes de *A Poética* não serem de Aristóteles, mas de comentadores tardios sobre seu escrito original (Carlson 1997 p.14).

Considera-se uma edição disponibilizada em sua íntegra na internet com tradução de Paulo Costa Galvão da editora e-BooksBrasil e uma edição portuguesa com tradução de Eudoro de Sousa, a primeira por ser de fácil acessibilidade ao público interessado e a segunda por sua reconhecida solidez no meio acadêmico.

Entre as diferenças apresentadas nas traduções, observamos mudanças significativas que variam desde dados formais, como a numeração dos parágrafos de cada capítulo, até o próprio sentido do texto. Na tradução de Galvão, por exemplo, observamos uma tendência em amenizar ou até diluir o sentido de afirmativas que parecem ser muito mais pontuais e precisas na tradução de Eudoro de Souza. No entanto, no decorrer da análise, realizada por blocos temáticos organizados a partir do foco de interesse deste trabalho, foram analisados e transcritos trechos da tradução de Eudoro de Sousa.

## 1.2. Dos Meios de Imitação

No Capítulo I da *Poética* intitulado ‘Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o meio da imitação’, Aristóteles classifica a poesia segundo o meio, o objeto e o modo de imitação. Para ele, a forma da imitação vai alterar ou designar o que hoje é denominado como gênero poético. Tais imitações, segundo Aristóteles ocorrem através do ritmo, da linguagem e da harmonia.

Antes de discorrer sobre os meios em si cabe-nos avaliar como os gregos e Aristóteles consideram a poesia (do grego *poíesis* que se refere à criação, confecção obra poética, poema, poesia e a imitação).

### 1.2.1 A poesia

De acordo com Jaeger, no estado grego a lei não escrita encontrava-se edificada na poesia. À falta de fundamentação racional, um verso de Homero era sempre o melhor argumento de autoridade, que nem os próprios filósofos desdenhavam. Os estóicos chegavam ao extremo na utilização dos poetas como autoridades, o que levava a encarar o problema do valor da poesia de um modo muito diferente daquele de Platão (Jaeger 2003 p.772).

Com relação à poesia, Nicolas Abbagnano distinguiu em seu *Dicionário de Filosofia* três concepções fundamentais: ‘a primeira a poesia como estímulo ou participação emotiva; a segunda como verdade; a terceira a poesia enquanto modo privilegiado de expressão lingüística’ (Abbagnano 2003 p.766). Conforme Abbagnano a concepção de poesia como estímulo ou participação emotiva foi exposta pela primeira vez por Platão (Abbagnano 2003 p.767). Platão reconhece não somente o poder de persuasão emotiva da poesia como também a fonte de conhecimento que ela pode representar na formação do indivíduo, para ele a poesia ‘exige que a educação se comece pela formação da alma, isto é, pela música’ (Platão 2006 pp.64-5). Conforme Jaeger, ‘no sentido lato da palavra grega, esta não abrange apenas o que se refere ao tom e ao ritmo, mas também – e até em primeiro lugar, segundo o acento platônico – a palavra falada’ (Jaeger 2003 p.768).

Ao reconhecer esses valores da poesia, ‘todo o interesse do filósofo pelos testemunhos verbais gira em torno do problema de saber se são verdadeiros ou falsos. Da sua verdade depende não só o valor educativo da palavra, mas também o seu valor de conhecimento’ (Jaeger 2003 p.768). Assim Platão alerta em sua obra sobre o problema da palavra do poeta ser considerada norma, pois para ser norma precisa ser

verdadeira. A poesia somente atingiria esse *status* ao serem eliminadas dela todas as idéias morais e religiosamente indignas.

A concepção de poesia como verdade, segundo Abbagnano, começa com Aristóteles, que a considerou como uma tendência à imitação, para ele inata em todos os homens, como manifestação da tendência ao conhecimento (Aristóteles in Abbagnano 2003 p.767).

Com efeito, temos o universal quando um indivíduo de certa índole diz ou faz certas coisas com base na verossimilhança e na necessidade, e é essa a intenção da poesia, que dá nome à personagem justamente com base nesse critério. Essas observações de Aristóteles equivalem a colocar a poesia na esfera da verdade filosófica, já que esta capta a essência necessária das coisas, e no domínio das vicissitudes humanas. A essência é constituída pelas relações de verossimilhança e necessidade, que são o objeto da poesia. A poesia, dessa perspectiva, não possui um grau de verdade inferior à filosofia, mas sim a mesma verdade, no domínio que lhe é próprio, o dos feitos humanos (Abbagnano 2003 pp.767-8).

### **1.2.2. Da imitação**

Para Platão, ‘a arte é a imitação das coisas sensíveis ou dos acontecimentos que se desenrolam no mundo sensível, constituindo, antes, a recusa de ultrapassar a aparência sensível em direção à realidade e aos valores’ (Platão 2003 pp.296-7). A teoria da arte como imitação é retomada por Aristóteles.

Segundo Abbagnano, ‘a definição de arte como imitação é a solução de um problema totalmente diferente do problema cuja solução é a definição da arte como prazer: a primeira refere-se à relação entre arte e natureza; a segunda, à relação entre arte e homem’ (Abbagnano 2003 p.368). Na concepção de arte de Aristóteles estabelecida pela relação entre a arte e a natureza, o valor da arte deriva do valor do objeto imitado. ‘Assim como, para serem belos, os corpos dos seres vivos devem ter uma grandeza que, em seu conjunto, possa ser facilmente abarcada pelo olhar, também o mito deve ter uma extensão que possa ser facilmente abarcada, em seu conjunto, pela mente’ (Aristóteles 1994 pp.114-7). Desse ponto de vista, cabe ao artista, quando muito, o mérito da escolha oportuna do objeto, reproduzindo-o em suas características próprias. Pouco importa se o objeto imitado é uma coisa natural ou uma entidade transcendente ou inteligível: a passividade da imitação permanece (Abbagnano 2003 p.368).

De acordo com Abbagnano, um dos problemas fundamentais da Estética é o da relação entre a arte e o homem. Nesse sentido a doutrina de Aristóteles sugere a arte como conhecimento, ainda que este também tenha vinculado a arte à esfera da atividade

prática. Porém, Aristóteles observa que a arte tem origem na tendência à imitação, que é um aspecto do desejo de conhecer (Aristóteles 1994 pp.106-8). Abbagnano afirma que é no tocante da arte como atividade prática que Aristóteles explicita sua tese. No contexto da grande divisão entre ciências teóricas ou cognoscitivas, que têm por objeto o necessário, e ciências práticas, que têm por objeto o possível, para Aristóteles a arte pertence ao domínio prático e constitui o objeto da poética, ou seja, da ciência da produção.

### 1.2.3 O Ritmo

*A emoção esta sempre em tempo sincopado,  
sempre na frente ou atrás da peça.  
Peter Stein*

Abbagnano se refere à poesia como uma ‘forma definida da expressão lingüística, que tem como condição essencial o ritmo’ (Abbagnano 2003 p.766). O ritmo (do grego *rhuthmós* que significa movimento regular, cadência, ritmo) quando aplicado a poemas, condiz com a distribuição de sons, de modo que estes se repitam em intervalos regulares, ou a espaços sensíveis quanto à duração e à acentuação.

Na *Retórica* de Aristóteles, o ritmo é considerado como o efeito causado no discurso pela repetição ordenada de elementos prosódicos, principalmente de entoação, pausas, quantidade de sílabas, aliteração e acento tônico (Aristóteles 2005 pp.259-61).

Na *Poética* de Aristóteles coexistem duas concepções básicas de ritmo. Uma delas está relacionada ao corpo dos *performers*, incluindo a dança e a fala, considerando o tempo e o espaço. A respeito da movimentação dos *performers* Aristóteles aponta que [...]‘com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados imitam caracteres, afectos e acções’ (Aristóteles 1994 p.103).

Em outros momentos, como no parágrafo 15 do Capítulo VI ‘Origem da poesia. Causas. História da poesia trágica e cômica’, Aristóteles relaciona o ritmo à poesia no que diz respeito a aspectos formais, tais como relações entre sua constituição, métrica e produção de sentido.

Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco, deram origem a poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos (Aristóteles 1994 p.107).

É dessa última perspectiva que o ritmo surge como constituinte da poesia de cunho predominantemente vocal/verbal. No parágrafo 3 do Capítulo I ‘Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o meio da imitação’, Aristóteles afirma:

Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente (Aristóteles 1994 p.103).

#### 1.2.4 A Imitação e os gêneros poéticos

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são em geral, imitações. Diferem, porém, uma das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objectos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira (Aristóteles 1994 p.103).

O termo epopéia (*epopoía* formado do grego *épos*, *ous* que significa palavra, discurso, narração, poema e do grego *poieó* que significa fazer, produzir, originar), designava então um tipo de verso, o hexâmetro, composto de seis pés, genericamente usado para poemas longos que exaltavam os feitos heróicos das divindades ou de homens ilustres.

A poesia ditirâmbica (do grego *dithúrambos* que significa poema em honra de Dionísio) caracterizava-se por composição poética sem estrofes regulares quanto ao número de versos e pés, métrica e disposição das rimas, e visava festejar o vinho e a alegria, em tom entusiástico.

O termo aulética (do grego *aulétikê* condiz à arte de tocar flauta) quando associado à poesia caracterizava-se como uma monodia (do grego *monodia* formado de *mon(o)* que significa um e *ódia* do grego *ódê,ês* que significa canto, ação de cantar) acompanhada por um aulo (do grego *aulós,ou* que abrangia diversos tipos de flauta na Grécia antiga, inclusive instrumentos semelhante a um oboé duplo).

A poesia citarística caracteriza-se por uma monodia acompanhada pela cítara (do grego *kithára* que condiz a um instrumento de cordas que pode ser dedilhado ou tocado com plectro do grego *plêktron* que significa coisa com que se bate, derivado da lira, que atravessou os séculos com muitas variantes, mantendo, no entanto, a característica de que as cordas atravessam toda a caixa de ressonância).



O registro escrito dos diversos tipos de poesia, epopéia, tragédia ou comédia foi durante séculos uma das evidências históricas de sua existência. Mais ou menos estáveis, os textos resultantes desses gêneros eminentemente *performativos*, funcionaram como mapas instáveis de situação de *performance*, a qual é sempre móvel, que lhes dá entidade.

A literalização desses gêneros responde ao processo, iniciado depois da renascença, da colonização da palavra pela letra, que contribuiu também para a consolidação das literaturas europeias, tema profundamente revisado por Paul Zunthor (Ver Capítulo 1, pp. 18-20).

Enquanto gêneros vocais, tragédia, comédia, epopéia e poesia se definem a partir da esfera da palavra, expandindo-se também para a esfera da música. Assim a dimensão acústica da cena constitui-se em universo de origem da cena, da narrativa e da poesia. Pode-se então inferir que a constituição das formas poéticas, narrativas e cênicas aqui descritas estão originalmente vinculadas à *performance* do poeta, sendo que no caso do teatro a presença do poeta é multiplicada na presença dos atores.

Aristóteles afirma que os gêneros se diferenciam pelo meio, pelo objeto e pelo modo que imitam. Essas possibilidades de distinção dos gêneros é relativizada pelo próprio Aristóteles já no parágrafo 4 do mesmo Capítulo. Trataremos esse assunto na sub-sessão 1.3. Metros e Gêneros.

### **1.2.5. A Harmonia**

Harmonia (do grego *harmonía* advém da união, encaixe, acordo, ordem). Aristóteles se refere à harmonia, somente com relação aos meios de imitação que propiciam a configuração dos gêneros poéticos. No entanto, não explicita no corpo do texto de sua *Poética* uma definição de harmonia.

Porém, no Livro XIX dos *Problemas*, em que Aristóteles se dedica à consideração de problemas musicais, surgem evidências de sua idéia de harmonia. Roque situa Aristóteles entre os pitagóricos, uma vez que nos problemas 16, 34, 35, 39, 41 são observáveis os princípios pitagóricos sobre consonâncias de quarta e de quinta simples e dobradas, da oitava e do uníssono. Os termos pitagóricos *dioxeión* e *diapente* estão presentes nos problemas 34 e 41 e o no problema 4 termo *díese* (quarto de tom posteriormente) com o significado de meio tom (Aristóteles 2001 pp.41-61). Ainda a referência numérica contida nos sons, descoberta por Pitágoras, princípio que é, ao mesmo tempo, matemático e metafísico e que determina a qualidade consonante ou

dissonante de um som, é desenvolvida por Aristóteles principalmente nos problemas 34 e 35 (Roque in Aristóteles 2001 p.21 'introdução').

A partir da consideração de Aristóteles como pitagórico no tocante a harmonia explicitaremos indícios de como os pitagóricos conceitualizaram a harmonia. Em Abbagnano harmonia é definida do como: 'A ordem ou a disposição finalista das partes de um todo, como, por exemplo, do mundo, ou da alma, foi denominada harmonia pelos pitagóricos, por ser proporção ou mescla dos elementos corpóreos' (Abbagnano 2003 p.496).

Segundo Denis Huisman o cunho original do pitagorismo está na soberania e na sabedoria do Número inteiro positivo, sendo essa concepção aritmosófica - relativa à aritmosofia que constitui uma suposta ciência esotérica do conhecimento dos números ou arte de decifrar o fundo misterioso das relações numéricas - inseparável das especulações geométricas, harmônicas e cosmológicas que apresentam uma dimensão moral e religiosa extremamente profunda. Huisman aponta que é natural que Pitágoras tenha pensado em aplicar suas descobertas musicais ao universo inteiro. Platão considerou a posteriori que a astronomia e a harmonia são duas ciências 'irmãs' e a redução dos intervalos dos sons e dos movimentos dos astros a relações numéricas fixas o levou a formular a hipótese de 'harmonia das esferas'. A correspondência entre os intervalos das sete notas da escala e as distâncias dos sete corpos celestes a terra justificava a intuição segundo a qual os números regem todas as ordens da realidade, por mais afastadas que sejam (Huisman 2004 pp.767-9).

Para os pitagóricos, os números, se bem explorados, possibilitam a elucidações das proporções e organizações dos sons, do mundo, da alma, da ordem das partes de um todo qualquer. Assim, os números são inseparáveis de exames geométricos, harmônicos e cosmológicos, coligados a uma dimensão moral e religiosa. Da mesma forma, quando Aristóteles relaciona a harmonia a um dos meios de imitação dos gêneros poéticos, ele não somente a associa à forma com que o ritmo e a linguagem se organizam e se manifestam em *performance*, mas também a como essa construção harmônica gera um efeito determinado no poeta, no público e no cosmos.

As perspectivas em torno do ritmo, da linguagem, da harmonia e da imitação na obra de Aristóteles relacionam a palavra e a música a eventos acústicos cujos efeitos são possíveis de serem controlados em *performance*. Já que a determinação das formas poéticas está intrinsecamente vinculada às distintas configurações do ritmo, da linguagem e da harmonia.

### 1.3. Metros e gêneros

Na busca de mais dados para o desenvolvimento da consideração acima, destacaremos argumentações rítmicas de Aristóteles sobre a utilização dos metros onde ele afirma que unicamente pelo metro praticado, o poeta pode ser chamado de elegíaco (do grego *elegeías* que significa elegia ou canto elegíaco e consiste em um poema geralmente elaborados com a forma estrófica de dísticos composto de hexâmetros e pentâmetros dispostos alternadamente, em tom de lamento pela morte de um ente querido) ou épico. É possível assim acrescentar à consideração de Aristóteles referente ao parágrafo 2 do Capítulo I, que indiferente dos três aspectos da imitação praticada, o metro é responsável pelo sentido. Ou seja, ouvir a forma, nesse caso corresponde a ouvir o sentido, sendo a forma igual ao sentido<sup>5</sup>.

Porém, ajuntando à palavra ‘poeta’ o nome de uma só espécie métrica aconteceu denominarem-se a uns de ‘poetas elegíacos’, a outros de ‘poetas épicos’, designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado (Aristóteles 1994 p.104).

No trecho abaixo do parágrafo 20 do Capítulo IV ‘Origem da poesia. Causas. História da poesia trágica e cômica’, Aristóteles realiza outra caracterização da poesia relacionando gênero e estilo, destacando particularidades nas respectivas utilizações dos metros tetrâmetro, trímetro e hexâmetro na genealogia da poesia:

Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro (trocaico) pelo (trímetro) jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o facto de muitas vezes preferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum (Aristóteles 1994 p.108).

Segundo Aristóteles nos primórdios da poesia os poetas utilizaram os metros:

- tetrâmetro (do grego *tetrâmetros* que corresponde ao verso grego ou latino de quatro pés<sup>6</sup>).
- iâmbico (do grego *íambos*, ou *iambo* que é composto por uma unidade de tempo breve seguida de outra longa, que condiz a uma espécie de drama satírico em dialeto iônico, acompanhado de flauta em ritmo alegre, popular e repleto de gracejos ‘obscenos’).

<sup>5</sup> Ver forma como sentido precipitado em Peter Szondi (2001).

<sup>6</sup> Pé corresponde a cada uma das unidades de duas ou mais sílabas, que, articuladas e ordenadas, compõem os versos nas línguas com acento de quantidade, como o latim, o grego antigo e as línguas orientais.

- hexâmetro (do grego *hexámetros* que corresponde ao verso grego de seis pés, dos quais os quatro primeiros podem ser dáctilos, do grego *dáktylos* que significa pé de verso, formado de uma sílaba longa seguida de duas breves ou espondeus, do grego *spondeîos* que corresponde a pé de verso, constituído por duas sílabas longas, o quinto é dáctilo, e o sexto, espondeu ou troqueu do grego *trochaîos* que condiz a pé de verso, constituído de uma sílaba longa e outra breve).

Esta breve caracterização dos metros, evidencia as preocupações neste período referentes à Grécia Clássica nas relações entre a musicalidade de cada metro e a forma poética à que melhor se adequavam para a produção de sentido em *performance*. Assim, a forma se mostra determinante na produção de sentido sendo, forma e sentido, neste caso manifestados na esfera da palavra em *performance* que entendemos como uma das esferas da dimensão acústica da cena.

#### 1.4. A estruturação da Tragédia e o Coro

No Coro Trágico, a relação entre palavra e música torna-se explícita. Aristóteles tece considerações sobre o coro no parágrafo 110 do Capítulo XVIII de sua *Poética*, ‘Nó e desenlace. Tipos de Tragédia, classificação pela relação entre nó e desenlace. Estrutura da epopéia e da tragédia’:

O coro também deve ser considerado como um dos actores; deve fazer parte do todo, e da acção, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípedes. Na maioria dos poetas, contudo, os corais tão pouco pertencem à tragédia em que se encontram, como a qualquer outra, e por isso, desde o exemplo de Agatão, é costume cantar interlúdios nas tragédias. Mas que diferença haverá entre cantar interlúdios e transpor de uma para outra tragédia recitativos ou episódios inteiros? (Aristóteles 1994 p.130).

Aristóteles inicia esse parágrafo relatando o modo com que o coro deve ser considerado na tragédia (como um dos atores e incluído à ‘ação’, conceito que será abordado na sub-sessão 1.8 do presente Capítulo). Depois acrescenta que essa relação do coro e da tragédia deve ocorrer ao modo de Sófocles e não a maneira de Eurípedes. É dado, que em seus primórdios o teatro grego se estabelece quando um indivíduo se separa do coro ditirâmico e dialoga com este último. Com o passar do tempo à estrutura da tragédia sofreu alterações de várias ordens. Quanto ao número de personagens, em Ésquilo (525 a.C – 456 a.C) aparecem dois atores a dialogar entre si e o coro. Em Sófocles (496 a.C. - 405 a.C.) o número de atores aumenta para três. Já em

Eurípedes (480 a.C – 406 a.C) aumenta para quatro atores. Nesse percurso, espaço inverso foi dado ao coro na estrutura da tragédia grega, que teve sua participação reduzida.

A postura de Aristóteles quando indica que o coro deve ser considerado à maneira de Sófocles parece direcionada a preservação de uma ‘justa medida’ na tragédia. Segundo Carlson:

Ésquilo assume a tradicional posição grega segundo a qual o poeta é um mestre de moral e sua obra deve, portanto, atender a uma finalidade moral. A posição de Eurípedes, mais moderna, vê a função da arte como a revelação da realidade, independentemente de questões éticas ou morais (Carlson 1997 p.13).

Sobre o sentido moral das sensações auditivas, uma vez tratando de obras que acontecem em esferas acústicas, Aristóteles escreveu no problema 27 do Livro XIX dos *Problemas*:

27. Por que, dentre as sensações, somente a auditiva possui caráter moral? Com efeito, mesmo se uma melodia não tiver palavras, tem, todavia, caráter moral, mas nem a cor, nem o olfato, nem o sabor o têm. Será apenas porque possui movimento, ou porque o ruído nos movimenta? (Aristóteles 2001 p.47).

Aristóteles nega qualquer sugestão imediata de qualidades morais à visão, ao paladar e ao olfato. Peças de música, para Aristóteles, pelo contrário, contêm em si mesmas representações de caráter, pois na própria natureza de simples melodias há várias diferenças, e as pessoas que as ouvem são afetadas de modo diferente e não respondem com os mesmos sentimentos em relação a cada uma delas (Roque in Aristóteles 2001 p.100 ‘notas’).

No entanto, relações entre a audição e a moral no estado grego são anteriores a Aristóteles. Segundo Jaeger, Platão coloca o problema de ser ou não legítimo o primado que a tradição da *paidéia*<sup>7</sup> grega e reconhece a música sobre as outras artes. ‘Exige que a educação se comece pela formação da alma, isto é, pela música’ (Platão 2003 pp.64-5).

Retomando as considerações contidas acima a respeito do coro no parágrafo 110 do Capítulo XVIII, Aristóteles afirma que para a maioria dos poetas, o coro não pertence à tragédia. Ele comenta a respeito do costume em cantar interlúdios nas tragédias e por fim questiona a diferença entre cantar interlúdios e transpor de uma para outra tragédia recitativos ou episódios inteiros. Os interlúdios constituem-se nas partes cantadas pelo coro entre as partes das tragédias. Os episódios, pelo contrário, são as

---

<sup>7</sup> Do grego, a formação do homem grego.

cenar no palco, entre os cantos corais, sejam estes estásimos ou diálogos líricos, em que participam no mínimo um ator, podendo variar muito de tamanho e importância.

Pode-se afirmar que de acordo com Aristóteles, o mito em si mesmo não sofre alterações com a presença ou ausência do coro, mas a tragédia com suas particularidades é modificada estruturalmente com a retirada do mesmo.

Aristóteles evidencia que a dinâmica da tragédia, no que diz respeito à seqüência de suas partes constitutivas é organizada a partir da presença do coro. No parágrafo 66 do Capítulo XII de sua *Poética* 'Partes quantitativas da tragédia', Aristóteles define:

Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; *kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo (Aristóteles 1994 p.119).

O párodo (do grego *párodos*, esta relacionado à primeira entrada do coro na tragédia pelo lado da cena, também significa caminho ou entrada ao lado e ainda desfiladeiro e ato de avançar). O estásimo (do grego *stásimon*, quando associado à tragédia condiz à parte do coro do teatro grego que cantava sem sair do lugar, correspondente a cada uma das odes cantadas pelo coro, entre dois episódios). Aristóteles destaca nos estásimos a ausência de anapestos (do grego *anápaistos* que corresponde a quatro tempos, compondo-se de duas sílabas breves seguidas de uma longa) e de troqueus (do grego *trokhaîos, a, on* que corresponde a arredondado, próprio para a corrida). Quanto à versificação constitui-se em um pé com uma sílaba longa e uma breve.

Considerando a estruturação da tragédia a partir da presença do coro e a importância das sub-sessões acima no tocante à música e à audição na formação do homem grego, pode parecer surpreendente que o coro, lugar onde as esferas da palavra e da música estão mais explicitadas, não seja considerado como pertencente à tragédia.

Ao compararmos a afirmativa de Aristóteles, na citação transcrita acima referente ao parágrafo 110 do Capítulo XVIII de que para a maioria dos poetas o coro não pertence à tragédia, à constante presença do coro na estruturação da mesma como observável no parágrafo 66 do Capítulo XII podemos indagar: Como o coro pode não pertencer à tragédia uma vez que se encontra tão próximo tanto de sua origem quanto de sua estruturação? Tentaremos responder essa pergunta na sub-sessão 3.3 do presente capítulo.

## 1.5 Os Ornamentos

No parágrafo 28 do Capítulo VI, ‘Definição da tragédia. Partes ou elementos essenciais’ Aristóteles aborda a questão da linguagem ornamentada:

Digo ‘ornamentada’ a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adoptam só o verso, outras também o canto (Aristóteles 1994 p.110).

Ornamento em música condiz a uma nota ou grupo de notas adicionadas a uma melodia para adornar as notas reais da mesma. Sendo as notas reais aquelas que fazem parte integrante da melodia. Alguns ornamentos recorrentes são: *apojatura*<sup>8</sup>, *acicatura*<sup>9</sup>, *grupeto*<sup>10</sup>, *mordente*<sup>11</sup>, *portamento*<sup>12</sup>, *trinado*<sup>13</sup>, *glissando*<sup>14</sup>, *floreio*<sup>15</sup>, *arpejo*<sup>16</sup>. Poderíamos questionar como, segundo o próprio Aristóteles, o ritmo e a harmonia, responsáveis junto à linguagem pela constituição das diferentes formas poéticas, podem neste parágrafo, serem descritos como espécies de adornos para a linguagem. Por um lado isso pode parecer-nos contraditório, pois há uma grande distinção entre algo constituinte e algo que adorne. Ao pensarmos sobre essa questão clarifica-nos a proximidade entre o sentido que a ornamentação tem para Aristóteles e a aplicação dos meios de imitação expostos nas primeiras sessões desse Capítulo. Através da forma, obtida pelas variantes dos meios de imitação, obtemos o sentido. Ou seja, o ornamento, neste caso, difere-se de seu significado na contemporaneidade. Na *Poética* de Aristóteles a ornamentação é responsável pela distinção entre a forma poética/artística e a forma coloquial.

<sup>8</sup> Ornamento que precede a nota ‘real’ da qual se separa pela distância de 2ª maior ou de 2ª menor. O acento é variável, dependendo do tipo de *apojatura*.

<sup>9</sup> É um tipo de *apojatura* que tira sua duração do final da nota que a antecede e não do início da nota seguinte. O acento é na nota ‘real’.

<sup>10</sup> Ornamento que se compõe de três ou quatro notas que precedem ou seguem a nota ‘real’.

<sup>11</sup> Ornamento que se compõe de duas notas que precedem a nota ‘real’, sendo a primeira nota da mesma altura da real e a segunda um grau acima ou abaixo dela. O acento é na primeira nota do ornamento.

<sup>12</sup> Ornamento representado por uma colcheia que antecipa a nota real, tendo ambas a mesma entoação. O acento é na nota real.

<sup>13</sup> Ornamento que consiste na alternância rápida de duas notas (‘real’ e o grau superior ou inferior). A duração do trinado é igual a duração da nota real. O acento é na primeira nota do trinado.

<sup>14</sup> Ornamento relativamente moderno que consiste no deslizamento rápido entre duas notas ‘reais’. Na execução o *glissando* tira o seu valor do final da primeira nota ‘real’.

<sup>15</sup> Ornamento sem forma definida. É formado por uma ou mais notas ou um grupo de notas intercalado entre duas notas ‘reais’.

<sup>16</sup> É a execução rápida e sucessiva das notas de um acorde.

## 1.6. Do espetáculo e da melopéia

Acerca do valor dado ao espetáculo e aos elementos dramáticos no teatro, John Gassner afirma que:

Aristóteles teve o bom senso de perceber que o efeito visual – ou espetáculo – era importante, visto que uma peça para o palco é uma estória mostrada diretamente a uma platéia. E o teatro grego fez uso abundante do espetáculo. Não obstante, Aristóteles acertadamente considerava o espetáculo subordinado aos elementos dramáticos intrínsecos de uma peça (Gassner 1997 p.88).

Gassner conclui que Aristóteles considera o espetáculo como a soma das esferas visuais e dos elementos dramáticos. O que Gassner entende como elementos dramáticos provavelmente esteja relacionado à literatura dramática. Contudo, em relação ao que foi desenvolvido até agora no presente Capítulo, pode-se considerar os elementos dramáticos como esferas acústicas. Dessa perspectiva, o visual (espetáculo) poderia encontrar-se subordinado as esferas acústicas.

No parágrafo 29 do Capítulo VI, Aristóteles apresenta as seguintes considerações sobre a melopéia e a elocução:

Como esta imitação é executada por actores, em primeiro lugar o espectáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopéia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os actores efectuam a imitação. Por ‘elocução’, entendo a mesma composição métrica, e por ‘melopéia’, aquilo cujo efeito a todos é manifesto (Aristóteles 1994 p.110).

Melopéia (do grego *melopoiía* que significa melodia, música e teoria musical) é relativa à arte de compor melodias a partir de seus elementos: sons, intervalos, modos, tons de transposição. Acima, na sub-sessão ‘A estruturação da tragédia e o coro’, observamos o lugar da melopéia e sua inerência ao coro, como constituinte da dinâmica da tragédia. No parágrafo 38 do Capítulo VI consta: ‘das restantes partes, a melopéia é o principal ornamento’ (Aristóteles 1994 p.113). Aristóteles sugere ainda que os poetas trágicos antigos fossem mais *melopoiói*, do grego compositor de melodias, do que poetas (Roque in Aristóteles 2001 p.103 ‘notas’).

Estas referências na *Poética* e no Livro XIX de *Os Problemas* consolidam a aproximação entre constituição e ornamentação aplicada à arte por Aristóteles, neste caso, especificamente através da melopéia. Uma vez que a melopéia e a elocução são os meios pelos quais os atores atuam, Aristóteles frisa a hierarquia da melopéia e da



elocução, relativa às esferas acústicas, sobre o espetáculo, onde as esferas visuais dependem e resultam de esferas acústicas.

Por outro lado, no parágrafo 31 do Capítulo VI Aristóteles escreve que [...] ‘é, portanto, necessário que sejam seis partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, carácter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia’ (Aristóteles 1994 p.111). Carlson aponta que essas partes constitutivas da tragédia destacadas por Aristóteles, são desenvolvidas individualmente, em ordem decrescente de importância, do Capítulo VII ao XXII, contudo a melopéia e o espetáculo, segundo Carlson não são examinados (Carlson 1997 pp.16-7).

É possível que a ausência de capítulos destinados ao espetáculo e a melopéia na *Poética* de Aristóteles tenha influenciado o discurso freqüente nos estudos teatrais de que essa normativa trata predominantemente do texto literário e não da linguagem cênica como um todo. No entanto, ao examinarmos o lugar da música não somente no teatro grego, mas na formação do homem grego somadas a como era considerado o espetáculo nesse contexto, percebe-se que essa tendência pode ser reconsiderada.

No parágrafo 183 do Capítulo XXVI intitulado ‘A epopéia e a tragédia. A tragédia supera a epopéia’, Aristóteles atesta a superioridade da tragédia sobre a epopéia pela presença na primeira da melopéia e do espetáculo cênico.

Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios (Aristóteles 1994 p.147).

Ao procurarmos diferenças entre a melopéia e a elocução esta última relativa ao ato de falar, maneira de fala ou modo de expressar-se, oralmente, por exemplo, esbarramos em outro problema. Ambas são compostas por linhas melódicas, tendo a melopéia a priori um rigor maior na definição das freqüências que a elocução. No entanto, ao tratarmos de palavra e principalmente em uma língua tonal, a melodia do que esta sendo dito, se não for precisa por parte do *performer*, não concluirá o sentido do texto, ou seja, a eficiência da palavra prescinde exatidão melódica. Em sessões acima levantamos relações entre os modos utilizados e as intenções dos atores, com indicações do próprio Aristóteles do uso de modos específicos para funções determinadas. Tal dado nos leva a aproximar, nesse contexto, a elocução da melopéia reforçando que ao ouvir a forma chega-se ao sentido.

### 1.7. Da elocução

Dos parágrafos 116 ao 124 do Capítulo XX, ‘A elocução. Partes da elocução’ Aristóteles define as consideradas partes da elocução, que hoje equivalem a outras áreas de conhecimento nos estudo da lingüística. Ele aborda a letra, suas classificações em vogais, semivogais e mudas, além da definição de sílabas; e levanta questões sobre classes de palavras tais como, substantivo, verbo, conjunção, artigo; e ainda elementos da sintaxe como a ‘flexão’ equivalente às frases e a ‘proposição’ equivalentes a orações.

Hoje, apesar dos estudos da Fonética e da Fonologia serem mais dedicados aos sons que formam a língua, o foco dos mesmos parece muito direcionado ao texto escrito e a sua representatividade simbólica. Ao definir as partes da elocução citadas acima, Aristóteles indica cada uma dessas partes como som. ‘A letra é um som indivisível...’ [...] ‘Silaba é um som...’ [...] ‘Nome é um som significativo’... [...] ‘Verbo é um som composto...’ [...] ‘A proposição é um som composto e significativo...’ (Aristóteles 1994 pp.131-3). Aqui temos outros indícios da consideração das palavras não como símbolo, mas como som.

Ainda sobre a elocução foram transcritos os parágrafos 37 do Capítulo VI, ‘Definição de tragédia. Partes ou elementos essenciais’, 112 do Capítulo XIX, ‘O pensamento. Modos de elocução’, 118 do Capítulo XX, ‘A elocução. Partes da elocução’, 159 do Capítulo XXIV, ‘Diferença entre a epopéia e a tragédia quanto a episódios e extensão’ e 168 do Capítulo XXV ‘Problemas críticos’.

Quarto, entre os elementos (literários), é a elocução. Como disse, denomino ‘elocução’ o enunciado dos pensamentos por meio de palavras, enunciado este que tem a mesma efectividade em verso ou em prosa [...]. O que respeita ao pensamento tem seu lugar na Retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas [...]. Depois, diferem as letras de cada um destes grupos, pela conformação da boca na pronúncia, pelo lugar da boca em que se produz o som, e ainda conforme são ásperas ou brandas, longas ou breves, agudas, graves ou intermediárias; mas estas particularidades são da competência da métrica [...]. Importa, por conseguinte, aplicar os maiores esforços no embelezamento da linguagem, mas só nas partes desprovidas de acção, de caracteres e de pensamento: uma elocução deslumbrante ofuscaria caracteres e pensamento [...]. Para conhecer se bem ou mal falou ou agiu uma personagem, importa que a palavra ou o acto não

sejam exclusivamente considerados na sua elevação ou baixeza; é processo também observar o indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para que, se para obter maior bem ou para evitar mal maior (Aristóteles 1994 pp.112, 130, 132, 142, 144).

As transcrições são de parágrafos de cinco capítulos distintos sendo o XX, o XXI e o XXII destinados estritamente à elocução. A primeira e segunda citação contém a definição de ‘elocução’ como o enunciado dos pensamentos por meio de palavras. Aristóteles considera a palavra como meio de viabilização da produção intelectual seja no intuito de demonstrar, refutar, suscitar emoções e ainda valorar coisas.

Na terceira cita Aristóteles aborda questões como a pronúncia e a qualidade dos sons emitidos em parâmetros como a altura e o ritmo. No quarto trecho transcrito, ele valora o embelezamento da linguagem, e apresenta ressalvas em que o excesso no ato da elocução pode ofuscar elementos da tragédia como caracteres e pensamento. Aristóteles indica nesse parágrafo a necessidade da justa medida também na elocução, esboçando questões referentes à atuação dos atores.

Nessa quinta referência Aristóteles assinala parâmetros que auxiliam no julgamento da boa elocução que extrapolam elevação ou baixeza de seu caráter. Esse processo inclui a observação do indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para que. Esses parâmetros para o julgamento da elocução estão também diretamente associados a critérios básicos de apreciação da interpretação dos atores.

Nesse sentido, é possível discordar de Pavis, quando no verbete relativo à poética o mesmo afirma que ‘a poética de Aristóteles fracassou na pretensão de elucidar duas relações essenciais: a da representação para o espectador e a do trabalho teatral para o ator’ (Pavis 1999 p.296). Ao nos aproximarmos da obra de Aristóteles, percebemos algumas das relações entre a linguagem, à música e a elocução instâncias consideradas como predominantemente acústicas e do espetáculo considerado como predominantemente visual. Questões associadas à representação perante o espectador e ao trabalho do ator aparecem em Aristóteles como vinculados às esferas acústicas da cena.

Além de notar-se novamente a importância das esferas acústicas no teatro grego, as apreciações consideradas permitem deduzir a necessidade da técnica e do controle por parte dos atores no ato da elocução para que a *performance* aconteça em sua plenitude, evidenciando a proximidade, nesse contexto, da elocução com o rigor musical.

## 1.8. Ação

Em Pavis são apresentadas diversas as acepções de ação. Ele descreve os níveis de formalização da ação como ação visível e invisível, a definição tradicional e a definição semiológica. Quanto à ação das personagens, ele apresenta a concepção existencial e a concepção existencialista. Ainda encontramos seções sobre a dinâmica da ação, relação entre ação e discurso, elementos constitutivos da ação e formas de ação (Pavis 2003 pp.2-5).

Pavis apresenta a noção de ação segundo Aristóteles: ‘A passagem de um a outro estágio, de uma situação de partida a uma situação de chegada descreve exatamente o percurso de toda ação. Aristóteles não estava dizendo outra coisa quando decompunha toda fábula em início, meio e fim’ (Pavis 2003 p.3). A partir de Pavis nos parece que Aristóteles define ação como uma transformação ocorrida por um percurso determinado.

No Capítulo VI parágrafo 32, da *Poética*, a ação é enfatizada por Aristóteles como o motor da tragédia, uma vez que ações e mito constituem para ele a finalidade da tragédia:

Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções; por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa (Aristóteles 1994 p.110).

Nas palavras de Aristóteles: [...] ‘o mito é a imitação de ações, e, por mito entendo a composição dos actos’ (Aristóteles 1994 p.111). Cabe-nos então investigar sobre o conceito de ação em Aristóteles uma vez que ela constitui o mito e que ambos são, para Aristóteles, o que mais importa na tragédia.

Para apresentar a concepção existencial de ação, Pavis parte da referência em Aristóteles [...] ‘sem acção não pode haver tragédia, mas pode havê-la sem caracter’ (Aristóteles 1994 p.111). ‘As personagens não agem para imitar os caracteres, mas recebem seus caracteres por acréscimos e em razão de suas ações’ (Pavis 2003 p.4).

Partindo de Aristóteles, Pavis diz que as particularidades das personagens, ou seja, seu caráter (do grego *kharaktêr* significa sinal gravado, marca, traço particular do rosto, natureza particular de alguém, marca de estilo) no caso do teatro, somente chega ao público por meio de ações. Também afirma que não pode haver tragédia sem ação.

Conforme Abbagnano, na filosofia a definição de ação esta coberta da categoria aristotélica do ‘fazer’, cujo oposto é a categoria da ‘paixão ou da afeição’. Aristóteles também foi o primeiro a tentar destacar desse significado genérico de ação um

significado específico pelo qual o termo pudesse referir-se somente às operações humanas. Assim, Aristóteles começou excluindo do âmbito da palavra as operações que se realizam de modo ‘necessário’, isto é, de um modo que não pode ser diferente do que é. A matemática, a física e a filosofia pura referem-se, segundo Aristóteles, a essas realidades. Fora delas esta o domínio do ‘possível’, isto é, do que pode ser de um modo ou de outro; mas nem todo o domínio do possível pertence à ação. Dele é preciso, com efeito, distinguir o da ‘produção’, que é o domínio das artes e que tem caráter próprio e finalidade nos objetos produzidos (Abbagnano 2003 pp.8-9).

Partindo de princípios aristotélicos, Abbagnano delimita genericamente ação como ‘fazer’, enquanto ‘sentir’ é o seu oposto, ou seja, a não ação. Direcionado às operações humanas, Aristóteles também classifica a ação de modo ‘necessário’ e a ação do domínio do ‘possível’.

Nas sub-sessões acima destacamos o lugar dado por Aristóteles em sua obra à palavra, à música, e à elocução. Gostaríamos de apontar algumas características comuns às tragédias gregas. Entre elas, a presença de personagens nos prólogos que contam os acontecimentos anteriores ao início da peça e o que acontecerá durante a mesma, o jogo dos protagonistas que exprime em seu conjunto mais um percurso de tensões, e também a função dos Mensageiros que relatam às grandes mudanças ocorridas nas personagens, normalmente envolvendo ações violentas que não poderiam ser realizadas em cena. Ou seja, na tragédia é por meio da palavra que se adverte e aumenta a intensidade do *pathos*, (do grego *páthos, eos* que significa sofrimento ou sensação intensa) o caráter das personagens e o mito. Poder-se-ia dizer que na tragédia grega clássica a palavra é, numa situação extrema, o lugar da ação. Conforme Aristóteles sem ação não há tragédia, onde se pode concluir que sem palavra não há tragédia.

### **1.9. Considerações finais sobre a *Poética***

No que diz respeito a menções quantitativas, dos 185 parágrafos distribuídos em XXVI capítulos que compõem a *Poética* de Aristóteles, 103 parágrafos fazem alusão a alguma das esferas acústicas. Incluímos em nosso levantamento vocábulos que consideramos, nas sessões acima, como pertencentes às esferas acústicas, tais como ritmo, linguagem harmonia, metros, música, canto, coro, melopéia, elocução, ação, mito, oratória, palavra, som, fala, discurso, declamação, modo de dizer. Tais dados explicitam a importância das esferas acústicas no teatro grego também com relação à percentagem de incidência dos termos citados acima na *Poética* de Aristóteles.

Por outro lado, sabe-se que os teatros gregos tinham grandes dimensões e, que, contudo possuíam uma acústica perfeita. O Teatro de Epidauros, por exemplo, que é o mais preservado de todos os teatros gregos antigos, acomoda 14 mil pessoas e ainda não se configura como o teatro de maior capacidade lotação. Assim além de evidências escritas há ainda evidências arquitetônicas: as próprias ruínas dos teatros gregos contemporâneos a Aristóteles são documentos que também dizem respeito à importância da dimensão acústica no teatro e na sociedade grega. Pelas suas dimensões espaciais, a visão da cena, por parte da audiência, não era plena em todos os lugares dos anfiteatros. No entanto, a escuta era perfeita independente da posição da audiência em relação aos locais destinados à *performance*.

Finalmente o parágrafo 74 do Capítulo XIV ‘O trágico e o monstruoso. A catástrofe. O poeta e o mito tradicional’ se inicia assim:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espectáculo cénico, mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espectáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia (Aristóteles 1994 p.121) [grifos meus].

## 2. A Retórica e a Vocalidade no Ocidente

Feitas as considerações acima sobre as evidências do vínculo do teatro grego com a dimensão acústica da cena, abordaremos aspectos da retórica clássica, que foram introduzidas no Capítulo 1, considerados por Davini como a primeira ruptura para a configuração do estilo vocal no Ocidente.

Como foi desenvolvido na sessão anterior, o desempenho do ator nesse período inclui imprescindivelmente o domínio da palavra. Ainda os tratados de retórica de Quintiliano (35 d.C. - 95 d.C.) em seu *Institutio Oratoria*, obra redigida em 12 volumes e de Cícero (106 a.C. - 43 a.C.) em *De Oratore*, frequentemente aproximam a arte do orador à arte do ator. Assim a abordagem da retórica no presente Capítulo pretende complementar o levantamento sobre as esferas acústicas em *A Poética* de Aristóteles.

A partir da revisão da obra de Jacqueline Martin, Davini expõe o princípio da sistematização da retórica em Aristóteles, como Cícero a aprimora e formula um complexo sistema retórico funcional ao poder político e religioso dominante e ainda

aborda o lugar da retórica cristã na Idade Média, apresentando congruências e distinções na retórica desses três momentos históricos.

A retórica é definida por Martin como: ‘Arte prática baseada em aconselhamentos e regras concretas junto a uma teoria geral sobre o que realmente acontece no processo da fala e como as pessoas reagem geralmente a diferentes meios de expressão intelectualmente, esteticamente e emocionalmente.’ (Martin in Davini 2000 p.16).

Abbagnano considera a retórica a grande invenção dos sofistas e não dos filósofos. Empédocles, Coraces e Tísias, juntamente com Górgias de Leontinos (487 a.C. a 380 a.C.) são considerados seus fundadores. Platão, por sua vez, opôs a retórica dos ‘sofistas’ à retórica pedagógica ou educativa, que seria ‘a arte de guiar a alma por meio de raciocínios’. Assim, a retórica passou a identificar-se com a filosofia (Abbagnano 2003 p.856).

O termo sofista é de início sinônimo de *sophos*, que significa sábio e cientista a um só tempo. Etmologicamente, o sofista é professor de *sophia* ou seja, um mestre de ciência e sabedoria o que o distingue do filósofo (termo inventado pelos pitagóricos) que se contenta em aspirar a um saber que não possui. Porém, ‘sob a influência das críticas socráticas, repetidas e ampliadas por Xenofonte e Platão, o termo sofista adquire conotação polêmica, e até mesmo pejorativa’ (Huisman 2004 p.446). Segundo Huisman foi somente a partir da segunda metade do século XX, sob a influência de E. Dupréel, W. Jaeger, M. Untersteiner e G. Kerferd, que se começou a fazer justiça à sofística, pondo em evidência à importância desse movimento cultural, salientando que os sofistas foram os verdadeiros professores da Grécia e inventaram até a idéia de cultura, reconhecendo neles os protagonistas do combate pelas luzes e chegando até a considerá-los promotores de uma retórica que não foi extraída do nada, mas de uma verdadeira filosofia natural, nascida da crítica das teses jônicas e eleatas (Huisman 2004 p.446). No entanto, é da perspectiva da retórica sofista aliada à filosofia com suas respectivas características pedagógicas e educativas que Aristóteles sedimenta sua obra *A Retórica* dividida em cinco grandes partes:

De acordo com Martin, a estrutura da retórica clássica se estrutura em cinco grandes partes: *Inventio*, que se ocupa da análise dos assuntos e da organização do discurso a ser proferido de acordo com certos princípios; *Elocutio* (segundo Martin, o mais disputado dos dispositivos retóricos) que compreende o processo de busca da forma verbal adequada para que os oradores exibam seus estilos pessoais; *Memoria*, dedicada aos processos de memorização dos textos e *Actio/Pronunciatio*,

que examina as possibilidades de apresentação ante uma audiência com o propósito de obter o máximo efeito sobre ela, graças a uma emissão vocal adequada (Martin in Davini 2000 p.16).

Considera-se que na *Retórica* de Aristóteles as distinções entre *elocutio* e *pronunciato* estão no fato de que a primeira se ocupa dos estilos discursivos peculiares a cada orador e a segunda da habilidade fonatória na emissão vocal do discurso. Apesar de ambas terem como objeto a palavra proferida, elas a abordam a partir de diversas perspectivas.

Martin define a retórica como um corpo normativo que visa atingir um efeito desejado. Sua implementação no estado grego teria se dado devido a uma espécie de mal-estar da letra controlada e estabilizada com relação ao universo oral. Segundo Davini, a *Retórica* de Aristóteles possui na Grécia Clássica um papel cívico e moral, e se coloca no centro do processo civilizatório afastando outras vocalidades (Ver definição de vocalidade na p.18) como as dos Sofistas para a periferia da cultura, e com elas a idéia de uma produção discursiva baseada na eficiência da argumentação oral. Aristóteles define a prática dos sofistas como os que fazem valer como bom o argumento ruim. A fala em Aristóteles que é considerada boa é aquela que tem valor moral, já a vocalidade pragmática dos Sofistas se constitui em perigo para a *Pólis*. Mesmo surgidas a partir da observação de Aristóteles dos diversos modos de *performance* do texto, as retóricas foram se tornando *corpus* normativos cujo objetivo é regular a fluidez e a qualidade protéica da voz e da palavra em *performance*, se constituindo como ferramenta da racionalização social. As características móveis, mutáveis e efêmeras das vocalidades teriam incentivado a elaboração e a utilização desse sistema normativo, constituído por conselhos e estratégias discursivas que apontam para um padrão de efetividade de acordo com a situação. Assim, também foi possível condenar e controlar os Sofistas com suas práticas puramente orais. Dessa perspectiva a configuração do sistema retórico apresenta uma tentativa de controle e racionalização da fluidez mutável da produção de voz e palavra.

A partir de Aristóteles a retórica toma diversas formas, mas sempre mantendo o caráter civilizatório, seja na formação da *Pólis*, na civilização dos bárbaros ou na cristianização dos pagãos, instrumento de poder centralizante, de poder de Estado. O lugar que a retórica ocupa na sociedade Ocidental é tão importante que ela passa a se confundir com as vocalidades, quando ela é, na verdade, uma normativa da vocalidade. Nesse sentido a retórica opera, na história do Ocidente, não em conjunto com a



vocalidade, mas sobre a mesma, alinhando-se a partir da Idade Média com a invenção e popularização da imprensa de tipos móveis, à literatura, como um sistema regulador da vocalidade de acordo com determinado padrão de poder social (Davini 2000 pp.17-8).

O esforço em controlar a palavra, associá-la a moral vigente e precisar sua utilização como principal instrumento de persuasão, parece proporcional ao risco que ela significa se fora do controle e ao seu inestimável valor quando sob controle, para o fortalecimento do Estado Grego. No que diz respeito ao teatro propriamente dito a *Poética* também se estabelece como um controlador das produções estéticas, se transformando em uma normativa a partir da ótica do estado.

Como foi evidenciado na primeira sessão do presente Capítulo a necessidade de controle por parte dos Gregos extrapola a palavra atingindo também a esfera da música. Recordamos a este propósito à narração de que:

[...] as autoridades espartanas proibiram a atuação do genial inovador Timóteo, mestre da música moderna daquele tempo, porque ele não utilizava a cítara de sete cordas de Terpandro, santificada pela tradição, mas sim um instrumento com mais cordas e maior riqueza harmônica (Jaeger 2003 p.788).

De acordo com Jaeger, mesmo que déssemos por falsa esta história, a sua mera existência ilustra o fato de que qualquer mudança fundamental que se introduzisse na harmonia musical constituía uma revolução política para os gregos, pois modificava o espírito da educação em que assentava a vida da *Pólis* (Jaeger 2003 pp.788-9).

Cabe ressaltar que a influência marcante na história do Ocidente de normativas da palavra, associadas à moral dominante e utilizadas como instrumentos de controle e poder do estado, acentuam tanto o lugar de poder micro-político da palavra quanto o do poder macro-político do estado, que não poupa esforços em controlá-la. Assim, Michel De Certeau vincula os filósofos às estratégias de Estado, cujo poder é da ordem do macro-político e da permanência, enquanto que os Sofistas se articulavam com táticas individuais, num âmbito micro-político e de constante transformação (De Certeau in Corquergood 1992 p.83).

### 3. Nietzsche e a tragédia Pré-Ática

Aristóteles apresenta uma concepção moral da arte, dando continuidade à visão platônica. Em contrapartida, Nietzsche critica a moral e a objetividade da ciência, coloca a questão do valor e propõe uma escala de valores alternativa omitindo dela a idéia de bem e mal. Nietzsche contrapõe à razão científica, a noção de conhecimento trágico. Assim, o pensamento de Nietzsche não será considerado neste trabalho a partir do contexto histórico do romantismo alemão, mas na perspectiva da questão do valor, levantada por ele a partir de sua abordagem genealógica, e retomada por Michel Foucault e Gilles Deleuze, focalizando nas questões referentes à origem do teatro desenvolvidas em sua obra *O Nascimento da Tragédia*.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche, ao analisar a origem da tragédia expõe seus valores e problematiza elementos diferenciais entre a Tragédia Pré-Ática e a Tragédia Helênica. Ele desenvolve uma abordagem ética, estética, filosófica e não histórica da Tragédia Grega, produzindo uma análise mítica do Ocidente a partir da arte, onde ‘a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético’ (Nietzsche 2003 p.141).

#### 3.1. Apolo e Dionísio

Nietzsche afirma que o contínuo desenvolvimento da arte está relacionado à dominância alternativa de duas categorias: o apolíneo e o dionisíaco, historicamente em luta perpétua e conciliações ocasionais, situações estas últimas que permitiram a geração de obras de arte superlativas como é o caso da Tragédia Pré-Ática (Nietzsche 2003 pp.27 -32).

O apolíneo está vinculado a uma idéia de forma, ao princípio de individuação, ao sonho e ao oracular. O dionisíaco associa-se à embriaguez, ao extático e a dissolução do eu, como afirmação da vida ou vontade de viver. Se o artista apolíneo é o autor, o artista dionisíaco é a mesma obra de arte.

A tragédia nasce do espírito da música ritual e da combinação do canto coral e da dança ritual, no campo entre o mito e o rito. A apolinização do espírito trágico que Nietzsche detecta na Tragédia Grega vincula-se ao crescente desaparecimento da música e do coro desde os primórdios até o declínio do gênero, declínio este que ele atribui a diminuição do espaço reservado ao coro em Sófocles, e ainda acentuado em Eurípedes, como alteração estética marcante na decadência da Tragédia Grega.

Para Nietzsche, Ésquilo comporta o espírito genuinamente trágico. Em suas obras, a música, na presença coletiva do coro, apresenta uma estreita relação com a palavra e tem lugar central na tragédia. Nietzsche vê o apolíneo não como um meio de evitar ou negar o dionisíaco, mas como um complemento necessário deste, situando ambos no turbilhão do processo constante de criação e destruição, inerente à arte.

Para Nietzsche, o processo através do qual o espaço da música e do coro na tragédia vai ficando cada vez mais restrito, se corresponde à afirmação do indivíduo no contexto da consolidação do Estado Helênico. A obra de Eurípedes é para Nietzsche um caso paradigmático dessa ‘evolução’ que, segundo ele ocorre sob a dominância do pensamento socrático. Resulta no afastamento do universo trágico do dionisíaco, que passa a ser regido por uma lógica racionalista e moralista.

### **3.2. O Poder da Música em Cena**

Lívio Tragtenberg aponta que desde as tradições mais remotas a música teve um estreito vínculo com o sagrado e o mágico; ou funcionando como elemento integrante de uma ‘cosmologia’, como no caso da China Antiga, onde o simbolismo musical se encontra amalgamado a considerações morais, astrológicas, sociais, anatômicas, divinatórias (Tragtenberg 1999 p.21).

Nesse sentido Nietzsche defende que:

A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símbolo sublime, o mito, e desperta naquele a aparência, como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico do mito (Nietzsche 2003 p.125).

Fica claro então que mesmo a música dionisíaca, com todo o tornado de sensações que carrega consigo, necessita de ouvidos disponíveis para recebê-la. Considerando a relevância que as esferas acústicas parecem ter tido no cotidiano do homem grego na educação, no teatro e na política pode-se pensar que o estímulo para o desenvolvimento de aptidões auditivas por parte dos cidadãos da Grécia Clássica tenha sido enorme.

O segundo enfoque, presente na citação anterior, relaciona-se ao poder da música em vivificar o mundo plástico do mito. Nietzsche se aproxima aqui ao sofista Górgias presente na epígrafe desse Capítulo: ‘Não é a linguagem que estabelece a existência do objeto exterior, mas o objeto exterior que se acha revelado pela linguagem’. Tanto Górgias quanto Nietzsche incumbem às esferas acústicas a revelação

de algo que excede o estritamente acústico, outorgando a música um caráter peculiarmente exegético. Porém, enquanto Górgias explicitamente atribui à esfera da palavra aliada à esfera da música a qualidade de revelar objetos, Nietzsche pareceria restringir essa capacidade, exclusivamente à esfera da música, outorgando outra dimensão à música para o povo e, conseqüentemente, para o Teatro Grego. Com relação às especificidades da música, Nietzsche aponta:

A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo (Nietzsche 2003 p.48).

Nietzsche destaca a universalidade e a acessibilidade da música, e sua capacidade em abarcar uma continuidade fluida de múltiplos textos e objetivos. Também aponta que é a melodia que propicia o surgimento da poesia e ainda que a melodia conduza a ‘apreciação ingênua do povo’. Assim parece-nos que de acordo com Nietzsche somente com a música o povo pode apreciar a poesia. Ainda sobre a relação entre o lirismo e a música, Nietzsche assegura que para ele ‘certa disposição musical de espírito vem primeira e somente depois é que se segue em mim à idéia poética’ (Nietzsche 2003 p.44). Aqui surge o vínculo entre música e palavra.

Quanto à produção sensorial provocada pela música, Nietzsche coloca que ‘a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens, as quais, em sua policromia, em sua abrupta mudança, em sua turbulenta precipitação, revelam uma força selvagem estranha à aparência épica e ao tranqüilo fluir’ (Nietzsche 2003 p.49). A música dionisíaca acrescenta à visão ‘serenojovial’ da Grécia Clássica um turbilhão de cores, imagens e sensações, que deflagram a ‘força selvagem’ que reata o vínculo entre arte e natureza.

A respeito das diferenças entre a música apolínea e a música dionisíaca Nietzsche destaca que:

A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia (Nietzsche 2003 p.34).

Nietzsche compara a música de Apolo com seus sons apenas insinuados à arquitetura dórica, considerada a mais simples, simétrica e maciça das ordens gregas. A

música dionisíaca é comparada pelo mesmo como uma comovedora violência do som. Por outro lado, Nietzsche destaca a capacidade da música dionisíaca de condensação de memória do povo: ‘Os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música’. (Nietzsche 2003 p.48).

Ao recorrer à gênese da palavra música, citada anteriormente, e sua relação com a exultação, a alegria, a memória e ao pensamento podem-se encontrar aproximações a características atribuídas à música por Nietzsche, e ao seu papel na cena teatral:

O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico (Nietzsche 2003 p.45).

Nietzsche associa a característica de isenção de toda imagem ao músico dionisíaco, e ainda agrega a esse desprendimento visual do mesmo a possibilidade de criar obras muito distintas das dos artistas presos à contemplação das imagens. Por outro lado, segundo Nietzsche, a arte apolínea possui potências diversas com relação à dionisíaca, entre as quais esta a sua capacidade de arrancar-nos do vislumbre a auto-aniquilação orgiástica em direção ao indivíduo. Nietzsche atribui, nesse sentido, forças descomunais a imagem, ao conceito e ao ensinamento ético, os quais enganam o indivíduo sobre a universalidade dionisíaca, conduzindo-o ao caminho único da beleza e da moral.

Assim o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, através deles satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas; faz desfilar ante nós imagens de vida e nos incita a apreender com o pensamento o cerne vital nelas contido. Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo... (Nietzsche 2003 p.127).

### 3.3. Nietzsche e o Coro

[...] a tragédia surgiu do Coro Trágico e originariamente ela era só coro e nada mais que coro; daí nos vem a obrigação de ver esse drama trágico como verdadeiro protodrama no âmago, sem nos deixarmos contentar de modo algum com as frases retóricas correntes, que ele, o coro, é o espectador ideal ou que deve representar o povo e face da região principesca da cena. Esta última idéia explicativa, que soa tão sublime para certos políticos democráticos atenienses no coro popular, ao qual sempre assistiria razão por sobre os apaixonados

excessos e desregramentos dos reis, pode ainda recomendar-se tanto mais por um dito de Aristóteles (Nietzsche 2003 p.52).

Nietzsche se refere aqui ao parágrafo 110 do Capítulo XVIII, da *Poética* antes considerado e novamente transcrito também abaixo:

O coro também deve ser considerado como um dos actores; deve fazer parte do todo, e da acção, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípides. Na maioria dos poetas, contudo, os corais tão pouco pertencem à tragédia em que se encontram, como a qualquer outra, e por isso, desde o exemplo de Agatão, é costume cantar interlúdios nas tragédias. Mas que diferença haverá entre cantar interlúdios e transpor de uma para outra tragédia recitativos ou episódios inteiros? (Aristóteles 1994 p.130).

De fato, é possível que a maioria dos dramaturgos clássicos gregos, conforme Aristóteles atestem que o coro não pertence à tragédia, justificando-se no fato do coro estar fora do mito. Nietzsche atesta a incongruência desse dito de Aristóteles, do coro como mais um ator, uma vez que a tragédia originariamente era constituída exclusivamente pelo Coro Trágico. Assim o coro esta no rito que é anterior ao mito. Tal pensamento possibilita o vislumbre da desconsideração do coro como pertencente à tragédia, como mais uma estratégia de poder.

Já a visão do coro como ‘espectador ideal’, segundo Nietzsche, vem do pensamento de A. W. Schelegel, que aconselha a encarar o coro, em certa medida, como a suma e o extrato da multidão de expectadores, como o ‘espectador ideal’ (Nietzsche 2003 p.52). A mera sugestão do espectador ideal envolve julgamento de valor que permite questionar: ideal para quem? Nessa mesma referência Nietzsche esboça uma resposta a essa pergunta sobre o coro como espectador ideal ou que deve representar o povo e face da região principesca da cena. Conforme Nietzsche, tais concepções do coro pareceriam sublimes a certos políticos democráticos atenienses. No entanto, esses ‘representantes do povo’ assistindo apaixonados os excessos e desregramentos dos reis não teriam o que o coro de fato tem, influência sobre a formação originária da tragédia, pois estaria excluído daquelas fontes primevas puramente religiosas toda contraposição entre povo e príncipe (Nietzsche 2003 p.52).

Uma compreensão infinitamente mais valiosa do significado do coro já nos fora revelada por Schiller no famoso prefácio à *Noiva de Messina*, onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade (Nietzsche 2003 pp. 53-4).

A visão de Schiller do coro como uma ‘muralha viva’, para Nietzsche corresponde à preservação da tragédia do julgamento pelo coro, o que corresponde à preservação de sua liberdade. Segundo Nietzsche: ‘A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e qualquer naturalismo na arte’ (Nietzsche 2003 p.54).

Da mesma maneira, creio eu, o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos (Nietzsche 2003 p.55).

Cabe apontar que o consolo metafísico que Nietzsche atribui ao êxtase do estado dionisíaco é diferente do que acontece na tragédia nos momentos relativos à identificação do povo com a trajetória do herói, que punido tragicamente por sua hamartia (do grego *hamartía*, as que significa falha trágica, pecado, erro, falta, defeito) gera a catarse (do grego *kátharsis*, *eós* que significa purificação, purgação; mênstruo, alívio da alma pela satisfação de uma necessidade moral). Nesse momento da tragédia o Coro Trágico e o público sentem uma só dor. A dor que é a princípio do herói, gera a unidade entre os indivíduos entre si e com a natureza. Com a dor há também o alívio, pois apesar da marca deixada nos corpos pela experiência estética, o povo, de fato, não teve ainda uma morte trágica, mas pode tê-la. Assim, enquanto a catarse serviu ao estado grego como uma fórmula para ‘educar’ ou domesticar o povo grego a padrões da moral dominante, o êxtase dionisíaco, de caráter alheio ao herói é libertário e rompe barreiras e limites da existência.

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados. [...] neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas

o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega; no mundo intermédio desses acompanhantes dionisíacos esgotam-se aqueles acessos há pouco descritos (Nietzsche 2003 pp.55-6).

Assim podemos atribuir distintos lugares ao Coro Trágico. Segundo Nietzsche o coro é o protodrama da Tragédia e o salvador da Arte Grega. Para Aristóteles o coro deve ser considerado como um dos atores da Tragédia. Ainda segundo Aristóteles para a maioria dos poetas os corais tão pouco pertencem à tragédia. Schlegel vê o coro como público ideal. Schiller por sua vez considera o coro como uma muralha viva que protege a unidade povo.

A voz coletiva, representada na música e no teatro ocidental pelo coro, é o espaço do conceito, da moral social e da autoridade, do discurso afirmativo, da objetividade. O coro, por conta de sua impessoalidade, nos distancia do devir temporal cronológico, estabelecendo uma irremediável ruptura com qualquer forma de ilusionismo dramático. Ele é, por definição, um recurso de interrupção, projeção e distanciamento (Tragtenberg 1999 p.143).

Tragtenberg ainda a respeito do coro aponta que ele ‘transformou-se numa espécie de totem e símbolo da música dramática. Apesar das diferenças apontadas nas várias abordagens musicológicas, a música do Teatro Grego estabeleceu-se como a *Poética* de Aristóteles, como a base fundante da música de cena ocidental’ (Tragtenberg 1999 p.17).

Para Davini, na obra de Nietzsche há indícios de que o conceito de ‘visão’ não se restringe ao estritamente visual, senão ao fruto de uma imagem visual e acústica em *performance*, que se aproximaria da idéia de uma ‘visão transfiguradora’, preponderante na tragédia pré-ática. Essa ‘visão’ se alinharia com o que Nietzsche define como dionisíaco que, por sua vez, se vincula com o estritamente musical na Tragédia. A percepção do coro como ‘vidente’ afastaria duplamente a idéia do teatro (*théatron*) como ‘lugar aonde se vai para ver’. Em primeiro lugar, porque não se trata estritamente de ‘ver’ e sim de ‘transfigurar-se’. Em segundo lugar, porque a imagem que o coro produz é primeiramente de caráter auditivo (vocal, verbal, musical), ou seja, uma imagem acústica. O adjetivo ‘acústico’ aparece aqui não para acentuar os pólos (visual e acústico) da imagem, e sim para compensar o vínculo direto que se tende a fazer entre a imagem e o estritamente visual (Davini 2005).



Neste trabalho, a consideração de certos aspectos da *Poética* de Aristóteles e da *Origem da Tragédia* de Nietzsche, pode sugerir que ambos, Aristóteles e Nietzsche, associam a tragédia grega a um lugar de visões transfiguradoras de origem acústica. Conforme Nietzsche, a música dionisíaca, vinculada à vontade pura, em sua associação à música apolínea, gerou a tragédia Pré-Ática. Dessa perspectiva, a degradação da tragédia se deu a partir do pensamento socrático, em sua valoração do conhecimento científico, que incide também na música, produzindo a música imitativa. Assim, Nietzsche destaca o conhecimento trágico, que ele distingue, em sua superioridade, do conhecimento científico. Partindo desse conceito, se alguma diferença pudesse ser estabelecida com relação à obra de Aristóteles nessa pesquisa, ela estaria relacionada à sua possível aproximação à razão científica que talvez o tenha afastado, de certa forma, do conhecimento trágico. No entanto, a diferença da visão predominante nos estudos teatrais, em sua *Poética*, Aristóteles realiza uma abordagem relevante de diversas instâncias da linguagem cênica em *performance*, onde pode-se também identificar confluências entre a visão de Aristóteles e a de Nietzsche no tocante a essência musical da tragédia.

## **PARTE II**

### **Uma Cartografia dos Processos de Composição de *Santa Croce* e de *O Naufrágio***

### Capítulo 3 Os mapas de *Santa Croce*

#### 1. O cartográfico

Segundo Pavis, o campo dos estudos teatrais não se restringe estudo do texto dramático, mas principalmente ao das práticas que podem intervir na cena e no trabalho do ator, quer dizer, das artes e técnicas disponíveis numa época dada e suas relações com os contextos culturais dos mesmos (Pavis 1999 p.150).

As manifestações culturais dependem do(s) *performer(es)* em ação, em um local específico e perante uma platéia preparada anteriormente para que as relações entre enunciadores e enunciatários ocorram em sua plenitude. Dessa perspectiva, seria possível compreender a arte como um tipo específico de *performance* cultural e o teatro como um caso específico de *performance* dentro do campo da arte.

Optou-se por aproximar-se de uma abordagem pragmática, onde o conceitual e o metodológico se apresentam como fases de abordagem da pesquisa visando sua eficácia na preservação do caráter fluido da cena.

A pragmática teve sua origem como instrumental metodológico na semiótica pierceana, mais precisamente no ensaio intitulado *Como Tornar Claras as Nossas Idéias*, onde a regra para atingir o último grau de clareza na apreensão das idéias é ‘considerar quais são os efeitos que concebivelmente terão o alcance prático que atribuímos ao objeto da nossa compreensão’ (Pierce 1898 p.39).

Desde então, a pragmática foi desenvolvida em direções diversas. No presente texto o princípio da pragmática definido como análise do efeito está presente em toda a dissertação. Sublinhando a eficácia política das pragmáticas, Deleuze e Guattari definem a teoria como uma ‘caixa de ferramentas’ onde “o que interessa são as circunstâncias” (Deleuze e Guattari in Davini 2007).

Esta postura conceitual é produtiva para a abordagem definida com relação ao objeto desta pesquisa: a produção de sentido a partir da dimensão acústica da cena. Ela permitiu uma aproximação cartográfica aos processos de composição cênica considerados neste trabalho. Na geografia, a cartografia está relacionada à arte ou ciência de compor cartas geográficas ou a tratados sobre mapas, onde mapas constituem-se em representações de um terreno, país, território em superfície plana e escala menor.

David Harvey aponta distinções entre as características de representação e valor da cartografia no medievo e os mapas confeccionados a partir do Renascimento com a inserção do perspectivismo. O artista medieval ‘acreditava poder traduzir convincentemente o que tinha diante dos olhos ao representar as sensações que tinha ao caminhar, experimentando estruturas, quase de maneira tátil, a partir de muitas perspectivas distintas, e não de um ponto de vista geral único’ (Edgerton in Harvey 2004 p.220). No Renascimento, regras fundamentais como o ponto de fuga nos mapas e quadros com perspectiva romperam de maneira radical com as práticas artísticas e arquitetônicas medievais. A evolução histórica dessas novas práticas representacionais acompanhou a consolidação do racionalismo. Já no século XVIII os mapas se organizam completamente fora do alcance plástico ou sensorial, afinados com uma perspectiva racionalista do mundo, gerando um sentimento de espaço friamente geométrico e sistemático. Mesmo assim, estas novas cartografias não invalidaram uma sensação de harmonia com a lei natural, acentuando a responsabilidade moral do homem no âmbito do universo geometricamente organizado de Deus (Edgerton in Harvey 2004 pp.221-2).

O processo cartográfico nesta pesquisa conflui com o realizado pelo caminhante medieval, onde o sensorial e as múltiplas perspectivas estavam intrinsecamente ligados ao desenho dos mapas. A intensa imersão do artista no ato de composição o habilita como um cartógrafo das múltiplas dimensões em jogo em cada um desses processos. Esse mapa do processo se realiza no que Deleuze e Guattari definem como ‘plano de consistência’, lugar das multiplicidades:

Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-à então de um plano de consistência das multiplicidades, se bem que este “plano” seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatá-las sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões (Deleuze e Guattari 1999 p.17).

Estas cartografias não têm nada a ver com descrição ou medições. Tão pouco se vinculam a estruturas que, com a finalidade de prevenir a fuga, sempre constituem

sistemas fechados. Não consideram elementos agregados, sujeitos, relações ou estruturas. Uma cartografia se ocupa dos delineamentos atravessando grupos e indivíduos, do desejo que os afeta; ela é imediata, prática e política. Uma cartografia não persegue um problema ou busca uma aplicação: as linhas de que dela surgem podem ser linhas de vida, de uma obra artística, de uma sociedade, dependendo do sistema referencial de que se parta (Davini 2007 no prelo).

Uma cartografia supõe a consideração das percepções e sensações que o campo explorado desata no corpo de quem a realiza (plano de consistência, latitude, longitude, ritmo, descanso, reposição, intenso devir). Fazer uma cartografia dos processos de composição de *Santa Croce* e de *O Naufrágio*, *performances* desenvolvidas no marco do grupo de pesquisa Vocalidade e Cena implicou, além do registro sistemático, na definição de um material conceitual, histórico e metodológico, por meio de diversos tipos de agenciamentos, na explicitação de linhas, direções e intensidades dos respectivos planos de consistência na produção sentido em *performance*.

Se bem o objeto desta pesquisa é a dimensão acústica da cena, a cartografia dos processos não exclui as esferas visuais e a audiência na consideração da *performance* como um todo e do trabalho do ator. Nos casos aqui apresentados, a *performance* se destina a audiência, portanto ela demandou todo o cuidado por parte dos envolvidos nas encenações em questão. Porém, a audiência também tem que se preparar para poder acessar as distintas camadas de sentido produzidas nesses processos de composição. Neles, como foi antes indicado, propõe-se abordar o texto teatral, a esfera da voz e da palavra, a esfera da música, do entorno acústico e seus respectivos desenhos em *performance* como mapas instáveis e sempre efêmeros, considerando o potencial radical que reside na produção, reprodução e representação em suas dimensões estéticas e políticas.

A referência fundamental para esta cartografia surge da proposta conceitual e metodológica definida por Davini, associadas às diversas instâncias de produção de sentido a partir da dimensão acústica da cena nos processos de composição de *Santa Croce* e de *O Naufrágio*, ambos estreados em 2006. Cabe ressaltar que, em ambas as montagens, participei na captação, na produção, na edição, no desenho acústico e na operação do som, desempenhando-me também como ator. Essa intensa imersão nessas produções teatrais permitiu perceber valores, relações, problemas, resistências entre as esferas acústicas na produção de sentido em cena, como também nas relações entre a estética e a técnica.

Nesse processo cartográfico se aborda a produção estética e sua relação com a técnica de maneira específica, considerando que a técnica somente se configura como tal quando não vem imbuída de uma estética (Ver Capítulo 1 pp.21-3). Por isso, nos relatos de *Santa Croce* e de *O Naufrágio* evitou-se à aproximação no que diz respeito às questões técnicas e estéticas.

Nos registros de *Santa Croce* e de *O Naufrágio* foram reconhecidas diferentes etapas dos processos de composição e de produção. O de *Santa Croce* começou na esfera da palavra, com a modulação de um número de contos de Luigi Pirandello para o modo cênico. Da finalização do roteiro até a sua *performance* foram aplicados os processos de treinamento e de ensaio formulados por Davini. As esferas da música e do entorno acústico foram produzidas e editadas a partir de meios digitais, enquanto que o desenho acústico dessas esferas foi realizado em cena analogicamente por meio de quatro sistemas estereofônicos.

Já em *O Naufrágio* o drama estático, *O Marinheiro* de Fernando Pessoa e trechos de *A Tempestade* de William Shakespeare se constituem nos fundamentos do roteiro da *performance*. Em uma primeira etapa trabalhou-se para a produção em vídeo do texto *O Marinheiro*. Para viabilizar os ensaios, foi realizada uma diagramação específica desse texto, (Ver anexo II pp.45-64) a fim de que fossem contempladas as demandas específicas da produção do vídeo para a cena. Os processos de treinamento e ensaio formulados por Davini foram aplicados na produção do vídeo e nas intervenções ao vivo. Como em *Santa Croce*, em *O Naufrágio* as esferas da música e do entorno acústico foram produzidas e editadas digitalmente. A reprodução digital da palavra, da música e do entorno acústico em *O Naufrágio* foi especializada digitalmente através de um sistema 7.1 que, junto com a reprodução das imagens em vídeo, foi comandada por um único computador. Os registros áudio visuais de *Santa Croce* e de *O Naufrágio* estão disponibilizados no Anexo II pp.84-5.

Como parte desta pesquisa, foi realizada também uma entrevista à Sulian Vieira que, além de ser a única atriz em cena em *O Naufrágio* e assistente de direção em *Santa Croce*, é professora da área de Voz e Performance dos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena. O material surgido dessa entrevista permitiu estabelecer algumas considerações sobre a relevância da dimensão acústica na produção de sentido em *performance*. Essa entrevista foi registrada em vídeo, editada, transcrita e disponibilizada em sua íntegra em DVD no Anexo I p.19.

## **2.O caso de *Santa Croce***

O texto de *Santa Croce* surgiu da abordagem de contos de Luigi Pirandello (1837-1936), superlativo ensaísta, crítico, poeta, romancista e dramaturgo italiano. Nos contos de Pirandello trechos marcantes são dialogados e a presença de rubricas uma constante. Por outro lado seus textos dramáticos estão repletos de narrativas. Essa característica formal dos contos de Pirandello associada aos temas e como os mesmos são expostos, instigou os atores Ada Luana, Diego Bressani, Diego Pizarro, Jonathan Andrade, Rodrigo Fisher e Tais Felipe em processo de diplomação do curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília durante o ano de 2005, a trabalhar cenicamente com os mesmos sob a orientação de Silvia Davini.

Após a leitura extensa da obra literária de Pirandello, por parte desse grupo de atores, ocorreu uma primeira seleção, onde foram separados 20 contos, e uma segunda seleção onde ficaram 12 contos. Dos contos à cena, o grupo passou pelas etapas de modulação, treinamento, ensaio e montagem. Cada ator passou por todas as etapas com exceção da produção das esferas da música e do entorno acústico e do respectivo desenho dessas esferas.

Desde sua estréia em fevereiro de 2006, *Santa Croce* passou por duas temporadas no Teatro Helena Barcellos da Universidade de Brasília (2/2006 e 3/2006) e uma temporada Sala Plínio Marcos do Complexo Funarte do Distrito Federal (8/2006). Participou do Festival Universitário de Blumenau no estado de Santa Catarina (7/2006), do Festival Internacional de Teatro - Rio Cena Contemporânea na cidade do Rio de Janeiro (10/2006), da Mostra Sesc – O melhor do teatro candango – Distrito Federal (10/2006) e ganhou o Prêmio Mirian Muniz (6/2006).

*Santa Croce* além de consistir no projeto de diplomação do grupo de atores acima citado, as atualizações da letra à cena de *Santa Croce* também foram objetos das monografias de final de curso de graduação dos mesmos. Foi objeto de monografia de final de curso de Estevan Calcagno, estudante do curso de *Composición Musical com Médios Electroacústicos* na Universidade Nacional de Quilmes - Buenos Aires (2007) e ainda um dos processos de composição da presente pesquisa.

### 3. A modulação

O processo de modulação dos contos foi desenvolvido em três etapas sendo a primeira a modulação propriamente dita, a segunda a fusão dos contos e por fim os ajustes. Entende-se que seja de grande valor explicitar cada uma dessas etapas, uma vez que por meio das mesmas foi consolidada uma relação de proximidade da cena com a geografia dos contos de Luigi Pirandello. Para a descrição dessas etapas, foram consultados dados da monografia *Processos de Composição do texto Santa Croce a partir dos contos de Luigi Pirandello* de Jonathan Nogueira.

A primeira etapa consistiu na ‘modulação’ dos contos para a cena, procedimento que demandou ações meticulosas do grupo exigindo grande proximidade do mesmo em relação ao material do autor. Quanto a essa ação Davini pontua:

[...] esse terreno instável que é o texto em *performance* é atravessado, em todos os casos, por um número de dimensões que chamamos ‘modos’, não no sentido dado ao termo no campo da lingüística, mas como modos musicais. Mais ou menos explícitos, em toda textura verbal convivem diversos modos de enunciação, diversas materialidades a serem modeladas em *performance*, que surgem da combinação de camadas de modos textuais. Essa materialidade do texto se realiza em cena na materialidade da voz (Davini 2006 p.308).

Aproximando-se do texto a partir de seus modos Davini distancia-se da idéia do texto como letra, para abordá-lo como evento acústico, considerando a modulação como o processo através do qual se altera a dominância de um modo de enunciação sobre outro. No caso de *Santa Croce* o procedimento foi uma modulação do modo narrativo ao modo cênico.

Diferentemente da adaptação, que segundo Davini, implica em uma alteração do material do autor, a modulação é o mecanismo através do qual, a partir de um texto dado, se explicita e se valoriza um modo, antes implícito ou em potencial. O critério semântico, geralmente dominante na hora de escolher as palavras que definirão a geografia peculiar de cada texto, é abandonado. Neste contexto, são amenizadas as características estritamente etimológicas das palavras para que a escolha seja intensamente afetada pelo caráter fônico das mesmas, ou seja, acústico.

Na modulação se permanece em adesão à superfície sonora das palavras, que são definidas e escolhidas pelo grau de resistência ou fluidez que apresentem em *performance* (Davini 2006 p.308-9). Assim, o material narrativo original resultou no texto cênico *Santa Croce* preservando as características de estilo, forma e léxico do texto original. Cabe ressaltar que tanto os modos de enunciação, quanto as funções



dramáticas, discursivas e referenciais e as próprias esferas acústicas, dificilmente se apresentam em formas puras. Assim, ao designar que o roteiro de *Santa Croce* foi modulado para o modo cênico está implícito que o modo, nesse caso, se tornou predominantemente cênico.

Nos contos de Pirandello modulados pelo grupo, o discurso das personagens não é guiado por uma determinação moral. Há neles pontos de vista, perspectivas diversas das personagens que outorgam mobilidade ao texto, deixando-o com características muito definidas, mas instáveis. A solidão humana e a ironia frequentemente se manifestam em situações patéticas quando conduzidas por Pirandello a situações limite.

A segunda etapa da modulação consistiu na fusão dos contos modulados em um único texto de forma que as histórias estivessem imersas em tempo e espaço comuns. Dos 12 contos modulados, foram selecionados 7 contos para o texto definitivo: *O gato, um Pintassilgo e as Estrelas, A Pensão Vitalícia, A Vingança do Cão, O Outro Filho, O Mal da Lua, Limões-da-Sicília e A Viagem*. Onde os dois últimos tiveram uma presença menor no texto final *Santa Croce*. Os contos que não foram fusionados abordavam temáticas predominantemente burguesas, desenvolvidas por personagens vinculadas à ambientes urbanos, enquanto os contos que compuseram *Santa Croce* envolvem personagens em sua maioria camponeses, cujas histórias se dão em ambientes rurais.

O conto *A Pensão Vitalícia* (Anexo II, Cena IV – *Notícias da Terra* pp.8-10, Cena VIII – *O Encontro* pp.20-21, Cena XII – *Mal Vício* pp.29-31 e Cena XIV – *Marábito Faz Cem Anos* pp.44-5) relata a trajetória de Marábito que, quando jovem emigrou para a América do Sul e funciona como a espinha dorsal do texto definitivo. De volta a Sicília, Marábito compra uma propriedade rural. Já octagenário, ele vende sua terra ao comerciante Scine que, em troca, lhe propõe uma ínfima pensão vitalícia. Ao contrário do que Scine e todos na vila esperavam, Marábito vive cem anos e o próprio Scine morre antes disso. Afastado de sua terra, a vida perde sentido para Marábito que permanentemente espera por sua morte. Os demais contos foram modulados e articulados ao longo do conto *A Pensão Vitalícia*. Todos foram situados na vila *Santa Croce* ou em seus arredores.

A terceira etapa referente à finalização do texto ocorreu durante o processo de memorização dos mesmos, por meio de ajustes que deram maior coesão à peça, intensificando os contrastes entre as personagens e potencializando o acesso do público às histórias. Como resultado, *Santa Croce* foi organizada em 15 cenas e teve duração aproximada de 1 hora e 45 minutos.

Nos ajustes de *Santa Croce* também apareceram personagens e até uma cena que não pertencia à obra de Pirandello. O Prólogo de *Santa Croce* não está no material original (Ver Figura 1 abaixo). No Prólogo, personagens como o menino Mário e a sua Mãe que depois retornam no início da Cena VII – *O Mal da Lua* (Anexo II pp.18-20) também não pertencem à obra de Pirandello, mas integraram *Santa Croce* com funções dramáticas muito definidas.



(Figura 1)<sup>17</sup>

## 2. Recursos materiais e técnicos

Da proximidade com a geografia do texto surgiram as pistas condutoras para a produção do entorno acústico de *Santa Croce*. A maior parte das fontes sonoras utilizadas nessa produção é proveniente de bancos de áudio, que consistem em séries ou conjuntos de sons armazenados em mídias e formatos diversos. Algumas das fontes sonoras pesquisadas não possuíam a fidelidade requerida pela proposta cênica de *Santa Croce*. Apresentavam momentos com distorções - devido ao descuido nos níveis de gravação durante a captação dos mesmos -, formato comprimido que corresponde a

<sup>17</sup> As fotos relativas às Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 e 11 são de Sulian Vieira Pacheco e a foto relativa à Figura 8 é de Diego Bresani.

baixa resolução desses sons e níveis de ruídos, não desejados, muito elevados. Fontes sonoras também são disponibilizadas nos bancos de áudio como ambientes compostos. Esses ambientes, por vezes, são muito preenchidos e soam ‘artificiais’, características que não serviam à proposta de *Santa Croce* que apresenta intensa demanda de sutilezas acústicas. Assim, para a elaboração do entorno acústicos dos ambientes e seu respectivo desenho no espaço cênico foram utilizados pequenos *tracks* de áudio de características diversas. Ou seja, ao invés de recorrermos a *tracks* de áudio compostos, como por exemplo, contendo sons de pássaros de diversas espécies, de folhas de árvores balançadas pelo vento e ainda de água e crianças brincando em um lago, optamos por trabalhar com sons isolados e produzir esses ambientes conforme a demanda das cenas de *Santa Croce*.

Os procedimentos de organização destes sons em multi-pistas, os filtros, os cortes necessários e a distribuição de cada um dos mesmos nos estéreos foram basicamente realizados com o auxílio do software *Cool Edit 2*.

Trabalhar em multi-pistas em *Santa Croce* consistiu em utilizar para um único desenho de ambiente ou na gravação dos temas, vários canais. Depois de editados, esses vários canais resultaram na reprodução do som em estéreo. Para desenhar, por exemplo, o ambiente diurno da Cena XII – *Mal Vício* (Anexo II, pp.29-30) com apenas três pássaros de espécies diferentes, cada qual com um canto principal e duas variações. Para a organização dos mesmos, foram utilizados nove canais. Assim os cantos puderam surgir individualmente no ambiente, em combinação por meio de diálogos ou sobrepostos. Em *Santa Croce* foram manipulados em média 15 canais para cada ambiente esboçado.

Os filtros, também chamados de efeitos ou *pluguins*, são ferramentas que operam em conjunto ou isoladas dos *softwares* de edição e que nos permitem alterar os parâmetros do som. Em alguns temas musicais de *Santa Croce*, por exemplo, foram aplicados filtros para tornar mais sutis algumas frequências, altas e baixas, e para acentuar as frequências médias. Na Cena III – *A Carta*, (Anexo II pp.6-8) Cena XI – *Tudo é muito Claro sob a Luz da Lua* (Anexo II pp.28-9) e na Cena XIII – *Um Convite à Mesa* (Anexo II pp.31-43) foram utilizados temas musicais específicos para cada cena em versões filtradas, emulando os registros médios em menção à sonoridade dos *gramophones* da década de 1920.

Já os cortes, que exigem certa habilidade e precisão, foram recursos usados, no caso de *Santa Croce* para propiciar a imersão da audiência no desenho acústico da cena.

Essa proposta de imersão buscada nos ambientes acústicos de *Santa Croce*, não aproxima essa *performance* à estética realista do contexto da Rússia do final do século XIX e início do século XX. Também o método de atuação de Stanislavski, formulado nesse contexto histórico, não possui relação com *Santa Croce* desde a abordagem do texto, que parte da modulação de sete contos de Luigi Pirandello e das personagens que são atualizadas pelo que dizem e não por suas memórias afetivas, até o resultado em *performance* onde seis atores interpretam vinte e seis personagens em situações muito adversas, sem o recurso de maquiagem que caracterizem seus distintos papéis e as idades dos mesmos.

O ambiente da Cena IX – *O Outro Filho* (Anexo II pp.21-8) tem a duração de 20 minutos. Com o recurso do corte foram multiplicadas as três fontes sonoras de grilos, por exemplo, em quantas fossem necessárias, eliminando a impressão de *looping* que poderia surgir na audiência com a utilização de *tracks* idênticos em grandes intervalos de tempo. É importante lembrar que foram utilizados para *Santa Croce* apenas alguns procedimentos de manipulação do som e que, no entanto, as possibilidades de produção e de processamento do mesmo são inúmeras.

Foi preparado um esboço do material em áudio a ser utilizado nos ensaios, quando também foram realizados testes dos desenhos do ambiente acústico da cena, considerando a compatibilidade entre as fontes já trabalhadas e os sistemas de reprodução disponíveis, verificando, junto à direção, a resposta dos mesmos no espaço cênico e em cada cena específica.

## **5. A produção de sentido a partir da dimensão acústica da cena**

### **5.1. O entorno acústico e seu desenho no espaço cênico**

O desenho dos ambientes acústicos em *Santa Croce* materializa noções temporais, como estações do ano, hora do dia ou da noite, e noções espaciais da cena, como ambientes mais ou menos rurais. O envolvimento espacial da audiência pelos sistemas de reprodução (Figura 10 pp.102-3) objetiva proporcionar grande imersão da mesma na dinâmica cotidiana da vila. Abaixo explicitaremos exemplos de ambientes acústicos em *Santa Croce*, onde há predominância das funções referenciais.

Na Cena II – *Caminhos Cruzados* (Anexo II pp.4-5) está amanhecendo. A cena inicia-se com o cocoricar de um galo. Logo, os cacarejos de galinhas atravessam as cenas seguidas pelo piado de seus pintinhos, partindo da direção sudoeste em direção ao nordeste (Figura 10 pp.102-3). As mesmas param em determinada localização espacial

enquanto se alimentam e então saem de cena. Em outro momento, os mugidos de uma vaca e de um bezerro avançam até centro o palco, partindo do nordeste a região sudeste e retorna de onde partiram. Depois se ouve ao longe um porco. Esses diversos planos acústicos fixos ou em movimento se dão, como indicado anteriormente, tanto pela movimentação dos sons através das caixas dos sistemas de reprodução de áudio, quanto pela manipulação dos parâmetros de altura, intensidade e timbre dos mesmos.

Em todos os ambientes diurnos é constante a presença do canto de pássaros. Trabalhou-se com até três espécimes de pássaros na confecção dos ambientes de *Santa Croce*. Os cantos dos mesmos se dão isoladamente ou por pequenos grupos, em lugares fixos determinados ou em movimento, em diálogo entre a mesma espécie ou entre espécies diferentes. A intensidade e a incidência mais constante dos cantos também variam de acordo com a hora do dia. Ao raiar do sol cantam com certa constância e maior intensidade, já ao final da tarde com constância e intensidade menores.

No contexto de imersão da cena, a periodicidade dos ambientes tanto diurnos quanto noturnos em *Santa Croce*, por mais que apresentem pequenas variações rítmicas e tímbricas, possibilitam a continuidade da percepção. À atenção da audiência é conduzida nessa proposta de produção de sentido em *performance* também através do diálogo entre as esferas acústicas. Por exemplo, na Cena II – *Caminhos Cruzados* (Anexo II pp.4-5) comentada acima, está amanhecendo. No princípio da cena o objetivo é direcionar a escuta da audiência ao contexto da mesma. O cocoricar do galo que anuncia a chegada do dia, acompanhado pelas galinhas, pintinhos e pequenos pássaros presentes nesse ambiente caracterizam acusticamente esse tempo espaço. Após a instauração do tempo espaço da cena o foco é encaminhado à palavra, e o entorno acústico continua presente, porém em um segundo ou terceiro plano, dependendo da presença ou não da esfera da música (Ver Figura 2 p.93).

Na Cena IX – *O Outro Filho* (Anexo II pp.21-8) com duração de aproximadamente vinte minutos, a personagem Maragrazia deixa o Doutor da vila e a audiência saberem o quanto se sente desgraçada por seus filhos terem emigrado para a América e lá permanecerem sem voltar a terra ou entrar em contato com ela. Maragrazia narra também a intrigante história de seu filho bastardo, morador da vila, ao qual ela nem dirige a palavra. A cena começa entre o final da tarde e o início da noite quando um e outro grilo começam a estridular. Logo é ouvido o coaxo de sapos criando corpo e, por momentos, param e recomeçam. Ainda o carpir de uma coruja se apresenta

eventualmente. A iluminação, que é basicamente de lamparinas, e o ambiente acústico compõem uma atmosfera para o desvelar o drama de Maragrazia (Ver Figura 3 abaixo).



(Figura 2)



(Figura 3)



Na Cena VI – *A Vingança do Cão* (Anexo II pp.13-8), o cão é atualizado a partir do som, sendo sua única referência visual uma corrente atada a um poste arrastando no chão de um lado a outro no decorrer da cena. A presença do cão nesta cena (C na Figura 10 pp.102-3) é estruturante, e explicita a função dramática do desenho do ambiente acústico.

Nessa cena, Jacó Naca pretende vingar-se de Sr. Cimino, que comprou parte de sua propriedade, onde construiu uma pensão que agora lhe proporciona lucros. Em condições financeiras precárias, Jacó Naca sente-se enganado. O cão de Jacó Naca, que é raramente alimentado, late durante toda noite não permitindo que os moradores da pensão durmam. Assim, têm-se o início de uma querela entre os moradores, o Sr. Cimino e Jacó Naca que culmina na morte do cão por envenenamento e no assassinato de uma criança na manhã seguinte (Ver Figura 4 abaixo).



(Figura 4)

Para o desenho acústico desta cena foi necessário buscar pistas no texto sobre o porte, a idade e a raça do cachorro. Contudo, foi do exercício de precisar no tempo e no espaço da cena a variabilidade de emissões do cão como, por exemplo, ganir, gemer, latir, rosnar, uivar como também sua mastigação ao se alimentar, que a presença do mesmo foi definida. A intensificação dos sons desse cão, nesta cena de

aproximadamente 8 minutos, conduzem e pontuam o desenvolvimento do diálogo entre as personagens, culminando em grande incômodo também para a própria audiência. Quando o cão é alimentado por Roró e quando é envenenado por Barsi, pelo aumento do volume do som de suas mastigadas e respiração é promovido um *zoom* no cachorro na cena. Esse *zoom*, promovido comumente no cinema através das esferas visuais, aqui é realizado por meio das esferas acústicas.

O desenho acústico também instaura a presença da Igreja de Santa Croce, que dá nome à vila e à própria peça. Evocada não somente como prédio, mas, sobretudo como instituição religiosa católica, sua presença atravessa toda a *performance*, por meio de badaladas pontuais dos sinos. O entorno acústico e seu respectivo desenho oscilam, nesse caso, entre as funções referencial e discursiva. Referencial por determinar a presença e localização do prédio igreja, além das badaladas estabelecerem uma referência temporal aos habitantes da vila. A função discursiva se dá pelo nome da vila ser o nome da igreja e por toda a moralidade cristã incidida nas personagens.

Também, na Cena I – *A Fuga* (Anexo II pp.3-4) pode-se observar a função dramática e discursiva do desenho acústico da cena na presença do Coro de Vizinhos. Para esta cena as vozes dos atores foram gravadas individualmente com entoações e intensidades diversificadas. Depois as mesmas foram selecionadas, processadas e organizadas em dois estéreos distintos. Na cena dá-se a sobreposição das vozes dos atores ao vivo e do registro das vozes reproduzido pelos sistemas A e B (1.1, 1.2, 2.1 e 2.2 da Figura 10 pp.102-3). Esta sobreposição possibilita a multiplicação das presenças dos atores gerando a sensação de que muitas pessoas, na espreita, comentam a conduta de Batá.

## 5.2. Esfera da música

Estevan Calcagno realizou uma pesquisa musical para *Santa Croce* de onde foram selecionados o 1º e o 2º Movimentos da Siciliana *Opus 33*, número 3 de Fernando Sor, escrita para dois violões na forma ABA e um Dixie de compositor anônimo. Calcagno compôs uma *Tarantella* a partir de linhas melódicas tradicionais e uma Textura Eletroacústica respectivamente para a Cena XIII – *Um Convite à Mesa* (Anexo II pp.31-43) e para a Cena V – *O Gato, um Pintassilgo e as Estrelas* (Anexo II pp.10-3). A canção *Amapola* de Joseph Lacalle e Poppy, utilizada na Cena - XI – *Tudo é Muito Claro sob a Luz da Lua Cheia* (Anexo II pp.28-9), foi indicada pela direção.



Além da versão da Siciliana de Sor feita harmonizada por Calcagno em sintetizador, foram produzidas versões com violino, flauta transversal e percussão, bem como com a flauta solo e com o violino solo em *pizzicato*<sup>18</sup>. As várias versões da Siciliana de Sor funcionam em *Santa Croce* como articuladoras do desenvolvimento da ação para a audiência. Do Prólogo (Anexo II p.2) ao Epílogo (Anexo II p.45) da peça, as 6 versões da Siciliana de Sor estão em evidência em 6 momentos distintos descritos a seguir:

- Para a entrada do público no Prólogo, a direção optou por um registro que possui a estrutura harmônica mais densa, trazendo um preenchimento sonoro maior para a abertura.
- Na Cena V – *O Gato, um Pintassilgo e as Estrelas* (Anexo II pp.10-3), sobreposta a uma extensa narrativa de cunho ontológico está a Textura Eletroacústica composta por Calcagno e processada posteriormente, que será comentada adiante. A tragédia no final dessa estória, da mesma forma do que os diversos pontos de vista sob os quais a vila é observada nela, vêm a relativizar a idéia do ser humano como centro do universo. À Textura, que acompanha a narrativa integralmente se soma a Siciliana de Sor em *pizzicato*, que proporciona um tom irônico à cena no momento em que o texto revela aspectos da condição de ignorância humana.
- Na Cena IX – *O Outro Filho* (Anexo II pp.21-8), a Siciliana articula o tempo dos caminhos de ida e volta percorridos pelo Doutor entre a praça, onde ele conversa com Maragrazia, e a casa de Ninfarosa. Na ida foi utilizada a gravação com flauta solo, quando a personagem busca uma justificativa para a traição de Ninfarosa para com Maragrazia, quando apenas fingia escrever as cartas que a segunda ditava para seus filhos imigrantes. Na volta soa a versão com flauta e violino como uma menção às outras informações que o Doutor obtém sobre Maragrazia na conversa com Ninfarosa.
- No início da Cena XIV – *Marábito Faz Cem Anos* (Anexo II pp.44-5) o 2º Movimento da Siciliana soa durante aproximadamente 1:30, enquanto os moradores da vila enfeitam o ambiente, iluminando a praça para a festa de Marábito. Este tempo pode permitir que a audiência processe de

---

<sup>18</sup> Em italiano, beliscado indica a alteração do modo de executar alguns instrumentos de corda substituindo o arco pela ponta dos dedos.

algum modo as histórias contadas até então. É importante ressaltar que esta interferência se dá logo após a agitadíssima, Cena XIII - *Um Convite à Mesa* (Anexo II pp.31-43). Acentua-se assim o caráter de vazio e solidão, na voz de Ninfarosa, que comenta a inconveniência da comemoração dos cem anos de um homem que há tempos espera pela morte.

- Depois da última fala da peça, na voz de Marábito, soa a gravação da Siciliana de Sor com violino, flauta e percussão juntamente com uma chuva que se transforma em tempestade, definindo o ambiente, dos agradecimentos até a saída total do público.
- As gravações da Siciliana de Sor apresentam pequenas oscilações no andamento, como também certas imprecisões na interpretação dos instrumentistas, que longe de serem consideradas como erros de execução, adquirem qualidade dramática, uma vez que a sonoridade desejada é a da banda da vila.

No início da Cena XIII – *Um Convite à Mesa* (Anexo II pp.31-43), o soar de rulos de caixa, ataques em pratos de bateria e toques de marchas constroem um ambiente ‘fanfarrão/espetacular’ no qual é apresentada a família Borgiani, enquanto preparam uma farta mesa para um jantar de agradecimentos ao anfitrião de um dos irmãos, que estava foragido por um crime que apenas imagina ter cometido (Ver Figura 5 p.98).

A *Tarantella*, de tom humorístico, foi gravada em uma versão com acordeon, violino, flauta transversal e pandeiro e, em uma segunda versão, com acordeon solo. A *Tarantella* é escutada pelos personagens, diferentemente da Siciliana de Sor que é dirigida à audiência.

Inicialmente a *Tarantella* soa pelo sistema A (Figura 10 pp.102-3) na primeira versão com todas as frequências. Nesse momento, os integrantes da família Borgiani, que de uma brincadeira quase se desentendem, escutam a música e começam a dançar divertidamente. A eficácia desta *Tarantella* reside na associação, imediata com a cena que ela propicia, por parte da audiência.

A Tarantela dá lugar para a dança ao mesmo tempo em que desempenha função discursiva, enfatizando ainda mais os excessos e descontroles dos Borgiani (Ver Figura 6 p.98).



(Figura 5)



(Figura 6)

A segunda versão, filtrada, é ouvida em diversos momentos, reproduzida pelo Sistema B (Figura 10 pp.102-3) e, no entanto, a audiência apenas percebe a presença da

música quando as personagens silenciam, momentos raros na cena. A percepção da *Tarantella* para a audiência numa esfera acústica mais sutil surpreende, pois se percebe aí os demais planos acústicos abafados pela intensidade das falas dos Borgiani.



(Figura 7)

Na Cena IV – *Notícias da Terra* (Anexo II pp.8-9), Ninfarosa surge em cena e fala enquanto soa o Dixie, de dentro de sua casa (Casa 4 da Figura 10 pp.102-3). Ninfarosa é jovem e moderna e, portanto, estabelece um contraste com os valores da vila. O Dixie dança norte-americana popular característica do início do século XX, significa essa personagem na cena pela diferença que estabelece aquele tipo de música no contexto de uma vila do interior da Sicília. Neste caso, a música tema propicia informações sobre os valores da personagem, e sua abertura ao novo e ao forâneo além de contextualizar a cena nos primórdios da cultura de massa.

A Cena XI – *Tudo é Muito Claro sob a Luz da Lua Cheia* (Anexo II pp.28-9) é a única em *Santa Croce* que transcorre quase sem incidência da palavra em cena. Nela, a música assume também a função de definir um tempo estrito para a cena e, em consequência, as ações dos atores no espaço. *Amapola*, de Joseph Lacalle e Poppy é uma canção popular da década de 1930. Nas duas primeiras temporadas, a versão

utilizada na peça, é interpretada por José Carreras com arranjo para orquestra. Esta versão de *Amapola* foi filtrada na edição para a *performance* e reproduzida pelo sistema C (Casa 7 da Figura 10 pp.102-3). Sidora está em seu quarto com o seu primo Saro, que veio à sua casa para acompanhá-la enquanto Bata, seu marido, se encontra afetado pelo ‘mal da lua’. Sidora aciona um *gramophone*, que marca a presença da tecnologia da época já mesmo no âmbito rural, para criar situação de intimidade com Saro e apagar do ambiente os uivos de Bata que, mesmo assim insistentemente se repetem. Um *gramophone* numa fazenda do interior da Sicília naquela época é também signo de *status* econômico. Sempre que há maior aproximação entre Sidora e Saro, eles são interrompidos pelos uivos de Bata que junto ao ambiente de noite, à canção e ao modo como essas esferas acústica se relacionam na dinâmica da cena, a tornam tensa e constrangedora, explicitando os equívocos e a solidão absoluta das personagens (Ver Figura 8 abaixo).



(Figura 8)

A Cena V - *O Gato, um Pintassilgo e as Estrelas* (Anexo II pp.10-3), já citada anteriormente, constitui-se basicamente em uma narrativa que situa a vila no contexto de uma dimensão cósmica, atualizando o discurso filosófico de Pirandello (Ver Figura 9 p.101). À Textura de Calcagno foram adicionados sons obtidos por pratos de bateria



friccionados com um arco de violino. Sua duração foi estendida para que se ajuste ao tempo total da narrativa, por meio do programa *Nuendo 3.0*, sofrendo assim alterações desejadas de seus parâmetros. Com poucos sons de altura definida, essa textura não remete nem aos timbres de sintetizadores, nem de instrumentos específicos, nem localiza a audiência, a priori, em nenhum período histórico determinado. Suas frequências muito extremas, tanto agudas quanto graves, provocam ocasionalmente estados de suspense, tensão e alerta na audiência que, interferem na percepção do tempo da cena.



(Figura 9)

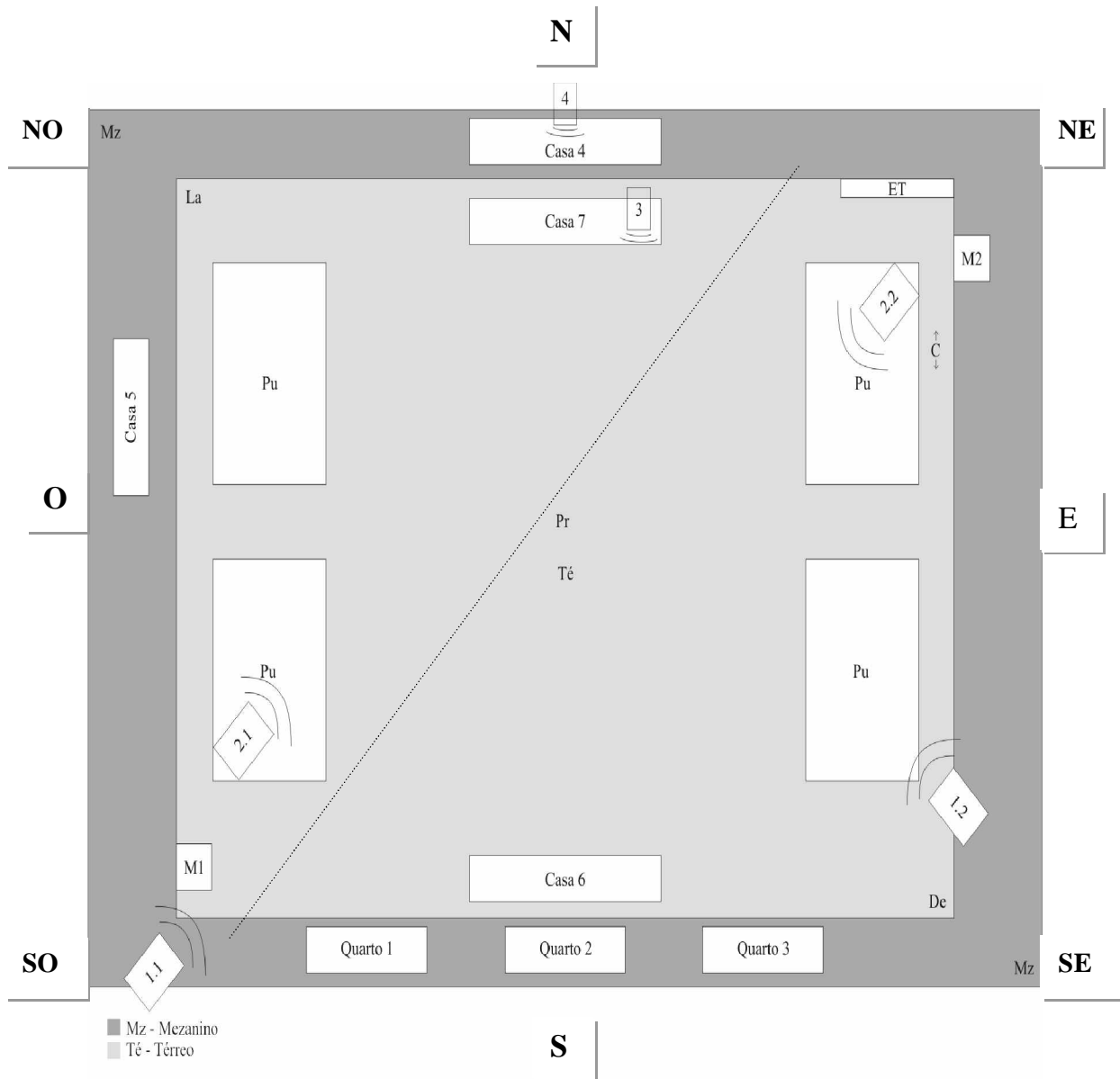
O mapa da geografia da cena (Figura 10 pp.102-3) permite situar também os sistemas de reprodução de som considerados em maior detalhe a seguir.

### **5.3. Os sistemas de reprodução e a operação das esferas da música e dos ambientes em *Santa Croce***

A distribuição dos sistemas de reprodução de som no espaço cênico, (Figura 10 pp.102-3) serviu à encenação de *Santa Croce* no Teatro Helena Barcelos, da Universidade de Brasília. As mudanças de espaço físico, portanto, exigiram mudanças

de posicionamento dos sistemas de reprodução, assim como de sua quantidade de dispositivos e potência.

### Mapa de Som e planta baixa de *Santa Croce/Teatro Helena Barcellos*



**P:** Praça Central/Fazenda de Batá/Casa dos Borgiani/Festa do Centenário.

**Quarto 1, 2 e 3:** Pensão de Sr. Cimino.

**Casa 4:** Casa de Ninfarosa.

**Casa 5:** Casa de Dona Nela.

**Casa 6:** Casa do Sr. Jaconaca.

**Casa 7:** Casa da fazenda de Bata e Sidora.

**La:** Ladeira.

**De:** Desfiladeiro.

**Pu:** Público.

**ET:** Entrada do Público.

**C:** Movimentação do cão da cena VI – *A Vingança do Cão*.

**M1 e M2:** Localização dos módulos de som (2 amplificadores e 2 Cd-players/carrossel).

**1.1 e 1.2:** Caixas de som do sistema A.

**2.1 e 2.2:** Caixas de som do sistema B.

**3:** Caixas de som do sistema C.

**4:** Caixas de som do sistema D.

**N:** Norte

**S:** Sul

**E:** Leste

**O:** Oeste

**NE:** Nordeste

**SE:** Sudeste

**NO:** Noroeste

**SO:** Sudoeste

.....: Varal de Roupas

(Figura 10)

A princípio, em *Santa Croce* se trabalhou com quatro sistemas de reprodução de som (Figura 10 pp.102-3) O Sistema A distribuído no mezanino, reproduziu os principais temas musicais e efeitos sonoros de intensidades mais elevadas, tais como tiros, rufar de tambores, sinos da Igreja e serviu também como auxiliar no Coro dos Vizinhos.

O Sistema B reproduziu os ambientes de dia, noite, chuva, o cão, a Textura Eletroacústica e a *Tarantella* em alguns momentos da Cena XIII – *Um Convite à Mesa* (Anexo II pp.31-43). As caixas de som foram localizadas abaixo das arquibancadas, onde se acomodou a audiência. Os níveis de intensidade, dos sons reproduzidos pelo Sistema B, de um modo geral, são menores do que os reproduzidos pelo Sistema A.

As configurações e o posicionamento das caixas de som do Sistema B, que reproduziram a maioria dos ambientes em *Santa Croce*, favoreceram a definição da movimentação e do direcionamento dos animais nos ambiente criados.



Os Sistemas C e D, localizados ao norte, respectivamente no térreo (Casa 7 – Bata - Figura 10 pp.102-3) do público e no mezanino (Casa 4 – Ninfarosa Figura 10 pp.102-3) são acionados pelas atrizes Ada Luana na Cenas XII – *Tudo é Muito Claro sob a Luz da Lua Cheia* (Anexo II pp.28-9) e Taís Felipe na Cena III – *A Carta* (Anexo II pp.6-8).

Durante a primeira temporada, a estação de operação do som situou-se no térreo, a sudoeste, atrás da audiência, como em M1 da Figura 10. Essa localização propiciou ao operador a escuta das esferas acústicas da cena da perspectiva da audiência, possibilitando maior precisão na equalização e nos níveis de volume das esferas reproduzidas em *performance*. Por um lado, este posicionamento foi adequado, pois a operação foi feita estritamente a partir do que era escutado na cena, o que demandou o foco do operador eminentemente nas falas das personagens. Porém considerando que algumas ‘deixas’ eram dadas por deslocamento das personagens no espaço, na segunda temporada a operação situou-se no Mezanino, a nordeste, junto à estação de operação de luz, como indicado na Figura 10 por M2. Nesse caso, tanto a escuta quanto o panorama do todo da *performance* foram privilegiados.

O operador de som pode tanto auxiliar como contrariar o resultado em cena das esferas acústicas reproduzidas mecanicamente. Além da precisão das entradas e saídas dos áudios, a manipulação dos volumes e *fades* influenciam drasticamente no resultado total da composição. Por exemplo, no caso da entrada e saída do Dixie, concomitante a entrada da personagem Ninfarosa na Cena III - *A Carta* (Anexo II pp.6-8) é fundamental a entrada seca e aberta e o corte abrupto e seco do som, pois a chegada de Ninfarosa, juntamente com a música, invade a cena de ‘outros ares’ quando a mesma abre a janela de sua casa. Já os trajetos Doutor na Cena IX – *O Outro Filho* (Anexo II pp.21-8), o movimento de entrada (*fade in*) e o de saída (*fade out*) dialoga não somente com velocidade dos passos com que o mesmo atravessa o palco, como também com os pensamentos que passam pela sua cabeça nesse deslocamento. Nesse caso, ambos vinculados, o parâmetro a velocidade de entrada ou saída do volume da Siciliana. A precisão e a sutileza na operação do som são essenciais para a eficácia da cena.

Como mídia para a reprodução, foram utilizados seis *Compact Discs* de áudio. O Cd A, veiculado Sistema A, com 24 faixas, inclui os temas e variações da Siciliana (Prólogo, Cenas IX, XIV e Epílogo) e da *Tarantella* (Cena XIII), o Coro de Vizinhos (Cena I), os tiros e efeitos (Cenas VI, XI e XIII) e as badaladas do sino da Igreja (Cenas I, VII, IX e XII).

O Sistema B, reproduz os Cds B1, B2 e B3, respectivamente com 5, 7 e 1 faixas. O Cd-B1 contém sons de roupas sendo lavadas e de água de pingando nos baldes (Prólogo), ambientes de noite (Prólogo), ambientes de noite e vozes de Vizinhos (Cena I), ambientes de dia (Cenas II, III e IV) e a Textura Eletroacústica da Cena V. O Cd-B2 contém os sons do cão com ambientes de noite (Cena VI), o cão comendo e morrendo (Cena VI), os ambientes de noite (Cenas VI, IX, X e XI), os ambientes de dia (Cenas VI, VII, VIII e XII) e a *Tarantella* com sonoridade de rádio antigo (Cena XIII). O Cd-B3 contém a chuva em *crescendo* do final da Cena XIV, para os agradecimentos e a saída do público.

Cabe ressaltar que esta configuração foi utilizada nas duas temporadas realizadas no Teatro Helena Barcellos, e que as mesmas dependeram sempre da relação entre os equipamentos disponíveis e as características dos teatros.

Uma terceira temporada ocorreu entre os dias 17 e 27 de agosto de 2006 na Sala Plínio Marcos do Complexo Cultural da Funarte. Para esta temporada, foram realizadas algumas modificações tanto na composição de algumas esferas acústicas como também na configuração do equipamento de som e na localização das caixas, de acordo com mapa de som desta temporada (Figura 12 p.107).

Da comparação dos mapas de som das Figuras 10 e 12 surgem as diferentes relações de espaço estabelecidas em ambos os teatros. O primeiro (Figura 10 pp.102-3) é configurado como um espaço experimental, que permite uma maleabilidade muito grande no tocante a localização palco/audiência. Já o segundo (Figura 12 p.107) é configurado como uma sala de médio/grande porte (800 lugares) em meia arena e equipamento técnico, tanto de iluminação quanto de som com maiores possibilidades que os do Teatro Helena Barcellos. As dimensões espaciais do palco da Sala Plínio Marcos permitiram situar tanto a cena quanto a audiência no próprio palco do teatro, o que garantiu a manutenção da relação espacial intimista e multi-direcional que o espetáculo visa estabelecer com a audiência.

No que diz respeito aos equipamentos de som, a Sala Plínio Marcos dispõe de uma mesa de doze canais independentes, podendo ser resumidos em quatro sub-grupos com saída final (*master*) por dois canais mono. Com relação às caixas de som (Figura 12 p.107), foram utilizados um par de P.A.s (*Power Amplifier*), caracterizados por seu posicionamento direcionado ao público, no caso, localizados próximos ao teto do teatro que ficou responsável pelo Sistema A e três caixas de retorno, duas das quais foram utilizadas para o Sistema B, e uma para o Sistema C. Alguns dos ambientes do Sistema

B soaram em intensidades menores pelos P.As dos Sistema A, o que propiciou outras dimensões na escuta da audiência. Desta forma, pela distância e posicionamento das caixas do Sistema A com relação ao público, as badaladas da Igreja de Santa Croce soavam como se viessem de fato de uma longa distância. O efeito desejado era o de evocar a presença do prédio da igreja, e do controle moral que essa instituição exerce na vila, suscitando agora na audiência a impressão de continuidade da vila nos arredores da cena.

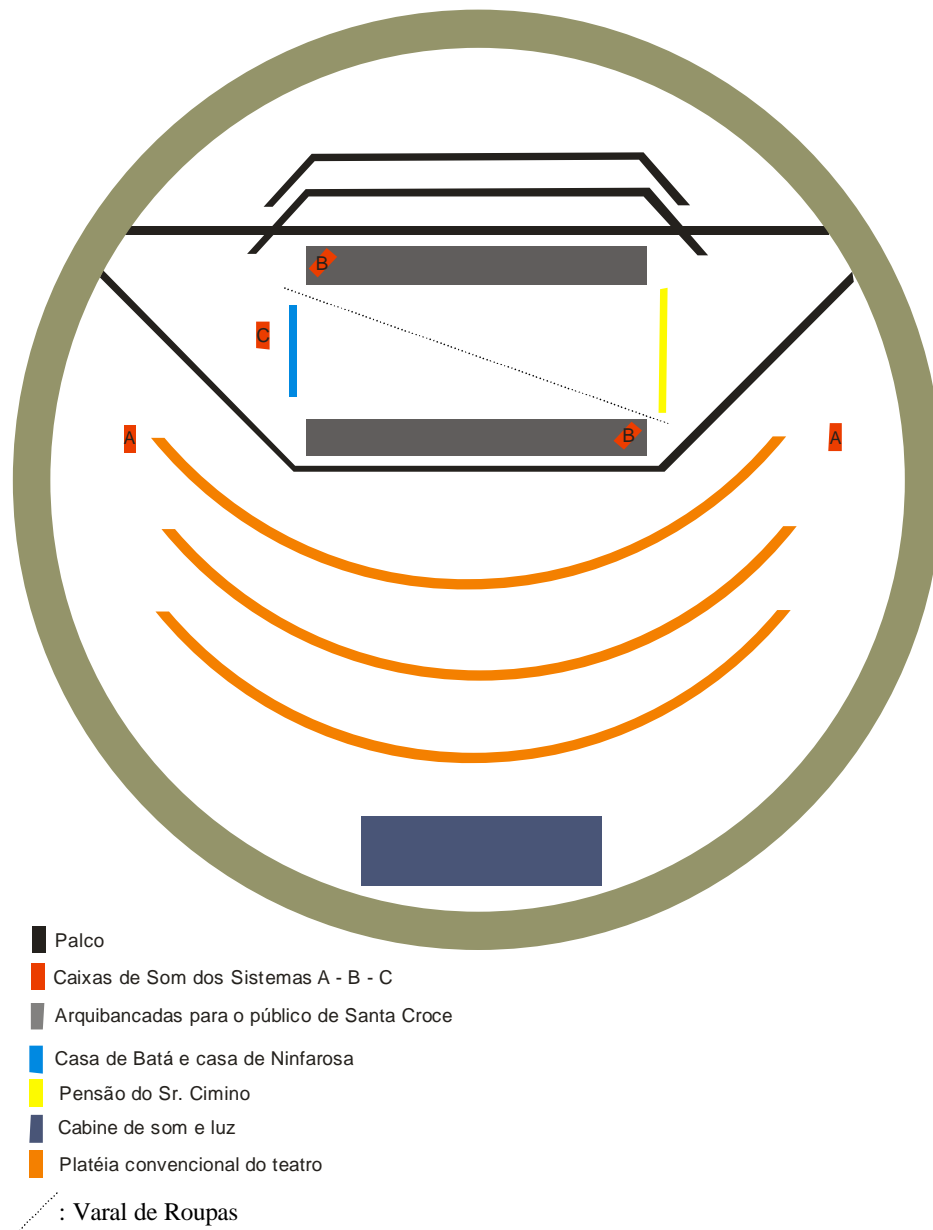
Entre as modificações para essa terceira temporada, no referente aos materiais sonoros, está à canção *Amapola*, agora gravada por Davini, acompanhada por bandolim, instrumento presente em canções populares italianas da época, e violão propiciando à cena uma intimidade e melancolia maiores do que as conseguidas pela versão de José Carreras e orquestra. Nesse novo arranjo da canção foi mantida a estrutura da mesma, que define o tempo da cena.

Na composição do entorno acústico da Cena IX - *O Outro Filho* (Anexo II pp.21-8€) durante a narrativa da personagem Maragrazia, foram acrescentadas duas texturas compostas por Calcagno. Essas texturas favoreceram uma maior definição do plano da memória na narrativa. As palavras e as texturas pontuais, acentuadas pela iluminação, atualizam transições temporais e espaciais evocativas estimulando a dinâmica e a densidade da narrativa (Ver Figuras 3 p.93 e Figura 11 abaixo).



(Figura 11)

**Mapa de som e planta baixa de *Santa Croce*/Sala Plínio Marcos FUNARTE**



(Figura 12)

Ainda na Cena IX foi inserida uma variação do tema da Siciliana de Sor para pontuar o momento em que o Doutor, saindo da casa de Ninfarosa e dirigindo-se até Maragrazia, já conhece uma outra versão dos fatos. A diferença das primeiras temporadas nas que, como já foi mostrado, está no acréscimo de outro instrumento à mesma linha melódica. Na temporada da Sala Plínio Marcos, foi utilizada uma variação do tema, também com outro timbre acentuando mais ainda a diferença de informações que o Doutor tem, antes e depois da conversa com Ninfarosa.

A realização dos ambientes acústicos de acordo com o desenho estabelecido demandou o exercício da escuta na observação e na idealização de paisagens sonoras noturnas e diurnas em condições geográficas e meteorológicas diversas. Sintonizar e captar os planos e as variações das frequências em que os animais se manifestavam em ocasiões distintas, por exemplo, tornou-se um exercício recorrente para a produção dos ambientes acústicos de *Santa Croce*.

Durante o processo de produção da dimensão acústica de *Santa Croce*, que envolve a produção, captação, edição e composição de distintas esferas acústicas, a direção delimitou com precisão o que desejava em cada cena. A elaboração e execução do desenho acústico requereram alto grau de controle para a produção de sentido em cena, uma vez que a dimensão acústica da mesma constitui-se complexa e fluidamente.

Tal abordagem se diferencia das tendências hegemônicas contemporâneas que consideram a materialidade da cena partindo, sobretudo do que é visualmente perceptível. O foco na dimensão acústica deu-se em *Santa Croce* desde o processo de modulação dos contos, no qual a palavra foi considerada como evento acústico. Características pessoais como formação de ator, e fluxo com a música, permitiram-me plasmar as propostas da direção. Como Técnico (processamento da música e do entorno acústico).

#### **5.4 A esfera da palavra em *Santa Croce***

Na temporada da Sala Plínio Marcos ingressei também no elenco de *Santa Croce* como ator. Foram atualizados por mim cinco personagens que apresentaram demandas de atuação distintas. Pela ordem de entrada em cena, as personagens são o Vizinho 2, Narrador 2, Barsi, o Doutor e Rosário Borgiani.

Será desenvolvido o tema da esfera da palavra em *Santa Croce* considerando apenas as personagens atualizadas por mim, uma vez que, apesar de outras personagens terem apresentado demandas variadas, os procedimentos adotados foram similares e sustentados nos mesmos princípios conceituais.

O Vizinho 2 é parte do Coro de Vizinhos que compõe a Cena I – *A Fuga* (Anexo II pp.3-4), formado pelas vozes, pré-gravadas e ao vivo, dos atores do elenco. Este coro, desenvolvido sobre as seguintes frases: ‘eu sabia que tinha algo de errado com aquele homem; sempre teve um olhar estranho; eu sempre suspeitei que ele escondesse alguma coisa; eu não teria dado a minha filha àquele homem’. Essa Cena exigiu que cada ator produzisse voz com amplas variações de intensidade, timbre e

caráter. A atmosfera de intriga foi acentuada pelo movimento das fontes móveis (os atores) no espaço cênico, mais perceptível ao contrastar com as fontes sonoras fixas (som reproduzido pelas caixas de som).

Na Cena VI – *A Vingança do Cão* (Anexo II pp.13-8) o Sr. Barsi é um dos inquilinos do Sr. Cimino que exausto pelo excesso de trabalho reclama do barulho do cão de Jacó Naca (Ver Figura 4 p.94). Ele ameaça matar o cão a tiros, e acaba por envenená-lo em outro momento da cena. A situação exige do ator a produção de voz em altas intensidades na discussão entre vizinhos, aonde cada um argumenta de sua janela, sobrepondo-se aos latidos do cão e ao ruído de sua corrente, tentando fazer prevalecer seu ponto de vista. Cansado e irritado, sua voz na cena se dá em registro médio-agudo, com o timbre metalizado.

Na Cena IX - *O Outro Filho* (Anexo II pp.21-8) o Doutor, ao perceber o drama que aflige Maragrazia e a insistência da mesma em solicitar auxílio, tenta resolver a situação se dispondo a ir à casa de Ninfarosa. Na conversa com Ninfarosa descobre outra versão da história e retorna consternado ao encontro de Maragrazia exigindo explicações. Perante a determinação do Doutor, e no desejo de não perder o apoio dele, Maragrazia narra sua densa e complexa história. A narrativa de Maragrazia é apresentada em cena graças ao Doutor que se dispõe a ouvi-la e a ajudá-la (Ver Figura 3 p.93 e Figura 11 p.106). O Doutor não apresenta grandes exigências vocais, movimentando-se numa região de frequências e intensidades médias, demonstrando equilíbrio emocional em sua função de mediador da situação.

Rosário é o irmão mais velho da família Borgiani, presente na Cena XIII – *Um Convite à Mesa* (Anexo II pp. 30-42). Esta cena se caracteriza pelo exagero e excesso em todos os aspectos. Rosário fala com muita intensidade e em tom grave, apresentando um ar hospitaleiro, porém rude e por vezes até agressivo para com o convidado Don Diego Filínia (Ver Figura 6 p.98 e Figura 7 p.99).

Já na Cena V - *Um Gato, o Pintassilgo e as Estrelas* (Anexo II pp.10-3), o Narrador é a única presença da cena, experiência que exige maior diversidade de recursos para a abordagem da palavra em *performance* (Ver Figura 9 p.101). A cena compreende grande desafio de atuação, considerando a importância ímpar da mesma para a construção do sentido na peça, sua extensão temporal e a complexidade do texto de Pirandello.

A Cena V marca o final das apresentações das histórias e das personagens centrais da peça e o início do desenvolvimento dos relatos. Assim, a cena possui uma

função divisora da perspectiva da construção de sentido na *performance*, quando após a mesma, a maioria das tramas são desenvolvidas com desdobramentos surpreendentes. Nela é concluída a apresentação das personagens iniciada fora do teatro (Anexo II p.2) e tem início a peça em si mesma. O discurso do autor é aqui enunciado explicitamente, re-significando as personagens e suas histórias e abrindo o leque de possibilidades para a compreensão dos fatos que seguem.

Foram identificados na cena, seis momentos distintos a partir da consideração da predominância de determinadas características temáticas. A narrativa na íntegra segue abaixo com a divisão desses momentos seguida pela justificativa da mesma:

### **Momento 1**

Uma pedra. Outra pedra. O homem passa e as vê, lado a lado. Mas o que sabe esta pedra a respeito da pedra ao lado? E a água escorrendo pelo canal, o que sabe sobre ele? O homem vê a água e o canal; escuta a água a escorrer ali e chega até a imaginar que esta água confie ao canal, ao passar por ele, sabe-se lá que segredos.

Ah, que noite de estrelas sobre os telhados desta pobre vila entre as montanhas! Olhando o céu daqui desses telhados, poder-se-ia jurar que as estrelas, esta noite, não vejam outra coisa, tão vivamente elas cintilam sobre eles.

Mas estrelas ignoram até a Terra.

Esses montes? Será possível que eles não saibam que pertencem a esta vila que fica no meio deles há quase mil anos? Todo mundo sabe como se chamam. Monte Corno, Monte Moro; e eles saberiam sequer serem montes? Então, até a mais velha casa desta vila ignoraria o fato de ter surgido aqui, de ficar aqui na esquina desta rua, que é a mais antiga de todas as ruas? Será possível?

E então?

Então, acreditem à vontade, senhores, que as estrelas não vejam outra coisa senão os telhados de sua vila entre as montanhas.

### **Momento 2**

Eu conheci dois velhos avós que tinham um pintassilgo. Como seus vivazes olhinhos redondos viam suas caras, a casa, a gaiola, e seus velhos móveis? O que poderia passar pela cabeça daquele pintassilgo sobre o carinho com que o cuidavam? Essas perguntas nunca ocorreram aos velhos avós. Tão certos estavam de que, quando o pintassilgo vinha pousar no ombro deles e começava a bicar um pescoço enrugado ou o lóbulo de uma orelha, ele sabia perfeitamente que pousara em um ombro e que aquilo que ele bicava era o lóbulo de uma orelha, e que o ombro e a orelha eram do avô e não da avó. Seria possível que não os conhecesse? Que não soubesse que ele era o avô e ela a avó? E que os dois o amavam tanto porque ele fora o pintassilgo da netinha morta, que o amestrara tão bem.

A gaiola era o seu palácio e a casa, seu vasto reino. Da cúpula da luminária da sala de jantar ou do encosto da poltrona do avô, ele, muitas vezes, soltava os seus gorjeios, e também, bem, sabe-se, um Pintassilgo.

Porcalhão! Ralhava a velha avó. E corria com o esfregão sempre pronto pra limpar, como se na casa houvesse uma criança, que ainda não soubesse fazer certas coisas regularmente e em seu devido lugar.

### **Momento 3**

Tinham ficado sós, os dois velhos, sós com aquela que crescera desde pequena na casa deles, ela que teria sido a felicidade de sua velhice; mas infelizmente... Mas ainda vivia a sua lembrança, naquele pintassilgo. Sim, ele era algo ainda vivo da menina morta.

A velha avó tinha certeza absoluta que com seus gorjeios o pintassilgo ainda chamava a sua pequena dona, e esvoaçando pelos quartos ele a procurava, procurava-a sem descanso, e não se conformava de não encontrá-la. Mas por quem chamava? De quem esperava uma resposta para aquelas perguntas que não poderiam ser feitas com palavras? Oh, me Deus, afinal era um passarinho! Às vezes a chamava, às vezes chorava por ela. Aqueles pios eram de cortar o coração.

### **Momento 4**

Os dois pobres velhos se condenavam até a ficar sempre com todas as janelas fechadas. O velho avô nem botava o nariz pra fora, porque era velho, sim senhor! E chorava em sua casa como uma criança. Mas, oh! Nunca engolira sapo. Ah... não precisava de muito pra tirá-lo do sério.

O velho não podia duvidar que fossem casas aquelas ali em frente; que aquelas fossem janelas, com vidros emoldurados, com parapeitos, vasos de flores e tudo; que aqueles ali em cima fossem telhados com chaminés, telhas, calhas, não podia duvidar, e até sabia a quem pertenciam, e quem morava lá, e como viviam. O problema é que não lhe ocorria por nada o que significava para o passarinho pousado em seu ombro tudo aquilo, a sua casa e aquelas outras casas em frente; nem para aquele magnífico gatão persa branco que ficava todo encolhido no parapeito daquela janela em frente, com os olhos fechados, tomando sol. Janelas? Vidros? Telhados? Telhas? Minha casa? Tua casa? Para aquele gatão branco, ali, dormindo ao sol, minha casa? Tua casa? Mas se todas as casas em que entrava eram dele! Casas? Que casas? Lugares onde se podia roubar; lugares onde se podia dormir mais ou menos confortavelmente, ou até fingir dormir.

E não era supor demais que o gato soubesse que aquele passarinho ali, tão bem ensinado a esvoaçar pela casa fora da gaiola pela netinha morta, era toda a vida dos dois velhinhos? Que o gato soubesse que o velho avô, ao surpreendê-lo uma vez atrás de uma janela, espiando concentrado, através dos vidros fechados o vôo despreocupado daquele passarinho pelo quarto, fora dizer furioso para a sua dona que ai dele, ai dele se o surpreendesse outra vez ali? Ali? Quando? Como? A dona... Os velhos... A janela... O passarinho?

### **Momento 5**

E assim, um dia, o gato comeu o passarinho, que para ele podia ser qualquer um. Comeu-o entrando na casa dos velhos, quem sabe como, quem sabe por onde. Era quase noite. A avó só escutou como um pequeno chiado, um lamento. O velho correu, entreviu uma coisa branca escapando veloz pela cozinha e, no piso, espalhadas, algumas



peninhas do peito, as mais macias que, com o ar movimentado pela sua entrada, dançaram levemente no chão.

Que grito! A velha tentou segurá-lo em vão. Ele armou-se, correu como um louco para a casa da vizinha. Não, não a vizinha; o gato, o velho queria matar o gato, lá, bem debaixo dos olhos dela.

Quando viu o gato quieto, sentado em cima do aparador, atirou uma, duas, três vezes na sala de jantar, quebrando a louça, até que acudiu o filho da vizinha, também armado, e atirou no velho.

Uma tragédia.

Em meio aos gritos e prantos o velho moribundo, ferido no peito, foi levado para a sua velha. O filho da vizinha fugiu para o campo. Desgraça nas duas casas; confusão em toda a vila noite inteira.

### **Momento 6**

E o gato nem se lembrava, logo depois, que tinha comido o pintassilgo, um pintassilgo qualquer; e nem sequer entendera que o velho disparara nele. (*Dirigindo-se para SO*) Dera um belo salto repentino, fugira e agora –ei-lo– estava tranqüilo, branco assim em cima do telhado preto, olhando as estrelas que na sombria profundidade da noite interlunar –com toda certeza– realmente não viam os pobres telhados daquela vila nas montanhas, mas cintilavam tão vivamente sobre eles, que quase se podia jurar que elas não vissem outra coisa naquela noite (*sai*).

No Momento 1, Pirandello contextualiza a vila entre o mundo mineral e o cosmos, levantando questionamentos sobre a consciência e a existência das coisas diante da experiência humana.

No Momento 2, o foco esta no cotidiano dos velhos. O estilo coloquial da escrita de Pirandello deste Momento, não impede os questionamentos retóricos que também imprimem uma dinâmica vocal intensa no Momento 1.

A relação entre os avós e o pintassilgo é re-significada no Momento 3, ao sabe-se nesse Momento que os avós projetam no pintassilgo a lembrança de uma netinha morta no desejo que algo dela ainda existisse. Assim, o pintassilgo assume um valor enorme para o casal de velhos e para o público.

No Momento 4, são descritas outras características dos velhos e de seus cotidianos com ênfase na percepção concreta do velho avô sobre a realidade e seus valores. O Narrador traz um paralelo entre o modo de percepção do avô sobre a realidade, a percepção do pintassilgo e do gato, o protagonista da estória, que é então apresentado. Assim são descritos os costumes do gato e a perspectiva do mesmo em relação à vida ao seu redor, incluindo sua relação com o pintassilgo. Nesse Momento, a inconsciência do ser humano do seu lugar no cosmos vai sendo colocada em questão pelo Narrador.

No Momento 5, um fato corriqueiro gera uma grande tragédia. O gato em um ato instintivo come o pintassilgo. A ignorância do avô das distintas perspectivas e valores, colocadas desde o início da narrativa pelo autor, explicita uma visão cética e irônica da condição humana, que em sua profunda ignorância se crê capaz de exercer controle sobre tudo o que existe.

O Momento 6, que tem ligação direta com o Momento 1, expõe as diferenças da ignorância do gato com relação a patética pretensão de poder e controle do ser humano, sem atribuir nenhum tom de vilania ao mesmo. A narrativa retoma aqui as ponderações iniciais. O Narrador sentencia a certeza de que o ser humano existe em solidão no cosmos, retornando a possibilidade de ilusão de sermos o centro de tudo o que existe como possibilidade de seguir vivendo.

O fluxo das apresentações das questões e das histórias é tão fluido que não podemos precisar na primeira leitura ou escuta onde começa uma coisa e onde termina outra, o que estabelece uma relação de continuidade mesmo entre mundos e realidades que parecem ser tão distantes.

Em *Santa Croce* esta narrativa *Um Gato, o Pintassilgo e as Estrelas* é abordada como uma argumentação. Nela há grande acento do modo discursivo, num estilo até didático. Com ironia filosófica, Pirandello evidencia a ignorância humana expondo a intransponível solidão da existência.

A presença onisciente do Narrador constrói seu percurso a partir de dúvidas colocadas na forma de perguntas retóricas e constatações elaboradas na forma de sentenças. A cena é composta por extensas orações coordenadas, repletas de apartes. Neste caso, as palavras em *performance* precisariam desenrolar-se como um pensamento que fosse surgindo e se completando durante a fala no desejo de conduzir a audiência a alguma constatação.

Outra indicação da direção foi a necessidade de cuidar para que o fluxo das palavras não tivesse sempre a mesma duração. Trabalhar as possibilidades rítmicas com seus devidos acentos nas palavras-chave (Ver Capítulo 1 pp.25-30) conduz à atenção da audiência no sentido de controlar a eficácia da produção de sentido em cena a partir da palavra.

Considerando o papel da materialidade da voz na produção de sentido, a atenção se centrou nos aspectos propriamente melódicos da narrativa. A definição de diversos gestos vocais resultou na diferenciação das alturas para os inícios e os finais de frases, bem como na distinção tímbrica para as diferentes atitudes, buscando produzir distintos

planos acústicos (Capítulo 1 pp.25-30). As pausas também foram consideradas, objetivando o foco nas mudanças de atmosfera, a suspensão da atenção da audiência, a explicitação de temas de densidade diversa e o tempo para a audiência pensar sobre o que ouviu.

A experiência como ator em *Santa Croce* propiciou-me o contato direto com o treinamento de atores implementado na preparação dos atores para o ensaio, resultando assim como uma experiência de grande relevância para esta pesquisa.

No entanto, nesse processo foram detectados aspectos da cena que desafiavam minhas habilidades como ator, gerando resistências em relação à direção. Considerando a minha prática em atuação, até a estréia na Sala Plínio Marcos, as personagens o Vizinho 2, o Sr. Barsi e o Doutor foram resolvidas com relação à suas atualizações com grande rapidez. Contudo, surgiram resistências à condução da direção na atualização de Rosário Borgiani e do Narrador 2.

Com relação a Rosário se deu um excesso na gestualidade da personagem, e um plus de euforia maior do que a proposta pelo ator que apresentou a personagem anteriormente. Isto produziu uma necessidade de operar uma compensação nas atuações do grupo de atores na cena. Já em o Narrador 2, a complexidade da narrativa e a novidade do tipo de trabalho proposto na ocasião apresentaram muitas demandas, algumas das quais ainda devem ser superadas.

Curiosamente, constatei maiores resistências na função de ator do que como técnico. Entende-se que a resistência como ator tenha se dado provavelmente em função dos estilos de interpretação consolidados durante meu contato com a linguagem cênica nos últimos quinze anos. Paralelamente, nos papéis que desempenhei no processo de produção sonora, onde minha experiência profissional prévia é menor, houve uma integração mais fluida no processo de *Santa Croce*. Possivelmente essa integração foi influenciada pela a minha formação como ator, bem como pelo contato com a linguagem musical e pelo interesse na confluência dessas áreas.

Talvez o músico com formação erudita não necessariamente produzisse muito fluidamente música para a cena, pois essas exigem flexibilidade com relação aos recursos musicais tradicionais e compreensão das necessidades da cena e suas possibilidades estéticas. Por outro lado o técnico de estúdio, mesmo em contato com o processamento de diversos estilos e materiais sonoros, pode ter suas possibilidades de produção restritas, esteticamente falando. Assim, se por um lado o contato com essa diversidade de estilos e materiais pode ser produtivo para o trabalho com a cena, uma

vez que ela requer esta diversidade, devido à pouca familiaridade com a linguagem cênica, o técnico pode enfrentar limitações na produção de sentido na cena a partir da dimensão acústica.

Cabe ressaltar que o tempo requerido e as muitas conjunturas superadas nos processos de pesquisa, captação, produção, edição, composição, adequação a cena e operação desse material na *performance* de *Santa Croce* serviram também com um treinamento intensivo para o desenvolvimento da composição acústica de *O Naufrágio*.

## Capítulo 4

### Os mapas de *O Naufrágio*

*Em teatro a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis.  
Tempo é o meio comum entre música e teatro.  
Arthur Holmberg*

#### 1. O Naufrágio

Alguns anos de interesse e trabalho, mesmo que descontinuados, sobre a obra *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, culminaram na montagem, em 2006, de *O Naufrágio*. Sob a direção e concepção de Silvia Davini e com atuação de Sulian Vieira, *O Naufrágio* é definido como uma instalação cênica, realizada a partir de trechos de *A Tempestade*, de William Shakespeare, e do drama estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa.

Para a abordagem desse processo, o foco de análise também se concentrará nas esferas acústicas e no modo como elas produzem sentido na cena, motivo pelo qual se considera de grande valor para esta análise apresentar essas esferas acústicas em experiências concretas.

O cruzamento das duas obras citadas, o fato de uma única atriz atualizar várias personagens que contracenam em um vídeo e desta mesma atriz, em tempo real, contracenar com as personagens do vídeo, além da presença de outras personagens que são atualizados por outros recursos tecnológicos na dimensão acústica da cena, constituíram desafios para a organização desta análise.

No desejo de imprimir maior clareza ao texto, a descrição desta instalação cênica será dividida em cinco partes, a fim de situar o leitor na simultaneidade dos acontecimentos em cena. Essa descrição servirá como referência para análise das esferas acústicas da cena em suas especificidades, que será apresentada posteriormente.

#### 1.1. Questões surgidas da primeira abordagem de *O Marinheiro*

Sulian Vieira comenta que em seus primeiros contatos como diretora da obra *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, nos anos de 1995, quando desenvolveu seu projeto de diplomação do curso de Bacharelado em Artes Cênicas, na Universidade de Brasília, e 2000, em uma segunda montagem fora da universidade, observou grande dificuldade, em conduzir o trabalho de atuação das atrizes. A princípio, muitos referenciais eficientes na abordagem de outras obras, não resolveram os problemas de atuação na abordagem de *O Marinheiro* e suscitaram reflexões a respeito das noções de

personagem e de ação, bem como sobre a dimensão acústica da cena (Vieira Anexo I pp.13-8).

Vieira considera as características e as qualidades da obra. Além de pontuar os temas e o valor da mesma – não somente no contexto de sua criação, mas também na contemporaneidade –, ressalta o desafio e a dificuldade em atualizar um texto em que a ação está situada na palavra poética. O que as personagens fazem pragmaticamente é conversar. Frequentemente observou-se que as atrizes tiveram dificuldades de confiar na eficácia da palavra em si, demonstrando ansiedade por se deslocarem pelo espaço da cena, ao invés de simplesmente falar. Vieira acrescenta que muitas vezes, para superar o desconforto gerado pela imobilidade cinética, proposta pela obra e por sua direção, surgia uma gestualidade vocal e cinética, ilustrativa e reiterativa, como se as palavras em si não fossem suficientes para produzir sentidos (Vieira Anexo I pp.13-8).

A noção de personagem como indivíduo, constantemente recorrida pelas atrizes, contrariava o material que *O Marinheiro* apresenta. Quando a personagem é considerada como um indivíduo busca-se por uma ‘identidade’, uma ‘lógica’ que oriente e justifique as suas ações. O passado das personagens, narrado por elas na obra, constitui-se num fluir de memória, no qual elas se confundem ao mesmo tempo em que se contradizem. Assim, a narrativa de seus passados, constitutiva na obra, não nos permite compreender essas personagens a partir de única ‘lógica’ ou ‘identidade’ quando as mesmas apresentam-se como devires, até mesmo ao relatar seus passados (Vieira Anexo I pp.13-8).

Em *O Naufrágio*, instalação cênica que integra a obra *O Marinheiro* e trechos de *A Tempestade*, a noção de personagem como indivíduo foi substituída pela noção de personagem como um modo de fala, noção mais fluida, uma vez que considera que a própria atividade fonatória já integra a gestualidade da cena, sendo uma das dimensões na produção do sentido em *performance*. A noção de ação amplia-se para além da noção de deslocamento, e da dimensão espacial visual, para a dimensão espacial visual acústica da cena, que incorpora a palavra como ato em sua gestualidade.

Além dos aspectos relacionados à palavra em cena, no que diz respeito às noções de ação e de personagem, para a montagem de *O Naufrágio* em 2006, também foi trabalhada a dimensão acústica da cena em suas diversas esferas. Em relação à produção de sentido a partir da dimensão acústica da cena nas montagens anteriores de *O Marinheiro*, Vieira declara:

Nesse primeiro momento eu tinha muito mais vínculo com a dimensão acústica da cena em relação à palavra em cena ou tinha muito mais... possibilidades de circular nesse terreno. E também pelo fato de não saber, não conhecia, é o quanto... ou não tinha domínio sobre as técnicas, não tive condição de pensar essa questão. Diante dessa falta também de condição, ela acabou virando uma opção, talvez pela restrição mesmo. Mas eu achava que como a obra explicita esses momentos de silêncio e de pausa e que elas falam o tempo todo, eu achava que o silêncio cumpria também bastante bem o seu papel, dizer que abria sempre um vazio muito grande no momento em que elas deixavam de falar, um vazio para o constrangimento, para dúvida e tal... acabava justificando essa falta de... que acho que de contato mesmo com esse aspecto da linguagem ... onde a música tem de fato um outro lugar, que não de gerar atmosferas ou de ilustrar uma cena, tenho percebido que isso provoca o público a partir de outros lugares, quer dizer mobiliza o corpo das pessoas para outras experiências (Vieira Anexo I p.17-8).

O quadro abaixo apresenta pontualmente as diferenças nas atualizações realizadas nas encenações de 1995 a 2006, visando à síntese das operações efetuadas nos três momentos.

<b>Características</b>	<b><i>O Marinheiro (1995 e 2000)</i></b>	<b><i>O Naufrágio (2006)</i></b>
<b>Texto</b>	Integral	Integral com Trechos de <i>A Tempestade</i> , de William Shakespeare
<b>Personagens</b>	Personagens Primeira, Segunda e Terceira e a Morta são atualizadas por quatro atrizes e consideradas como indivíduos, numa lógica linear;	Personagens são atualizadas por uma única atriz e uma múmia. Consideradas como modos de fala, como se todas fossem apenas uma personagem de diferentes perspectivas. Definição das personagens a partir do tônus muscular.
<b>Esfera da Palavra</b>	Abordagem da palavra como ação, sob direção de Vieira.	Abordagem da palavra como ação e como evento acústico, sob a direção de Davini.
<b>Esfera da Música</b>	Ausência	Presença
<b>Entorno Acústico</b>	Ausência	Presença
<b>Desenho do Ambiente Acústico</b>	Em desenvolvimento pela esfera da palavra	Em desenvolvimento pelas esferas da palavra, da música e do entorno acústico.
<b>Cenografia</b>	Encenação circular em arena, com as quatro personagens unidas por um mesmo figurino.	Instalação cênica detalhada na sub-sessão 2.3. Descrição da instalação cênica <i>O Naufrágio</i> .

<p><b>Utilização de recursos tecnológicos de Áudio e vídeo</b></p>	<p>Ausência</p>	<p><b>Edição do filme:</b> As três personagens atualizadas pela mesma atriz concentradas em uma só tela.</p> <p><b>Sistema de som e vídeo:</b> oito caixas de som, com o áudio da fala das personagens, música e entorno acústico editado, desenhado, operado por um computador, por meio do qual também foi projetado o filme.</p>
--	-----------------	---

## 1.2. A concepção de *O Naufrágio*

*O Naufrágio* se constitui em uma instalação cênica baseada em trechos de *A Tempestade*, de William Shakespeare, e no texto integral *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. Na inusitada obra de Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, três mulheres conversam urdindo variadas questões sobre a existência e deparam com a impossibilidade de dar solução à morte, bem como com a potencialidade criadora que reconhecem ter. Tanto em *A Tempestade* quanto em *O Marinheiro*, verifica-se a circulação de temas como o tempo, a realidade e a ficção.

Em *A Tempestade*, há o acontecimento de um naufrágio, ao passo em que em *O Marinheiro* uma das personagens também faz menção a um naufrágio, narrativa em torno da qual se estrutura a obra. Assim, o evento do naufrágio relaciona-se centralmente às tramas de ambas as obras.

O título *O Naufrágio* surge da associação dos temas de *O Marinheiro* à definição da morte produzida pelo crítico de arte e filósofo pernambucano Evaldo Coutinho: ‘A morte é um naufrágio onde naufragam o navio e o mar’ (Coutinho in Lopes 2000). Essa definição é enunciada pontualmente no final da obra pela personagem Miranda, que também propõe uma resposta proposta pela direção: ‘A morte é não sonhar’. Na concepção de Davini, os temas abordados em *A Tempestade* dialogam com os temas de *O Marinheiro* e enfatizam o valor do sonho para a existência.

*A Tempestade*, de William Shakespeare, é iniciada por uma tempestade em alto-mar, seguida de um naufrágio produzido magicamente por Próspero, personagem principal que, tendo seu trono usurpado, vive recluso em uma ilha, na companhia de sua filha Miranda e de seres fantásticos. A partir desse naufrágio, desenvolvem-se situações que problematizam as noções do real, confundindo os limites entre a realidade, a memória, a imaginação, a magia e o sonho. Este mesmo naufrágio é trazido na instalação cênica *O Naufrágio* pela personagem Miranda, que, como as Mulheres de *O Marinheiro*, quer respostas seguras para suas dúvidas e anseia por encontrá-las.



Em *O Naufrágio*, as três mulheres que dialogam entre si na obra *O Marinheiro* e Miranda, de *A Tempestade*, são atualizadas por uma única atriz. Isso foi possível porque a peça *O Marinheiro*, com suas três personagens, foi registrada e apresentada em vídeo. Além de proporcionar o efeito de multiplicidade das personagens, a utilização do vídeo, define uma opção estética em si, passando a ter lugar discursivo na cena, como o sonho de Miranda, com o qual ela contracenava de modo onisciente. Os processos de reprodução, de edição, de montagem e de manipulação do tempo cênico que o vídeo permite desenvolver servem também para atualizar os jogos com o tempo e o espaço que integram esta proposta de encenação, juntamente com o som (Ver figura 13 abaixo).

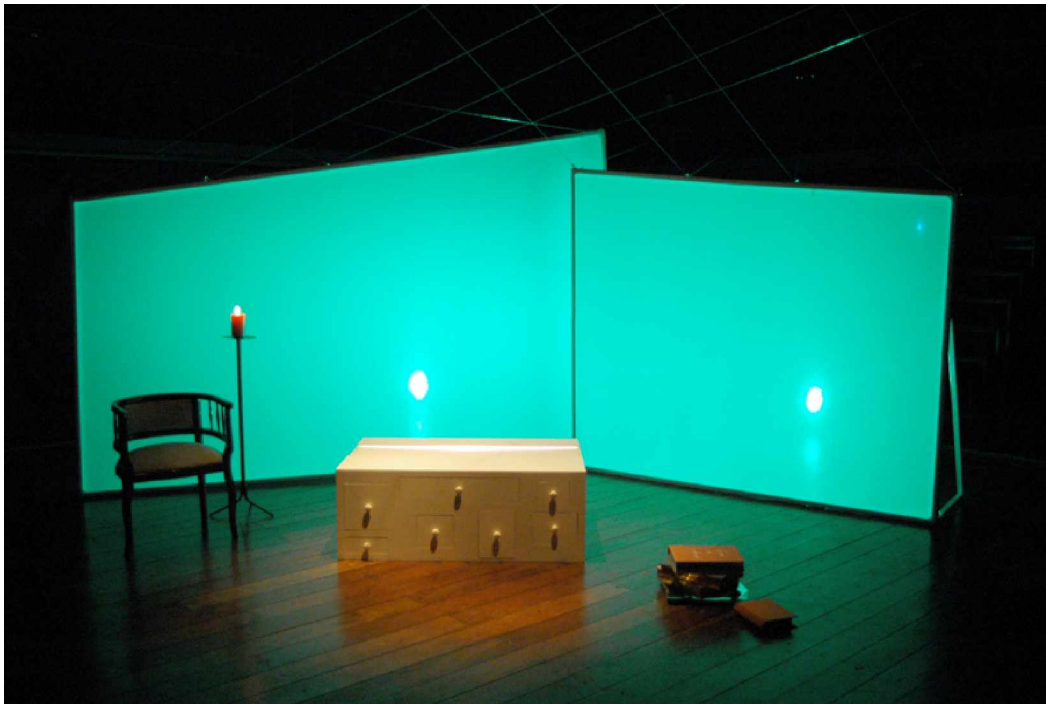


(Figura 13)

A multiplicidade também está presente no espaço cênico-visual que se auto-reflete. Em cena, há duas telas assimétricas que podem nos remeter a velas de um barco ou a paredes de um quarto, formando um ângulo de aproximadamente  $120^\circ$  entre si. Essas telas são, ao mesmo tempo, cenografia e lugar para a projeção simultânea das imagens das mulheres cuja aparência é a mesma de Miranda.

Os painéis são sustentados por cabos de aço que atravessam o teto em diagonais, sugerindo as cordas que auxiliam na sustentação dos mastros de embarcações, redes de

cordas, redes de sonhos, redes neuronais, teias de aranha ou até menções a teoria das cordas ou supercordas<sup>19</sup>. Em frente aos telões, há um móvel, uma espécie de cômoda ou caixa mágica, de onde a atriz tira uma múmia, com a mesma face da atriz que deixa repousando sobre a mesma na primeira parte da peça. Da Caixa Mágica também são retirados, ao longo da peça, livros, objetos e miniaturas de objetos de cena. Faz parte também da cenografia uma reprodução em miniatura do próprio cenário, percebida pela audiência apenas ao final da peça, o que atualiza ainda mais o jogo de espelhos proposto pela encenação (Ver Figura 14 abaixo).



(Figura 14)

O figurino da única atriz em cena, triplicada no vídeo, possui tons de rosa e laranja abertos que se destacam da cenografia, na que prevalece o branco. Os tecidos e o desenho do figurino são leves e suaves e, como o penteado, remete a ilustrações *art-nouveau*. Assim, a imagem obtida da personagem pode evocar seres míticos como fadas, princesas, sereias que não determinam um tempo e espaço histórico determinado (Ver Figura 13 p.120).

A iluminação produz uma atmosfera onírica que atualiza a presença do mar, dos lagos e riachos, em tons de verdes e azuis. O contraste entre esses tons e os tons

<sup>19</sup> Ver Brian Greene (1999).

envelhecidos das cores chocolate e sépia sugere viagens no tempo. As ações realizadas junto à Caixa Mágica também são pontuadas pela luz branca, que insinua abertura para uma outra dimensão. Os painéis/paredes, translúcidos, além de servirem de suporte para as projeções, dão limite e profundidade à cena, significando-a no jogo de luz, contraluz e sombra.

Para fins de situar nossa análise sobre as esferas da dimensão acústica da cena no desenvolvimento da obra, segue-se uma descrição da instalação cênica em cinco partes.

### 1.3. Descrição da instalação cênica *O Naufrágio*

**Primeira parte:** Sentada sobre a Caixa Mágica, Miranda lê silenciosamente *A Tempestade* enquanto um som de vento circula a cena. Após o súbito romper de um raio, a tempestade no som e na luz invade a cena e Miranda devém cada uma das personagens do naufrágio que dá início à peça de Shakespeare trazendo à cena um rei, nobres e tripulantes que naufragam em uma tempestade em alto-mar.

Subitamente a luz se aquieta ficando um tom de verde água e o som dos trovões torna-se o som de pequenas ondas calmas a beira de uma praia. Miranda retira de livros mágicos uma pequena ilha, um pequeno mar, onde coloca um pequeno navio naufragado e seus náufragos. O pequeno naufrágio permanece em cena como um lugar de devir durante toda a apresentação trazendo a idéia de um universo dentro de outro e aludindo o caráter ‘mágico’ do mesmo.

Ao construir o naufrágio em miniatura (Ver Figura 15 p.123), Miranda evoca a presença de Próspero, suplicando que ele interceda pelos náufragos. Próspero se materializa acusticamente: sua voz rodeia a cena de forma lenta e contínua e em diversas alturas com relação ao chão, informando a Miranda do caráter sobrenatural do naufrágio que ele mesmo provocara, incitando também a indagação sobre seu próprio passado. Miranda é convidada por Próspero a adormecer. Então, ela tira da Caixa Mágica uma Múmia, cuja máscara e a cor das ataduras são respectivamente idênticas ao rosto e a cor do figurino dela. Adornando-a com um travesseiro e um lenço, Miranda prepara a Múmia para o sono, quando é convocada a brincar pela voz de Ariel, o espírito do ar, que canta:

*Unto these yellow sands and there take hands.*

*Curtsied when you have and kiss'd*

*(The wild waves wist)*

*Foot it featly here and there,  
and let the rest the burden bear.  
Hark! Hark!  
The watch-dogs bark!  
Hark! Hark!  
I hear the strain of chanticleer.*



(Figura 15)

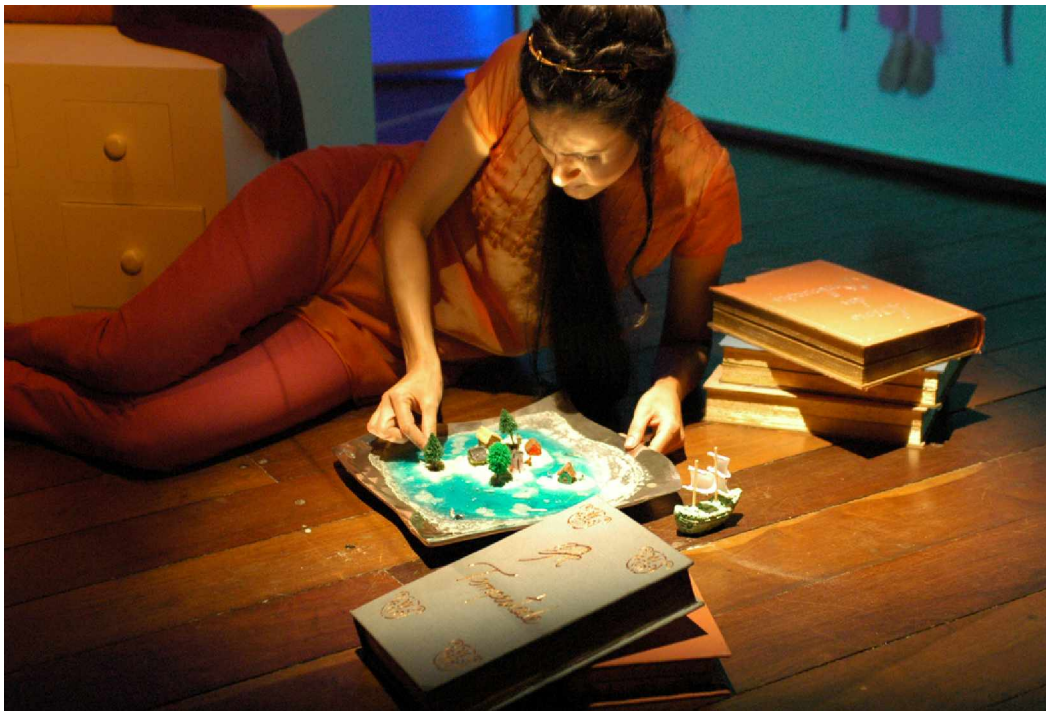
**Segunda parte:** Abre-se então o espaço para um outro sonho. *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa é trazido nesta abordagem por três Mulheres que surgem projetadas em um dos painéis do cenário, como em um sonho, todas com a aparência idêntica à de Miranda.

Elas dialogam lembrando os seus respectivos passados e compartilhando um sonho que as faz perceber a existência humana com certo terror trágico. Estáticas, se preocupam com o que fazer nesse momento, e acabam sempre por falar de seus passados, quando o cotidiano delas era bem diferente do de agora. Elas questionam a veracidade de suas lembranças, que inclusive se misturam, ressaltando assim a ficcionalidade da memória.

**Terceira parte:** Miranda surge em cena, consternada ao ver-se multiplicada nas imagens das outras três mulheres que velam o sono Múmia, reflexo também de sua própria aparência. Ela percebe-se sonhando e fora do sonho.

A Segunda Mulher narra o sonho de um marinheiro que, ao se encontrar naufragado, começa a sonhar uma outra vida. Miranda subitamente narra parte do sonho da Segunda Mulher como se fosse ela própria. Quando a Segunda Mulher ameaça parar de narrar o sonho, Miranda recente-se, insistindo com as outras mulheres para que continuem a narrativa porque deseja saber como continua o sonho.

Miranda reaproxima-se da miniatura do naufrágio, montada na primeira parte, no momento em que a Segunda Mulher reinicia a narrativa. Essa narrativa agora passa a ter tom de narrativa mítica, aproximando o Marinheiro de um deus criador. Miranda transforma a miniatura do naufrágio na miniatura da cidade sonhada pelo Marinheiro náufrago do sonho da Segunda Mulher. Então, ela ressuscita os náufragos mortos, constrói ruas tirando da caixa mágica casas e árvores, para alçar ali a pátria sonhada pelo Marinheiro (Ver Figura 16 abaixo).



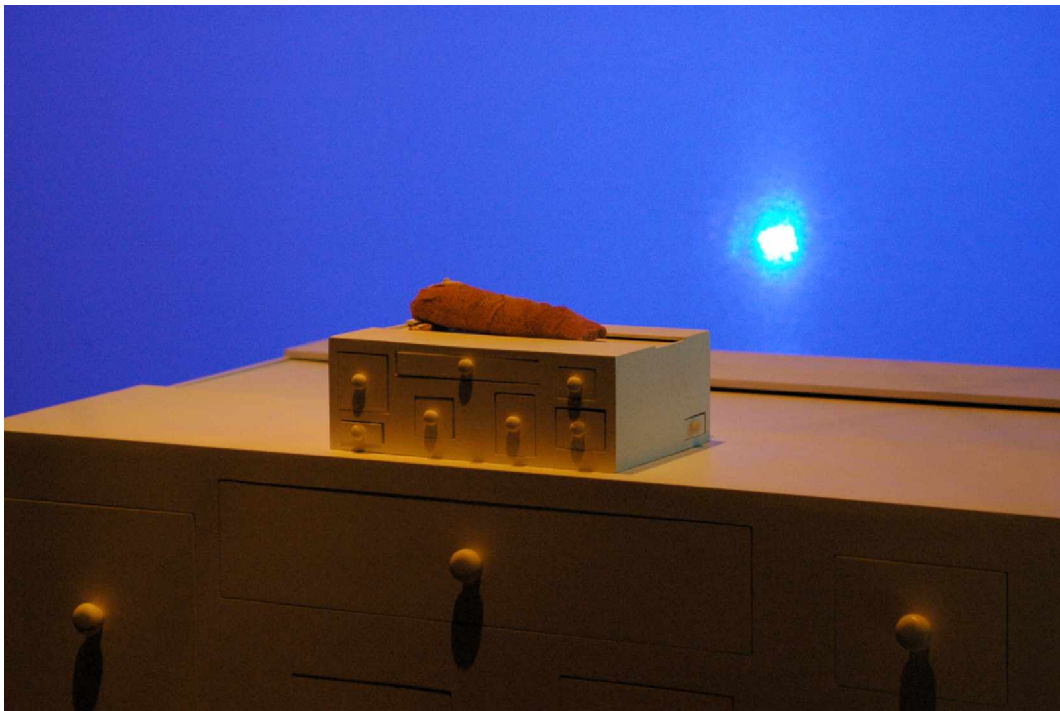
(Figura 16)

A alegria intensa de estar escutando aquela narrativa começa a ser rompida quando a Segunda Mulher diz que o Marinheiro, após ter sonhado uma nova terra natal,



percebe que não pode se lembrar de seu passado verdadeiro e se cansa de sonhar. A narrativa parece terminar quando a Segunda Mulher diz: 'Veio um dia um barco, passou por esta ilha e o marinheiro não estava lá' (Anexo II p.78). As outras personagens entram em profunda consternação, inclusive Miranda.

**Quarta parte:** Inicia-se um momento de reconhecimento. Com o final inesperado do sonho do Marinheiro, as mulheres são acometidas pelo terror diante da inexorável finitude humana, na morte ou mesmo na propriedade de esquecimento contida na própria memória, em contraponto ao seu infinito poder de criação por meio do sonho ou da imaginação. Ao iniciarem indagações sobre a morte, Miranda fica incomodada com a presença da múmia e a destitui de seus adornos de sonhadora, fazendo-a desaparecer dentro da caixa mágica.



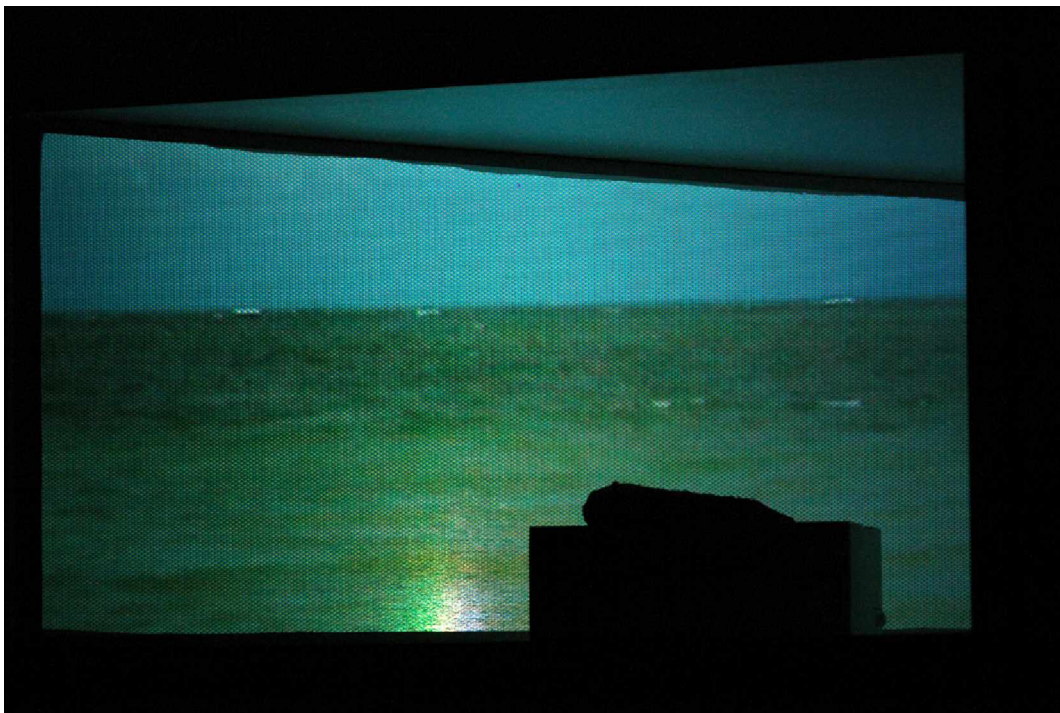
(Figura 17)

Na seqüência, Miranda retira da caixa mágica uma miniatura desta mesma caixa e a coloca sobre a primeira (Ver Figura 17 acima). Com o mesmo gestual que realizou na primeira parte ao tirar a múmia de dentro caixa mágica, retira também uma miniatura de múmia adornando-a também com um travesseiro e um lenço, estabelecendo-a como a nova sonhadora, que possibilita a continuidade do sonho.

Em seguida, sentada em uma cadeira igual a das mulheres projetadas, usando o mesmo lenço que antes adornava a primeira múmia, assume o lugar da Primeira Mulher, que desenvolve discurso sobre sua perplexidade diante de tudo o que percebeu após a narrativa do sonho da Segunda Mulher. Inicialmente, Miranda fala ao mesmo tempo em que a Primeira Mulher e depois acaba por assumir por completo a voz da mesma, que desaparece se deslocando pelo espaço acústico.

Diante de tanta instabilidade, a Terceira Mulher anuncia o fim de tudo concluindo com a suposta lição aprendida com a Segunda Mulher de que a felicidade é acreditar na realidade do sonho. A Segunda Mulher responde desestabilizando esta certeza quando diz que não acredita no sonho.

**Quinta parte:** Miranda fica mais uma vez só em cena, acompanhada apenas da miniatura da múmia. Ouve-se a voz de Próspero anunciando também o fim das revelações iniciadas por ele, declarando que o caráter onírico permeia nossos cotidianos. Enquanto soa a voz de Próspero, é projetada na mesma tela de onde desapareceram as mulheres uma imagem de mar, imagem descrita anteriormente pela Segunda Mulher, que diz que no passado ‘fiava sentada a sua janela que dava para o mar de onde, às vezes, havia uma ilha ao longe’ (Anexo II p.71) Nessa imagem de mar também projetada aparece e desaparece uma ilha.



(Figura 18)

Miranda, na tentativa de ainda resguardar o sonho, leva a (múmia) sonhadora para outro espaço em miniatura, que reflete o cenário e alguns de seus objetos de cena. Neste espaço em miniatura também é projetada a mesma imagem de mar, contudo com certa defasagem de tempo: quando a ilha desaparece na tela maior, ela aparece na casinha. (Ver Figura 18 p.126).

Com a saída de Miranda e o espelhamento dos ambientes cenográficos, inicia-se a copla *Tatuagem*, que narra uma outra história sobre um outro marinheiro, deixando espaço aberto para o desenvolvimento infinito das narrativas.

#### **1.4. Dimensão acústica da cena**

Em *O Naufrágio*, o espaço da cena é considerado a partir de sua dimensão acústica e não apenas em sua dimensão visual. Partindo da consideração do texto teatral como mapa instável da cena, a dimensão acústica é considerada a partir das palavras até a música composta para a obra e sua realização no espaço.

Conforme tratado no Capítulo 1, o desenho acústico da cena depende de uma rede complexa de sentidos entre as distintas esferas acústicas. Paralelamente à voz de Miranda ao vivo em cena, foi utilizado um sistema de som 7.1., que foi responsável pela reprodução do áudio das personagens de *O Marinheiro*, de Próspero, Ariel e Marujos de *A Tempestade* e das esferas da música e do entorno acústico de *O Naufrágio*. Suas possibilidades dinâmicas, tímbricas e direcionais, associadas a *softwares* de edição e de espacialização, permitiram interferir nas percepções de tempo e de espaço da audiência ao longo da peça. Contudo, a distribuição específica do sistema de som 7.1 no espaço e a forma como esse sistema foi explorado, contribuiu para a produção de sentido e favoreceu a imersão do público na cena.

Em *O Naufrágio*, a materialidade da dimensão acústica é protagonista. Ela constrói e redefine a cena, dialogando com ela, multiplicando suas possibilidades de produção de sentido (Verificar Figura 14 p.121 e Figura 19 pp.148-9) e potencializando a atmosfera onírica. A análise de *O Naufrágio* será desenvolvida a partir da abordagem da esfera da voz e da palavra. As esferas da música, do entorno acústico e o desenho do ambiente acústico da cena de *O Naufrágio* serão analisadas considerando suas funções referenciais, discursivas e dramáticas.



### 1.4.1. A esfera da palavra

#### 1.4.1.1. *O Marinheiro* - a palavra como ato

*O Marinheiro*, que transcorre durante 44:00 de *O Naufrágio*, como já foi explicitado anteriormente, se dá através da reprodução da cena em vídeo. Parte do objetivo desta pesquisa consiste em explicitar nas falas as construções acústicas propostas por Pessoa, precisando as relações entre sentidos complexos, ritmos e sons. Em *O Naufrágio*, *O Marinheiro* foi abordado a partir da idéia de que a palavra em *performance* é o elemento estruturante da cena, uma postura bastante diversa daquelas manifestas até o momento sobre esse ‘drama estático em um quadro’, de acordo a definição de Pessoa. A opinião de José Augusto Seabra a respeito das potencialidades e limitações de *O Marinheiro* para sua encenação permite considerar as apreciações mais freqüentes sobre essa obra:

Não parece, sequer, que Pessoa tenha concebido este drama como representável: ele destina-se mais a ser lido do que a ser visto, ou antes, a ser visualizado através das palavras. Imediatamente as breves indicações cênicas iniciais o insinuem: elas dirigem-se, até pela sua forma sugestiva e poética, não a um encenador virtual, mas à imaginação ideal do leitor (Seabra 1974 p.28).

Concordar com Seabra seria duvidar do potencial de enunciação da obra perante a recepção cênica. Seabra tece seu discurso a partir da literatura dramática. Desconsiderando as potencialidades materiais da palavra em *performance*, sua análise se restringe à consideração do potencial da linguagem literária em si mesma que, de fato, Fernando Pessoa conduz a seus limites nessa obra. A declaração de Seabra expressa a dificuldade de se distinguir entre letra e palavra (Ver Capítulo 1 pp.17-21).

Seabra desconsidera até que ponto a obra propõe, indica, o como dizer o que se diz pode se potencializar quando materializado no tempo e no espaço da cena; nesse constante aqui e agora da palavra em *performance*. De fato, *O Marinheiro* não somente leva a linguagem literária ao limite, extrapolando e questionando também as próprias convenções da linguagem cênica, questionando, do ponto de vista da cena, sua mesma viabilidade, ao contrariar noções hegemônicas da linguagem teatral a respeito da ação e da personagem.

Pessoa define *O Marinheiro* como ‘drama estático em um quadro’ e propõe amplos elementos para a análise desta definição, tais como seu conceito de Teatro Estático:

Chamo Teatro Estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende ao meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade (Pessoa 1993 p.283).

Assim, como foi antes notado, em seu ‘drama estático’, Pessoa incita a problematização de noções tanto de gênero dramático quanto de ação e de personagem. Em sua definição de Teatro Estático, Pessoa compreende que a existência do drama não depende da ação. Por outro lado, a noção de ação esboçada em sua definição é relacionada à idéia de deslocamento e de conflito, ou seja, a idéia hegemônica no teatro ocidental. Pessoa conclui apontando a possibilidade da cena teatral como ‘revelação das almas sem ação’, resgatando assim sua extensão lírica, vinculada intrinsecamente à palavra.

Pessoa considera a ação como deslocamento no espaço cênico e contrapõe a ela a linguagem poética. Na contemporaneidade, a noção de ação como deslocamento dos corpos em *performance* também é recorrente nos estudos teatrais, o que, por oposição, tende a colocar a palavra no plano abstrato das idéias. Parece que, na definição de Teatro Estático de Pessoa, é explicitada a necessidade de um outro instrumento, de uma outra definição de ação que considere também a própria linguagem como ato.

Entende-se que na obra *O Marinheiro* a palavra ocupa de forma explícita o lugar da ação. De acordo com a teoria dos Atos de Fala de Austin, para quem ‘dizer’ constitui-se em ‘fazer’, a palavra é considerada a partir de sua materialidade no contexto em que é produzida, na interação comunicativa propriamente dita (Austin 1990 p.25). Em *O Marinheiro* o que se diz adquire ao extremo a dimensão de ato, sobretudo por levar a limites a presença da palavra em cena, neutralizando os outros elementos.

Parece que a opção de Pessoa pela definição ‘drama estático em um quadro’ reforça o desejo do autor de concentrar a ação no que se diz em um só tempo e lugar. No Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis, o verbete quadro a serviço da linguagem cênica é ‘uma unidade espacial de ambiência da peça do ponto de vista das grandes mudanças de lugar, de ambiente ou de época’ (Pavis 1999 pp.313-4). A hipotética utilização, por parte do autor na definição do texto da palavra ‘cena’ e/ou ‘ato’ ao invés de ‘quadro’ pareceria incoerente, uma vez que as palavras *ato* e/ou *cena* na linguagem

cênica, a princípio, estão diretamente relacionadas também à entrada e à saída de personagens. Isso não ocorre no drama do poeta, uma vez que de fato *O Marinheiro* começa e termina com as três mulheres em cena realizando uma única coisa: falar.

As falas das personagens parecem ser reverberações ou ecos umas das outras em *O Marinheiro*. Na seqüência das falas, as personagens se repetem ao mesmo tempo em que contradizem ou acrescentam sentido à fala antecedente. Apesar do caráter polifônico do texto, dado pelos pontos de vista variantes das personagens, elas não parecem ser personagens distintas e, sim, distinções de uma mesma pessoa, o que entendemos repercutir os heterônimos de Fernando Pessoa<sup>20</sup>.

Em determinados momentos o autor indica pausas que, pela constância, constituem uma convenção rítmica do texto. Utilizando uma metáfora, podemos ainda sugerir que ritmicamente *O Marinheiro* nos remete a um ‘mar de palavras’, considerando que o fluxo de alguns temas pode remeter ao movimento de ondas.

Nesta obra também ocorre abundante uso de figuras de linguagem que atuam diretamente na musicalidade do texto. Do fragmento transcrito abaixo, foram destacadas reiterações, anáforas, aliterações, assonâncias, antíteses, metonímias, metáforas e uma espécie de prosopopéia às avessas. Observa-se ainda a peculiar utilização dos tempos verbais por Pessoa, considerando dois períodos.

**Primeira:** Ainda não deu hora nenhuma.

**Segunda:** Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

**Terceira:** Não: o horizonte é negro.

**Primeira:** Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

**Segunda:** Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?

**Primeira:** Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isto se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?...

**Primeira:** Falar no passado – isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...

**Segunda:** Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

**Terceira:** Talvez o tivéssemos tido...

**Primeira:** Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeássemos?...

**Terceira:** Onde?

**Primeira:** Aqui de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

**Terceira:** De que?

**Primeira:** Não sei. Porque o havia eu de saber?

*pausa*

---

<sup>20</sup> Fernando Pessoa desenvolveu obras nas personalidades de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis e na dele mesmo, Fernando Pessoa.

**Segunda:** Todo este país é um muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada a minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava: olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...

**Primeira:** Fora de aqui nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?

**Segunda:** Só o mar de outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...

*pausa*

**Primeira:** Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?

**Segunda:** Não, não dizíamos.

**Terceira:** Por que não haverá relógio neste quarto?

**Segunda:** Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?

**Primeira:** Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se vêem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mais tirassem.. Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...

**Terceira:** Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

(Anexo II pp.70-71).

Neste fragmento pode-se observar a repetição do advérbio de negação ‘não’, tanto no início das frases, caracterizando anáforas, como em outras posições. Essa reiteração e redundância do ‘não’ é constante ao longo de toda a primeira parte do texto, onde há 1764 palavras, e 65 delas são ‘não’. Parece que em *O Marinheiro* a incidência deste advérbio reitera o receio ou mesmo a fobia que as Mulheres manifestam ao falar, o que equivale ao risco de se expor ou mesmo de agir.

Outro aspecto que chama a atenção no mesmo fragmento é a ocorrência de frases finalizadas com reticências (109 casos) ou ponto de interrogação (32 casos). As perguntas, além da dúvida, indicam o desejo das Mulheres de saber mais sobre elas próprias e sobre a realidade que as cerca. Já a inconclusão nas falas delas, indicada pelas reticências, apontam à incerteza das personagens diante do que parece ser real. O gesto melódico indicado pelas reticências e as interrogações também contribuem com a impressão de um ritmo cíclico e suspenso, que contraria a idéia da linearidade cronológica.

Em variados trechos da obra pode observar-se a presença de aliterações atuantes na composição rítmica de grande parte do texto como, por exemplo, no trecho transcrito abaixo referente à fala da Segunda Veladora: ‘Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada a minha janela. A janela dava para o mar e às

vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava: olhava para o mar e esquecia-me de viver' (Anexo II p.71).

Observa-se a farta presença de assonâncias, por exemplo, quando a Primeira Mulher insiste em anunciar, próximo ao final da obra, a chegada do dia:

Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... não continueis... O que íeis dizer não sei o que é, mas deve ser demais para a alma o poder ouvir... Tenho medo do que não chegastes a dizer... Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vede-o, vede-o... Ele consola... Não penseis, não olheis para o que pensais... Vede-o a vir, o dia... (Anexo II p.80).

As assonâncias geram aqui um fluxo rítmico para a personagem que busca literalmente a fuga de uma situação que parece ser labiríntica.

Foi verificada também uma constante tensão em muitas falas das personagens construída por meio de antíteses. Na fala da Primeira Mulher: 'Não desejais minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso [...] Isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena' (Anexo II p.70) a contradição ocorre quando ela aponta o quanto é sedutor falar do passado, associando-o a algo positivo e, ao mesmo tempo, falso, indicando sua inexistência. Este modo de antítese é recorrente na obra, onde também se registra a presença de metonímias como, por exemplo, na fala da Segunda Mulher 'Mas assim sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso' (Anexo II p.71), em que a ausência de relógio é relacionada à imprecisão das horas.

A ocorrência de metáforas pode ser exemplificada pelo trecho 'Passo dezembros na alma' (Anexo II p.71), da Primeira Mulher, em que o mês de dezembro é relacionado ao estado triste de sua alma, comparando-o rigor do inverno Europeu característico do último mês do ano. A palavra no plural – 'dezembros'–, pode remeter à idéia de uma tristeza e frieza infundáveis e cíclicas.

Nas falas das personagens, Pessoa promove uma des-humanização delas, quando se auto-atribuem qualidades não-humanas, produzindo uma figura de linguagem inversa à prosopopéia, explicitadas nas falas que abaixo, em que as personagens atribuem-se qualidades de objetos:

**Terceira:** E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio... [...]  
**[...] Primeira:** Puseram ao meu sentimento do corpo uma mortalha de chumbo. Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela (Anexo II pp.73, 82).

Por meio da vasta e peculiar utilização que Pessoa faz dos tempos verbais em *O Marinheiro*, períodos relativamente curtos fazem oscilar o tempo da cena entre passado, presente e futuro, criando sentidos complexos e o esfacelamento de noções de verossimilhança.

Seguem três exemplos:

**Segunda:** Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido (Anexo II p.70).

No exemplo acima o sujeito da oração é a primeira pessoa do plural. O verbo ‘falemos’ no presente do modo subjuntivo com a partícula ‘se’ introduz uma oração condicional com o verbo ‘quiserdes’ no futuro do subjuntivo. Segue ‘tivéssemos tido’, tempo composto no pretérito mais-que-perfeito do modo subjuntivo formado com o auxiliar ‘ter’ junto do particípio do verbo principal ‘tido’.

**Segunda:** Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse... (Anexo II p.71).

No segundo exemplo o sujeito está na primeira pessoa do singular. O verbo ‘tornarei’ está no futuro do presente do modo indicativo. Em seguida o verbo ‘ser’ auxiliar infinitivo pessoal. Por fim o verbo ‘fosse’ como pretérito imperfeito do modo subjuntivo. Este período apresenta verbos no futuro do presente do indicativo, no infinitivo pessoal e ainda no pretérito imperfeito do subjuntivo.

**Terceira:** Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer (Anexo II p.73).

Neste terceiro exemplo o sujeito também em primeira pessoa do singular inicia-se com o verbo ‘tenho’, auxiliar do modo indicativo no presente. Segue por ‘vos ter’ verbo auxiliar no modo infinitivo pessoal formando uma locução verbal com o verbo ‘dito’ localizado no particípio do modo infinitivo. Aqui do ‘tenho/agora/presente’.

Esses exemplos ilustram o caráter performático da escrita de Pessoa, onde a sua peculiar implementação dos verbos plasma a temática da peça e provoca uma experiência peculiar de tempo em si mesmos. Quem atua há de se demorar esse tempo todo na geografia definida para cada uma de essas ‘palavras de tempo’. Assim, poderia se dizer que a cena em *O Marinheiro* está na mesma escrita, atualizada na palavra em *performance*. Assim, a simplificação dos verbos, afinados com os estilos cotidianos de

linguagem, freqüentes em adaptações de *O Marinheiro* se mostram completamente inapropriados.

Há construções ousadas que atuam nos complexos sentidos do texto extrapolando em muito a função referencial (fática) da linguagem verbal. Estas construções movimentam o tempo das personagens, incitando-as a uma infinita auto-reflexão. Esse ‘jogo de espelhos’ construído no texto se expande na encenação nos muitos reflexos desviados da imagem de Miranda.

O tempo presente vivido pelas Mulheres é permeado por lembranças do passado delas, que por vezes, aparecem como um passado igualmente imaginário. A distinção entre sonho e realidade é posta em questão e reforçada pela utilização de recursos temporais por Pessoa.

#### **1.4.1.2 Abordagem da esfera da palavra no vídeo de *O Naufrágio***

Para que uma única atriz pudesse atualizar as três personagens no vídeo de *O Naufrágio* foi necessário definir procedimentos específicos que atendessem a tão peculiar demanda.

Estes procedimentos partiram da diagramação específica realizada no texto de *O Marinheiro* (Ver Anexo II pp.46-66). Habitualmente, as falas das personagens nos textos dramáticos são dispostas horizontalmente, uma abaixo da outra, de acordo com a ordem cronológica da entrada de cada uma em cena. Com a interferência da diagramação implementada onde as falas das três Mulheres foram transcritas em três colunas verticais, uma ao lado da outra, propicio-se a aproximação à simultaneidade das presenças das Mulheres durante os diálogos que seriam travados nas cenas do vídeo, sendo considerada, assim, a contracena dessas personagens.

Essa diagramação também favoreceu o desenvolvimento de uma cartografia das intenções e sensações das personagens, facilitando o mapeamento de reações das três Mulheres ao falarem ou ouvirem as outras no percurso de toda a cena. Tal procedimento facilitou tanto a compreensão quanto o controle da dinâmica global do texto para a filmagem, realizada por uma atriz, que contracena consigo mesma. Este forma de representação do texto permite sua leitura horizontal e vertical, dando conta da simultaneidade de vozes (mesmo em silêncio) em cada momento da obra. Outro desafio foi atualizar as três personagens, partindo da idéia de que cada uma corresponde a uma diferente voz de uma mesma pessoa. Assim, foi necessário trabalhar com demasiada

sutileza para produzir os nuances dessas diferenças na semelhança. Neste sentido, Vieira nota:

A fim de darmos lugar a esse fluxo constante de semelhanças e diferenças que constitui as personagens em *O Naufrágio*, as semelhanças e as diferenças foram abordadas a partir do tônus corporal, no intuito de nos aproximar com sutileza e fluidez dos estados que desejávamos atualizar (Vieira 2006 p.313).

A noção de tônus, considerada por Davini e Vieira, advém da *Eutonia* (Capítulo 1 pp.21-30), técnica corporal para a qual o trabalho de flexibilização do tônus é um dos eixos. Conforme Gerda Alexander, a ‘função tônica tem a finalidade de regular a atividade permanente do músculo que condiciona nossa postura e faz com que a musculatura esteja preparada para responder rapidamente às múltiplas solicitações da vida’ (Alexander in Vieira 2006 p.313).

Sobre a utilização das diferenças de tônus nas personagens de *O Marinheiro*, Vieira indica:

Assim, trabalhamos com uma escala de tônus em densidade crescente a partir dos estados dominantes nas personagens. Ao estado apresentado à primeira vez pela Primeira Veladora, foi atribuído o tônus mais elevado, pois ela se mostra ágil, questionadora e ingênua. Já ao estado manifestado na primeira intervenção da Terceira Veladora, pessimista e radical em suas colocações, foi atribuído o tônus mais denso. A Segunda Veladora, instigadora, provocadora e sedutora em sua primeira intervenção, comporta um tônus médio, que a situa entre a Primeira e Terceira Veladoras (Vieira 2006 p.313).

Vieira ressalta as exigências para quem atua no trânsito por todas as personagens de *O Marinheiro*, que deve dispor de grande flexibilidade e controle das sutis mudanças de tônus, pois além de modular de uma personagem à outra, precisa por vezes operar grandes trânsitos de tempo, de espaço e de temáticas em uma única fala (Vieira 2006 p.313).

#### **1.4.1.3 Procedimentos de ensaio, registros e edição de som para produção do vídeo de *O Naufrágio***

Uma vez que Vieira já havia apreendido suas falas e desenvolvido estudos sobre as atitudes e intenções das personagens, foram realizados registros iniciais em vídeo. Esse material foi analisado, e os resultados indicaram a necessidade de tornar os gestos mais sutis, de amenizar algumas expressões faciais e de buscar a diversidade tímbrica.



O direcionamento sugerido por Davini foi no sentido de que Vieira imprimisse maior leveza na atualização das personagens, evitando reforçar, por exemplo, a morbidez que frequentemente é acrescida ao texto em situação de *performance*. Dessa forma, o desenho do ambiente acústico foi desenvolvido no crescente contato de Vieira com a abordagem dada por Davini à palavra. Após a consolidação desse trabalho, foram realizados registros para a produção do vídeo e para a definição das condições apropriadas para os registros finais, considerando a captação do som, a cenografia, a iluminação e à atualização das três personagens.

Quanto à atuação, definiu-se que seriam filmadas cada personagem em uma única tomada sem cortes. Surgiu então a demanda da confecção de vozes-guia das três Mulheres, que servissem como referência, em cada caso, para a contracena durante as filmagens, já que três personagens dialogam entre si no vídeo, mesmo sendo atualizadas apenas por uma atriz. Dessa forma, era preciso gravar as falas das outras duas Mulheres que não estavam sendo filmadas, para dar o tempo de reação de cada uma delas nas respectivas filmagens individuais.

No entanto, foi observado que a atriz não obtinha no *set* de filmagem o mesmo resultado dos ensaios. Geralmente o desgaste físico a deixava com o tónus muito baixo e com dificuldade de produzir voz com grande variação tímbrica. A voz guia utilizada pela atriz como referência para marcar suas reações e a duração das falas das outras personagens, gerava interferências no seu corpo. A necessidade de reproduzir as vozes guia em baixo volume para que não sejam captadas na filmagem, por exemplo, estimulava, por contágio, que a atriz produzisse involuntariamente voz com menor intensidade que a requerida pela cena. A voz guia também interferia na fluidez do que era dito pela atriz, uma vez que ao mesmo tempo em que falava, escutava o mesmo texto, previamente gravado por ela. Assim, optou-se por confeccionar um CD de voz-guia distinto para cada personagem, no qual não ficaria gravada a voz da respectiva personagem a ser filmada, em cada caso, mantendo porém, pausas da mesma duração da sua fala da personagem a ser filmada.

Com esse objetivo, procedeu-se inicialmente a captar a voz de Vieira atuando as três personagens com as intenções e linhas melódicas mais próximas possíveis das trabalhadas nos ensaios. Após o processo de edição, gravou-se um CD-guia para cada personagem, totalizando três CDs. Assim o CD da Primeira Mulher tinha os tempos de suas falas mantidos na forma de pausas, ao passo que os diálogos da Segunda e da

Terceira Mulher foram preservados. O mesmo mecanismo foi aplicado aos outros dois CDs-guia relativos à Segunda Mulher e à Terceira Mulher.

Esse procedimento garantiu maior controle do tempo das atuações para sincronizar o trabalho em vídeo, porque as defasagens entre as falas de uma personagem e as reações das outras diminuíram consideravelmente. Os ensaios foram feitos com base nos CDs-guia, tentando manter a intensidade de tons e variedade tímbrica compatíveis com as demandas da gravação do vídeo.

O procedimento seguinte referiu-se à captação das vozes definitivas no *set* de filmagem. Após testes em diversos espaços, definiu-se que o lugar mais apropriado para realização deste trabalho, devido às suas características, era o estúdio do Centro de Produção Cultural e Educativa (CPCE) da Universidade de Brasília. De fato, era preciso um local onde se pudesse ter controle de ruídos externos e que oferecesse equipamento para a montagem de iluminação sobre um fundo infinito, com ausência de sombras, para produzir o efeito desejado (a ausência de sombras e de referências de chão deixa as imagens das mulheres como flutuando em um espaço que não indica referências de tempo e espaço). Após inúmeras tentativas chegou-se próximo a esse objetivo visual já na instância da captação das imagens. No entanto, alguns vestígios de sombras remanescentes tiveram que ser eliminadas na edição.

Cada tomada teve a duração de 44:00. Depois de inúmeros testes, a captação do áudio foi feita por um Gravador *Minidisc* e dois microfones *Shure*, modelos *SM-58* e *87C vocal Beta*, que ficaram fixados em dois pedestais no estúdio. No entanto, apesar da movimentação da atriz durante a gravação das Mulheres ser mínima, pequenas alterações na direção da sua cabeça modificaram de alguma forma o timbre da voz captada. No áudio das vozes também foi captado um pequeno ruído constante, pelo fato de a mesa de luz estar instalada dentro do CPCE.

Os registros das vozes foram passados dos *mini-discs* para um HD, de acordo com os seguintes procedimentos de preparação do áudio:

Utilizando o software *Cool Edit 2*:

- 1) Análise e eliminação do ruído com o *pluguin noise-reduction*;
- 2) Limpeza dos intervalos entre as falas;

Utilizando o *Sound Forge 8.0*:

- 3) Atenuação dos ‘esses’ *pluguin multi-band parameters*;
- 4) Atenuação ou acentuação de algumas consoantes ‘p’, ‘b’ e ‘t’ *pluguin multi-band parameters* e volume;

5) Acentuação de alguns inícios e términos das frases;

6) Alterações de *picht* em algumas partes do texto.

Os procedimentos do 1 ao 4 apontam diretamente à qualidade e à clareza do som. O procedimento 5 e, principalmente, o 6, além da clareza, podem alterar o sentido do que é dito, uma vez que a altura em que uma palavra é emitida pode modificar tanto o seu sentido quanto indicar mudança do estado emocional da personagem no momento em que pronuncia a palavra.

A extensão das tomadas das filmagens exigiu um enorme controle na *performance* do texto, de uma alta complexidade, por parte da atriz, onde cada personagem contracenou com as referências acústicas das outras, nesse momento de captação das imagens. Os procedimentos de edição tiveram a função de aproximar as falas da intenção e da gestualidade vocal conseguida nos ensaios, nos pouquíssimos casos em que esses resultados não foram atingidos em todos os níveis.

Finalizados esses processamentos de edição, foram gravados mais de três CDs de áudio, cada um deles referente à filmagem de cada uma das personagens por separado; para depois realizar a sincronia entre as imagens e o áudio que resultou na atual versão do vídeo de *O Marinheiro*, presente em *O Naufrágio*.

#### **1.4.1.4 Procedimentos para abordagem, registros e edição das vozes das personagens de *A Tempestade*.**

As personagens Próspero, Ariel e Marujos fazem parte de *A Tempestade*, de William Shakespeare, cuja presença em *O Naufrágio* é exclusivamente acústica.

Próspero foi atualizado acusticamente por mim. Ele é pai de Miranda, e detém um poder mágico, que lhe outorga pleno domínio sobre os eventos sobrenaturais que promove. Nesse processo, alguns procedimentos foram seguidos:

1. Nos ensaios:
  - Decorar o texto, sem ter contato com a letra; a fim de estimular a apreensão da palavra a partir da escuta, evitando a fixação do padrão da letra na fala.
  - Imprimir serenidade no tempo da fala.
  - Estimular os registros graves e a ressonância de peito.
  - Determinar os gestos vocais, e os inícios e finais de frases (Ver Capítulo pp.21-30).

2. Durante a captação do áudio:

- Desconfigurar organizações corporais prévias, a fim de conseguir a serenidade e os registros graves e a ressonância de peito requeridas na fala.

A Voz de Ariel, ‘espírito do ar’, surge em *O Naufrágio* exclusivamente como palavra cantada. Silvia Davini gravou a voz de Ariel com uma emissão vocal que reflete o canto de uma criança e os estilos de canto do século XVIII, recurso que remete a uma presença angelical e infantil. A Canção de Ariel foi gravada em sua versão original, sobre uma textura com sinos e outros instrumentos percussivos de alturas distintas (Ver p.145).

As Vozes dos Marujos foram gravadas por Diego Bresani, Eduardo Dutra, Glauber Coradesqui, Jonathan Andrade e Rodrigo Fischer. As vozes foram gravadas em conjunto, com um microfone comum, sendo registradas também tomadas breves individuais.

A captação das Vozes de Próspero, de Ariel e dos Marujos foi realizada no *Zen Stúdio*. As duas primeiras necessitaram apenas de limpeza de ruídos nos intervalos e de equalização. Já as vozes dos Marujos, incluindo gritos e falas, foram modificadas no processo de edição, seja com relação ao seu posicionamento, seja na inclusão de câmaras de eco ou, no caso dos gritos dos marujos, no alongamento dos áudios.

A fala dos Marujos ‘Misericórdia! O navio esta abrindo! Naufragamos! Adeus, irmão! Estamos naufragando!’ (Anexo II p.66) foi editado em cânone<sup>21</sup>, aplicando um breve retardo de uma voz com relação à outra. Nas três primeiras frases, a voz de cada marujo foi reproduzida na mesma caixa de som enquanto que, nas duas últimas frases, cada voz foi reproduzida em uma caixa distinta. Assim a artificialidade do cânone com relação à verossimilhança de outros elementos da tempestade veio a acentuar o caráter onírico da cena.

O desenho acústico da esfera da palavra relacionado às falas dos Marujos, de Próspero, de Ariel e das Mulheres do vídeo de *O Marinheiro* foi realizado com o equipamento descrito nas considerações sobre a preparação para o desenho do ambiente acústico em *O Naufrágio* (Ver pp.140-4).

---

<sup>21</sup> Na música o cânone é caracterizado como uma peça de canto coral em que as várias partes repetem a parte inicial, em tempos diferentes.

#### **1.4.1.5 A esfera da palavra na contracena de Miranda com as mulheres de *O Marinheiro* e com as personagens de *A Tempestade*.**

Na Primeira Parte de *O Naufrágio*, quando Miranda evoca a presença de Próspero, a voz dele circula lentamente no espaço, em diversas alturas com relação ao chão, ao falar com a filha. Como apontado acima, a presença do pai de Miranda é dada exclusivamente pela esfera da palavra, acentuando sua função dramática.

Na Terceira e Quarta Partes, em locais específicos do vídeo de *O Marinheiro*, as falas das mulheres foram atenuadas quanto à intensidade. Na Terceira Parte, a partir da fala ‘À beira mar somos tristes quando sonhamos’ até ‘De eterno e belo há apenas o sonho’ (Anexo II pp.73-85), Miranda, depois de se perceber sonhando e de se ver fora do sonho, narra parte do sonho da Segunda Mulher sobre o Marinheiro como se fosse o seu próprio sonho. Essas falas de Miranda acontecem em cena juntamente com as da Segunda Mulher, projetada no painel do cenário.

No final da Quarta Parte, Miranda, sentada em uma cadeira idêntica à usada pelas mulheres projetadas, assume o lugar da Primeira Mulher. A voz da personagem do vídeo vai diminuindo de intensidade, circulando por toda a sala e passando por detrás da audiência até sumir por completo e restar apenas a voz de Miranda em *performance*.

Na Quinta Parte, a Voz de Próspero também circula pelo espaço através das sete caixas direcionais, anunciando o fim das revelações anunciadas por ele e declarando que o caráter onírico da vida.

Mais uma peculiaridade deste projeto se dá em que para a atriz realizar os ensaios de *O Naufrágio* é necessário montar toda a estrutura cenográfica, de som e de imagem. Essa exigência limitou o número de ensaios de *O Naufrágio* o que desfavoreceu, nessa ocasião, o aprofundamento de todas as relações pretendidas entre a atriz, as imagens, os objetos e o som.

#### **1.4.2. Preparando o desenho do ambiente acústico em *O Naufrágio***

Desde as primeiras reuniões realizadas como parte do processo de composição de *O Naufrágio*, iniciadas em 2004, minha principal preocupação consistia em compreender plenamente o projeto, para refletir sobre as demandas tecnológicas que ele exigiria e a configuração de equipamentos apropriada, considerando sua eficiência, praticidade e economia.

A princípio, se pensou em projetar em três painéis o diálogo entre as três Mulheres, de forma que cada uma fosse projetada em um painel distinto. Outra

demanda era a definição de um sistema de caixas de som que possibilitasse a movimentação fluida das vozes das personagens, da música e do entorno acústico pelo espaço da cena.

Para isso, considerou-se não somente os objetivos da direção quanto à *performance* em si, mas também as dimensões espaciais relacionadas à estimativa de público por sessão e a possibilidade de continuidade das apresentações em outros espaços.

Considerando o porte das salas ideais para o espetáculo – que abriguem até 100 pessoas – e a baixa qualidade do equipamento de som que normalmente é disponibilizado nos teatros, foi decidido investir na aquisição de parte deste material. O primeiro passo foi dado em julho de 2004, ao ser adquirido a placa de áudio *Sound Blaster Audigy 2 ZS Platinum - Creative*, que trabalha com até 24 *bits* e 7.1, com módulo externo possuindo as seguintes entradas:

**Painel frontal externo:**

- 1 entrada *Fire wire*;
- 1 entrada e 1 saída óptica;
- 2 entradas de Linha, sendo a ‘linha 1’ para microfone vinculada a um potenciômetro, e a ‘linha 2’ para instrumentos que já contenha uma pré-amplificação;
- 1 entrada para *Headphones*.

**Painel pare de trás externo:**

- 1 entrada RCA (*Left e Right*) denominado linha 3;
- 1 entrada e 1 saída MIDI;
- 1 entrada e 1 saída RCA (SPDIF);
- 1 entrada *Fire wire*.

Foi constatado que um sistema 7.1 de reprodução de som que permitiria uma espacialização condizente para *O Naufrágio*. Essa configuração se aproxima de uma dupla quadrafonia<sup>22</sup> e ainda oferece a vantagem de poder ser controlada a partir de um computador, e de ser compatível com uma sala com capacidade para até cem pessoas. Nessa etapa foi adquirido um sistema 7.1 com 700 RMS, também da *Creative*, denominado *Gigaworks 750*, compatível com a placa de áudio.

A instalação cênica *O Naufrágio* é organizada a partir da reprodução do áudio e das imagens coordenados por um único computador. Outro passo importante foi garantir uma configuração dos *hardwares* da máquina que reduzisse ao máximo a

---

1. Diz-se do sistema acústico composto de oito fontes reprodutoras dos sons, organizadas espacialmente de maneira específica, cujo objetivo é ampliar as possibilidades de distribuição do som no espaço.

possibilidade de falhas na reprodução de áudio e de imagem. Em consequência, foi utilizada a seguinte configuração no computador:

- Nome da Placa Mãe - Asus P5GPL-X - Largura de bus 64 bits – *dual channel*;
- Tipo de processador - Intel Pentium 4 531, 3000 MHz (Socket 775);
- Tipo de *Bus* - Dual DDR SDRAM – Memória RAM Total 2047 MB;
- Disco rígido 1 - ST3120022A (120 GB, 7200 RPM, Ultra-ATA/100);
- Disco rígido 2 - ST3300831AS (250 GB, 7200 RPM, Ultra-ATA/100);
- Disco rígido 3 - ST3300831AS (300 GB, 7200 RPM, SATA);

A priori, para garantir a sincronia e controle das imagens e do som em tempo real, fundamental para este trabalho, foi necessária a utilização de:

- 3 projetores multi-mídia;
- 1 projetor de vídeo;
- 4 câmeras digitais mini-dv;
- 3 amplificadores;
- 3 caixas de som;
- 1 sistema de caixas de som 7.1, com placa de áudio e configuração de *hardwares* compatíveis ao funcionamento perfeito do mesmo

O processo de pesquisa e aquisição desses *hardwares*, de configuração dos *softwares* para edição e, principalmente, de espacialização desse material levou aproximadamente dois anos, de 2004 a 2006, e ainda está em desenvolvimento. As necessidades da *performance* foram resolvidas nessa ocasião com:

- 1 projetores *multi-mídia*;
- 1 projetor de vídeo;
- 1 câmera digital *mini-dv*;
- 1 sistema de caixas de som, com placa de áudio e configuração de *hardwares* compatíveis com o sistema.

A idéia final foi a de trabalhar com a música, o entorno acústico e as vozes das três Mulheres sincronizadas à imagem, que foram projetadas em um dos painéis do cenário, dialogando a partir do sistema detalhado acima.

Com relação aos *softwares* de gravação e edição, após a realização de testes, optou-se pelo *Nuendo 3.0.*, que aceita diversas configurações, inclusive, a de 7.1, além de permitir tanto desenhar o direcionamento do som com antecedência como a espacialização do som em tempo real. O *Vegas 6.0.*, por exemplo, oferece a vantagem de permitir trabalhar com vários *tracks* de vídeo, enquanto o *Nuendo 3.0.* aceita apenas um canal de vídeo, rodando em simultaneidade com o número de canais requeridos pelo projeto. No entanto, como nesse primeiro momento a direção optou por utilizar apenas

um projetor multimídia para projetar a imagem das três Mulheres, o *Nuendo 3.0* pareceu-nos o *software* mais apropriado para a realização das esferas acústicas de *O Naufrágio*.

Na configuração dos *softwares* surgiram dificuldades específicas. Inicialmente os comandos de espacialização não foram obedecidos pelo sistema. Inúmeros testes foram feitos com *drivers asio* e muitos deles não permitiam a alteração dos *hertz*, necessárias para compatibilizar o som do vídeo e do áudio, uniformizando a qualidade desses registros. Para trabalhar com áudio estéreo, o formato padrão é de até 44.100hz, ao passo que para DVDs e filmadoras em MiniDV, para que o som seja editado para 5.1 ou estéreo, o formato permitido é de 48.000hz. No entanto, alguns *drivers* só permitiam trabalhar acima de 48.000hz e outros apenas abaixo dessa frequência, o que modificava a qualidade do som, uma vez que os arquivos foram gravados ou estavam salvos em 48.000hz.

Utilizando o *drive Asio4allv2*, conseguiu-se a sincronia quase perfeita com os comandos do painel de espacialização. O único problema que permaneceu foi o de não soarem as duas caixas laterais, referentes às caixas de som de número 3 e 6 (Ver Figura 19 pp.147-8), que foi resolvido parcialmente, ao acionar-se um dispositivo do próprio sistema de caixas que alterava o sinal de 5.1 para 7.1 e duplicava o som das caixas de número 4 e 5, envolvendo respectivamente as caixas de número 3 e 6 (Ver Figura 19 pp.147-8). Assim conseguiu-se utilizar a potência total das caixas, mas no tocante à direcionalidade do som, o sistema respondeu em similaridade a um 5.1. Esse trabalho de configuração encontra-se ainda em desenvolvimento, pois até o momento não há a certeza de tratar-se de uma deficiência ou de uma incompatibilidade do *software*, da placa de áudio, do sistema de caixas e/ou do *driver asio*.

Dessa forma, na pré-temporada de 08 a 17 de setembro de 2006, conseguiu-se coordenar o sistema de projeção e todo o sistema de áudio de um computador. Durante as *performances*, não houve problemas com reprodução e a espacialização do áudio e com a projeção do vídeo. Essa conquista foi importante, porque, além de exigir um nível de processamento de dados elevado da máquina durante a *performance*, o tempo de duração e a organização de *O Naufrágio* foi determinado pelo som e pelas imagens projetadas, proibindo ao conjunto técnico a possibilidade de falha e impondo à atriz um trabalho peculiar, por dar-se em um tempo real e estrito.

Em outra instância da *performance* de *O Naufrágio*, o passo a ser dado com relação à projeção das imagens consiste em possibilitar a projeção de mais duas



imagens distintas, além da do monitor, coordenadas pelo mesmo computador. A princípio parece que a inserção de mais uma placa de vídeo compatível à configuração do computador (Ver p.142) somadas à pesquisa de possibilidades de sincronizá-las, seria de uma possível solução.

### 1.4.3. Esfera da música

A música integra o discurso acústico da montagem, e está associada ao que está sendo dito pela atriz, nas diversas vozes, dialogando, em consonância ou dissonância com a cena. Durante a Primeira Parte da *performance*, soa a Textura 1, que tem como características, a dominância do Dó5# te e uma estrutura sonora simples e contínua, possuindo ainda micro variações de altura, de timbre e de intensidade. Sua execução se inicia antes do raio que dá início à tempestade (00:55) e termina, nessa primeira intervenção, com o raio que finaliza a tempestade (07:00). A mesma Textura 1 recomeça na Terceira Parte (17:50), quando também tem início o vídeo de *O Marinheiro*, e se mantém acompanhando o diálogo das Mulheres até a finalização dessa Parte (35:01). Durante alguns momentos específicos dessa segunda inserção da Textura 1, outras Texturas dialogam com ela.

Na Terceira Parte (18:56 a 23:44), soa a Textura 2, que consiste em um som de Vento processado, que soa como assovios, na dominante de Sol5, com variações de altura e de intensidade, que imprimem um efeito de vibrato constante. A Textura 2 retorna em alguns outros momentos da Terceira Parte (24:34 a 25:26, e 27:59 a 28:28) e ainda em um trecho da Quinta Parte, durante o epílogo de Próspero (1:02:28 e 1:03:07), perto do final da *performance*. A Textura 1 retorna mais uma vez durante a última fala de Próspero (1:01:54 a 1:06:21), e continua durante a copla *Tatuagem*, que fecha a *performance*. Essa Textura somente pára de soar por completo ao término da *performance* (1:06:21).

Na Terceira Parte também se ouve a Textura 3 (22:46 a 26:09), proveniente do contato de arcos de instrumentos de corda com pratos, usados em bateria, de polegadas distintas que foram posteriormente processados. A nota predominante da Textura 3 é Mi 4. Por alguns instantes, soam o Dó Sustenido da Textura 1, com as respectivas variações de altura da Textura 2 e a oscilação do Mi 4 da Textura 3, além das falas da mulheres em primeiro plano.

À Textura 1 associam-se a Textura 4 (26:27 a 27:07), em que predomina o Fá 5, e a Textura 5, Vento Modificado 2 (32:57 a 35:17), que tem como predominante a nota

Fá<sup>1</sup>#. Essa massa sonora não proporciona referências espaciais ou temporais precisas, enquadrando-se assim, paradoxalmente no que entendemos por função referencial. De modo geral as texturas em *O Naufrágio* através de sua linearidade e circularidade – sem grandes picos ou acentuações dramáticas – propiciam um espaço onírico e indefinido temporalmente para a esfera da palavra.

A textura composta para a canção de Ariel, localizada na Primeira Parte (14:03 a 18:30), começa a soar ao final do diálogo de Miranda e Próspero, quando ele diz à sua filha: ‘Mostra-te inclinada a dormir, não podes escolher tenho certeza’ (Anexo II p.69). Com sons metálicos, produzidos a partir de instrumentos de percussão de metal, em alturas distintas e soando de fontes diversas, essa textura pode remeter a sons de pequenos sinos e, conseqüentemente, a passes de mágica, fadas, ninfas. Então, a Voz de Próspero desaparece, e Miranda altera seu foco do diálogo com o pai para tirar a Múmia, imagem da eterna sonhadora, da Caixa Mágica. A Textura de Ariel tem então seus sons multiplicados preenchendo sonoramente a cena. Entra, então, a Voz de Ariel (15:52), ‘espírito do ar’ que, sobre a Textura, canta a canção escrita por Shakespeare com música de Henry Purcell (Ver pp.122-3). Ariel convida Miranda à brincadeira e ao sonho. Miranda entra no jogo de Ariel, tentando seguir a voz que, no momento, circula no espaço da cena, até sair completamente de cena (18:12). No entanto, a Textura de Ariel mantém-se residualmente até o momento em que é iniciada a Segunda Parte (18:30), com a projeção do vídeo de *O Marinheiro*. Nessa cena observa-se uma predominância da função dramática, já que ela mesma se configura como um convite para Miranda entrar no lugar dos sonhos.

Na Quinta Parte, que corresponde também ao final do vídeo de *O Marinheiro*, são projetadas as imagens do mar e ilha tanto no cenário como em sua miniatura, dá-se o início do monólogo de Próspero (1:02:05.e 1:02:48), anunciando o fim das revelações iniciadas por ele, circulando pelo espaço.

Quando parece ter chegado o final da *performance*, soa a copla *Tatuagem* de Quiroga, Valério e León (1:03:19) interpretada por Silvia Davini e acompanhada por Luiz Makl no baixo acústico. Essa canção finaliza a *performance*, abrindo as múltiplas histórias apresentadas até então para outras histórias. Em sua predominância da função discursiva, *Tatuagem* amplifica o significado da última frase dita por Miranda “A morte é não sonhar” que, por sua vês, re-significa a *performance* de *O Marinheiro*, reforçando a interferência da *A Tempestade*. O caráter mundano, sensual e bem humorado dessa versão de *Tatuagem* conecta concretamente esse sonho com a mesma vida,

estabelecendo uma mudança de direção nas recorrentes versões de *O Marinheiro*, que parecem abordar a vida a partir da mesma morte.

#### **1.4.4. Esfera do entorno acústico e sua definição no espaço da cena**

O entorno acústico tem papel estruturante na atmosfera onírica da peça. Mesmo quando apresenta construções sonoras, que em outras situações, como na montagem de *Santa Croce*, auxiliaram na definição de atmosferas da cena associadas à luz, ao figurino e ao cenário, em *O Naufrágio*, elementos desses ambientes que compõe o entorno acústico expandem a cena mais do que representam um espaço físico dado.

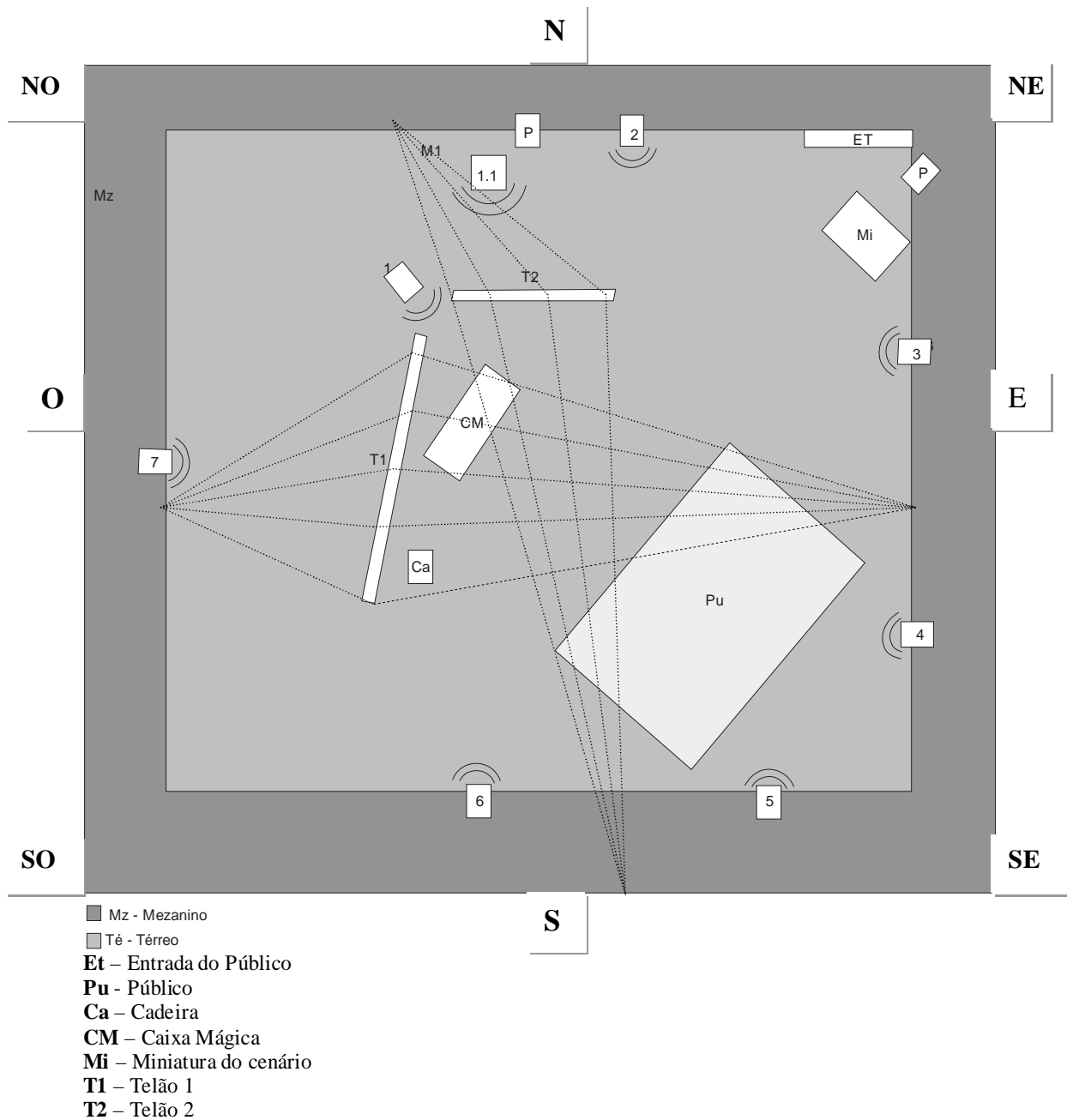
Para a realização do entorno acústico de *O Naufrágio* foi elaborado um grande projeto, com duração total 1:06:31, desenvolvido em 46 canais de áudio e em um canal de vídeo para conduzir a cena. A única variação possível de tempo se dá na entrada do público no teatro, onde a duração depende do tempo que as pessoas levam para se acomodarem nas arquibancadas.

Um som de Vento (*track* 21, com duração de 00:54) permanece em *looping*, nesse primeiro momento, acompanhando a entrada do público. Na cena, tons chocolate iluminam a Caixa Mágica, os painéis e Miranda, que lê o livro de *A Tempestade*. O vento, de baixa velocidade e intensidade, movimenta-se em torno do espaço cênico através das sete caixas direcionais do sistema 7.1 utilizado. Esse vento acrescenta mistério à cena, à qual parece não pertencer. De fato, o vento acompanha a cena na imaginação de Miranda, produzindo um ambiente, se não onírico ao menos estranho e com certo suspense. Assim, o entorno acústico durante a entrada do público apresenta uma função predominantemente discursiva.

Após a acomodação da audiência, a Textura 1 surge junto ao vento em crescendo até que se ouve um raio (*tracks* 16 a 20 e duração de 6 segundos) que dá início à tempestade. Sugere-se que a imersão de Miranda no processo de leitura e imaginação tenha produzido a tempestade. O raio é o sinal que produz o mergulho no universo da imaginação. Primeiro concentrada em sua leitura, após ouvir o raio, Miranda, é tomada pela leitura que expande para a cena.

A tempestade (com duração de 05:10) está localizada na Primeira Parte da instalação (01:50 e 07:00). Ela foi construída tecnicamente em 24 *tracks* de áudio, funcionando de forma aberta e independente. As Vozes dos Marujos, foram editadas nos *tracks* 3 a 8; a Textura 1, no *track* 14; os Ventos 1, 2 e 3, nos *tracks* 21 a 23; e os Mares 1, 2 e 3, nos *tracks* 24 a 26.

## Mapa de Som com planta baixa do cenário de 'O Naufrágio'




**M1** – Mesa de equipamentos de imagem e som controlados por um computador pessoal\*:

**1,2,3,4,5,6,7** – Sistema de caixas de som direcionais e sua distribuição no espaço

**1.1** - Subwofler

**P** – 2 Projetores Multimídia

\*Dependendo das dimensões do local da apresentação, podemos disponibilizar nossos equipamentos de som.

**N:** Norte  
**S:** Sul  
**E:** Leste  
**O:** Oeste  
**NE:** Nordeste  
**SE:** Sudeste  
**NO:** Noroeste  
**SO:** Sudoeste  
 : Cabos de aço

(Figura 19)

Em cena, o som dos Mares 1, 2 e 3, nos *tracks* 24 a 26 se apresentam em constante balanço e movimento na cena, recurso obtido a partir da alteração dos parâmetros e do direcionamento do som nas caixas.

Os *tracks* 27 a 30 foram preenchidos de sons ‘provocados pela tempestade’ na estrutura do navio e nos objetos que se encontram dentro da embarcação, como madeiras rangendo, garrafas girando de um lado ao outro do navio, garrafas de vidro se espatifando no convés. Objetos de metal balançando e colidindo continuamente com outros materiais, madeira rompendo e velas desabando compõem o entorno acústico dessa cena.

Dos 24 *tracks* utilizados na tempestade, oito se movimentam constantemente pelas caixas, com os desenhos fixos realizados anteriormente. Os demais *tracks* possuem posicionamentos determinados, simulando seu movimento apenas pelas diferenças de dinâmica, altura e timbre desses sons. Essa alternância entre posições fixas e móveis contribui para definir a espacialização do som em cena. A tempestade apresenta tanto funções dramáticas, nas falas dos Marujos, como discursivas e ainda referenciais. Trata-se de um referencial complexo, pois a tempestade é evocada pela personagem. A massa sonora em movimento produzida na imaginação de Miranda convoca a audiência à imersão em seu sonho e acaba carregando a mesma Miranda para o local dos fatos imaginados. Miranda lê, na intenção da cena, as falas de todas as personagens presentes em *A Tempestade*, de Shakespeare.

A tempestade finaliza com outro raio, somado ao grito dos Marujos e ao som de destroços (06:59). Então, ouve-se o som de um mar calmo (*track* 21, entre 07:00 e 14:57). Nessa cena, ocorre visualmente uma espécie de eco ou reverberação do que

aconteceu. Miranda monta a tempestade e o naufrágio da embarcação em um mini-cenário. Ou seja, depois da cena acontecer nas esferas acústicas, ela é montada com recursos visuais, como uma espécie de maquete (Ver Figura 15 p.123.e Figura 16 p.124).

O diálogo de Miranda com Próspero acontece na seqüência da Primeira Parte e, em seguida, a Canção de Ariel. Na seqüência, tem início a Segunda Parte, concomitantemente à exibição do vídeo de *O Marinheiro*, quando Miranda sai de cena seguindo a Voz de Ariel.

A Textura 1 reaparece junto às três mulheres que dialogam no vídeo. As Vozes da Primeira, da Segunda e da Terceira soam, na maior parte do vídeo, pelas caixas 1 e 2 (Ver Figura 18 p.126). Nesse trecho, a Textura 1 (17:50 a 35:01) se encontra em constante movimento no espaço. No entanto, esse movimento, desenhado em *performance*, é o mais lento possível, com o objetivo de se tornar quase imperceptível para a audiência seu deslocamento. Outras texturas, também elaboradas com desenhos específicos e já comentadas na sub-sessão relativa à esfera da música, somam alturas e timbres a essa textura inicial.

Na Segunda Parte, ainda há entornos acústicos, como o ambiente de lago nas montanhas (*tracks* 40 e 41 de 27:59 a 28:52), o ambiente mar batendo nas pedras (*track* 45 de 28:43 a 30:46), o ambiente de um riacho (*track* 39, de 31:17 a 32:24) e de gotas caindo (*track* 44 de 31:18 a 32:22). Esses ambientes acústicos dialogam com a cena, seja pela esfera da palavra, por meio do que dizem as mulheres, seja pela esfera da música, através das Texturas. Apesar de referenciais específicas, esses ambientes estão relacionados, de um modo geral, ao passado das Mulheres.

O som de um sino (1:01:54 a 1:01:57) marca a transição da Quarta Parte para a Quinta Parte e das imagens das Mulheres de *O Marinheiro* para imagens do mar, tanto no painel maior como na miniatura do cenário (Ver Figura 18 p.126). Na Quinta Parte, associados às imagens do mar (1:01:55 a 1:06:19), ouvem-se os sons que o caracterizam e que acompanham a voz de Próspero e a copla *Tatuagem* até a finalização da *performance*.

A existência como sonho foi norteadora das opções estéticas que compõe *O Naufrágio* tanto com relação às esferas acústica abordadas neste Capítulo como também:

1. No referente ao mapa instável da cena, tanto na visão da direção sobre drama estático *O Marinheiro* quanto na inserção de trechos de *A Tempestade*.

2. Nos ‘universos dentro dos universos’ que se multiplicam em cena em referência a uma espécie de barroco sintético como:
  - Nos painéis, na Caixa Mágica, na Múmia com seus respectivos adereços, no castiçal e na vela, que em cena apresentam versões em tamanho ‘normal’ e miniaturas.
  - Nas miniaturas do naufrágio e da ilha do marinheiro que acontecem em cena também acusticamente.
3. E ainda:
  - Na assimetria dos objetos de cena como nos painéis e nas gavetas das Caixas Mágicas.
  - Na confecção dos livros mágicos (do sonho, das gentes, de areia, das águas, dos espelhos).
  - No fundo infinito do vídeo.

Além dos grandes desafios em produzir e abordar as esferas acústicas de *O Naufrágio* também no referente à ordem cenográfica foi exigido da equipe uma perseverança indescritível pela peculiaridade dos objetos a serem confeccionados.

## Considerações Finais

Em uma carta, extraída de *Das Musikleben*, ano I 1<sup>o</sup> Caderno, Maguncia, 1948, Wolfgang Amadeus Mozart comenta:

As vezes, no transcurso de uma viagem em carruagem, ou depois de uma boa comida, ou passeando de noite quando não posso dormir, as idéias se me aproximam flutuando e melhor do que nunca. Aquelas que em tal momento me encantam, as retenho na mente e as cantarolo, como alguns me aconselham que faça. Se não as solto, me chegam bem rápido uma atrás da outra, e já temos um fragmento para ser utilizado como peça mediante o contraponto, contando com a sonoridade dos diversos instrumentos, etc. Então me reconforta a alma que nada venha a me incomodar; para que não cesse de crescer, cada vez lhe dou mais amplidão, maior claridade, e a coisa resulta quase feita dentro de minha cabeça, mesmo que depois precise de algum tempo para abarca-lo todo em uma visão espiritual como um belo quadro ou uma encantadora figura humana, e que o ouça em imaginação, não depois de ter acontecido isto, na ordem em que as coisas tenham podido acontecer, senão de repente, todo de uma vez. É um verdadeiro presente! Todo, encontrar e fazer, se me apresenta agora nem mais nem menos que como uma bela idéia vigorosa. Mas abraçar como o ouvido, todo ao mesmo tempo, é o melhor que existe (Mozart in Michel 1967 p.67).

A respeito desse trecho, Martin Heidegger comenta: “Ouvir é uma forma de levar em consideração. <Abraçar> o todo em <uma visão> e <abraçar com o ouvido, todo ao mesmo tempo> são um e o mesmo. [...] O que mostra essa passagem é que Mozart foi um dos mais ouvintes entre os que entendem” (Heidegger in Michel 1967 p.68).

\* \* \*

A opção clara em abordar e produzir sentido a partir da dimensão acústica da cena, não significa a desconsideração da esfera visual em *performance*. Ao contrário, o objetivo é produzir artisticamente obras onde o sentido se dê a partir das redes de relações estabelecidas entre as dimensões acústica e visual da cena.

A pesquisa caracterizou-se pela imersão tanto no material conceitual, metodológico e histórico, quanto em diversas instâncias de produção de sentido nos processos de composição. Importa mencionar que as produções artística, conceitual, metodológica e histórica se encontram, neste caso, intrinsecamente relacionadas.

Com a delimitação das esferas da voz e da palavra, da música e do entorno acústico, assim como do respectivo desenho da dimensão acústica da cena em cada caso, definiram-se e justificaram-se os principais conceitos que nortearam esta pesquisa,



embasando conceitualmente também os processos de composição abordados nos Capítulos 3 e 4 do presente trabalho.

A presente abordagem da genealogia do teatro no Ocidente, a partir de uma aproximação ao discurso de Nietzsche, permitiu inferir que em *A Origem da Tragédia* o teatro não é definido como ‘lugar aonde se vai para ver’, e sim como ‘lugar de visões transfiguradoras’ que, por sua vez, têm origem no universo acústico da cena. A abordagem do pensamento de Nietzsche paralelamente à consideração da *Poética* e do Livro XIX dos *Problemas*, ambas obras de Aristóteles, permitiu identificar confluências entre o discurso de ambos.

Aristóteles considera o ritmo, a linguagem, e a harmonia como os Meios de Imitação por excelência. Assim, esses elementos, de caráter acústico, são responsáveis pela produção poética em todos os seus gêneros; dentre os quais, a Tragédia tem a peculiaridade de se estruturar a partir das intervenções do Coro (que configura uma outra manifestação sonora em *performance*). Somada a estes, o fato de que a abordagem da elocução demande três capítulos completos na *Poética* revelam, em última instância, o empenho da *Pólis* em controlar a palavra em *performance*, e o valor outorgado a essas esferas na cultura ocidental.

Dessa perspectiva, pode-se inferir que em sua *Poética*, Aristóteles escreve sobre a *performance* teatral e não exclusivamente sobre o texto teatral, visão recorrente nos estudos teatrais. Assim, se bem poderia se dizer que Aristóteles se alinha com a razão científica e sua conseqüente sintonia com a razão de Estado, não seria correto declarar que sua obra não considera a linguagem cênica em *performance*, já que ela é abordada em inúmeras instâncias em seus escritos.

As declarações de Gassner podem servir de indicio para ilustrar o que, no marco deste trabalho, é detectado como um possível desvio na interpretação da obra de Aristóteles no campo do teatro contemporâneo. Gassner nota que o espetáculo, que envolve exclusivamente a dimensão visual da cena, é subordinado em Aristóteles aos ‘elementos dramáticos’. Esta redução de tudo o que se ouve em cena, ou seja, do texto em *performance*, a sua representação visual no texto escrito não é responsabilidade de Aristóteles e sim de uma cultura ocidental tardia, subordinada ao olho.

Ao considerar a arquitetura dos teatros gregos clássicos, observa-se que, a pesar de suas grandes dimensões, a acústica desses prédios é extremamente eficiente, permitindo a toda a audiência, a escuta da *performance*., enquanto que, dependendo da localização da audiência, o contato visual com a cena fica prejudicado. Isto vem

corroborar também a consideração do teatro na Grécia clássica como lugar onde se ouve.

A continuidade desta pesquisa requer, certamente, o aprofundamento das questões levantadas nos marcos conceitual, histórico e metodológico deste trabalho, relevantes para abordar os problemas que surgem da aproximação à dimensão acústica da cena. Da mesma forma, surge a necessidade de avançar, a partir de uma perspectiva histórica, na identificação das rupturas produzidas por diversos discursos estéticos com relação ao som, à música, à voz e a palavra em cena, considerando sua influência na definição da dimensão acústica no teatro contemporâneo. O lugar que as esferas acústicas ocupam nos textos do Teatro Renascentista, bem como nos discursos estéticos de Wagner, Appia, Meyerhold e Brecht evidencia diversas versões de uma mesma preocupação chave: a produção de sentido com relação à dimensão acústica da cena, que hoje parece se apresentar difusa no campo da produção artística, conceitual e crítica.

*Santa Croce* e *O Naufrágio* ofereceram um campo de experimentação do material conceitual, metodológico e histórico estruturante desta pesquisa na abordagem de processos de composição contemporâneos. A obra de Luigi Pirandello, de Fernando Pessoa e de William Shakespeare é de grande interesse para o grupo de pesquisa Vocabulário e Cena, pela peculiar circulação do narrativo, do poético, do conceitual, do teatral e do musical nos textos superlativos surgidos da relação peculiar desses autores a língua, que desafiam os possíveis limites temporais e espaciais. *Santa Croce* e *O Naufrágio* tornam-se experiências potentes de atuação, considerando a palavra como evento acústico. Nessa perspectiva a própria matéria geradora da obra desses autores assume lugar central na produção de sentido na cena.

Há diferenças e aproximações com relação à produção de sentido a partir das esferas acústicas nesses dois processos de composição. Na esfera da voz e da palavra, surgem pontos em comum, tais como a complexidade dos textos abordados, os princípios conceituais e metodológicos que nortearam os processos, e o treinamento dos atores. Enquanto às diferenças, podem destacar-se que em *O Naufrágio*, as exigências para a atriz foram potencializadas em relação à *Santa Croce*. Se em *Santa Croce* os seis atores interpretam 26 personagens. Em *O Naufrágio* em uma única cena, referente à tempestade, a atriz interpreta seis personagens que dialogam entre si, em uma situação limite de naufragar em alto-mar, onde o entorno acústico envolve a cena em altas intensidades sonoras. Isto exige da atriz também trabalhar com a esfera da palavra em

estados limite, tanto no tocante ao volume quanto em sua relação com as sutilezas de interpretação requeridas pelas distintas personagens envolvidas no naufrágio.

Há também em ambos os processos de composição personagens cuja existência se dá exclusivamente através do som no espaço cênico. Tais são os casos de os Marujos, Próspero e Ariel em *O Naufrágio*, e do Cachorro em *Santa Croce*. O Coro de Vizinhos em *Santa Croce* apresenta um caráter mixto, já que às vezes reproduzidas no sistema de áudio se somam as vozes ao vivo dos atores.

Outro caso peculiar é o da Primeira, Segunda e Terceira Mulher em *O Naufrágio*, cuja presença em cena se dá através de suas imagens acústicas e visuais reproduzidas digitalmente. Também em *O Naufrágio*, Próspero dialoga com Miranda, cuja presença se dá ao vivo. Já Ariel convoca Miranda ao jogo dos sonhos através da palavra cantada; Miranda atende, seduzida por seu canto. Ela o procura em silêncio, enquanto tenta ir ao encontro dele. Com relação às Mulheres, Miranda às vezes dialoga com elas, às vezes fala por elas e, outras vezes, ecoa as falas de alguma delas. Em *Santa Croce*, o som que o Cachorro produz é o motivo da discussão entre os vizinhos, que culmina com a morte de Roró. Nesses casos, citados acima, as demandas de trabalho com a palavra em cena, pedem por uma flexibilização do corpo dos atores.

Apenas como um exemplo, na esfera da música, a recorrência da Siciliana de Sor em *Santa Croce* e a Textura 1 em *O Naufrágio* em diversos momentos das respectivas *performances* delimita uma característica comum entre as mesmas. No entanto, estruturalmente possuem características muito distintas. A primeira, em sua organização tonal, foi composta a partir de um número restrito de escalas, e faz referência a uma cultura e a um local geográfico determinado. Já no caso do *Dixie* que acompanha a primeira aparição de Ninfarosa em cena em *Santa Croce*, a situação é diversa. As características referenciais da música estabelecem um contraste com as da Vila, ressaltando, desde o início as peculiaridades da personagem.

No que diz respeito às texturas eletroacústicas, a Textura 1 em *O Naufrágio*, dadas suas características harmônicas e melódicas indefinidas, remete a sensações sutis entre o onírico e o suspense num tempo e espaço indeterminado. Este tipo de recurso se dá em *Santa Croce* nos casos das narrativas mais longas da peça, onde essas texturas tendem a propiciar um deslocamento na percepção de tempo e espaço da cena. Enquanto em *Santa Croce* as texturas intervêm em cena de forma pontual, em *O Naufrágio* a presença delas é quase constante.

Cabe considerar o papel da *Tarantella*, em Santa Croce, que detêm uma função paródica, acentuando tanto o contraste entre a rústica família Borgia e o refinamento do convidado intrínseco à cena, quanto a diferença de clima que essa cena opera no marco da peça como um todo, reforçada pela mudança nos estilos de atuação. A copla *Tatuagem*, no final de *O Naufrágio* também atua por contraste, amplificando a súbita virada, operada nas palavras finais de Miranda. Ambas as intervenções musicais estabelecem um contraste no marco da peça e envolvem humor; no entanto, enquanto a *Tarantella* acentua o caráter diverso da Cena XIII, *Tatuagem* estabelece um ponto de fuga, abrindo o jogo para outras histórias.

Na esfera do entorno acústico, os ambientes noturnos e diurnos produzidos para *Santa Croce* se aproximam da tempestade acústica que atravessa a primeira cena de *O Naufrágio*. Porém, se distinguem bastante pelo grau de complexidade, e pelo efeito na audiência já que, enquanto os ambientes de *Santa Croce* podem ser percebidos quase que involuntariamente, estabelecendo um contraponto entre uma natureza constante e uma humanidade imprevisível, em *O Naufrágio* a tempestade irrompe em cena como protagonista.

Pode-se considerar que a realização do desenho acústico de ambas as *performances* possui uma grande parcela de trabalho artesanal. No entanto, fatores que distinguem esses desenhos vão desde as demandas exigidas pelas *performances* até os materiais utilizados na produção e principalmente na reprodução dos mesmos. Em todos os casos, os recursos técnicos disponíveis definiram o desenho acústico e muitas instâncias.

No tocante ao controle do tempo de *performance*, a relação da esfera da palavra com as esferas da música e do entorno acústico e, em cada caso, seu desenho resultante, também são distintos em *Santa Croce* e em *O Naufrágio*. Na edição dos áudios reproduzidos mecanicamente em *Santa Croce*, foi decisivo que áudio tivesse um tempo de duração maior que o tempo médio de duração da cena, definindo um tempo flexível em termos de atuação, que é acompanhada pelo operador. De fato, durante as 01:45 de duração aproximada de *Santa Croce*, a única exceção com relação ao tempo, ocorre na Cena XI, onde a canção *Amapola*, determina um tempo estrito para a cena. Já em *O Naufrágio*, o tempo de atuação na totalidade da *performance* é estrito, determinado pelo áudio reproduzido digitalmente. Assim, a atriz deve permanecer em profunda sintonia com a dimensão acústica da cena, o que demandou inúmeros processos de edição e

ajustes entre a atriz e o projeto sonoro, que não concluirão enquanto a *performance* continue sendo apresentada.

No entanto, no que diz respeito à operação desse material em *O Naufrágio*, a maior parte do projeto sonoro já está desenhada e disponível em seqüência, restando ao operador o desenho ao vivo de alguns *tracks*, o ajuste geral do volume e atenção constante com relação ao funcionamento do computador. Já em *Santa Croce*, para realizar com eficiência sua função, o operador de som necessita de qualidades associadas como organização, concentração, domínio da coordenação motora fina e contato com a cena.

No que diz respeito às relações entre palco e platéia em *Santa Croce* e em *O Naufrágio* também há distinções e aproximações, para além das diversas estéticas que elas ostentam a primeira vista. Dependendo da localização da audiência, *Santa Croce* propicia diversas possibilidades de relato, não permitindo em nenhum caso controle total da audiência sobre a cena (Ver Figura 10 pp.102-3 e Figura 12 p.107). Já em *O Naufrágio*, a audiência passa a maior parte da *performance* numa ilusão de controle da cena, mesmo que essa aparente relação frontal da audiência seja constantemente ampliada com a tempestade, as texturas e os personagens acústicos que envolvem a audiência e propiciam que a cena também aconteça e se movimente nas laterais, atrás e em diversos planos para a audiência, muito além do seu campo visual. Porém, só no final da *performance*, essa ilusão de controle da audiência sobre a cena, propiciada pela suposta relação frontal dela, é definitivamente quebrada pela aparição de um outro palco igual, em menor escala, à direita da audiência (Ver Figura ? p.?).

Davini destaca uma hiper-proximidade da voz ao ouvido que gera a naturalização da voz pelo ator. Essa naturalização torna a voz e a palavra imperceptíveis para quem fala. A saturação da audição nos espaços urbanos contemporâneos devido a constante incidência de altos níveis de decibéis; a escassa consistência conceitual nas encenações que abordam a palavra; e ainda a consideração generalizada do audível como abstrato e do visual como concreto contribuem também com a situação da voz e da palavra no teatro contemporâneo.

Alguns fatores apontados por Davini no tocante à esfera da voz e da palavra podem também incidir nas esferas da música e do entorno acústico. Com a multiplicação das possibilidades a partir do século XX e a atual popularização de aparelhos de reprodução de áudio, quando a música em qualidade digital passa a estar presente, em inúmeras instâncias da vida cotidiana, pela hiper-exposição tanto à música

reproduzida digitalmente quanto aos sons que preenchem os ambiente urbanos, também pode-se sugerir que ocorre um processo de naturalização do entorno acústico onde a eventual presença da música se confunde com o ambiente sonoro, perdendo suas funções discursivas. A revisão bibliográfica sobre o tema também denota um desenvolvimento conceitual incipiente com relação à música e ao entorno acústico aplicados à cena. Nessa situação, a música e o entorno acústico, e suas formas de produção de sentido tendem a ser considerados também como algo abstrato quando comparado com as esferas visuais.

No marco desta pesquisa transitei por diversos papéis, que se alternaram e se atravessaram entre si. Enquanto a pesquisa, no seu sentido mais clássico, ia se desenvolvendo, fui assumindo o lugar da produção, edição e montagem sonoro para *Santa Croce*, lugar que abandonei mais tarde para assumir o de ator. As demandas sonoras de *O Naufrágio* intensificaram a complexidade técnica, enquanto a atuação, no meu caso, se concentrava intensamente na presença acústica. A imersão nesses processos abre a possibilidade e o desafio de desenhar essas trajetórias, em suas direções, tendências, intensidades, a partir das percepções, das sensações que provocaram no plano de consistência do meu corpo no percurso desta pesquisa.

A linha que permeou tanto os mapas dos processos de composição quanto o material conceitual e histórico da presente pesquisa sofreu desestruturações e reestruturações incessantes. Esse estado de imersão, característico da abordagem cartográfica, demandou uma crescente sintonia no sentido de afinar-se com a geografia peculiar de cada processo, em cada caso, em cada momento; que desvendavam novas 'paisagens' a cada momento.

Finalmente, importa ressaltar que a hipótese lançada na presente pesquisa, no sentido de que a Dimensão Acústica da Cena poderia ser considerada como ponto de partida para a produção sentido em *performance*, oferecendo também instâncias de controle dessa produção – foi, na presente instância, corroborada.

**Bibliografia**

- Abbagnano, Nicola. Dicionário de Filosofia. 4ª Edição. São Paulo. Martins Fontes, 2000.
- Alexander, Gerda. Eutonia. Um caminho para a percepção corporal. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- Appia, Adolf . La Música y la Puesta en Escena. La Obra de Arte Viviente. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- Attali, Jacques. Noise The Political Economy of Music. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.
- Aristóteles. Ética a Nicômaco. Brasília, Universidade de Brasilia, 1992.
- \_\_\_\_\_. Poética. Trad. prefácio, introdução, comentário e apêndices: Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.
- \_\_\_\_\_. Arte Poética. Trad. Paulo Costa Galvão. Rocket Edition – eBooksBrasil, 1999.
- \_\_\_\_\_. Problemas Musicais (Secção XIX dos Problemas) Tradução, notas e índices: Maria Luiza Roque. Brasília, Thesaurus, 2001.
- \_\_\_\_\_. Arte Retórica. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1954.
- \_\_\_\_\_. Retórica. Lisboa. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.
- \_\_\_\_\_. Retórica das paixões. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- Auge, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, São Paulo, Papyrus, 1994.

Austin, John. Quando Dizer é Fazer. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.

Benjamin, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III), Madrid, Taurus Ediciones, 1975.

Bornheim, G. 'Pitágoras de Samos'. Os filósofos pré-socráticos. pp. 47-50, São Paulo, Cultrix, 1989.

Brecht, Bertolt. Escritos sobre el Teatro. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

Cage, John. De Segunda a Um Ano. São Paulo, Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. Silence, London, Marion Boyars, 1961.

Camargo, Roberto Gil. A Sonoplastia no Teatro. Rio de Janeiro, Instituto de Artes Cênicas, 1986.

Carlson, Marvin. Teorias do Teatro. São Paulo, Unesp, 1997.

\_\_\_\_\_. Performance – A Critical Introduction. London and New York, Routledge, 1996.

Conquergood, Dwight. 'Ethnography, Rhetoric and Performance', Quarterly Journal of Speech. Vol. 78, pp. 80-123, 1992.

Cosme, Luís. Música, Sempre Música. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959.

Davini, Silvia. Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the 1990s. Tese de Doutorado, University of London, Senate House, Londres, 2000.



\_\_\_\_\_. O Gesto da Palavra', Performáticos, *performance* e sociedade. Brasília, Universidade de Brasília, 1996.

\_\_\_\_\_. O Jogo da Palavra', Humanidades-Teatro. Nº 44 -, pp. 37-44, Brasília, Universidade de Brasília, 1998

\_\_\_\_\_. 'Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio', Folhetim –Teatro do Pequeno Gesto. Nº 15 – pp. 62-73, Rioarte, 2002.

\_\_\_\_\_. 'Nietzsche; Lo Trágico; Tragedia Clásica; Tragedia y Drama; Lo Apolíneo, Lo Dionisiaco; El Coro; Sátiro Vs. Pastor; Vocalidad'. Cátedra "Música y Drama", Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2005.

\_\_\_\_\_. 'O lado épico da cena ou a ética da palavra', 'Os trabalhos e os dias' das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. Anais / IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. pp. 308-309. Rio de Janeiro, Sete Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. 'Voz e Palavra – Música e Ato', Voz e Palavra Cantada II. Rio de Janeiro, 2007. (no prelo).

\_\_\_\_\_. Cartografias de la Voz en la Performance Teatral Contemporanea: una economia de la vocalidad de los actores en los escenarios de Buenos Aires en la década de 1990. Buenos Aires, Grupo Redes- EdUNQ, 2007 (no prelo).

Davini, Silvia e Sulian Vieira. 'O Tempo – A Condena', Revista Arte e Conhecimento. Ano 4, Nº 4, Brasília, Universidade de Brasília, 2005.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. Mil Platôs - Capitalismo & Esquizofrenia. Volumes 1, 2, 3, 4 e 5. Editora 34, São Paulo, 1999.

Dorjan, Frederick. The History of Music in Performance. New York, W.W. Norton and Company, 1942.

- Edgerton, S. The Renaissance Re-Discovery of Linear Perspective. New York, 1976
- Esslin, Martin. Brecht: dos males o menor. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- Fubini, Enrico. La Estética Musical del Siglo XVIII a Nuestros Dias. Barcelona, Barral Editores, 1970.
- Gassner, John. Mestres do Teatro I. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- Gillette, Michael J. Theatrical Design and Production. United States of América, Mayfield Publishing Company, 1992.
- Greene, Brian. Universo Elegante: Supercordas, Dimensões Ocultas, e a Busca da Teoria Definitiva. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.
- Harvey, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- Huisman, Denis. Dicionário dos Filósofos. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- Husson, Raoul. El Canto. Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- Jaeger, Werner. Paidéia, A Formação do Homem Grego. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- Lech, Robert. Vsevolod Meyerhold. Cambridge University Press, Cambridge, England, 1989.
- Lesky, Albin. A Tragédia Grega. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- Lignelli, César. 'A dimensão acústica da cena no Teatro Ocidental', 'Os trabalhos e os dias' das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. Anais / IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. pp. 262-263. Rio de Janeiro, Sete Letras, 2006.

\_\_\_\_\_ 'A Construção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena'. Saberes e práticas antropológicas desafios para o século XXI. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia. Goiânia, 2006.

\_\_\_\_\_ 'A Construção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena'. I Mostra Científica da Associação Nacional de Pós-Graduação. Belo Horizonte, 2006.

Lopes, Marco Enrique. A Composição do Vazio, cinebiografia de Evaldo Coutinho. Pernambuco: África Produções, 2000.

Mackey, Sally. Practical Theatre. Cheltenham, Stanley Thornes, 1997.

Manvell, Roger. The Technique of Film Music. London, Focal Press, 1957.

Martin, Jacqueline. 'Oratory, Rhetoric and Acting Practices', Palestra proferida no Giving Voice 96. Cardiff, CPR, 1996.

Michel, François. Enciclopédia Salvat de la Música. Barcelona, Salvat Editores, 1967.

Nelson, Thomas. Kubrick: Inside a Film Artist's Maze. Bloomington, Indiana University Press, 1982.

Nietzsche, Friedrich. O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Da Retórica. Lisboa, Vega, 1999.

Vieira, Sulian. 'Voz em Cena no Teatro Estático', 'Os trabalhos e os dias' das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. Anais / IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. pp. 313-314. Rio de Janeiro, Sete Letras, 2006.

Pavis, Patrice. Dicionário do Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiologia. São Paulo, Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo, Perspectiva, 2005.

Picon-Vallin, Béatrice. A Música no Jogo do Ator Meyerholdiano. Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov, Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, págs. 35-56, 1989. Tradução de Roberto Mallet. [www.grupotempo.com.br](http://www.grupotempo.com.br)

Pessoa, Fernando. Obras em Prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.

Pirandello, Luigi. Kaos e outros contos sicilianos. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo, Nova Alexandria, 2001.

\_\_\_\_\_. Novelas para um ano: Dona Mimma. Tradução: Bruno Berlendis de Carvalho. São Paulo, Berlendis & Vertecchia, 2000.

\_\_\_\_\_. Novelas para um ano: O Velho Deus. Tradução: Bruno Berlendis de Carvalho. São Paulo, Berlendis & Vertecchia, 2000.

Platão. A República. São Paulo, Nova Cultural, 1997.

\_\_\_\_\_. A República. São Paulo, Martin Claret, 2003.

Rawlings, F. Como escolhe Música para Filmes. Lisboa, Prelo, 1973

Rosenfeld, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo, Perspectiva, 2000.

Schaefer, Murray. O Ouvido Pensante, São Paulo, Unesp, 1991.

Schoenberg, Arnold. Harmonia, São Paulo, Unesp, 1999.

Seabra, José. Fernando Pessoa ou o Poetodrama. São Paulo, Perspectiva, 1974.

Shakespeare, Willian. A Tempestade. Teatro Completo: comédias. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

Szondi, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.

The concise Oxford English Dictionary, 4ª edição, 1956.

Tragtenberg, Lívio. Música de Cena. São Paulo, Perspectiva, 1999.

Zumthor, Paul. 'A Permanência da Voz'. O Correio, pp. 04-08. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, ano 13, Nº 10, outubro 1985.

\_\_\_\_\_. 'Carmina Figurata', Revista da USP - Dossiê Palavra / Imagem. Nº-16, pp. 69-75. São Paulo, Dezembro a Janeiro 1992/1993.

\_\_\_\_\_. A Letra e a Voz: A 'literatura' Medieval. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

## Anexo I

### **Sulian Vieira**

É atriz e professora da área de Voz e *Performance* do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde coordena a mostra semestral de Artes Cênicas Cometa Cenas. É Mestre em Teatro Aplicado pela Universidade de Manchester – Inglaterra (1998-1999), tendo sido bolsista do Programa APARTES do Ministério da Educação e do Desporto. É graduada em Interpretação ao Teatral pela UnB, onde integrou por quatro anos o projeto de pesquisa, subsidiado pelo PIBIC/CNPq, O lugar da Oralidade no Teatro, dirigido por Silvia Davini. Nos últimos 5 anos dirigiu *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa; fez assistência de direção e atuou em *O Tempo – A Condena* e *O fato*, Oscar Edelstein. Dirigiu junto à Silvia Davini a *performance O Engenho da Torre e o Mar* parte do projeto *Tiradentes um sonho quebrado*. Tem participado do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena desde 2003 no contexto do qual produziu a instalação cênica *O Naufrágio* estreado em setembro de 2006.

1) **Sulian Vieira** 33anos – 10/3/2006

**Parte II - O que você recorda de treinamento/trabalho vocal em sua formação?**

O contato específico que eu tive com o treinamento vocal tava... esteve bastante limitado e desenvolvido nesse âmbito é... em relação as disciplinas de voz em si,né? Eu fiz, acho que eu cumpri... eu participei, eu fiz todas as disciplinas da área que eram: Voz e Dicção 1, Voz e Movimento, Voz e Dicção 2, Dinâmica da Voz 1 e Dinâmica da voz 2 e também tive uma experiência no departamento de música com aquela disciplina Fisiologia da Voz, que foi uma perspectiva até bastante distinta do que vinha sendo abordada no departamento pela professora Silvia Davini. Mas, é...seria interessante falar também do que eu ouvi falar sobre voz fora desse contexto das disciplinas específicas, né? É... eu sempre percebi que alguns professores, especificamente me lembro que o Fernando Vilar tinha uma preocupação muito grande com dizer bem o texto, e.... dentro das perspectivas que ele tinha em abordar dando devido valor a palavra, abordar um texto teatral considerando a palavra, né? Agora a preocupação geralmente vinha também em torno de... também de se articular bem a palavra, de se dar valor é... real ao que se dizia né? É... de alguma maneira... dizer uma palavra, trazendo de alguma maneira a materialidade do objeto que ela representava. Então, houve várias, me lembro que... no momento, se eu não me engano, Introdução a Interpretação, talvez, foi o momento que eu tive o primeiro contato com ele, me lembro que tinha... uma tentativa assim, de algum tipo de valor ou de trabalho a partir da palavra, né? É... e de modo geral eu fui... eu... eu... durante o tempo em que eu comecei a ter os primeiros contatos com o trabalho da Silvia é... eu comecei a prestar mais atenção também nas outras disciplinas, em disciplinas conceituais, né? Como nas literaturas dramáticas e tal... é... e nos discursos de alguns autores em torno da palavra, né? Então um dos discursos que me chamou bastante atenção na época justamente porque ele falava muito sobre a questão da palavra no teatro era o discurso do Artaud. É... então sempre tinha a impressão naquele momento em que eu não tinha tão claras quais eram os lugares que cada uma dessas estéticas ocupavam no... no... na... formação do pensamento teatral naquele... contemporâneo e tal..., sempre me chamava bastante atenção o fato de um autor é... refutar ou ter tanto receios da... da questão linguagem verbal em cena, né? Mas ao mesmo tempo se utilizar tão bem dessa própria linguagem. Eu achava que era... que era no mínimo interessante, me chamava bastante atenção. É... e bom, eu vi nesse meio tempo de formação, na verdade era bem um meio tempo, foram quatro anos e meio, né?

Bastante tempo, várias tentativas né? De trabalhos que tinham interesse em valorizar ou destacar o lugar da palavra em cena e na verdade é... me traziam sempre mais questões e mais dúvidas em relação, né? E me lembro também da resistência e da confusão ou da inquietação né? Que a proposta da Silvia em diversos momentos tanto em sala de aula quando a gente trabalhava com um texto teatral específico, é... mas me lembro bastante das inquietações dos meus colegas e da minha própria inquietação também, quando a gente começou a trabalhar com as narrativas, é... o foco era nas narrativas das Mil e Uma Noites, justamente pela figura que representava a Sherazade e pelo valor político da interferência narrativa dela no contexto da comarca e tal é... então esse trabalho era desenvolvido a partir dessas narrativas e me lembro que uma inquietação muito grande das pessoas era que... tinha uma dificuldade de... de se contentar com uma narrativa, era como se a gente sempre precisasse fazer algo mais além de narrar, de contar uma história, como se o foco do que a gente fazia pra que tivesse valor de uma ação cênica ou de uma é... representação teatral, né? A gente devesse sempre que ilustrar o gesto, tinha uma inquietude em relação a essa proposta da Silvia, que era legal até explicar um pouquinho melhor, que com as narrativas a gente construiu um outra narrativa a partir de quatro perspectivas, com a narrativa geradora do relato das Mil e Uma Noites que é a história específica da Sherazade e dos reis, toda a história dos casamentos e das traições e tal... e a decisão dele de matar todas as esposas, é... assim que ele se casasse, né? É... a gente construiu um relato a partir de quatro perspectivas era a perspectiva da tradição e do futuro e a perspectiva do homem e da mulher. Baseada numa maneira em que uma tribo indígena é... tinha, uma metodologia de discussão de problemas dentro daquela comunidade, de pensar o problema a partir dessas quatro perspectivas para chegar em uma... algum consenso sobre a questão. Então a narrativa foi desenvolvida a partir dessas quatro perspectivas que de alguma maneira dialogavam, entre si mostravam seus pontos de vista a medida que contavam uma parte da história. E era uma sensação, eu sentia que existia uma inconformidade, uma inquietação nas pessoas porque era muito difícil para eles atuarem a... a partir daquelas perspectivas que também não eram personagem e eu me lembro que tudo isso circulava pra mim, ecoava eu ao mesmo tempo, tinha uma... tinha muita vontade de seguir desenvolvendo o trabalho e sabia que tinham muitas questões, né? A serem desenvolvidas aí, mas esse aspecto foi um que me chamou bastante atenção nesse momento. A dificuldade de atuar dentro de uma perspectiva que não fosse de um personagem individual e a inquietude em relação ao o



que, ao que era ação... o falar geralmente não era visto como uma ação, né? Nesse contexto, então a gente sempre tinha a inquietude de fazer mais alguma coisa, nunca tava achando que estava bom... e bom... em termos de... quer dizer... e por outro lado, dentro dos meus... no momento em que estava no... no projeto de diplomação, eu também comecei a trabalhar é... escolhi, eu tinha duas opções, me coloquei duas opções ou trabalhar com um texto... uma obra da Clarisse Lispector que era a Hora da Estrela ou trabalhar com um texto do Fernando Pessoa porque achava que é... apesar de serem duas obras completamente diferentes elas falavam de questões é...próximas, né? Clarisse Lispector esta o tempo todo é... trazendo mesmo que seja a partir, na literatura, é muito performática, né? Você esta sempre lendo a obra dela e a sensação que eu tenho é que a gente ta sempre presente no momento em que ela escreve, então tem uma... uma marca muito performativa na escrita e um estilo que me lembra sempre o aqui e agora então sempre me traz muito a necessidade, a vontade de que aquilo fosse teatral, fosse feito como teatro e o Fernando Pessoa bom... entre milhões de outros aspectos também ela também tem toda uma discussão sobre a linguagem, sobre o ser e a linguagem, sobre a existência e... e a palavra né? É... ficou meio abstrato mas? Nessa direção eu percebia que eles tinham muito em comum, mas eu tinha que fazer alguma opção e optei pelo o texto teatral que já estava pronto do Fernando Pessoa, foi um momento em que eu também consegui, no mínimo perceber, até então eu percebia algumas questões, né? É.. fui estimulada a perceber, algumas questões que sempre estavam presentes em torno, no momento em que a gente fazia algumas opções é sobretudo em torno da palavra em cena ou valorizar, sobretudo quando a gente queria partir daí.

### **Parte III - Que presença tem esse treinamento no seu trabalho profissional?**

Esse treinamento tem uma presença gigantesca no meu trabalho profissional, né? É especificamente depois do ano, acho que do ano 2000 eu retomei Silvia estava fazendo o doutorado eu também tava fazendo o Mestrado, numa área um pouco diferente na área de Teatro Aplicado, né que é outro aspecto da minha formação que eu não tinha colocado antes, mas basicamente no ano 2000 eu retomei é especificamente, meus vínculos com aquele tipo de trabalho que eu já vinha desenvolvendo desde 92, basicamente né? É... que teve uma interrupção aí entre noventa e cinco até dois mil, mas essas perguntas que tinham ficado suspensas então, é...voltaram a estar presentes em questões relacionadas com ao meu cotidiano no trabalho com o teatro é... então até

entre 2000 e 2002 eu tive dando aulas na Faculdade de Artes Dulcina trabalhando com disciplinas muito diversas desde a História do Teatro a Metodologia é... na área do ensino das artes cênicas, de interpretação também, ou disciplinas também voltadas a questão do trabalho com o movimento especificamente, mas o tema da... da abordagem, da cena a partir da palavra, estava sempre presente na medida em que era possível que ele aparecesse nas disciplinas... é... e eu passei a estar definitivamente, poder estar mais próxima da questão, quando eu fiz concurso na Universidade de Brasília pra atuar na área de voz e performance foi quando eu me dediquei, passei a me dedicar exclusivamente para essa questão, pra essas questões, né? Então, agora paralelamente é... eu cada vez mais, pelas opções que acabei fazendo, estéticas, até... é... quis e também tive interesse de estar mais próxima a questões voltadas para o lugar da palavra na cena, né? E tive dando continuidade... depois de bastante tempo a um projeto que eu comecei a desenvolver no... é... no projeto de diplomação em graduação, que era aquela obra de Fernando Pessoa chamada 'O Marinheiro', uma obra de Teatro Estático, aonde existe uma concentração e um valor imenso dado a ação da palavra em cena. Quer dizer isso tem status e lugar, a palavra tem um lugar definitivamente e explicitamente um lugar de ação nessa obra. E trabalhando com uma obra que explicita tanto essa dimensão a gente também tem mais possibilidade de enfrentar as questões que estão presentes nesse lugar, tanto na nossa formação de ator em si o que a gente escuta, aprende, o que é... é digamos acaba... as coisas que acabam chegando pra gente como preconceitos, como dadas também... é... quanto pela nossa também distância mesmo cotidiana ou pela situação né? De vocalidade, de oralidade citando o Zunthor que nos cerca, na qual nos somos parte... ou participamos, né? É... então cada vez mais, que r dizer, com tanto contato, com tanta proximidade a essas questões elas passaram a ficar cada vez mais latentes e a necessidade de resolve-las cada vez maiores, então trabalhando com um elenco, de pessoas que até tinham bastante contato com a questão da voz em cena a gente... ficou mais explícito, mais latente, o quanto de questões que a gente precisaria repensar ou reformular ou querer investigar, pra gente entender essa nossa, de onde é que vem essa nossa dificuldade de pensar que enquanto a gente diz, a gente de fato, faz algo. De dar esse status que de fato a gente entende que a palavra tem. Algumas vezes explicitamente em cena ou mais ou menos, mas tem né? E me deparei com várias resistências de diversas ordens, né? Desde o como a gente escuta ou do quanto a gente escuta, de um modo geral e, sobretudo em cena, porque, quer dizer o

quanto a gente percebe que essa dimensão da palavra, que a dimensão acústica de um modo geral em cena ela tem seu lugar, né? E... daí de você perceber o quanto isso também tá relacionado ao fato da gente não ver de... de fato chegar pra gente a partir de outro sentido que não é o olho, não é a visão, que é o ouvido. Do quanto é difícil, apesar de a gente poder dizer, na prática, concretamente, da gente, de fato perceber a materialidade da palavra, do som de modo geral, como algo concreto, né? E isso quando você está trabalhando com um texto que demanda que você... um tipo de entrega determinada, um tipo de... não sei se a palavra é conformidade, mas um tipo de aceitação que a ação esta no âmbito do que se diz aqui, né? Quando não existe essa vontade, quando não existe um desprendimento a isso fica muito difícil, quando todo, quando grande parte dos treinamentos, quando grande parte discurso na área da formação do ator e tal, tende a de fato minimizar esses aspectos ou a não compreendê-los com tanta... com todas as suas especificidades, né? Acho que grande parte dessas questões acabam ficando de fora, acabam ficando naturalizadas, então aí, quer dizer, os problemas técnicos que você... de fato teria, que de fato são os problemas técnicos que aquela obra te impõe, eles acabam ficando impossíveis de serem resolvidos, quando você não tem um grupo de atores que esta disposto a perceber todas essas questões então ele acaba ficando nesse caso, quase que impossível, né? E daí essas experiências elas cada vez me chamavam mais atenção pra essa espécie de alheamento, como se a gente tivesse ficado mesmo... com debilidade em um tipo de produção, a um tipo de percepção também, que acho que tá diretamente associado é... quando a gente se disponibiliza a ouvir é... e todas as questões muito sutis... que tão nessa relação entre o treinamento corporal, né? Que... que acaba ficando em... em oposição ao treinamento vocal. Uma coisa que eu acho muito... que eu sempre achei muito instigante num primeiro momento no trabalho da Silvia é que... é as aulas de técnica vocal, elas mais pareciam a princípio com aulas de corpo e movimento, por exemplo, tinha toda uma preocupação em trabalhar com todo o teu corpo, em desenvolver alguma possibilidade de controle, no caso ela trabalha com... com aspectos centrais pra técnica corporal a Eutonia que tem bastante a ver com a flexibilização de tônus e com o estímulo da consciência óssea e da musculatura esquelética. É... então todo esse trabalho de trazer você para você mesmo, e de fazer... e de gerar recursos pra que você perceba o seu corpo de fato no espaço e gerar recursos pra que você tenha algum tipo de controle e flexibilidade pra o que você tá se disponibilizando a fazer. Esse tipo de trabalho mais do

que te deixar em um lugar eficiente pra o que você precisa fazer, acho que potencializa né? Otimiza as tuas possibilidades também. Então quer dizer, sempre teve uma preocupação muito explícita, quanto a questão corporal de modo geral, né? O que veio, a ficar mais explicitado na definição que ela vai produzir, sobre o que é a voz em cena, né? Quer dizer a definição de voz como uma produção corporal capaz de produzir significados complexos na cena. Essa definição ela iguala, ela coloca no mesmo patamar de produção corporal a voz em relação ao movimento, que também nessa perspectiva é considerada como uma produção corporal, que também gera significados e tal. E voz tem essa especificidade que é a especificidade da palavra que consegue focar que consegue precisar significados bastante complexos, né? Então sempre fez uma diferença muito grande porque as referências anteriores, dentro da formação amadora e tal... que eu tinha sobre voz eram sempre muito vinculados a articula bem, ou falar alto sempre a audibilidade e a articulação, né? E a discussão, é... em algumas instâncias nas aulas de interpretação sobre atitude e intenção, mas nada também muito objetivo e preciso e ali a gente já começava a redimensionar essa perspectiva desde o treinamento que não considera a gente como uma laringe ambulante, como ela mesma diz... mas a partir do seu corpo como um lugar que você produz fala, como um lugar de produção. Então isso já modifica muita coisa, você tem possibilidade de perceber as diversas relações entre a minha produção vocal, a minha emissão, é... os meus apoios, os meus pontos de apoio do meu corpo sobre esse ambiente, sobre o chão é... e todas as questões de... muitas vezes, né? De fixação de tônus ou de falta de flexibilidade, de... de disponibilidade de adaptação do teu corpo a algumas demandas. Quer dizer, a produção de voz, é outra questão que trabalha muito especificamente com a produção de voz em altas intensidades, quer dizer que tem uma diferença muito grande do trabalho de um fonoaudiólogo, que você ta trabalhando esteticamente com a voz, você ta desenvolvendo aquela potencialidade para produzir é... um resultado estético. Então, também existem todas as especificidades em torno daquele tipo de produção específica, quer dizer que não é qualquer outro tipo de produção, dentro dessas especificidades e dessas condições e como é que meu corpo se relaciona com essa demanda que é uma demanda também muito grande, né? É...então quer dizer em várias dimensões cada vez mais especificando e... e... a gente também podendo perceber a diversidade né? De... de lugares que essa voz pode tomar na nossa experiência cotidiana mesmo, ne? É... então, só sintetizando o tema do... desse reforço, né? A questão do corpo como lugar de

produção e não essa dicotomia entre o movimento e a voz ou corpo e a voz, corpo geralmente associado ao movimento e a voz geralmente sendo associada alguma coisa ao intelecto por isso as pessoas com tantas desconfianças em relação as narrativas, isso aqui não é algo sempre as reclamações elas sempre perpassavam inseguranças questão.

#### **Parte IV - Como você vê a preparação e o desempenho vocal nos atores de Brasília?**

Pensando em atores profissionais, né? A gente teria que também precisar um pouco o que é que a gente define como profissional, né? Vou... vou pensar especificamente nas duas faculdades, né? A gente sabe que tem um curso ou outro na cidade também, né? Profissionalizante, que se diz pelo menos, né? É mais a experiência que eu tive na Faculdade Dulcina, o tempo que eu tive lá, trabalhando dois anos mais ou menos e quer dizer, o que eu conheço também da formação vocal do lugar sempre foi uma formação é... vocal prestada por pessoas que trabalham com música e também não posso dizer que eu veja tantas coisas assim, ou que eu veja tudo que acontece na cidade, que eu esteja vendo nesse momento, mas eu... me lembrando dos resultados desses, dessas escolas e tal... e das pessoas que são formadas a partir daí... eu de fato não consigo me lembrar agora, de verdade de nenhum trabalho em que eu percebesse que existisse uma... alguma proposta muito clara na área de produção de voz na cena ou que me... tivesse me despertado bastante atenção e... desde a Universidade de Brasília a gente consegue perceber que existem algumas das pessoas que saem daqui... né? Você pode... tem o trabalho que a Paula desenvolveu como as meninas que estavam em formação Ana terra e Ana Cristina que saíram do departamento e que depois elas continuaram, deram continuidade, que existia explicitamente uma vontade um desejo muito grande e... é... uma busca de... de se conhecer, de se identificar de se explicitar de essas... essa dimensão acústica, né? De um modo geral, não só da palavra, mas uma preocupação a partir da... da... é... da cena de modo geral tenho essa referência como uma marca, e tirando os trabalhos que a gente faz especificamente, né? E de modo geral eu percebo que quando existe uma tentativa de se trabalhar, quando se fala na montagem texto clássicos geralmente, um dos objetivos dos diretores será geralmente valorizar a palavra em cena, né? O que eu já vi sendo produzido na cidade nesse sentido é, ou era uma montagem completamente perpassada por recortes, né? Que evitavam cenas muito extensas, onde um personagem teria que ficar muito tempo falando, né? E se

privilegiava momentos de... de ação como deslocamento, né? Então você sempre... quando... quando existe uma dedicação para abordagem desse tipo de texto, existe também o problema de não se saber, de não se o que fazer com os problemas que surgem, as dificuldades que surgem é... da própria formação dos atores em trabalhar com um material que tem uma demanda tão grande sobre a técnica vocal e todas as questões estéticas que surgem daí. Então se optava por fragmentar ou evitar que alguma coisa demore muito tempo ou alguma fala de algum personagem demore muito tempo. É... então o resultado muitas vezes acaba muitas vezes, sendo bastante... comprometido, né? E por outro lado algumas tentativas, né? De se valorizar muito a palavra que acabam sendo ilustrativas, acabam muitas vezes na tentativa de hiper-valorizar, fragmentando o sentido, né? Justamente... quando a gente, muitas vezes, quando quer dar o devido valor é... se desconecta de algumas... de algumas especificidades da palavra que antecedem ou que são... que se sobrepõe a simplesmente articular bem uma palavra é... ou ser audível, né? Então não tenho realmente grandes referências e tal... agora me lembro que... bom, alguma coisa que a gente assiste em outros lugares ou que eventualmente vem a ser mostrado na cidade, é... me lembro de um ator, eu tenho até o encarte do... que fez 'As Cartas de Rodas', que era um ator francês, que fala português e tal... parece que esta erradicado no Brasil, é... que eu fiquei bastante surpresa com a abordagem que ele fez do trabalho do Autaud era um trabalho feito sobre cartas né? E é um ator que tem formação em teatro físico, né? Então eu percebi que... até gostaria de voltar a assistir esse trabalho mas, ali em percebia que havia algum tipo de integração bastante distinta, do que eu vinha vendo, do que se define... Stefani Bró eu acho que é o nome dele... é... do que se define como teatro físico, né? Pelo menos o que a gente tem visto aqui em Brasília, tenho tido contato em Brasília nas experiências que eu tenho tido contato, me chamou bastante atenção o lugar que ele dava mesmo pra palavra e essa relação da palavra com a ação, né? um trabalho muito concentrado de atuação e bastante centrado... pelo menos a impressão que eu tive naquele momento, né? Vi a peça só uma vez mas me chamou bastante atenção esse trabalho especificamente.

#### **Parte V - Quais são as exigências que o ator tem que garantir em cena?**

Em cena ele tem que surtir efeito, né? Ele tem que... que fazer acontecer o que de fato ele propõe ao público, ele diz ao público o que vai acontecer, então quer dizer... acho que hoje e sempre uma disponibilidade... é você tem que ter... mas, eu acho que, eu diria

até mais anterior, né? Em treinamento, ensaio... acho que... diante talvez da diversidade de possibilidades dentro do teatro contemporâneo, né? Se você opta por não trabalhar especificamente com uma direção ou se você quer trabalhar com diversos diretores ou não é o caso de Brasília, né? Fazer audições e tal em, mas em outros panoramas culturais que tem essa possibilidade, seria acho que de flexibilidade, né? Pra que você possa utilizar da melhor maneira o material que você tem. É que nem sempre a gente tem facilidade em todos os aspectos mas quer dizer, alguma flexibilidade em desenvolver nossas possibilidade pra cena de modo geral. Para as demandas de presença, pra demanda de produção de voz em altas intensidades, de flexibilidade em todas as dimensões é... de tons, de timbre, de alturas, intensidade e tal. É... e sobretudo isso fica mais patente se você de fato opta por transitar em diversos gêneros e estilos ou se você opta por trabalhar num momento com um texto de repertório, com teatro de repertório e depois você quer trabalhar um processo improvisacional e tal acho que são demandas né? Muito distintas, né? Acho que cada vez mais entraria em questão o tema de trabalhar com um tipo de treinamento que desenvolva essas potencialidades, né? De maneira integrada e tal. Porque se a gente, se você não faz uma opção muito específica talvez você de fato, e acho que quando você faz também alguma opção, vou trabalhar sempre com o teatro de repertório, vou... vou desenvolver o meu foco vai ser sobre essa questão específica, vou trabalhar com obras deste ou daquele autor, meu cada vez mais você vai se aprofundar e vai verificar que existem sempre problemáticas em torno daquela questão que você pode desenvolver mais.

**Parte VI - Dentro de uma perspectiva temporal e de gênero, você acha que essas exigências que o ator tem que garantir em cena foram sempre as mesmas?**

Acho que não, que não foram sempre as mesmas. E nem... também não ousaria dizer que hoje em dia a gente tem mais exigências que... que em algum outro momento, acho que depende também das opções que você acaba fazendo dentro desse contexto. Mas existe sim, claro é... acho que desde que nós somos pessoas e temos corpos tão distintos e essas produções elas vão tendo distintos valores é... em cada momento, é... acho que existem sim diferenças, tanto do valor que o teatro vai tendo em cada realidade, do lugar que ele vai ocupando, de como ele vai ocupando, esse lugar, se é um lugar de poder, ou se é um lugar... onde ele não tem muito poder, mas ele ainda circula, um poder do estado né? E das características e das demandas específicas que o ator vai tendo em

cada momento. Até o lugar que o ator vai ocupando, né? Em cada sociedade. E pensando agora mais especificamente em teatro ocidental é... bom... você tem também desde de um ator na Grécia Antiga também não necessariamente freqüentava os cursos de... provavelmente era um outro tipo de processo para essa opção, é... pra você chegar a ser um ator, né? São figuras que tem algum vínculo também com as práticas desse estado, considerando que... que o teatro tinha um papel muito definitivo esse processo civilizatório, aí. Hoje em dia considerando toda essa diversidade, por exemplo, pensando diretamente nessa relação do ator e das obras teatrais, quer dizer, hoje em dia é absolutamente, extremamente necessário, sobretudo porque a gente de fato trabalha com diversas traduções, com textos de diversos momentos históricos e gêneros distintos quer dizer, é muito importante, sobretudo hoje a gente perceber sim, que existem diferenças e que perspectivas muito distintas né? Sobretudo com relação a noção de personagem, né? Você vai observar que em muitos momentos existem semelhanças também entre determinados personagens épicos é... e diferenças entre o mesmo personagens até, relido em diversos momentos históricos e tal... é e as demandas são realmente muito diversas, quando você vai considerar todo esse repertório que a gente tem. Existe uma diferença muito grande entre um personagem realista, personagem protagonista de uma peça realista e um personagem protagonista de uma peça do século de ouro. Existem demandas e existem... sobretudo quando a gente pensa no lugar da palavra, historicamente falando você vai ver que existem momentos em que essa dimensão, o lugar da palavra, a dimensão acústica da cena esta muito mais explicitada, do que em alguns outros não que ela deixe de existir, mas ela tem mais presença, ela aparece mais. Por exemplo, no teatro clássico, é... no teatro Elizabetano, né? Aonde existe uma preocupação explícita, quando você observa o funcionamento das falas ou como... como Shakespeare por exemplo estrutura, o Calderón de La Barca também é... o que se diz esta extremamente vinculado ao como se diz, ao como isso vai soar no tempo e no espaço. Quer dizer, tem... é muito mais explícita essa dimensão numa obra como essa do que por exemplo no teatro realista, né? Então quer dizer você vai ter demandas... a palavra é muito mais pensada a partir de uma perspectiva musical, né? Do que numa obra de teatro realista. Você também pode pensá-la dentro de uma perspectiva musical, mas o que vai estar mais explícito ali é o discurso de um indivíduo, burguês e tal... com as suas preocupações. É... são outras demandas também você dizer



alguma coisa como se você estivesse dizendo num ambiente íntimo, num ambiente da casa que passa a estar extremamente presente na cena realista. A casa da família comum não mais a casa dos reis ou de figuras nobres ou de seres mitológicos e tal. É... então também tem uma demanda aí que é de parecer... que o que Silvia sempre explicita nessa questão entre... alguns autores responsáveis pela produção no trabalho vocal, sobretudo na Inglaterra, né? Costumam acusar o realismo, como sendo uma das... um dos porque do ator ter se distanciado tanto da produção da voz em cena. Hoje em dia tenha tantas dificuldades, coloca o realismo como um empobrecedor dessa... dessa potencialidade. Silvia sempre diz: Bom, eu entendo o realismo como um... como um momento que a gente teve que enfrentar uma demanda técnica, que era justamente esta, de produzir voz em altas intensidades, mas fazer isso parecer, como uma conversa dentro de uma casa. Então quer dizer, existe aí uma demanda diferente. Assim o como um ator que se prepara pra esse tipo de obra vai... especificamente consegue desenvolver outras habilidades vai precisar trabalhar com linhas muito grandes, vai ter uma exigência de uma extensão, uma diversidade tímbrica muito diferente de uma conversa no interior de uma casa, né? E também a perspectiva do... acho que esta diretamente relacionada com a perspectiva de como a gente também compreende o personagem, de que é interessante a gente ter acesso ou... ou considerar a personagem, a partir de um lugar que me possibilite também é... pensar o personagem em diversas, a partir, em diversas obras, a partir de perspectivas tão variadas, a gente trabalha especificamente com a noção de personagem como modos, modo de fala, lugar de palavras explicitando a dimensão ficcional do que a gente faz e evitando é... trabalhar com personagem com essa noção de indivíduo e tal... que é extremamente, que é bastante vinculada né? No ensino do teatro hoje, no próprio fazer teatral de modo geral. Então a gente acha que essa noção não é uma noção muito útil num momento em que de fato a gente pode expandir é... trabalhar com gêneros que não dependam exclusivamente, que não correspondam a essa noção. Desde a perspectiva dos gêneros também. Acho que... quer dizer a gente sabe que esse tema é bastante é... tem muitas questões que envolvem né? Quer dizer a... o gênero trágico tem... tem algumas especificidades mas a gente sabe que essa pureza é dentro dos gêneros é bastante questionável, né? Mas a gente sabe que existem a grosso modo especificidades também. Para o cômico, seus tempos o próprio ritmo que cada gênero impõe ou sugere, né? Pra que ele surta determinado efeito, também existem

diferenças grandes, em algumas obras isso está mais explícito em outras menos. Essas questões se misturam (tempo). É uma... um momento do teatro que me chama bastante atenção, quer dizer hoje em dia, pouca gente monta obras de teatro medieval. Mas acho que tem... tem questões interessantes aí. Você trabalha com uma noção de personagem que não é nem uma entidade mitológica, nem um rei uma rainha geralmente são personagens genéricos o amor a fé, são alegorias, né? Alegorias, quer dizer então como deve ser para um ator que tá sempre motivado a partir de uma perspectiva de que o personagem é um ser individual, quer dizer é como deve ser pra um ator que sempre pensa o personagem assim, atuar um personagem que é a alegria, quer dizer que recursos esse ator dispõe, que ele vai ter que abrir mão de todos esses, né? Que ele teve e vai ter que se disponibilizar e perceber outro tipo de material, quer dizer uma outra relação, uma outra idéia de ser, uma outra idéia...de uma outra lógica de organização das coisas, né? Acho que está sempre relacionado, quer dizer você tem que... acho que depende muito dessa nossa disponibilidade, desse fator... algum tipo de inteligência que você precisa estar sempre disponibilizando, pra realmente conhecer as obras com como universos que têm lógicas suas... próprias pra poder dialogar com elas, né?. Quer dizer isso seria um problema interessante, no mínimo pode ser instigador e vai por aí. Numa obra de teatro acústico também quer dizer de personagem ela é completamente esfacelada, né? Não existe um personagem, a própria figura do coro, né? Você está trabalhando com um personagem que... que não é único, que é um coro, que é uma comunidade, que é um grupo de pessoas que tem algo em comum, né? Quer dizer extirpar essa individualidade passou a ser tão naturalizada, quer dizer é um exercício que deveria estar presente na nossa prática ou pelo menos ser abordado no ensino do teatro.

### **Parte VII - Por que montar 'O Marinheiro' de Fernando Pessoa hoje?**

Desde... desde 1995... foi o meu primeiro contato com... mais próximo com a obra já conhecia e tal, mas é outra história quando você começa de fato a conhecer e perceber toda a lógica daquilo, né? Mas já naquele momento me impressionava o quanto... o tema da multiplicidade do ser, da multiplicidade, das perspectivas que podem existir... era presente pra ele, sobre um determinado tema e sobre todas as questões que ele traz que são questões recorrentes na filosofia, na arte, né? Sobre a criação, a questão da

existência, da morte... aonde a linguagem, aonde a capacidade de produção de linguagem de modo geral é um tema recorrente é... a proximidade entre pessoas a partir dessa produção de linguagem ou a distância que se cria, né... entre um e outro mas sempre me... me... acho uma obra bastante interessante, provocadora e pertinente, porque, pra mim, uma das questões centrais, apesar de tratar tantas questões, de tantas questões virem a tona e serem remexidas e reviradas na obra. O tema da certeza de... a nossa inquietação, sei lá se é inquietação Ocidental de descobrir o por que das coisas e como as coisas são... ou de descobrir respostas... que pelo menos em algum momento te dê algum tipo de... de segurança, não sei se é um tema do homem, né? De um modo geral essa necessidade, essa busca constante por alguma certeza, por algum tipo de estabilidade, de afeto... do que seja... elas buscam essas três veladora enquanto conversam sobre os passados, sobre o sonho, diante de uma morta enquanto velam uma morta elas estão o tempo todo querendo saber pra que elas tenham alguma certeza e na construção da obra ele sempre dá algum jeito de fazer com que apareça a dúvida de que... de que elas desistam de alguma maneira dessa tentativa de estabilidade ou de uma certeza absoluta. Então esta o tempo todo explicitando essa multiplicidade constante da nossa percepção ou do como a gente pode apreender a realidade, quer dizer ela ta o tempo todo fugindo das certezas, fechadas, em si... e abrindo sempre espaço pra essa percepção fluida, né? Da realidade, pra uma percepção mais... é...sem tantas expectativas tão... que possam fechar tanto as nossas versões sobre o outro, ou sobre, né? Então acho que é um texto muito interessante, pra gente né?... Foi escrito a um século quase, um século atrás é... e no momento em que...hoje em dia a gente ainda provavelmente tem reverberações daquelas mudanças que então vinham acontecendo, né? É... é... em mudanças em tantos... na nossa maneira de atuar no mundo ou do mundo se relacionar com a gente ou da gente perceber que vieram só se potencializando ao longo desse século. Basicamente por isso remontar, né? E por um desejo obviamente muito forte de atualizar essas questões todas hoje em dia.

### **Parte VIII - O que te fez insistir por tanto tempo com esse texto?**

Na verdade uma insistência, que... onde houveram pausas, né? É... em 95, eu fiz esse projeto de diplomação e depois tentei continuar a trabalhar com um grupo, mas só de fato tive apoio pra realizar o projeto em 2000, eu tinha ido já fazer o mestrado e voltei e foi meio que uma surpresa pra mim então tentei me vincular com as pessoa que eu já

vinha trabalhando desde antes de eu sair para a formação de mestrado e sempre e sempre tive... via muitas coisas na obra que eu achei que fossem bastante, muito potentes, né? Pra você mostrar hoje em dia, apesar de saber dificuldade que você podeter... hoje em dia quando a gente esta acostumado com tanta rapidez por exemplo no cinema... com tanto movimento... com tanta... quer dizer não deixa de ser... um desafio, você saber que tem tanta coisa dificultaria tanto o teu trabalho, quanto a disponibilidade da platéia, mas na verdade a insistência ela teve algumas pausas, e depois de 2000 agora né? Então, daí é... pra agora, veio a partir da necessidade de ter mais clareza do que acontecia, por que de alguma maneira eu não conseguia fazer com que as pessoas que trabalhavam comigo chegassem aquele resultado que eu queria, provavelmente ate de maturidade também minha... da minha parte de... de fato reconhecer quais eram os matérias que essa pessoas tinham e a disponibilidade e também pensar em procedimentos para explicitar algumas questões, então é... e hoje em dia, acho que... eu tenho essas questões mais pensadas, bem mais claras e entendo o porque de algumas dificuldade o fato de eu estar trabalhando sozinha também é uma opção estética, mesmo dentro dessa proposta.

### **Parte IX - Quais a diferenças de abordagem nas três montagens?**

Eu acho a priori não tem uma diferença muito grande de princípio quer dizer... o que é que eu penso sobre o texto ou o que, que eu opto. Em termos de encenação tem... as duas primeiras são muito parecidas, a primeira e a segunda bastante parecidas... a segunda um pouco melhorada, né? Em termos de acabamento e dos materiais, e tal... e nas duas a gente trabalhava com o silêncio, não tinha nenhum outro tipo recursos acústicos além das nossa próprias vozes e a gente trabalhava com a idéia de que todas as personagens estavam unidas por uma única roupa que em algum lugar é... se vincula a idéia de todas elas serem um único personagem, né? Mas ainda trabalhava tentando explicitar essas identidades, porque ainda existia uma necessidade de alguma maneira de pensar esses personagens como indivíduos, né? Como pessoas que tinham uma história e que isso as definia como personagens, que essas histórias individuais, o que era muito difícil porque na verdade elas mesmas se contradizem no meio da peça então de alguma maneira era um recurso que a gente tinha que forçar a barra, porque a obra realmente não... ela inclusive passa a perna na gente quando a gente tenta impor essas... essas... essas pré-concepções, né? Sobre o que é ação? ou o que é o personagem? Ela ta

o tempo todo puxando o tapete literalmente é... a obra então quando você tenta fixar algum tipo de perspectiva que não seja as demandas dela, logo daqui a pouquinho ela te puxa o tapete mas... o que acho... o que se... a mesma direção, mas algumas questões começam, ficam muito mais explícitas nessa terceira... nessa terceira montagem, né? Aonde definitivamente o tema delas serem imagens reproduzidas da mesma pessoa, é já modifica bastante tudo é... eu tenho... aí definitivamente pelo fato de ser uma atriz só trabalhando todas as personagens a gente trabalhando, explicitando essa idéia de que todas elas sejam uma, né? A própria questão da realidade delas de serem quase holografias, de não existirem na mesma dimensão em que a platéia existe, e até a presença da morta que também é uma múmia, não é o meu corpo, a minha presença que também circula a cena ao mesmo tempo em que eu também to presente nas veladoras, né? É... trazendo... é... trazendo alguns aspectos ou trazendo algumas situações da obra A Tempestade de Shakespeare, né? Que também trabalha com o tema da multiplicidade com o tema da... da ilusão, essas questões todas sobre o que é afinal de contas o real pra gente. Se essa experiência é tão mais real que a outra experiência ou se a realidade do sonho é tão real quanto a outra realidade, né? Também trabalha com a questão da percepção. Então, a gente trabalha, continua trabalhando na mesma direção, mas o que eu sinto é que hoje em dia, algumas questões estão muito mais maduras, então por isso a gente entende que a gente consegue estar mais próximo é... da proposta do Pessoa.

### **Parte X - Como a recente abordagem pode tornar mais eficiente à atualização do texto?**

É acho que... por vários motivos, assim. O principal é que... sobretudo, agora a gente trabalhando explicitamente com uma noção de personagem muito mais fluida, é... definitivamente a gente esta trabalhando com a idéia de que todas elas sejam um único personagem que se manifesta a partir de diferentes perspectivas, que muitas vezes se contradiz... é... num momento só. Então quer dizer, a gente optou por uma definição desses estados a partir do tônus, a partir do como a qualidade do corpo dela, que qualidade o corpo dela apresenta, cada um desses personagens apresenta no primeiro momento da cena, em que ele se manifesta, né? E... a partir daí a gente gera toda a relação entre elas, a partir de uma definição. Quer dizer, a primeira veladora dentre... em relação a todas, tem o tônus corporal mais elevado, que a fala dela sugere isso desde o primeiro momento. A segunda médio e a terceira o tônus mais baixo, quer dizer tem a

ver com as características também. Uma que saber mais que é a primeira é muito mais ávida por fazer perguntas. A segunda é muito mais instigadora, mais sedutora e a terceira muito mais radical, muito mais firme e muito mais pessimista também em todas as colocações. Então quer dizer a gente partiu desse de uma perspectiva de personagem mesmo como lugares de palavra, isso deixa a atuação muito mais fluida. É... isso faz com que a gente... é, possa ficar muito mais presente em cada coisa que venha a ser atualizada, das diferenças entre uma e outra é... as diferenças que se apresentam mesmo em uma fala, é... de ir mapeando, é um trabalho muito próximo com o texto. Cada vez mais ou o quanto mais a gente se aproxima da situação que é gerada no momento que a gente diz x,y,z, mais a gente se aproxima, quer dizer essa experiência é concreta que o que tem acontecido desde os primeiros momentos que a gente... voltou a ensaiar essa obra. Cada ensaio é uma possibilidade de ficar mais próximo... é... dessa... dessa proposta do autor e perceber os milhões de nuances que podem passar batidos... que podem passar sem que a gente perceba, e que pode ser que no conjunto, ou no total a platéia não venha a perceber todas essas especificidades, mas a gente com isso garante que a gente vai estar conduzindo a percepção da platéia, nessa... nessa direção muita mais fluida cena, da percepção dessa cena, né? Então quer dizer, o que me faz acreditar nisso, e saber disso é que a gente de fato tem uma opção dessa vez... eu consegui definir também... junto com a Silvia um lugar muito mais claro, pra como é que a gente vai trabalhar a questão das personagens o que são? O que fazem? Tem muito menos conflito com relação a isso agora, né? É... e o tema de abordar a justamente diferença de tons o que tende a me deixar muito mais disposta a essa flexibilidade ou a perceber muito mais os momento em que existem passagens existem mudanças ou o tamanho da intensidade que tem que ser cada movimento cada mudança é isto.

### **Parte XI - Por que a ausência do desenho do ambiente acústico nas primeiras montagens e a inserção nesta última?**

Acho que em numa primeira instância tem uma coisa prática que também esta relacionada as coisas que estavam relacionadas ao meu alcance naquele momento. Primeiro que nesse primeiro momento eu tinha muito mais vínculo com a dimensão acústica da cena em relação a palavra em cena ou tinha muito mais... possibilidades de circular nesse terreno, né? E também de não saber, não conhecia, é o quanto... ou não

tinha domínio sobre as técnicas não tinha, não tive condição de pensar essa questão diante dessa falta também de condição... quer dizer ela acabou virando uma opção, talvez pela restrição mesmo, né? Mas eu achava que como a obra explicita esses momentos de silêncio e de pausa e que elas falam o tempo todo, eu achava que o silêncio cumpria também bastante bem o seu papel, dizer que abria sempre um vazio muito grande no momento em que, em que elas deixavam de falar, uma vazio pra o constrangimento, pra dúvida e tal... acabava justificando essa falta de... que acho que de contato mesmo com esse aspecto da linguagem. A questão da música na cena, o lugar... até então não tinha muito contato, mesmo. Passei a ter mais depois de 2000, né? E a gente tá nesse momento aí... então agora é... eu acredito que a gente tenha ampliado é... a dimensão, né? A idéia até do espaço que a peça vai... vai circular agora... com o tema da música estar presente com certeza, além de marcar ou de definir atmosferas ela vai estar dialogando numa outra, num outro tipo de status com o que se diz em cena e o fato estar trabalhando é... a partir de uma perspectiva espacial diferente, né? De fato a gente vai estar produzindo, a gente vai estar trabalhando com essa dimensão, essa noção de espaço a partir de outras dimensões que não única e exclusivamente essa frontal que eu acredito que possa é... mobilizar bastante as pessoas... é... acho que até fazer com que as pessoas também se disponibilizem, as experiências que a gente tem tido, né? Nesse tempo desde 2001 pra cá tanto com o teatro acústico quanto com outras experiências que a gente vem tendo que... aonde a música tem de fato um outro lugar, que não de gerar atmosferas ou de ilustrar uma cena, é tenho percebido que isso provoca o público a partir de outros lugares, quer dizer mobiliza o corpo das pessoas pra outras... pra outras experiências. Eu acho que cabe bastante, de fato... vai ser bastante produtivo essa outra relação com a música, essa outra relação com o espaço que a gente vai produzir, tanto pelo como a música vai circular tema da imagem desse lugar presença e tudo.







**Anexo II**

### 1) Roteiro Dramático de *Santa Croce*

*A peça começa do lado de fora do teatro, com uma ação envolvendo Roró, Mário e suas mães. Saem pelo teatro Roró e Mário brincando de bola, em seguida sai a Mãe de Roró (Senhora Crineli) e a Mãe de Mário.*

**SENHORA CRINELI** – *Filha, filha, você na rua de novo?! Mário, você sempre trazendo minha filha pra rua, hein, menino?!*

**MÃE DE MÁRIO** – *Mário! Pra dentro, garoto!*

**MÁRIO** – *Ah, mãe, mas a gente só tá brincando.*

**RORÓ** – *Então deixa a gente brincar lá no pátio...*

**SENHORA CRINELI** – *Tá bom, lá no pátio! (Comenta com a Mãe de Mário.) Ai, esses meninos!*

*Entam no teatro Roró e Mário e em seguida Senhora Crineli e a Mãe de Mário.*

### **PRÓLOGO – A Vila.**

*Mário e Roró ainda continuam brincando no pátio da Vila. Tem início a música de abertura da peça: ‘Canção Siciliana’. Entra Senhora Crineli que cumprimenta os habitantes da Vila, que se ocupam de atividades várias: aram a terra, carregam laranjas, consertam os bancos, as lâmpadas, lampiões, carregam baldes. A vila está viva com suas ações cotidianas enquanto o público vai se acomodando nas arquibancadas.. A sensação é de calor abafado e trabalho. Aos poucos as ações vão diminuindo, as pessoas vão se recolhendo, só ficam as roupas do varal pingando nos baldes, o Narrador I que estava a arar a terra e o público observando. Luz de fim de tarde.*

**NARRADOR I** – *Imaginem uma cidadezinha na montanha, tão silenciosa que parecia deserta sob o azul intenso e ardente do céu, com as ruazinhas estreitas, mal calçadas, entre as toscas casinhas de pedra e cal. Imaginem que angustiante a extensão ondulante das terras queimadas pelas minas de enxofre. Árido o céu, árida a terra, da qual no silêncio imóvel, adormecido pelo zumbido dos insetos, pelo estridular de algum grilo, pelo canto longínquo de algum galo ou pelo latido de um cão, exalava, denso na tarde ofuscante, o cheiro de tantas ervas murchas,*

da gordura espalhada dos estábulos. Na rua, cheirando a fumaça e a estábulo correm meninos queimados do sol, alguns completamente nus, alguns apenas com uma camisinha esfarrapada, suja; e as galinhas esgaratam e os porquinhos cretáceos grunhem, soprando com o focinho na imundície. Em todas as casas, mesmo nas poucas aristocráticas, faltava água; nos vastos pátios, como no final das ruas, havia velhas cisternas à mercê do céu; mas também no inverno chovia pouco, quando chovia era uma festa; todas as mulheres punham fora gamelas e baldes, bacias e pequenas cubas e ficavam nas portas com as roupas de barregana recolhidas entre as pernas para ver a água da chuva correr em torrentes pelos íngremes atalhos, para sentí-la gorgolejar nas goteiras e por dentro das gárgulas e dos canos das cisternas, lavam-se os calhaus, lavam-se as paredes das casas e parece que tudo respira com maior leveza no frescor perfumado da terra molhada. *(Sai pelo SO. Ouvem-se badalos de sinos.)*

**MARÁBITO** – *(durante a fala do Narrador I, mais ou menos na metade de seu texto, entra pela porta do teatro Marábito, que caminha lentamente até o meio do pátio, mas só chega quando o Narrador I já está fora. Pára, observa).*

Esta será a última estação. *(Sai pelo SO).*

### **CENA I – A Fuga.**

Luz de noite, que vai se desenhando lentamente a partir da saída de Marábito.

**SIDORA** – *(Entra no pátio pelo SE correndo desesperada. Pára em frente à janela da mãe no NO do mezanino.) Mãe! Mãe! Mãe!*

**MÃE** – *(Aparecendo com um lampião.) Minha filha!? (Sidora sobe pela escada e se abraçam.) O que aconteceu pelo amor de Deus? (Sidora não consegue falar.) O que foi, minha filha? (Pega Sidora pelos braços.)*

**SIDORA** – Era verdade...

**MÃE** – O quê?

**SIDORA** – O mal da Lua! O mal da Lua! *(Mãe e filha se olham por um tempo até que a mãe apaga o lampião. Apagam-se as luzes.)*

**VIZINHO 1** – *(Por trás da arquibancada SE rumo ao NE.)* Eu sabia que tinha algo de errado com aquele homem.

**VIZINHO 2** – *(Por trás da arquibancada NO rumo ao SO.)* Sempre teve um olhar estranho.

**VIZINHO 3** – *(No mezanino SE, rumo ao L.)* Eu sempre suspeitei que ele escondesse alguma coisa.

**VIZINHO 4** – *(no mezanino SO rumo NO.)* Eu não teria dado a minha filha àquele homem.

*(Entram as mesmas falas em off que ficam cada vez mais embaralhadas e sussurradas, como um burburinho mesmo de fofoca.)*

### **CENA II – Caminhos Cruzados.**

*Miccucio, antes Vizinho 1, que vinha do SE em direção a NE, começa a tocar uma música na gaita. As luzes vão sendo acesas aos poucos, ele dirige-se ao pátio e senta num praticável da rua L. O personagem Jaco Spina, antes Vizinho 3, que ia do SE ao L, está todo acomodado no chão do mezanino L, descascando uma laranja. O emigrante, antes Vizinho 4, agora no NO, pega as mala e desce para o pátio pela escada. Jaco os observa.*

**EMIGRANTE** – Miccucio, homem! Larga mão de tocar sua música aqui. Vamos para a América!

**MICUCCIO** – América?

**EMIGRANTE** – Yes, América! (Cantarola um trecho da música ‘Oh my darling, Clementine’. Miccucio toca a melodia da música na gaita e o Emigrante dança agarrado com sua mala, como se fosse uma parceira de dança. No fim da melodia ele beija a mala, como se beijasse a boca de sua parceira. Os dois riem.)

**EMIGRANTE** – Lá tudo acontece meu amigo! Já pensou suas musicas conhecidas em todo o mundo? Você vai ficar famoso!

**MICUCCIO** – As minhas o quê?

**EMIGRANTE** – Músicas! Music, Miccucio!

**MICUCCIO** – As minhas músicas na América? Não, não... Eu fico por aqui mesmo. A música da Sina é para América... como ela canta! Qualquer hora ela estará lá. Mas as minhas... *(Tenta reproduzir a palavra music.)* São grosseiras, só combinam com esta terra.

**EMIGRANTE** – Sina... essa nasceu para o mundo... Ela tem visitado a vila?

**MICUCCIO** – Não, ela não. Eu fui buscá-la, em Nápoles, pensando em trazê-la de volta comigo. Que surpresa! Uma rainha parecia!... E uma estranha. Falou comigo como se eu fosse qualquer um. Pegou os limões que levei para ela, aqueles que ela adorava, como se fosse nada, e repartiu entre um bando de homens que estavam lá na casa dela. Foi-me tão triste tudo aquilo que não gosto nem de lembrar....

**EMIGRANTE** – Então, Micuccio, agora que você não tem mais por quem esperar aqui, vamos pra América comigo. E daqui uns anos vamos ver o que a Sina Mm... *(Tenta lembrar o sobrenome dela.)*

**MICUCCIO** – Sina Martis!

**EMIGRANTE** – O que a Sina Martis acha. Mulheres... e ainda por cima cantora e famosa... você vai ter que ir muito longe se quiser voltar a encontrá-la aqui por perto.

**MICUCCIO** – Não, não se preocupa... eu fico por aqui mesmo, com minhas *music* e minhas lembranças.

**EMIGRANTE** – Você é quem sabe! Eu já vou indo, porque senão, quem fica sou eu! Até! *(Despedem-se, anda em direção a SE.)*

**JACO SPINA** – *(Do mezanino L. Chamando.)* Oh! Pode ficar tranqüilo, ouvi falar que o trem dos emigrantes, vai atrasar... e muito. *(O Emigrante pára e o olha.)*

*(Enquanto o Emigrante despede-se de Micuccio, tinha entrado no pátio Maragrazia pela rua O. No pátio, parada, observa atenta o Emigrante por um tempo, durante a fala de Jaco Spina.)*

**EMIGRANTE** – O que é que você está me olhando, hein, velha maluca? Parece até que quer arrancar os meus olhos! *(Sai pelo SE. Durante esta cena,, Micuccio sai pelo Noroeste.)*

**CENA III – A Carta**

**JACO SPINA** – Se eu fosse rei (*Cospe.*) não permitiria que nem mais uma carta vinda de lá chegasse a Santa Croce.

**MARAGRAZIA** – (*olhando para Jaco*) Viva, Jaco Spina! E que fariam as pobres mães, as mulheres, sem notícias e sem ajuda?

**JACO SPINA** – As esposas viram empregadas e as mães acabam mal. Mas porque não contam nas cartas as dificuldades que encontram por lá? Só contam o que é bom, cada carta vinda de lá para a rapaziada daqui é como uma galinha choca, piu, piu, piu... ela os chama e os leva embora. Onde estão agora os braços para trabalhar em nossas terras? Em Santa Croce só ficamos nós: velhos, mulheres, crianças. E tenho terra e a vejo sofrer, com um par de braços o que posso fazer? E ainda partem... Chuva no rosto e vento nas costas, que quebrem o pescoço, malditos!

**NINFAROSA** – (*Abre a Corina de sua janela e aparece na varanda no mezanino N. Sua presença é como se o sol tivesse aparecido naquela ruazinha.*) Quem está fazendo sermões? Ah! Jaco Spina! É melhor, tio Jaco, ficarmos sozinhos em Santa Croce! Nós mulheres, lavraremos a terra.

**JACO SPINA** – (*resmungando com voz catarrenta*) Vocês, mulheres... Vocês só servem para uma coisa. (*Cospe.*)

**NINFAROSA** – Para quê, tio Jaco? Diga em voz alta.

**JACO SPINA** – Chorar e uma outra coisa.

**NINFAROSA** – Portanto, para duas, é uma alegria! Mas eu não choro, está vendo?

**JACO SPINA** – Ora, estou sabendo, minha filha. Você não chorou nem quando morreu seu primeiro marido!

**NINFAROSA** – (*prontamente*) Mas se eu tivesse morrido antes, tio Jaco, ele não teria se casado novamente? Está vendo? Sabe quem chora aqui por todos? Maragrazia.

**JACO SPINA** – (*deitando-se novamente de barriga para cima*) Isto depende, porque a velha tem água para deitar e deitar também pelos olhos.

**MARAGRAZIA** – (*estremecendo*) Perdi dois filhos, belos como o sol, e querem que eu não chore?

**NINFAROSA** – Bonitos mesmo, oh! E para serem chorados. Nadam em abundância, lá longe, e a deixam morrer aqui como mendiga.

**MARAGRAZIA** – Eles são os filhos e eu sou a mãe. Como podem compreender meu sofrimento?

**NINFAROSA** – Ih! Não sei, além disso, por que tantas lágrimas e tanto sofrimento, quando a senhora mesma, pelo que dizem, os fez fugir desesperados?

**MARAGRAZIA** – (*dando um soco no próprio peito e pondo-se de pé, espantada*) Eu? Eu? Quem disse isso?

**NINFAROSA** – Seja quem for, a pessoa disse.

**MARAGRAZIA** – Infâmia! Eu? Aos meus filhos, eu que...

**JACO SPINA** – (*do mezanino oeste, a Maragrazia*) Não lhe dê bola! Não vê que está brincando?

**NINFAROSA** – (*dá uma gargalhada prolongada, balança com impertinência as ancas. Com voz afetuosa, como para compensar a velha pela brincadeira cruel*) Vamos, vamos, vovozinha, que quer?

**MARAGRAZIA** – (*enfia a mão trêmula no seio e dele extrai uma pequena folha de papel completamente amassada; mostra a Ninfarosa com ar suplicante*) Se quiser fazer-me a caridade habitual...

**NINFAROSA** – Mais uma carta?

**MARAGRAZIA** – Se quiser...

**NINFAROSA** – (*bufa, mas, sabendo que não se livrará dela, pega uma caneta e dirige-se para a escada a NO para se sentar. Maragrazia vai ao mesmo lugar, senta-se, entrega-lhe a folha de papel*) Diga, vamos, apresse-se!

**MARAGRAZIA** – (*ditando*) Caros filhos...

**NINFAROSA** – (*continuando a fala da velha com um suspiro de cansaço*) Não tenho mais olhos para chorar...

**MARAGRAZIA** – Porque meus olhos queimam de vontade de vê-los pelo menos uma última vez...

**NINFAROSA** – Vamos, vamos! Isto a senhora já escreveu umas trinta vezes.



**MARAGRAZIA** – Escreva. É a verdade, meu coração, não está vendo? Portanto, escreva: Caros filhos... (*Maragrazia vai se sentar ao lado de Ninfarosa.*)

**NINFAROSA** – Começamos novamente?

**MARAGRAZIA** – Não. Agora outra coisa. Pensei nela a noite inteira. Escute: Caros filhos, a pobre mãe de vocês promete-lhes e jura... Assim, promete-lhes e jura diante de Deus que, se voltarem a Santa Croce, lhes cederá já em vida a sua casinha.

**NINFAROSA** – (*Dando uma gargalhada*) Também a casinha? Mas que quer que façam com ela se já estão ricos, com aquelas quatro paredes de greda e de varas que desabam ao primeiro sopro?

**MARAGRAZIA** – (*Obstinada*) Escreva. Valem mais quatro pedrinhas na pátria do que todo um reino num outro país. Escreva, escreva.

**NINFAROSA** – Escrevi. Que mais quer acrescentar?

**MARAGRAZIA** – Isto: que a pobre mãe de vocês, caros filhos, agora que o inverno está chegando, treme de frio; ela desejaria mandar fazer um vestidinho e não pode; que lhes façam a caridade de enviar-lhe pelo menos uma nota de cinco liras para...

**NINFAROSA** – (*dobrando o papel e colocando-o de volta no envelope*) Chega, chega, chega! Escrevi tudo. Chega.

**MARAGRAZIA** – (*preocupada*) Também quanto às cinco liras?

**NINFAROSA** – Tudo, também as cinco liras, sim, senhora.

**MARAGRAZIA** – Bem escrito... tudo?

**NINFAROSA** – Uff! Digo-lhe que sim!

**MARAGRAZIA** – Paciência... tenha um pouco de paciência com esta pobre velha, minha filha. Que quer? Sou meio parva agora. Que Deus lhe pague a caridade e a Bela Mãe Santíssima. (*Maragrazia pega a carta e a mete nos seios, sai por trás da escada.*)

#### **CENA IV – Notícias da Terra.**

*Entra Marábito no pátio pelo SE com um envelope. Jaco Spina o observa.*

**JACO SPINA** – Sai a que chora pelos filhos e chega o que chora pela terra. Que alegria, que felicidade! E então, qual arvorezinha morreu hoje? (*Ri. Marábito o ignora.*)

**NINFAROSA** – (*Rapidamente, para distraí-lo*) Olá Marábito, como vai? O senhor já está sabendo que demoliram o casebre lá da sua fazenda?

**JACO SPINA** – Ex-fazenda! Ex!

**MARÁBITO** – O meu casebre?!

**NINFAROSA** – Pois é: Scine, no lugar da velha roba, queria fazer uma bela construção nova, e aquelas arvorezinhas estavam atrapalhando.

**MARÁBITO** – (*chorando*) Não, não é possível.

**NINFAROSA** – Ah! Três arvorezinhas? O senhor esta chorando como se tivessem lhe cortado os braços.

**MARÁBITO** – E os animais? Disseram-me que a burrica, minha bichinha, está tão mau que não consegue mais ficar em pé. E Riro? Riro está irreconhecível.

**NINFAROSA** – Quem é Riro?

**MARÁBITO** – O jumento.

**NINFAROSA** – Ah, eu achava que era um filho seu.

**JACO SPINA** – Mas se agora o dono é ele! Deixe ele fazer com aquela terra o que ele quiser.

**MARÁBITO** – Para que viver?

**NINFAROSA** – Quietos, velho estúpido, o senhor está chamando a morte? Ao invés disso, desfrute da pensão e agradeça a Deus que quis lhe dar uma boa velhice.

**MARÁBITO** – Que boa velhice! Aquele Scine me faz pesar o pão que como e estes poucos dias que me restam.

**JACO SPINA** – O senhor viverá cem anos!... a despeito dele... Imagine! Propor ao senhor o mesmo que a Ciuzzo Pace! Que indecente! Uma pensão vitalícia! Desejando vê-lo morto o quanto antes para poupar dinheiro! Esse Scine é um sanguessuga dos pobres! Sugue-lhe o sangue como ele sugou de tantas pobres criaturas! Como o do pobre Pace! Entregou-lhe a propriedade por uma pensão de uma lira ao dia e seis meses depois... apenas seis meses depois... OH! OH! Cem

anos, o senhor viverá cem anos! O senhor e a virgem santíssima das graças hão de mantê-lo vivo para fazer aquele Scine morrer de raiva.

**NINFAROSA** – Scine, prepara-te o bolso, ele viverá cem anos!

**CENA V – O Gato, um Pintassilgo e as Estrelas.**

*O Narrador II entra pelo SE. Durante toda a cena soa um fundo musical com texturas sonoras referentes a cada bloco de significado da narrativa.*

Uma pedra. Outra pedra. O homem passa e as vê, lado a lado. Mas o que sabe esta pedra a respeito da pedra ao lado? E a água escorrendo pelo canal, o que sabe sobre ele? O homem vê a água e o canal; escuta a água a escorrer ali e chega até a imaginar que esta água confie ao canal, ao passar por ele, sabe-se lá que segredos.

Ah, que noite de estrelas sobre os telhados desta pobre vila entre as montanhas! Olhando o céu daqui desses telhados, poder-se-ia jurar que as estrelas, esta noite, não vejam outra coisa, tão vivamente elas cintilam sobre eles.

Mas estrelas ignoram até a Terra.

Esses montes? Será possível que eles não saibam que pertencem a esta vila que fica no meio deles há quase mil anos? Todo mundo sabe como se chamam. Monte Corno, Monte Moro; e eles saberiam sequer serem montes? Então, até a mais velha casa desta vila ignoraria o fato de ter surgido aqui, de ficar aqui na esquina desta rua, que é a mais antiga de todas as ruas? Será possível?

E então?

Então, acreditem à vontade, senhores, que as estrelas não vejam outra coisa senão os telhados de sua vila entre as montanhas.

Eu conheci dois velhos avós que tinham um pintassilgo. Como seus vivazes olhinhos redondos viam suas caras, a casa, a gaiola, e seus velhos móveis? O que poderia passar pela cabeça daquele pintassilgo sobre o carinho com que o cuidavam? Essas perguntas nunca ocorreram aos velhos avós. Tão certos estavam de que, quando o pintassilgo vinha pousar no ombro deles e começava a bicar um pescoço enrugado ou o lóbulo de uma orelha, ele sabia perfeitamente que pousara em um ombro e que aquilo que ele bicava era o lóbulo de uma orelha, e que o ombro e a orelha eram do avô e não da avó.

Seria possível que não os conhecesse? Que não soubesse que ele era o avô e ela a avó? E que os dois o amavam tanto porque ele fora o pintassilgo da netinha morta, que o amestrara tão bem.

A gaiola era o seu palácio e a casa, seu vasto reino. Da cúpula da luminária da sala de jantar ou do encosto da poltrona do avô, ele, muitas vezes, soltava os seus gorjeios, e também, bem, sabe-se, um Pintassilgo.

Porcalhão! Ralhava a velha avó. E corria com o esfregão sempre pronto pra limpar, como se na casa houvesse uma criança, que ainda não soubesse fazer certas coisas regularmente e em seu devido lugar.

Tinham ficado sós, os dois velhos, sós com aquela que crescera desde pequena na casa deles, ela que teria sido a felicidade de sua velhice; mas infelizmente... Mas ainda vivia a sua lembrança, naquele pintassilgo. Sim, ele era algo ainda vivo da menina morta.

A velha avó tinha certeza absoluta que com seus gorjeios o pintassilgo ainda chamava a sua pequena dona, e esvoaçando pelos quartos ele a procurava, procurava-a sem descanso, e não se conformava de não encontrá-la. Mas por quem chamava? De quem esperava uma resposta para aquelas perguntas que não poderiam ser feitas com palavras? Oh, me Deus, afinal era um passarinho! Às vezes a chamava, às vezes chorava por ela. Aqueles pios eram de cortar o coração.

Os dois pobres velhos se condenavam até a ficar sempre com todas as janelas fechadas. O velho avô nem botava o nariz pra fora, porque era velho, sim senhor! E chorava em sua casa como uma criança. Mas, oh! Nunca engolira sapo. Ah... não precisava de muito pra tirá-lo do sério.

O velho não podia duvidar que fossem casas aquelas ali em frente; que aquelas fossem janelas, com vidros emoldurados, com parapeitos, vasos de flores e tudo; que aqueles ali em cima fossem telhados com chaminés, telhas, calhas, não podia duvidar, e até sabia a quem pertenciam, e quem morava lá, e como viviam. O problema é que não lhe ocorria por nada o que significava para o passarinho pousado em seu ombro tudo aquilo, a sua casa e aquelas outras casas em frente; nem para aquele magnífico

gatão persa branco que ficava todo encolhido no parapeito daquela janela em frente, com os olhos fechados, tomando sol. Janelas? Vidros? Telhados? Telhas? Minha casa? Tua casa? Para aquele gatão branco, ali, dormindo ao sol, minha casa? Tua casa? Mas se todas as casas em que entrava eram dele! Casas? Que casas? Lugares onde se podia roubar; lugares onde se podia dormir mais ou menos confortavelmente, ou até fingir dormir.

E não era supor demais que o gato soubesse que aquele passarinho ali, tão bem ensinado a esvoaçar pela casa fora da gaiola pela netinha morta, era toda a vida dos dois velhinhos? Que o gato soubesse que o velho avô, ao surpreendê-lo uma vez atrás de uma janela, espiando concentrado, através dos vidros fechados o vôo despreocupado daquele passarinho pelo quarto, fora dizer furioso para a sua dona que ai dele, ai dele se o surpreendesse outra vez ali? Ali? Quando? Como? A dona... Os velhos... A janela... O passarinho?

E assim, um dia, o gato comeu o passarinho, que para ele podia ser qualquer um. Comeu-o entrando na casa dos velhos, quem sabe como, quem sabe por onde. Era quase noite. A avó só escutou como um pequeno chiado, um lamento. O velho correu, entreviu uma coisa branca escapando veloz pela cozinha e, no piso, espalhadas, algumas peninhas do peito, as mais macias que, com o ar movimentado pela sua entrada, dançaram levemente no chão.

Que grito! A velha tentou segurá-lo em vão. Ele armou-se, correu como um louco para a casa da vizinha. Não, não a vizinha; o gato, o velho queria matar o gato, lá, bem debaixo dos olhos dela.

Quando viu o gato quieto, sentado em cima do aparador, atirou uma, duas, três vezes na sala de jantar, quebrando a louça, até que acudiu o filho da vizinha, também armado, e atirou no velho.

Uma tragédia.

Em meio aos gritos e prantos o velho moribundo, ferido no peito, foi levado para a sua velha. O filho da vizinha fugiu para o campo. Desgraça nas duas casas; confusão em toda a vila noite inteira.

E o gato nem se lembrava, logo depois, que tinha comido o pintassilgo, um pintassilgo qualquer; e nem sequer entendera que o velho disparara nele. (*Dirigindo-se para SO*)

Dera um belo salto repentino, fugira e agora –ei-lo– estava tranqüilo, branco assim em cima do telhado preto, olhando as estrelas que na sombria profundidade da noite interlunar –com toda certeza– realmente não viam os pobres telhados daquela vila nas montanhas, mas cintilavam tão vivamente sobre eles, que quase se podia jurar que elas não vissem outra coisa naquela noite (*sai*).

**CENA VI – A Vingança do Cão.**

*No mezanino sul estão todos os personagens da cena, Senhora Crinelli, Roró, Senhor Cimino e Barsi. Cada qual em seu respectivo apartamento. Somente Jaco Naca entra pela rua Leste, amarra a ponta de uma corrente e as atira ao cão. Barulho das correntes arrastadas com violência.*

**JACO NACA** – Justiça e vingança para este ladrão vigarista! (*Vai em direção à sua casa em baixo do mezanino sul.*)

**SENHORA CRINELLI** – (*aparecendo na janela de seu apartamento*) Olha, filha! Um cachorro.

**RORÓ** – Cachorrinho...

**CRINELLI** – Ah, coitado, ele está todo acorrentado

**RORÓ** – Mãe, por que ele está latindo tanto assim?

**CRINELLI** – Não sei, deve estar morrendo de fome, coitadinho... Vai, filha, vai pra dentro.

**CRINELLI** – Ah, meu Deus! Será que ninguém mais está se incomodando com isso? Eu não agüento mais ver este cachorro desse jeito.

**BARSI** – Ninguém agüenta mais, Senhora!

**CRINELLI** – Então, meu senhor, nós precisamos fazer alguma coisa!

**BARSI** – E o que é que a senhora acha que pode fazer?

**CRINELLI** – Não sei... isso é fome. Vamos levar comida pra ele.

**BARSI** – Que comida o quê, minha senhora? O problema não é o cachorro, é o dono dele que deixou ele preso aí desse jeito.

**CRINELLI** – Eu sei, mas deve haver algo que nós possamos fazer, não?

**BARSI** – Eu não vou fazer nada. A senhora pode ficar aí o dia inteiro escovando o cabelo da sua filha. Eu trabalho o dia todo, minha senhora. Com licença, que eu vou entrar e tentar dormir um pouco (*Afasta-se da janela.*)

**CRINELLI** – Senhor Cimino...

**RORÓ** – Senhor Cimino...

**CRINELLI** – Senhor Cimino...

(Aparece na janela o Senhor Cimino e em seguida Barsi)

**CIMINO** – Boa noite, senhora.

**CRINELLI** – Boa noite, senhor Cimino. O senhor não está ouvindo este barulho?

**CIMINO** – Estou, sim senhora.

**CRINELLI** – E o senhor não vai fazer nada?

**CIMINO** – Calma, minha senhora. Paciência.

**BARSI** – É sua obrigação tomar uma atitude, Seu Cimino!

**CIMINO** – Paciência, paciência...

**CRINELLI** – Paciência, meu senhor? Este cachorro já está latindo há um tempão.

**CIMINO** – Mas a única coisa que eu posso fazer é esperar que o dono do cachorro o alimente. E além do mais, daqui a pouco ele pára.

(*Roró chora alto em meio ao barulho ensurdecedor da corrente do cão*)

**BARSI** – (*Indignado*) Pelo amor de Deus! O que é isso agora? Eu não agüento mais.

**CRINELLI** – (**chamando**) Senhor Cimino. Senhor Cimino. (Este aparece.) Eu exijo que o senhor tome uma providência.

**CIMINO** – Então, minha senhora, amanhã.

**CRINELLI** – Amanhã não! Agora!

**BARSI** – Agora! Amanhã eu trabalho o dia inteiro, seu Cimino. É trabalho, trabalho, trabalho, eu não agüento mais!

**CIMINO** – Eu também trabalho o dia inteiro, meu senhor. Olha, a senhora pode voltar para a sua casa, o senhor pode voltar para a sua, que amanhã eu resolvo o problema, amanhã.

**CRINELLI** – Senhor Cimino, eu não vou entrar! Eu acho que o senhor não entendeu, eu não pago o aluguel disso aqui para passar por situações como essas.

**CIMINO** – Eu compreendo a senhora, concordo...

**CRINELLI** – Ótimo, então, chame o responsável.

**CIMINO** – Não me obrigue a fazer uma coisa dessas, minha senhora.

**CRINELLI** – Chame o responsável.

**CIMINO** – Minha senhora, por favor...

**CRINELLI** – *(repreendendo)* Senhor Cimino!

**CIMINO** – *(olha para Crinelli, a qual faz um sinal com a cabeça para que ele chame o proprietário. Olha para Barsi, que faz o mesmo. Roró aponta com o dedo na direção da casa do proprietário. Cimino chama apreensivo)* Senhor Jaco Naca, senhor Jaco naca!

**JACO NACA** – *(saindo de sua casa em direção ao centro do pátio)* Ele grita por mim!

**CIMINO** – Pare de torturar este pobre animal, os meus inquilinos estão bastante incomodados, ninguém consegue mais dormir.

**JACO NACA** – Entre as casas e o lugar que o cachorro fica amarrado há a distância prevista no regulamento: se pela profundidade do desfiladeiro e a altura destas casas os ganidos parecem vir bem debaixo das janelas, não é culpa minha, afinal eu não posso ensinar o cachorro a latir de um modo mais gracioso aos ouvidos destes senhores, e além do mais o cão latindo cumpre o seu dever.

**CIMINO** – Mas o senhor nem mesmo o alimenta, meus Deus!

**JACO NACA** – Isso não é verdade! Eu dou quando posso. Soltá-lo da corrente nem pensar, porque solto o cachorro fugiria e eu preciso proteger a minha propriedade.

**CIMINO** – Mas o senhor só tem alguns espinheiros...

**JACO NACA** – Só uns poucos espinheiros? Bem, nem todos têm a sorte de enriquecer num piscar de olhos, às custas de um pobre ignorante! Se você tem fartura é graças a esses poucos espinheiros. Afinal, quem foi você antes de construir sua pousada em minha propriedade? Ninguém. *(Vai em direção à sua casa no S. Mais barulho das correntes. Todos se retiram a seus aposentos e mostram extremo incômodo com o barulho ensurdecedor.)*



**BARSI** – *(aparecendo na janela com sua espingarda)* Pois bem, eu vou matar o cachorro, é preciso vencer a compaixão e matá-lo, para não deixar aquele brutamontes levar a melhor!

**CIMINO** – Mas isso seria descontar a culpa do dono no pobre animal.

**SENHORA CRINELLI** – Bela justiça, uma crueldade sobre a outra!

**BARSI** – Mas por acaso há outro jeito de impedi-lo de torturar todo mundo, minha senhora? Pois bem! Eu vou matá-lo *(Aponta ainda mais a arma procurando a mira.)*

**CIMINO** – Não, senhor, por favor!

**RORÓ** – *(ao mesmo tempo)* Não, por favor.

**SENHORA CRINELLI** – Que bela proeza! Atirar no coitado do bicho amarrado!

**RORÓ** – Feio, Mau!

**SENHORA CRINELLI** – Se tem coragem mesmo, devia atirar no dono!

**RORÓ** – Feio! Mau!

**SENHORA CRINELLI** – Não basta que o pobre bicho sofra com o frio, a fome, a sede? Tem que matar? Que proeza! Que coração!

**RORÓ** – Feio! Mau!

**BARSI** – Não quero saber, eu vou matá-lo. *(Aponta a arma para o cachorro.)*

**CIMINO** – Devagar, devagar, senhor! Pelo amor de Deus, matar o cachorro de um camponês siciliano? Nunca mais pense nisso! Matá-lo seria pedir para ser morto, na certa. Basta olhar para aquele homem para vermos que não tem nada a perder e não hesitaria em cometer um crime. *(Entra Jaco Naca. Barsi entra para casa rapidamente. Assim como Senhora Crineli e Roró.)*

**JACO NACA** – Matar meu cachorro? Quem disse que vai matar meu cachorro? Vamos lá, apareça!

**RORÓ** – Seu monstro! Pára de fazer maldade com o cachorro! Você vai ver só uma coisa!

**JACO NACA** – Quem te mandou? A mamãe? Vai chamá-lo, você é muito pequena *(barsi aparece e aponta a espingarda para Jaco Naca, que também aponta a sua arma para ele. Hesitante, Barsi desiste e abaixa a espingarda. Jaco Naca imita o*

*barulho de um tiro e ri de Barsi, entrando em sua casa. Barsi joga a espingarda em cima de sua cama e se senta. Roró e Crinelli aparecem na janela)*

**RORÓ** – Mamãe, ai mamãe, agora o moço vai atirar! Ouve como ele uiva, ele vai matar o cachorro.

**SENHORA CRINELLI** – Não, não, calma, calma querida, ele não vai matá-lo! Ele tem muito medo do bandido! Se ele matar o cachorro, o bandido o mata, calma.

**RORÓ** – Mãe, me deixa levar uma comidinha para ele?

**SENHORA CRINELLI** – Não Roró, você pode cair no desfiladeiro e além disso o moço pode aparecer.

**RORÓ** – Por favor, mamãe.

**SENHORA CRINELLI** – *(pausa)* Está bem, pode ir, mas tome bastante cuidado para não escorregar quando descer pela colina, vou ficar te olhando daqui! Vai rápido, bem rápido. *(Roró desce pela escada a SE com a comida. Vai até o local onde está o cachorro, na rua Leste, e dá a comida para ele. Enquanto isso, Barsi dá a volta pelo mezanino começando pelo O, cuidadosamente, com um lampião que ilumina apenas os seus pés. Roró volta cantando uma música infantil sobre um cahorrinho. Barsi joga um pedaço de carne envenenada do mezanino leste e volta para seus aposentos pelo mesmo caminho de onde veio.)*

**RORÓ** – Mãe, amanhã de novo, né?

**SENHORA CRINELLI** – É, amanha de novo.

*(noite, silêncio. Jaco Naca sai de sua casa, e vendo que o cachorro parou de latir, o chama)*

**JACO NACA** – Tito! Tito! *(Entra na rua Leste e pega a corrente nas mãos. Coloca em seu colo e leva até o centro do palco. Dirige-se até a sua casa. Nasce o dia. Roró está descendo o desfiladeiro.)*

**RORÓ** – Mãe, me dá logo o café da manhã dele.

**SENHORA CRINELLI** – Cuidado, minha filha, cuidado!

**RORÓ** – Olha, mãe, o cahorrinho tá dormindo aqui em baixo.

**CRINELLI** – Tá, filha, então deixa a comida dele aí e volta.

**RORÓ** – *(vai até o cachorro, coloca a comida ao lado dele e começa a cantar a musiquinha do cachorro) Cachorrinho... Cachorrinho come, cachorrinho, cachorrinho... (Jaco Naca, de dentro de sua casa, atira na menina. Roró leva as mãos ao peito, olha para a mãe.)*

Mãe...

*(A mãe desce correndo enquanto Roró cai morta no chão. Ela ajoelha-se ao lado do corpo da filha e a puxa para si. Chora. Barsi, que olhava da janela desde o momento em que foi acordado com o barulho do tiro, desce até onde estão mãe e filha. Pega Roró no colo e sai de cena rápido, com a mãe ao lado, pelo Sudoeste, como se quisesse socorrê-la ainda. Black-out.)*

### **CENA VII – O Mal da Lua.**

*Batá entra pelo Sudeste até o centro do pátio. Espera. Luz. Está parado. Mário entra correndo por trás das arquibancadas a L e deixa sua bola de pano cair no centro do pátio, próximo a Bata.*

**MÁRIO** – Roró! Roróoooo, vamos brincar... Roró... *(Pára ao ver Batá e o observa. De súbito, corre pela rua O, pega uma cadeira e oferece a Bata, para que ele se sente. Continua observando o homem.)*

**MÃE DE MÁRIO** – *(chamando fora de cena) Mário! Já pra dentro, menino, já pra dentro. (Mário sai correndo pelo SO.)*

**BATÁ** – *(senta-se de frente para a casa da mãe de Sidora no mezanino oeste. Sidora e sua mãe entram pelo mezanino SO conversando. Ao perceber a presença de Bata, ambos ficam caladas imediatamente)*

**SENHORA NELA** – Ainda tem coragem de aparecer em minha frente?

**BATÁ** – Deixe-me explicar, senhora. Um dia, quando era jovem, minha mãe foi colher espigas. Trabalhou até muito depois do sol cair e acabou tendo que dormir numa eira, ao sereno. Éramos muito pobres. Toda a minha família trabalhava sem descanso e, por não me deixar sozinho, me levou com ela aquele dia. Ela colhendo espigas e eu, ao lado dela, numa cestinha. O dia se foi, e o campo se inundou de um brilho moreno e prata, e eu, pobre inocente, com a barriguinha

para cima, com os olhos sonhadores, agitando as perninhas e os bracinhos, brinquei com a bela lua. Ela me encantou. O encanto dormiu dentro de mim por muitos anos, e há pouco tempo acordou. A cada lua cheia ele recomeça. Mas o mal é somente para mim, basta que os outros se abstenham, ele acontece em períodos fixos. Dura apenas uma noite e depois acaba... Eu sinto sua chegada e posso indicar com antecedência para que os meus possam ficar ao resguardo durante a noite até o sol nascer, quando o encantamento acaba.

Eu sei que deveria ter contado tudo isso antes, mas temi que nenhuma mulher me aceitasse se eu revelasse este segredo. A culpa é minha por ter escondido meu mal, mas esperava que minha mulher fosse mais corajosa (*Pausa*). Visto que não é, andei pensando, e acho que podem se fazer duas coisas. A cada lua cheia Sidora pode vir para a vila, para a casa da senhora; ou a senhora pode ir lá para a fazenda fazer-lhe companhia.

**SIDORA** – Quem? Minha mãe? Você é louco? Quer que ela também morra de medo?

**SENHORA NELA** – Fique calada! (*A mãe pensa um pouco.*) Eu aceitaria sua segunda proposta se...

**SIDORA** – (*interrompendo*) Mãe!

**SENHORA NELA** – (*olha Sidora repreensiva. Completando*) Eu aceitaria sua segunda proposta se, quando eu fosse passar a noite na fazenda, levasse meu sobrinho Saro comigo. (*Sidora e sua mãe se entreolham cúmplices.*)

**BATÁ** – Saro?

**SIDORA** – Saro, mãe?

**SENHORA NELA** – É, Saro. Assim nos sentiríamos seguras e protegidas quando acontecesse... você sabe.

**BATÁ** – Tudo bem, estou de acordo.

**SENHORA NELA** – Então, adeus, Batá, volte para a fazenda. Amanhã Sidora estará em casa novamente.

**BATÁ** – Adeus, senhora. (Batá olha para Sidora, que vira o rosto para ele. Sidora e sua mãe se entreolham, riem maliciosamente e vão até o varal tirar as roupas penduradas).

**CENA VIII – O Encontro.**

Sidora e Nela continuam tirando as roupas do varal. Marábito entra pelo Sudoeste, carregado de cestos de palha.

**MARÁBITO** – Cestas, corbelhos e balaios! Cestas, corbelhos e balaios! (*A Batá, que está saindo pelo sudeste*) Senhor, quer uma cesta?

**BATÁ** – Não, obrigado (*Sai*).

**MARÁBITO** – (*continuando*) Cestas, corbelhos e balaios! (*A senhora Nela.*) Senhora Nela, quer uma cesta?

**SENHORA NELA** – Não, Marábito, fica pra outro dia.

**MARÁBITO** – Cestas, corbelhos e balaios. (*Dirige-se a alguém da platéia.*) Quer uma cesta, moça?

(*Continuando.*) Cestas, corbelhos e balaios, cestas, corbelhos e balaios...

**SCINE** – (*no pátio sul*) Marábito!

**MARABITO** – Scine?!

**SCINE** – Homem, tive que andar até aqui para lhe achar? O senhor está sumido... nem apareceu para receber a pensão... Toma, eu trouxe para o senhor... (*Marábito pega o envelope, Scine o olha de cima abaixo, examinando-o.*) Eh... fiquei sabendo que o senhor andou doente... fiquei preocupado. E agora, como vamos?

**MARÁBITO** – (*andando com as cestas*) Como Deus quer.

**SCINE** – Mas venha cá, Santo Deus! Por que o senhor foge assim de mim? Que mal eu lhe fiz?

**MARÁBITO** – A mim nenhum, mas eu recomendei tanto a terra ao senhor; e também os pobres animais... Riro, Riro morreu; não encontro paz!

**SCINE** – E eu? Nem me fale! Mas sejamos francos, a culpa também é sua.

**MARÁBITO** – Minha?

**SCINE** – Sua, sim. Porque se o senhor, com seu péssimo caráter, ao invés de fugir de mim como se eu o tivesse roubado, enquanto só Deus sabe que sacrifício estou fazendo para dar-lhe essas duas liras por dia; se ao invés de fugir de mim, eu dizia, o senhor tivesse me ajudado com os seus bons conselhos para cuidar da terra, nem eu, nem o senhor estaríamos descontentes, nem Riro talvez tivesse morrido.

**MARÁBITO** – (*magoadado*) Como? O senhor quer dizer que Riro morreu por minha causa?

**SCINE** – Por sua causa, claro! Eu teria seguido seus conselhos para tratar bem os animais, e o senhor continuaria a ser o patrão, de longe, e tudo se acertaria do melhor jeito. Eu quero o seu bem e quero que cuide de sua saúde. Vamos, me dê um abraço? Ah, vamos, nós nos entenderemos, não? (*Olhando as cestas.*) Mas, e estas cestas, virou artesão? (*Ri.*)

**MARÁBITO** – São apenas uma forma de distração...

**SCINE** – Muito bem! Vamos ver... Para lhe mostrar que está tudo bem entre nós vou lhe comprar uma. Quanto custa?

**MARÁBITO** – Não, Scine! Eu não poderia vendê-las para o senhor. Toma, leve esta aqui como um presente.

(Nesse momento entra o acendedor de lampiões, que acende os quatro postes que iluminam o pátio durante a noite)

**SCINE** – Oh, bem... Vou aceitá-la. Muito obrigado, Marábito. E da próxima vez, apareça na minha loja para buscar a pensão, hein? (*Scine sai pelo SE. Marábito continua vendendo as cestas e vai saindo pelo NE., enquanto Maragrazia entra murmurando algumas palavras de desgosto pela rua O. O acendedor de lampiões se retira.*)

### **CENA IX – O Outro Filho.**

*Luz de anoitecer, os lampiões estão acesos, Maragrazia está sentada no banco próximo à escada, a noroeste.*

**MARAGRAZIA** – Cinco liras! Tão pouco para se gastar com uma mãe. Oh! Filhos! Filhos! Como têm coragem de partir? Prometem voltar, e não voltam mais... Ah!

Pobres velhas, não acreditem em promessas! Seus filhos, como os meus, não voltarão mais... não voltarão mais... *(Enquanto fala, o doutor entra em cena, atravessando o pátio na direção SE para NO, quando percebe Maragrazia murmurando. Ele pára e a observa. Só quando pára de falar é que, Maragrazia se dá conta da presença de outra pessoa no pátio. Assusta-se.)* Senhor Doutor!

**DOUTOR** – Que foi senhora?

**MARAGRAZIA** – O senhor poderia fazer-me uma caridade?

**DOUTOR** – Pois não?

**MARAGRAZIA** – *(tira a carta do seio e a entrega ao doutor)* O senhor poderia fazer-me a caridade de ler para mim esta cartinha que devo mandar para meus filhos?

**DOUTOR** – Se eu enxergar... *(Começa a ler as primeiras palavras.)* Caros filhos... *(Dirige-se até o lampião a NO para poder enxergar melhor.)* Impossível... *(Pára. Ele não consegue decifrar a escrita, aproxima os olhos do papel, afasta-o para vê-lo melhor à luz do lampião, vira-o para lá, para cá).* Mas o que é isto?

**MARAGRAZIA** – *(timidamente)* O que foi?

**DOUTOR** – *(surpreso)* Mas aqui não há nada escrito.

**MARAGRAZIA** – *(assombrada)* Como!?

**DOUTOR** – Alguns garranchos feitos com a pena em zig-zag. Olhe.

**MARAGRAZIA** – Será possível? Mas como? Se eu mesma ditei a Ninfarosa, palavra por palavra. Eu a vi escrevendo!

**DOUTOR** – *(levantando os ombros)* Deve ter fingido.

**MARAGRAZIA** – *(petrificada. Depois dá um forte soco no peito, enfurecida)* Ah! Sua infame! Por que me enganou assim? Ah! É por isso então que meus filhos não me respondem... Nada! Nada escreveu a eles, nunca, de tudo aquilo que ditei... Por isso! Por isso!... meus filhos nada sabem do meu estado... Que eu estou morrendo por eles... E eu os culpava, senhor doutor, enquanto ela, essa infame, sempre zombou de mim... Oh, Deus! Oh, Deus! Como pode uma pobre mãe ser traída dessa maneira, uma pobre velha como eu! Oh!.. Oh! Que coisa, oh!... *(indignada)* Ah,

Senhor! Se as cartas tivessem sido escritas... Se ao menos tivessem chegado às mãos deles... Tenho certeza que me responderiam...

**DOUTOR** – Vamos, vamos, não se desespere assim! Olha, eu prometo à senhora que amanhã eu mesmo escreverei uma longa carta a estes dois rapazes. Agora... por favor... Vá dormir... *(Vai saindo pelo NO. Maragrazia continua chorando inconsolavelmente, sob o lampião. Chora mais alto para chamar a atenção do Doutor. Ele retorna em direção a ela.)*

**MARAGRAZIA** – Não consigo conformar-me... não consigo conformar-me com a traição daquela celerada! Tenho vontade de matá-la, senhor doutor! Poderia ter me dito que escrever a aborrecia, teria procurado outra pessoa; teria vindo procurar Vossa Senhoria, que é tão bom...

**DOUTOR** – *(entre comovido e indignado, tenta acalmar Maragrazia)* Calma, senhora. Fale-me sobre esta mulher. Quem é? Onde ela mora?

**MARAGRAZIA** – Subindo esta rua, a primeira casa.

**DOUTOR** – Espere um pouco aqui. Eu irei à casa desta mulher. Depois escreveremos a carta; espere. *(Sobe até a casa de Ninfarosa no mezanino norte . Bate palmas.)*

**NINFAROSA** – Só um minuto... *(doutor bate palmas novamente)* Já vai. *(Ninfarosa aparece na porta da casa.)*

**DOUTOR** – *(tirando o chapéu)* Gostaria de falar com a dona da casa.

**NINFAROSA** - *(rindo e corando)* Sou eu, senhor doutor, Ninfarosa, para servi-lo.

**DOUTOR** - *(sério)* Podemos conversar por um minuto senhora?

**NINFAROSA** – *(contente)* Ah, claro, senhor! Adiante! A casa é sua.

**DOUTOR** – Gostaria de lhe falar sobre aquela pobre velha que a senhora enganou fingindo escrever uma carta para os filhos.

**NINFAROSA** – *(inclinando-se provocante em sua direção, com a fisionomia magoada pelo desgosto que ele mostra, sensual, aproxima as pálpebras dos belos olhos negros)* Desculpe, senhor doutor. O senhor se aflige de fato por aquela velha maluca? Aqui na vila todos a conhecem senhor doutor, e ninguém mais se preocupa



com ela. Pergunte a quem quiser. Lhe dirão que ela é doida, realmente doida. Há catorze anos, sabe? Desde que aqueles dois filhos partiram para a América. Não quer admitir que a tenham esquecido, o que é verdade, e se obstina a escrever, a escrever... Agora, só para contentá-la, o senhor compreende? Eu finjo... assim, escrever a carta; e os que partem depois, fingem pegá-la para levá-la e entregá-la. E ela, pobre coitada, se ilude. Mas se nós todos tivéssemos de agir como ela, qualquer hora, meu senhor, o mundo não existiria mais. Veja, eu também fui abandonada pelo meu marido... Sim, senhor! E sabe que coragem teve aquele belo cavalheiro? A de mandar-me um retrato dele com a sua namorada de lá! Ah! Senhor doutor, toda a piedade é para quem parte, e para quem fica, nada! Eu também chore, mas agora procuro apenas viver e divertir-me também, quando consigo. Já que o mundo é assim!

**DOUTOR** – *(abaixando os olhos, perturbado pela afabilidade provocante e pela simpatia que ela lhe demonstra)* Isto porque a senhora, talvez, tenha com que viver. Aquela coitada, pelo contrário...

**NINFAROSA** *(com vivacidade)* O Quê? Aquela? Ela também teria com que viver, ih! E servida na boca. Se ela quisesse. Mas não quer.

**DOUTOR** – *(admirado)* Como?

**NINFAROSA**– *(dando uma bela gargalhada, mostrando os dentes sadios)* Sim! Ela não quer, senhor doutor! Ela tem outro filho aqui, o último, que gostaria de tê-la consigo e nunca lhe deixaria faltar nada.

**DOUTOR** – Um outro filho? Ela?

**NINFAROSA** – Sim, senhor. Chama-se Rocco Trupía. Não quer nem saber dele.

**DOUTOR** – *(pensativo)* Rocco Trupía...

**NINFAROSA** – Não quer nem saber dele.

**DOUTOR** – Mas por quê?

**NINFAROSA** – Porque é doida mesmo, não estou lhe dizendo? Chora dia e noite pelos dois que a abandonaram e não quer aceitar nem um pedaço de pão deste outro.

**DOUTOR** – *(mostrando-se aborrecido para não demonstrar a perturbação crescente)* talvez este outro filho a tenha destrutado.

**NINFAROSA** – Não creio. Ele é feio, sim, sempre amuado, mas não é mau. E é muito trabalhador ainda por cima! Trabalho, mulher e filhos: Não conhece outra coisa. Posso apresenta-lo se Vossa Senhoria quiser...

**DOUTOR** – Não, não será preciso.

**NINFAROSA** – Então, se precisar de mais alguma coisa... sua criada.

**DOUTOR** – Obrigado. *(Pega o chapéu e a maleta)* Passar bem. *(Ele desce novamente e encontra Maragrazia no mesmo local que havia ficado)*

**DOUTOR** – *(aproximando-se dela)* Por que me escondeu que tinha outro filho?

**MARAGRAZIA** - *(perdida, aterrorizada, passando as mãos trêmulas na testa e nos cabelos)* Ah! Meu caro jovem, não me fale daquele. Não fale nele, por favor!

**DOUTOR** – *(irritado)* Mas por quê? Que foi que ele lhe fez? Vamos, diga!

**MARAGRAZIA** – Nada, não me fez nada. Devo reconhecê-lo em consciência! Aliás, sempre me seguiu respeitoso... Mas vê... vê como estou tremendo, meu caro jovem, logo que falo nele? Não posso nem falar nele! Porque aquele, senhor doutor, não é meu filho.

**DOUTOR** – *(perdendo a paciência)* Mas como não é seu filho? Que está dizendo? A senhora é mesmo estúpida ou maluca? Não foi a senhora mesma quem o fez?

**MARAGRAZIA** – *(abaixa a cabeça diante deste acesso de cólera e semicerra os olhos sanguinolentos)* Sim, senhor. Eu sou estúpida, talvez. Maluca, não. Tomara que fosse! Não pensaria mais tanto. Mas certas coisas vossa senhoria não sabe, porque é ainda jovem. Eu tenho os cabelos brancos, estou penando há tanto tempo e vi tanta coisa... Tanta coisa! Vi coisas, meu caro jovem, que vossa senhoria não pode nem mesmo imaginar.

**DOUTOR** – *(encorajando-a)* Mas enfim, que foi que a senhora viu? Fale!

**MARAGRAZIA** – *(suspirando e sacudindo a cabeça)* Coisas tremendas! Tremendas! Vossa Senhoria não existia então, nem mesmo na mente de Deus, e estes olhos, desde então, choram lágrimas de sangue. Vossa senhoria ouviu falar de um certo Canebardo?

**DOUTOR** – Quem?

**MARAGRAZIA** – Canebardo, que veio a esta região e fez com que campos e cidades se rebelassem contra todas as leis dos homens e de Deus?

**DOUTOR** – Garibaldi... Garibaldi, minha senhora.

**MARAGRAZIA** – Ouviu falar nele?

**DOUTOR** – Sim, claro. Mas que tem a ver Garibaldi com isso?

**MARAGRAZIA** – Tem a ver, porque Vossa Senhoria deve saber que esse Canebardo ordenou, quando veio, que se abrissem todas as cadeias de todas as regiões. Agora imagine Vossa Senhoria que ira de Deus rebentou então pelos nossos campos! Os piores ladrões, os piores assassinos, animais selvagens, sanguinários, enraivecidos por tantos anos de grilhões... Entre eles, havia um, o mais feroz, um certo Cola Camizzi, chefe dos malfeitores que matava as pobres criaturas de Deus assim, por prazer, como se fossem moscas, para experimentar a pólvora, para ver se a carabina estava bem preparada. Ele tornou-se salteador nesta região. Passou por Santa Croce com um bando de camponeses que formara; mas não estava contente, queria outros, muitos mais!... e matava todos os que não queriam segui-lo. Eu estava casada havia poucos anos e tinha dois filhinhos, que agora estão lá, na América, meu sangue! Cola Camizzi passou por aqui e arrastou consigo, à força, também o meu marido. A noite chegou, e ele não voltou... Esperei, esperei, Ah! Deus! Mas eu já sabia, já o imaginava. Mesmo assim, pensava: “Quem sabe! Talvez não o tenham matado.” Fiquei sabendo seis dias mais tarde que Cola Camizzi e seu grupo estavam num convento abandonado. Fui para lá como uma louca. De Santa Croce, eram mais de seis milhas de estrada. Era um dia de vento, meu caro jovem, como nunca mais vi em minha vida. Pode-se ver o vento? Naquele dia se via! Parecia que todas as almas dos assassinados gritassem pedindo vingança aos homens e a Deus. Entrei naquele vento toda rasgada e ele me levou: eu gritava mais do que ele. Voei: levei talvez apenas uma hora para chegar ao convento que ficava lá em cima, entre tantos choupos negros. Tinha um grande pátio fechado por um muro. Entrava-se por uma portinha muito pequena, meio escondida, lembro ainda, por um grande tufo de alcaparras que subia muro acima. Peguei uma pedra para bater com mais força; bati, bati; não

queriam abrir-me a porta; mas tanto bati que finalmente abriram. Ah! O que vi! (*Com os olhos sanguinolentos arregalados estende uma mão com os dedos em garra pelo asco. Falta-lhe a voz para prosseguir*) Na mão... na mão... aqueles assassinos... (*Pára novamente como sufocada e agita aquela mão como se quisesse lançar alguma coisa.*)

**DOUTOR** – (*curioso*) E então?

**MARAGRAZIA** – Estavam jogando... lá naquele pátio... bochas... mas com cabeças de homens... escuras... cheias de terra... agarravam-nas pelo cabelo e uma, a de meu marido... era ele que a segurava, Cola Camizzi... ele me mostrou. Dei um grito que me despedaçou a garganta e o peito, um grito tão forte que aqueles assassinos tremeram. Cola Camizzi me pegou pelo pescoço para fazer-me calar, e um deles saltou-lhe em cima furioso; e então, quatro, cinco, dez, seguindo sua ousadia atiraram-se sobre ele, rodeando-o. Estavam fartos, revoltados eles também com a tirania feroz daquele monstro, senhor doutor, e eu tive a satisfação de vê-lo degolado lá, sobre os meus olhos, pelos seus próprios companheiros, cão assassino! (*Abandona-se no chão esgotada, ofegante, agitada por um frêmito convulsivo.*)

**DOUTOR** – (*olhando-a, horripilado, evidenciando no rosto piedade, asco e horror. Em seguida, recompondo as idéias*) Tudo bem... mas... não consigo compreender que nexo tem esta estória feroz com o caso de Rocco Trupía.

**MARAGRAZIA** – (*recuperando o fôlego*) Veja. O primeiro que se revoltou, aquele que tomou a minha defesa, chamava-se Marco Trupía.

**DOUTOR** – Ah! Assim, este Rocco...

**MARAGRAZIA** – Seu filho. Mas imagine, senhor doutor, se eu podia ser mulher daquele homem depois de tudo que eu vira! Pegou-me a força; por três meses manteve-me com ele, amarrada, amordaçada, porque eu gritava, mordida-o... Depois de três meses, a Justiça foi desentocá-lo e o puseram novamente na cadeia, onde morreu pouco depois. Mas eu fiquei grávida. Ah! Meu caro jovem, juro-lhe que teria arrancado minhas vísceras: Parecia-me estar incubando um monstro! Sentia que não poderia vê-lo em meus braços. Só de pensar que deveria prendê-lo ao meu peito, gritava como uma louca. Quase morri quando dei à luz. Era assistida por minha mãe,

santa alma, que nem me deixou vê-lo: levou-o logo aos parentes dele, que o criaram... Agora, não acha senhor doutor, que eu possa dizer de fato, que ele não é meu filho?

**DOCTOR** – *(depois de um momento sem responder, absorto).* Mas ele, no fundo, seu filho, que culpa tem?

**MARAGRAZIA** – Nenhuma! E quando, realmente, meus lábios disseram uma única palavra contra ele? Nunca, senhor doutor! Ao contrário... mas que posso fazer se não posso vê-lo nem de longe! È igual ao pai, meu caro jovem; as feições, a corporatura, até mesmo a voz... Mal o vejo, começo a tremer e suo frio! Não sou eu; é o sangue que se revolta, é isso! Que posso fazer? *(Enxuga os olhos com o dorso da mão, e temendo que os emigrantes partam para a América sem levar a carta a seus filhos verdadeiros, retoma.)* Se Vossa Senhoria quisesse fazer-me a caridade que me prometeu... *(O doutor, como despertando, faz sinal de estar pronto, Maragrazia senta-se no banco de madeira, juntamente com o doutor e dita.)* Caros filhos... *(O acendedor de lampiões, que havia entrado no fim do discurso de Maragrazia, pela rua Oeste, apaga os lampiões um por um até a cena ficar totalmente escura. Ao apagar o último lampião, tira sua capa e a pendura no poste a NE. Maragrazia continua ditando baixinho a carta para o Doutor. Saem por trás da escada a NO)*

#### **CENA X – O Grande Combate.**

**LUCA** – *(aparecendo no mezanino Sudoeste com uma espingarda)* Quem está aí? *(Silêncio. Som de grilos.)* Quem está aí? *(Silêncio. Grilos cantam. Grita.)* Conto até três! *(Empalidecendo.)* Se não responderes, podes fazer o sinal-da-cruz. Um! *(A sombra não se mexe.)* Dois! *(O acendedor de lampiões que estava sentado, comendo, levanta-se com medo e sai correndo. Esquece a capa pendurada.)* Três! *(Luca fuzila a capa. Foge).*

#### **CENA XI – Tudo é Muito Claro sob a Luz da Lua Cheia.**

*Sidora conduz sua Mãe e Saro para sua casa a N, vindos de NO . Serve um copo de água para sua Mãe, enquanto Batá entra pela rua a O. Batá uiva e cai no chão no centro do pário.*

**MÃE** – Ai, minha filha, pelo amor de Deus! É impossível ficar aqui! Essa porta não vai agüentar.

**SIDORA** – Calma mãe, olha: lá fora tem um outro quarto que talvez seja mais seguro.

**MÃE** – Está bem (*Para Saro.*) Você é homem! (*Para Sidora.*) Eu sou velha e medrosa. Ficarei lá enquanto isso ele que fique bancando o lobo lá fora (*Sai de cena pelo NO.*)

*Sidora e Saro sentam na cama, olham-se por um tempo e se agarram subitamente. Sidora freia Saro, busca uma garrafa de vinho e dá para ele, enquanto coloca uma música na vitrola. A música continuará tocando alto até o fim da cena. Saro serve o vinho, brindam e começam a dançar. Ouve-se um uivo de Batá. Saro fica assustado, mas Sidora o acalma e voltam a dançar. Batá uiva novamente. Saro se desvencilha de Sidora, vai para frente da cena e Sidora o segue. Ela toma a taça de sua mão e as deixa numa mesinha. Ela senta na cama provocativamente. Saro vai em sua direção, porém, Batá uiva e ele volta para a frente da cena de costas para Sidora. Ela corre e o abraça, ele tira suas mãos com força. Ela volta e abraça-o novamente ele a retira com vigor, e sai de casa ao encontro de Batá. Sidora desliga vai ajudar Saro a levantar Batá, levam-no para dentro e o deitam na cama. Saro sai de cena e Sidora fica limpando o rosto de Batá. A música acaba. Ela apaga a luz do quarto. Sae, de cena.)*

## **CENA XII – Mal Vício.**

*Luz. Ninfarosa está em sua casa regando as plantas. Marábito entra pelo mezanino SO com o envelope da pensão na mão, senta-se num banquinho que está por ali.*

**NINFAROSA** – Tio Mará! No que o senhor está pensando? Já está chamando a morte novamente?

**MARÁBITO** – Não, apenas lembranças, já quase sem imagens dos anos passados na América, em Rosário de Santa Fé. Todo aquele mar que atravessei, para chegar e descobrir que lá em junho é inverno e no Natal é verão, tudo ao contrário. Em meio aos meus conterrâneos, emigrantes como eu, mandados em manadas a trabalhar a terra.

Oh! A terra... em todo lugar a terra é sempre a mesma, como são as mesmas as mãos que a trabalham. Foram anos e anos do mais duro trabalho, mas é melhor pão seco que a seca fome. E neste, meu pedaço de terra, que comprei com o que trouxe da América, passei quarenta anos entre as minhas árvores. Nada jamais se intrometeu para me incomodar. Não escutava nada além da lâmina reluzente do aço da enxada, do corte do meu podão, do machado no galho de uma árvore, do roçar do capim fresco na minha mão e do cheiro que do feno quando a minha foice o cortava. Vida e trabalho sempre foram uma coisa só para mim. Mas a vida passou rápido. Vi o tempo passar e o cansaço abater minhas mãos, render minha força e me separar da única coisa que era minha. Estejam certos: eu vou morrer, porque o que foi a minha vida eu deixei na minha terra.

**NINFAROSA** – Ah, não fique remoendo o passado. O senhor tem que pensar no presente, nos seus cem anos que estão por vir. Agora me diga uma coisa, e quanto à pensão, o senhor vai continuar recebendo?

**MARÁBITO** – Ah, se você soubesse como não gostaria de ter que continuar a recebê-la depois que Scine morreu... Mas o contador insiste em pagar, até o dia em que completar tudo o que vale a minha terra.

**NINFAROSA** – Eh... Tio Mará, aquele Scine teve o que merecia... Alguns andam falando por aí que a morte dele foi uma praga que o senhor encomendou.

**MARÁBITO** – Eu? Era só o que faltava! Que culpa tenho eu se a morte não me quis? Não se pode escolher... Não, foi falha minha...

**NINFAROSA** – (*venenosa*) Pois é, tio Mara... Mas alguns até já disseram que o senhor deverá prestar testemunho pela morte de Scine, e que farão o senhor confessar que foi o senhor que encomendou aquela doença dele, que foi feitiçaria...

**MARÁBITO** – Eu? Mas se eu não sei de nada! Ainda por cima querem me jogar na prisão? (*Constatando.*) Tirar de mim a propriedade e jogar-me na cadeia com oitenta anos, porque não morri depressa e deixei toda a minha propriedade para Scine? Ah... mas para os pobres há a justiça divina! E já tivemos a prova; foi ele quem morreu, ele que tinha desejado tanto a minha morte.

**NINFAROSA** – Quantos anos o senhor tem?

**MARÁBITO** – Oitenta e nove.

**NINFAROSA** – E não está satisfeito ainda? (*Rindo.*) O senhor está vivendo demais. Mau vício! O senhor deveria se livrar dele! (*Gargalha manda um beijo para com a mão direita para ao velho. Sai pelo SE.*).

**MARÁBITO** – (*Rebatendo*) A vida? Parece comprida, mas passa. Para mim, passou, como se eu estivesse olhando pela janela. Se a morte vier fechá-la amanhã, será um prazer. Morrer é fácil, mas não é possível viver contra a vontade de Deus. Só ele pode decidir, e estou pronto.

### **CENA XIII – Um Convite à Mesa.**

*O Narrador III entra pelo NE. Tem início uma música com rufar de tambores.*

**NARRADOR III** – Senhoras e senhores sejam todos bem-vindos a esta casa em um dia tão especial. Apresento-vos a extraordinária, a insaciável, a excessiva, Família Borgiani! (*Entram Mauro e Rosário carregando a mesa do SE, seguidos por Lisa e Santa que trazem cadeiras.*) Cinco verdadeiros colossos, duas irmãs e três irmãos! (*Saem de cena pelo mesmo lugar, só fica Rosário em cena, que ajeita as cadeiras.*) O mais velho, famoso por seus furores juvenis de animal feroz, com seus braços hercúleos e nervudos trabalha na lavoura. Ele se chama Rosário! (*Rufar de tambores para Rosário, que exhibe seus braços fortes para o público.*).

**ROSÁRIO** – (*rufar de tambores para Rosário, que exhibe seus braços fortes para o público.*) Êeee... Vamos logo com essa comida, porque vai esfriar... (*Sai.*)

**NARRADOR III** – Em seguida, o mais novo e robusto da família, o mangüelão Mauro, caçador ignorante de muita coragem, mas que nunca teve o cérebro muito no lugar.

**MAURO** – (*rufar de tambores para Mauro que faz demonstração de força física com duas cadeiras, uma em cada braço.*) Rosário, cadê o vinho, Rosárioooo...

**NARRADOR III** – Temos também as duas irmãs. (*Entram as duas seguidas de Rosário que carrega várias garrafas de vinho. As irmãs fazem uma dancinha com a bunda uma de cada lado da mesa.*)



**ROSÁRIO** – *(rependendo)* Êeeeeee, hum!

**NARRADOR III** – Tão polpudas e cadeirudas, que competem com os irmãos pela estatura colossal e pela força hercúlea. A mais velha e muito mais baixa atende pelo nome de Santa!

**LISA** – *(rependendo)* É Lisa!!!

**NARRADOR III** - *(corrigindo-se)* Lisa! A mais nova e muito mais alta chama-se Santa!

**SANTA** – *(Rufar de tambores para Santa)* Mauro, não é pra comer agora!

**NARRADOR III** – Por fim, temos Luca, empreiteiro de obras públicas, que está ausente, pois se encontra foragido há quinze dias por motivos extraordinários. E assim se forma a maravilhosa família Borgiani! *Todos fazem uma pose como se fosse uma fotografia, exibindo força e voracidade.* Cinco verdadeiros colossos! *(Outra foto.)* Nesta longa e farta mesa está o almoço que será servido em agradecimento pelo abrigo oferecido ao irmão Luca, o empreiteiro foragido, pelo convidado, o ilustríssimo Dom Diego Filinia. Tenham todos bom apetite!

**SANTA** – Bastará?

**LISA** – Não bastará?

**ROSÁRIO** – Sim!

**MAURO** – Não! Nós somos oito, com o convidado, nove; o criado e a criada, onze. Graças a Deus, cada um de nós come por quatro, e... e...

**ROSÁRIO** – Não duvides; o convidado não sofrerá. *(Rosário e Mauro discutem. Quase vão aos murros quando Lisa e Santa os interrompe rapidamente.)*

**LISA** – Mazurka! Mazurka!

**SANTA** – Tarantela! *(Santa arrasta Rosário para dançar. Lisa se joga nos braços de Mauro. Dançam de um lado para o outro ao redor da mesa. Luca e Dom Diego aparecem a SE para o grande almoço.)*

**ROSÁRIO** – *(muito feliz ao ver Luca entrando pela porta faz todos ficarem quietos gritando).* Irmão Luca! O maior colosso da família!

**LISA** – *(pulando em seus braços)* Irmãozinho, que saudade!

**SANTA** – Que felicidade! Que felicidade

**MAURO** – Como você está?

**LUCA** – Ótimo. Com muitas saudades!

**ROSARIO** – Quinze dias irmão, quinze dias enfurnado em uma casa! Como agüentou?

**LISA** – Que horror! Coitadinho!

**SANTA** – Sofreu muito?

**LUCA** – Não. Foi tudo bem. Só estou com um pouco de saudade do vinho e da comidinha de casa. Ah! Comidinha caseira! Que saudade!

**LISA** – *(preocupada)* Como é, não comeu bem?

**SANTA** – *(olhando o irmão dos pés à cabeça)* Parece que está mais magro.

**MAURO** – Dormiu bem? Como era a cama? Dura? Mole?

**ROSARIO** – Sentiu muito frio à noite?

**LUCA** – Calma, foi tudo ótimo. A casa de Dom Diego é ótima. Fui muito bem tratado. Tudo do bom e do melhor.

**MAURO** – Ah, então vamos fazer um brinde. *(Sentam-se e enchem os copos de vinho.)* Um brinde à volta do irmão Luca! Vivaaaaaaaaa!

**LUCA** – *(lembrando-se de Don Diego que tinha ficado parado sozinho na porta)* Oh, um momento, um momento: apresento-vos Dom Diego Filínia, vulgo Galinha d'água *(Põe uma mão sobre o ombro de Dom Diego, com ar protetor, e sorri.)*

**LISA** – Meus Deus, como é pequeno!

**SANTA** – Rabilha?

**DOM DIEGO** – *(tirando o enorme chapéu da cabeça e sorrindo com humildade embaraçada)* Constituição, minhas senhoras... apelido... *(Ao tirar o chapéu, todos olham com olhos cheios de profunda comiseração, ao descobrirem que Dom Diego não tem nenhum cabelo sobre seu crânio brilhante, oval e protuberante.)*

**SANTA** – *(depois de tê-lo observado longamente, com uma cara de nojo e piedade)* Porque o senhor está chorando?

**LUCA** – *(vira-se, abaixa-se e olha de perto a cara do minúsculo convidado)* Chorando?

**DOM DIEGO** – Não estou chorando, não. (*Leva ao olho direito um grande lenço de algodão florido.*) Enquanto vinha, entrou um cisco neste olho... Não estou chorando.

**TODOS OS IRMÃOS** – (*tranqüilizados*) Ah... (*Dom Diego leva o lenço do olho ao nariz levemente para recolher uma gotinha furtiva.*)

**LISA** – Tire dos ombros este sobretudo...

**DOM DIEGO** – (*defendendo-se*) Não, não... por caridade, deixem-me ficar com ele! Se começo a espirrar, Deus me livre, sou capaz de dar cem espirros de uma vez... fico sempre de sobretudo. (*Longo silêncio. Embaraçado pelo silencio sobrevivendo, esfregando continuamente uma mãozinha na outra e de olhos baixos, suspira.*) Sim! Sim... sim... (*Todos caem numa enorme gargalhada ao vê-lo embaraçado sem ter o que dizer.*)

**LUCA** – (*finalmente começando*) Temos realmente a obrigação de sermos gratos a Dom Diego pelo grande favor e pelas cortesias oferecidas a mim durante a estada em Comitini.

**ROSÁRIO** – (*estendendo a mão para Dom Diego*) Nós o agradecemos de todo o coração! Como se chama mesmo? É Galinha d`água?

**DOM DIEGO** – (*sorrindo humildemente*) Por favor... não: Filínia; me chamo Filínia.

**MAURO** – (*apertando a mão de Dom Diego*) Faça de conta que a casa é sua (*Olha para os irmãos como que para dizer: "Agora é convosco, eu já fiz a minha parte."*) Lisa e Santa cumprimentam uma a uma o convidado.)

**ROSÁRIO** – Então, aqui está os eu lugar, por favor. (*As moças saem para a cozinha e os rapazes se sentam à mesa.*)

**LUCA** – (*para Rosário*) Então, já se comentou alguma coisa na cidade? Descobriram quem era o bandido? (*Os irmãos se entreolham.*)

**ROSÁRIO** – Não descobriram nada. Na cidade não tem nenhum caso de homicídio. Eu fui ao lugar do acontecimento e só achei uma capa.

**LUCA** – Só uma capa?

**ROSARIO** – Descobriram que ela era de um acendedor de lampiões que, trabalhando naquelas redondezas, usou um poste de luz como cabide.

**LUCA** – *(atordado)* Como cabide?

**MAURO** – Podemos concluir então *(rindo com cuidado)* que na verdade não era ninguém. E que você atirou contra um... poste de luz!! *(Feliz.)* Viu? Nem precisava ter ficado tanto tempo foragido! Não matou ninguém!

**LUCA** – *(indignado)* Que poste de luz que nada! Era homem de carne e osso, lá, de tocaia! Eu até escutei um grito quando atirei, eu, com estes ouvidos... Gostaria é de saber quem foi o palhaço que espalhou essa história. Iria lhe mostrar se está permitido rir as custas de Luca Borgiani!

**ROSARIO** – Chega, chega... Seja lá quem for, não vamos mais falar disso agora. Por hoje, vamos pensar em nos divertir. E viva Galinha d`água. hhehhehehe *(Dom Diego aprova com a cabeça.)*

**MAURO** – *(irônico)* É, vamos esquecer isso. O importante agora é o almoço feito exclusivamente para Dom Diego! *(Dá um enorme e barulhento tapa nas pequenas costas de Dom Diego e ri escandalosamente. Dom Diego quica para frente pela força do “carinhoso” tapa. Muito assustado sorri humildemente. Longo silêncio. Todos olham para Dom Diego com um sorriso amarelo esperando que ele comece um assunto qualquer. Dom Diego percebe que realmente será ele que terá que quebrar o constrangedor silêncio.)*

**DOM DIEGO** – *(bastante cuidadoso, com a voz baixa e sorrindo humildemente)* Então... *(Olha para Rosário.)* Luca me contou que o senhor é muito valente, corajoso, e que foi muito famoso por seus furores juvenis... Tem muitas histórias para contar, não é?*(sorri).*

**ROSÁRIO** – *(claramente orgulhoso)* Ah sim!!! Isso sim! *(Dom Diego suspira aliviado por ter conseguido transferir a atenção daqueles olhares assustadores para outra pessoa).* Fui muito famoso! Muito conhecido... Tive muitas aventuras nos meus tempos de banditismo. *(Dom Diego se assusta pela veemência e alegria ameaçadora com que Rosário fala.)* Pode perguntar para qualquer um da cidade,

todos sabem das minhas histórias. Eu já comandi uma dúzia de bandidos, dos mais sanguinários. E não é só isso: matei todos!!! (*Gargalha assustadoramente.*)

**MAURO** – (*interrompendo*) Exagero! Isso é história aumentada e embelezada pela fantasia popular. Foram só quatro, dois por estas regiões e dois ao longo da estrada que desce de Comitini até Aragona. Exagero!

**ROSÁRIO** – (*fingindo não escutar Mauro*) Mas larguei daquela vida, hoje eu trabalho na lavoura. Trabalho duro, o dia inteiro. Não é coisa para qualquer um não, tem que ser forte, forte como um touro.

**DOM DIEGO** – É... dá para ver que o senhor é bastante... (*rosário olha para Dom Diego esperando ansioso a definição que viria*). É bastante...(*Dom Diego quer, na verdade, dizer: ignorante, bruto, mas obviamente tenta encontrar uma palavra mais doc.*) É bastante... (*Encontrando a palavra.*) Robusto... vigoroso! (*Rosário sorri feliz.*)

**MAURO** – Eu também trabalho na lavoura. Trabalho pesado! Passamos por muitas dificuldades, sabe, por anos que são muito bons e por anos que são extremamente difíceis.

**DOM DIEGO** – (*sorrindo humildemente*) É... dependemos sempre da vontade e das mãos de Deus.

**LUCA** – (*em uma indignação crescente*) Tem anos que trabalhamos feito bois na terra e depois, como se nada tivesse acontecido, as pragas destroem tudo, tudo!

**DOM DIEGO** – (*sorrindo*) Mas Deus sabe o que faz. Graças a Deus!

**ROSÁRIO** – Mas em compensação tem anos que a terra está ótima e produzimos maravilhas.

**DOM DIEGO** – (*empolgado*) É... as mãos de Deus, sempre nos abençoando. É impressionante!

**LUCA** – (*cansado da constante remissão de Dom Diego às mãos de Deus. Sério*) Mas que mãos de Deus, meu Deus! (*Os irmãos se entreolham e caem numa gargalhada rápida, porém brutal.*) A terra precisa de braços de homens! Esses aqui, olhe, Rabilha! (*Estende e mostra para Dom Diego seus braços hercúleos com os*

*punhos cerrados, como se ele costumasse a tratar a terra a socos para obrigá-la a render cada ano mais do que devia.)*

**ROSARIO** – *(mostrando os seus)* E estes aqui, ainda que velhos e cansados! *(Mauro arregaa as mangas do paletó e da camisa e mostra os seus. Diego vê, apontados, debaixo do nariz seis braços nervudos, bons para matar oito bois.)*

**DOM DIEGO** – *(dizendo a cada um, olhando os braços e sorrindo)* Estou vendo... estou vendo... estou vendo... estou vendo...

**TODOS OS IRMÃOS** – *(intimando)* Toque! Toque! *(Dom Diego toca devagarzinho com o dedo trêmulo os braços, enquanto com a outra mão leva o lenço ao nariz, com medo que alguma gotinha caísse em cima deles.)*

**SANTA e LISA** – *(surgindo do SE do palco, trazendo um balde de macarronada à bolonhesa e um balde de carne de porco e uma travessa com uma lebre e cinco tordos)* À mesa!

**MAURO** – *(Gritando)* Rabilha, à mesa! Deixe conosco. O senhor crescerá... Comerá tanto, que não lhe será mais possível sair pela porta. Desceremos o senhor amarrado com correias e farto por uma janela.

**DOM DIEGO** – Sou de pouquíssimo apetite. *(Todos param, entreolham-se e não acreditam no que acabaram de ouvir.)*

**LISA** – Vamos fazer o sinal da cruz.

**SANTA** – Um brinde a Dom Galinha D`água! *(todos, menos Dom Diego, viram o copo de vinho.)*

**MAURO** – O senhor, Dom Diego, não bebe?

**DOM DIEGO** *(tímido)* – Obrigado, antes da refeição, nunca.

**ROSARIO** *(entregando o copo na mão de Dom Diego)* – Ora, vamos, para abrir o apetite.

*(Por cortesia, Dom Diego encosta os lábios no copo e sorve um golinho cauteloso).*

**LUCA** – Vira!

**ROSÁRIO** – Vira até o fim!

**DOM DIEGO** – Não posso... obrigado, mas não posso... *(Mauro levanta da cadeira.)*

**MAURO** – Eu o trarei de volta à razão, já, já! (*Pega com uma mão o copo e a outra a cabeça de Dom Diego.*) Deixe que eu o sirva! (*Esvazia o copo na boca de Dom Diego que reluta em vão.*)

**DOM DIEGO** – (*soluçando e saltando em pé, com os olhos cheios de lágrimas*) Oh Deus! Oh Deus! (*Enxuga o suor na testa, entre risos da mesa.*)

**LISA** – (*zombeteira*) Olhai, oh! Saiu-lhe pelos olhos!

**SANTA** – Ai, meu Deus coitado! (*Ri.*)

**ROSÁRIO** – (*destrincha as partes da enorme leitoa e dá a maior para Dom Diego.*) O primeiro pedaço é pra Dom Diego!

**DOM DIEGO** – (*com o prato na mão*) É muito... muito...

**ROSARIO** – Que muito o quê...! Não comece!

**DOM DIEGO** – A metade, por favor... Não consigo... Eu sou parco...

**MAURO** – (*levanta e grita*) Parco? E essa carne de porco! Coma!

**LISA e SANTA** – Coma!

**MAURO** – Até a ultima garfada! (*Dom Diego leva um pedaço da comida à boca, olha para os outros e acena afirmativamente, aprovando a comida. Todos ficam felizes e começam a comer como mortos de fome, enchem os pratos e mastigam como monstros.*)

**DOM DIEGO** – (*protestando com um pouco de energia*) Agora realmente não agüento engolir mais nada! Fiz o possível como se costuma dizer.

**MAURO** – O que está dizendo? Mas mal começamos...

**DOM DIEGO** – (*sorrindo*) É, os senhores, tudo bem... Têm a capacidade, Deus os bendiga... Eu digo por mim...

**LUCA** – (*aborrecido*) Mas por quem nos toma? O senhor acha que a família Borgiani o convidaria à mesa para um prato só e pronto? Cuide-se de comer e cumpra seu dever. Nós devemos cumprir o nosso.

**DOM DIEGO** – Mas eu não quero ofendê-los, Só digo que eu...

**ROSARIO** – (*cortando*) O senhor vai comer! Aqui está a caça de Mauro.

**DOM DIEGO** – (*aterrorizado*) Uma lebre e cinco tordos? O senhor está enganado! Tenha paciência: como pode imaginar que eu...

**SANTA** – *(despachadamente)* Deixe de histórias! Deixe de histórias!

**DOM DIEGO** – Mas olhem para mim! Como é possível? Onde é que eu vou enfiá-la? Os senhores não querem que eu deixe a pele aqui...

**ROSARIO** – Que pele? O senhor não deve deixar nada. A lebre foi esfolada.

**DOM DIEGO** – A minha, digo, a minha pele! Onde é que eu vou enfiar uma lebre?

**MAURO** – Eu lhe dei cinco tordos também...

**DOM DIEGO** – Ainda por cima! Se eu estivesse com bulimia... Comerei somente estes.

**MAURO** – *(brandindo uma coxa da lebre que atacara com os dentes)* Como! Esta caça fui eu quem apanhei. Arrebentei minhas pernas pelo senhor três dias seguidos. Se não comer tudo, será uma ofensa dirigida pessoalmente a mim.

**DOM DIEGO** – Não se altere... não se altere, por caridade! Farei um esforço... *(No decorrer das próximas falas, todos, menos Dom Diego, beberão freneticamente muito vinho.)*

**SANTA** – Quanto a isso, Mauro tem razão, seria uma ofensa dirigida pessoalmente a ele! É um ótimo caçador. Um dos melhores da cidade, aliás, cheio de estórias. *(Para Mauro.)* Conta aquela para ele.

**MAURO** – Qual?

**SANTA** – *(rindo)* Aquela do Monte das Forcas!

**MAURO** – Ah não. Essa não!

**LUCA** – *(feliz e ansioso por ter a oportunidade de contar a história)* Então pode deixar que eu conto para o senhor!

**MAURO** – *(muito irritado, batendo na mesa)* Não vai contar não senhor!

**LUCA** – *(muito sério, batendo na mesa)* Vou sim! Qual o problema? Ela é muito boa, o senhor Dom Diego vai adorar!

**MAURO** – *(para Dom Diego, ríspido e nervoso)* Não vai não, não é, Dom Diego?

**DOM DIEGO** – *(muito constrangido)* É, não vou não. *(Todos os outros o olham com firmeza como que perguntando “como não vai?” Sorrindo humildemente, com medo que começasse alguma briga entre aqueles três gigantes).* Quer dizer... não sei... outro dia eu escuto, se os senhores assim quiserem. Não sei.



**LISA** – *(decidida)* Pois vai ouvir! *(Rindo.)* Conta para ele, Luca.

**LUCA** – *(empolgado)* Um dia, Mauro estava caçando no Monte das Forcas e, desastrado como ele é, se distraiu e caiu. *(Rindo.)* Quicou três vezes, três desfiladeiros abaixo. *(Todos riem.)* E cada vez, quicando com a espingarda na mão, exclamava: “Ainda bem que sou bailarino! Ainda bem que eu sou bailarino! Ainda bem que eu sou bailarino!” *(Todos, inclusive Mauro, riem exageradamente. Dom Diego um pouco mais contido com medo de magoar Mauro.)*

**SANTA** – *(rindo)* Quebrou a perna direita e teve uma... comoção cerebral!

**MAURO** – *(fitando Dom Diego num tom ameaçador)* Engraçada não é, Dom Diego? Pois eu vou contar outra mais engraçada ainda. Quer escutar Dom Diego?

**DOM DIEGO** – *(com muita dúvida do que responder. Sorrindo humildemente)* O senhor é quem sabe.

**MAURO** – *(mesmo tom)* Pois vou lhe contar uma muito boa. O senhor me ajuda?

**DOM DIEGO** – Ajudar?... *(Pensando melhor.)* Claro, no que o senhor quiser.

*(Enquanto Mauro conta a estória, todos comem e bebem muito, inclusive Dom Diego. Talheres, copos, garrafas são constantemente movimentados produzindo assim muito barulho. Quando falam, gesticulam como energúmenos, ora levantam, ora sentam.)*

**MAURO** – Pois bem, estava em uma das minhas caçadas, quando vi três ou quatro estorninhos sobre o dorso de alguns bois que pastavam numa encosta. Quietos e agachados, me aproximei e a distância *(Olha para Dom Diego)* ...BUM!!! *(Dom Diego assusta-se com o barulho estrondoso que Mauro faz. Os irmãos riem muito.)* De repente, salta do matagal, tomado de todos os diabos *(Completamente possuído pelo ardor de sua história, aponta para Dom Diego como se ele fosse o vaqueiro),* um vaqueiro. Gritei-lhe em guarda: “Parado aí, se deres mais um passo, te mando pelos ares!” Ele respondeu *(Em voz baixa para Dom Diego, insinuando para ele que teria que repetir a fala):* “Mas como, senhor Mauro! Meus animais”. *(Silêncio. Para Dom Diego, em voz baixa.)* Repete!

**DOM DIEGO** – *(confuso, mas muito cuidadoso)* O quê? Repetir o quê?

**MAURO** – *(impaciente pela lerdeza de Dom Diego)* O senhor não falou que iria me ajudar? Então, o senhor vai ser o vaqueiro *(num tom ameaçador)*... Para a história ficar mais engraçada!

**DOM DIEGO** – *(sem contrariar, com medo)* Está bem.

**MAURO** – Então repete o que o vaqueiro falou: *(Gritando.)* “Mas como, senhor Mauro! Meus animais!”

**DOM DIEGO** – *(muito envergonhado e em voz baixa)* “Mas como, senhor Mauro! Meus animais!”.

**MAURO** – Mais alto!

**DOM DIEGO** – *(encabulado, tenta representar o vaqueiro)* “Mas como, senhor Mauro! Meus animais!”

**MAURO** – Mais alto!

**DOM DIEGO** – *(extremamente envergonhado, grita sem jeito)* “Mas como senhor Mauro! Meus animais!!!” *(Os irmãos riem. Não param de comer e beber fazendo barulho.)*

**MAURO** – *(muito grosso, para Dom Diego, que agora representava o vaqueiro)* E não sabes, paspalho, que onde vejo caça, atiro?! *(Dom Diego sorri humildemente esperando a próxima fala. Mauro em voz baixa para Dom Diego.)* “Mas até sobre o dorso dos animais?”.

**DOM DIEGO** – *(envergonhado, grita)* Mas até sobre o dorso dos animais?

**MAURO** – *(estupidamente grosso e violento como que para mostrar para Dom Diego o quanto é corajoso e macho. Fitando o vaqueiro e gritando mais alto que Dom Diego.)* Até sobre a cabeça do Menino Jesus, se eu confundir o Espírito Santo com um pombo! *(Gargalha exageradamente. Dom Diego assustado com aquele monstro rindo na sua cara, se afasta um pouco, mas não deixa de sorrir humildemente. Não entende a razão de tanto riso. Todos riem muito).* Gostou da história?

**DOM DIEGO** – *(ainda assustado)* Eu? Claro! Muito interessante. Muito mesmo. *(Os Borgiani não param de rir, de comer e de beber. Já estão bêbados. Dão comida para Dom Diego, na boca.)*

**SANTA** – *(berrando)* Gostou mesmo?

**DOM DIEGO** – Gostei. *(Dão mais comida, numa espécie de aviãozinho.)*

**LUCA** – *(batendo na mesa)* De verdade?

**DOM DIEGO** – *(assustado. Ainda com a comida na boca)* Sim, de verdade!

**SANTA** – *(empolgada)* Então conta uma bem engraçada para nós!

**ROSARIO** – *(mais empolgado ainda)* É! Dom Diego deve ter ótimas estórias para contar!! *(Dão mais comida. Dom Diego, com medo, não recusa.)*

**MAURO** – *(feliz)* Conta!

**LISA** – Conta, vai!

**DOM DIEGO** - *(com cuidado para não contrariar os ferozes irmãos. Com a boca cheia)* Não, eu não tenho muitas histórias para contar! Muito menos, histórias engraçadas! *(Sorri.)*

**ROSARIO** – Não tem não, é?

**DOM DIEGO** – *(com medo, sorrindo humildemente)* Não.

**ROSARIO** – *(injurado e muito sério)* Como não tem? Todo muito tem uma estória interessante para contar!

**DOM DIEGO** – *(com medo)* Quer dizer, tenho.

**LISA** – *(cortando, batendo na mesa)* Então conta!

**DOM DIEGO** – *(com cuidado)* Mas não estou me lembrando agora *(Sorri humildemente.)*

**LUCA** – Então já que não vai contar agora, vamos comer! Come, que o senhor está muito magrinho! Não comeu quase nada! *(Todos concordam.)*

*(Dom Diego tenta comer. Em silêncio, o pobre encomenda a alma a Deus misericordioso. Enquanto come, o suor escorre-lhe pela testa. Levanta um pouco os olhos. Observa os oito irmãos sem parar de engolir vinho. Não agüenta mais. Mal consegue respirar direito de tão atolado de comida. Dom Diego quer chorar, rolar no chão, arranhar a cara, escancarar a boca de raiva. Está desesperado, as pálpebras fecham sozinhas.)*

**DOM DIEGO** – *(queixando-se baixinho)* Cristo, ajuda-me. *(Toma coragem e afasta um pouco o prato.)* Não quero mais... Não quero mais... *(Sorri humildemente para aqueles gigantes.)*

**ROSARIO** – *(erguendo as facas nos punhos, e os dois mais próximos, ameaçando-lhe com a garrafa, berram)* Coma palerma! É para o senhor que se teve a despesa!

**DOM DIEGO** – *(tenta fugir. Amarram-no à cadeira. Gemendo)* Oh Deus, amarraram-me à cadeira! *(Chora. Dão-lhe mais comida na boca e finalizam enchendo sua boca de vinha branco. Os irmãos continuam a comer enquanto Dom Diego não acredita ainda na situação terrível em que se encontra. Mauro pega uma torta.)*

**ROSARIO** – *(reprendendo)* Mauro! Metade para Dom Diego!

**LISA** – A outra metade para os vizinhos!

**MAURO** – E nós? Para nós nada? Eu quero a minha parte!

**LUCA** – *(ergue-se em favor da proposta de Lisa).* Para os vizinhos! Para os vizinhos!

**MAURO** – *(Salta e estende a mão em cima do empadão).* Então eu por prepotência, pego a minha!

*(Luca é mais rápido e pega o empadão. Seguido pela família, no meio de gritos, safarrões e empurrões, ficam brincando com o pedaço de comida. Irmãos e Irmãs se atacam. Berros. Socos. Tapas. Arranhões. Cadeiras viradas, garrafas, copos, pratos em pedaços. O vinho se esparrama por sobre a mesa. Um pandemônio. Dom Diego foge pelo SO do palco.)*

**ROSARIO** – *(em cima de uma cadeira, grita com uma voz poderosa)* Que vergonha! Que espetáculo! Temos um convidado à mesa! *(Subitamente todos se retraem. Procuram o convidado. Sobre a cadeira, o sobretudo, sob a mesa, um par de sapatos.)*

**LISA** – *(recompostos entre si)* No fim das contas, correu tudo bem...

**SANTA** – Tudo bem, mas não servimos as frutas!

**TODOS** – Ah! As frutas! *(Todos saem para ver quem pega a melhor fruta.)*

**CENA XIV – Marábito Faz Cem Anos**

*O palco está um lixo, comida derramada, vinho, pratos quebrados, uma devastação. Há uma cadeira virada. Ninfarosa narra o episódio da festa de cem anos de Marábito, enquanto este entra em cena pelo SO. Marábito a assiste.*

**NINFAROSA** – Na manhã do grande dia, a vila foi despertada pelo alegre estrondo da banda musical que, ao som da marcha, ia em direção à casa do velho centenário. O casebre fora paramentado festivamente com guirlandas e bandeiras durante a noite, enquanto Marábito dormia. Preparei uma surpresa para o velhinho, uma roupa nova para a festa. Quando a multidão, junto com a banda, chegou à pracinha, a porta do casebre ainda estava fechada.

-Viva Marábito! Saia! Saia, Marábito!

Nada. A porta continuava fechada. Em vão os vizinhos batiam nela com mãos e pés. O som furioso da banda, com suas fanfarras e bumbadas, no meio do barulho confuso dos gritos e dos aplausos, ensurdecia.

Em meio àquele turbilhão de gente, me adiantei a porta do casebre. Abri espaço, ordenei aos vizinhos que cuidassem da entrada para impedir que a multidão se jogasse para dentro e bati na porta com o bastão, chamando Marábito.

O velho finalmente abriu a porta, e então estouraram, mais calorosos, os aplausos e os gritos da multidão.

Como?Por quê?- exclamei. Vendo Marábito todo tremendo e chorando. -Um povo inteiro lhe faz festa, e o senhor chora? É assim que o senhor nos agradece por ter querido festejar os seus cem anos?

Não houve meio de fazê-lo entender que aquela festa não era para coloca-lo na berlinda. Levei-lhe a roupa nova e depois foi rezada uma missa na igreja da Santa Croce.

Na saída, disparo de morteiros e rufar de tambores. Chegou enfim a hora do banquete. A vizinhança alugou um salão térreo para a ocasião, comprido que não acabava mais: a mesa ia de um lado a outro. Marábito foi trazido em triunfo, quase à força, e foi

colocado no lugar de honra. Estava atordoado. Em meio à confusão, virava-se ora para um, ora para outro dos comensais que o chamavam com os copos levantados para desejar-lhe mais cem anos de vida, e inclinava a cabeça em sinal de gratidão. Só ele não ria, não comia, não bebia, a festa não era para ele; era para os outros; ele só representava ali os cem anos. Os cem anos que não queriam dizer mais nada. Pensando bem, na verdade, toda aquela confusão, na sua inconveniência tão triste, era de desanimar. E ainda por cima quiseram que o velho falasse, que fizesse um brinde, que dissesse pelo menos duas palavrinhas. Tanto insistiram, que por fim o obrigaram a se levantar com o copo que lhe tremia na mão.

**EPÍLOGO -**

**MARÁBITO** – *(para o público)* Que devo dizer? A minha vergonha só Deus vê. Só me resta um pedido: aqueles que encontrarem com a morte, digam a ela que em Santa Croce há um velhinho que há tantos anos espera que ela venha buscá-lo.

2) *O Marinheiro*, drama estático em um quadro de Fernando Pessoa

Primeira	Segunda	Terceira
<p>Ainda não deu hora nenhuma.</p> <p>Não desejais, minha irmã, que nos entretenhemos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...</p> <p>Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isto se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?...</p>	<p>Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.</p> <p>Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?</p>	<p>Não: o horizonte é negro.</p>
<i>(uma pausa)</i>		
<p>Falar no passado – isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...</p> <p>Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeássemos?...</p> <p>Aqui de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.</p> <p>Não sei. Porque o havia eu de saber?</p>	<p>Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.</p>	<p>Não. Talvez o tivéssemos tido...</p> <p>Onde?</p> <p>De quê?</p>
<i>(uma pausa)</i>		

<p>Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!...O mar de outras terras é belo?</p>	<p>Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada a minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...</p> <p>Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...</p>	
<p><i>(uma pausa)</i></p>		
<p>Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?</p> <p>Minha irmã, em mim tudo é triste.</p> <p>Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se vêem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia</p>	<p>Não, não dizíamos.</p> <p>Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?</p>	<p>Por que não haverá relógio neste quarto?</p> <p>Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre...</p>



<p>que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...</p>		
<p><i>(uma pausa)</i></p>		
<p>Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrependermos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...</p>	<p>Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – porque não falamos nós dele?</p> <p>Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a idéia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte em que toca na alma... Eu</p>	

Eu também devia ter estado a pensar no meu...

devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos -- é o gesto com que falam das sereias... (*Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa*). Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.

As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes quando fito as minhas mãos tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe da minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse...

É talvez por não serem verdadeiras... mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está

Eu já não sabia em que pensava... No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho.. Por que é que correria, e por que é que não correria mais longe ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?

As vossas frases lembram-me a minha alma...

Por mim, amo os montes... Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... Do lado de lá, onde mora a minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras... Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho... A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos... E os nossos sonhos eram de que as árvores projetassem no chão outra calma que não as suas sombras... Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar...

segredando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa ondeia eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalome... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...

Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo... Falai-me das fadas. Nunca ouvi falar delas a ninguém... O mar era grande demais para fazer pensar nelas... Na vida aquece ser pequeno... Éreis feliz minha

Começo neste momento a tê-lo sido outrora... De resto, tudo aquilo se passou na sombra... As árvores viveram-no mais do que eu... Nunca chegou quem eu mal esperava... E vós, irmã, por que não falais?

Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós!... Mesmo viver sabe a custar tanto quando se dá por isso... Falai, portanto, sem reparardes que existis... Não nos íeis dizer quem éreis?

irmã?

Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo, e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente... Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, como, por uma floresta escura através do mistério de falar... E afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?...

O que eu era outrora, já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui!... Eu vivi entre as sombras dos ramos e tudo na minha alma é folhas que estremecem. Quando ando ao sol, a minha sombra é fresca. Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes, onde eu molhava, quando sonhava de viver, as pontas tranqüilas dos meus dedos... Às vezes, à beira dos lagos debruçava-me e fitava-me... Quando eu sorria os meus dentes eram misteriosos na água...

Não falemos de nada, de nada... Está mais frio, mas porque é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está... Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei por quê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Por que é que não quereis que vo-la cante?

Tinham um sorriso só deles, independentes do meu... Era sempre sem razão que eu sorria... Falai-me da morte do fim de tudo para que eu sinta uma razão para recordar...

Não vale a pena, minha irmã... Quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. É sempre tarde demais para cantar, assim como é sempre tarde demais para não cantar...

*(uma pausa)*

Breve será dia... Guardemos silêncio... A vida assim o quer. Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e assentava-me à beira dele, sobre um tronco de árvore que caíra quase dentro da água... Sentava-se na ponta e molhava na água os pés, esticando para baixo os dedos. Depois olhava excessivamente para as pontas dos pés, mas não era para os ver. Não sei por quê, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu... Lembrar-me dele é como não me poder lembrar de nada... Quem sabe porque é que eu digo isto e se fui eu que vivi o

que recordo?...

Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis... Se é belo, tenho já pena de vir a tê-lo ouvido. E se não é belo, esperai..., contai-o só depois de o alterardes...

Vejo pela janela um navio ao longe. É talvez aquele que vistes...

Por que é que me

À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser, queremos-lo sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada... Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira mar?

Vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim... Um dia que dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias – nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela... Depois ela cessou... Quando reparei para mim, vi que já tinha esse meu sonho... Não sei onde ele teve princípio... E nunca tornei a ver outra vela... Nenhuma das velas dos navios que saem aqui de um porto se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar...

Não minha irmã, este que vedes busca sem dúvida um porto qualquer... Não podia ser que aquele que eu vi buscasse qualquer porto...

respondestes?... Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janela... Desejava ver um e falei-vos dele para não ter pena... Contai-nos agora o que foi que sonhastes à beira-mar...

Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... desde que naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagem, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.

Não ter havido uma árvore que mosqueasse sobre as minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como esse!...

Deixai-a falar... não a interrompais... Ela conhece as palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para a poder escutar... Dizei, minha irmã, dizei... Meu coração dói-me de não ter sido vós quando sonháveis à beira-mar...

Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já

	<p>tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que cor soíam ser os crepúsculos numa bahia do Norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada num murmúrio da água que o navio abria, num grande porto do sul, onde ele passara outrora, feliz talvez, das suas mocidades a suposta...</p>	
<p><i>(uma pausa)</i></p>		
<p>Minha irmã, por que é que vos calais?</p> <p>Contai sempre, minha irmã, contai sempre... Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Falai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...</p>	<p>Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre... Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar. Isso faz com que me compadeça de mim própria e sinta demasiadamente o coração. Tenho então uma vontade lacrimosa de o ter nos braços para o poder embalar como a um filho... Vede: o horizonte empalideceu... O dia não pode já tardar... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho?</p> <p>Sim, falar-vos-ei mais dele. Mesmo eu preciso de vo-lo contar. A medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... (<i>derepente, olhando para o caixão,</i></p>	



*e estremecendo*) Três não... Não sei... não sei quantas...

*(muito baixo, uma voz muito lenta)*- Ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria de sua alma – uma a uma as ruas, bairro a bairro, até as muralhas do cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sobre elas das janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... Depois viajava, recordado, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nesta nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da idade viril... Tudo era diferente de como ele o tivera – nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido... Exigis que eu continue?... Causa-me tanta pena falar disto!... Agora porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos...

Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro? O que sonhava o marinheiro?

Continuai, ainda que não saibais por quê... Quanto mais vos ouço, mais me não pertenco...

Será bom realmente que continueis? Deve qualquer história ter fim? Em todo caso falai... Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso mister é inútil como a Vida...

Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira... mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento podem crer... Ó minhas irmãs, minhas irmãs... Há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse... qualquer coisa que explicaria isto tudo... A minha alma esfria-me... Mal sei se tenho estado a falar... Falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos...

*(numa voz muito baixa)* Não sei que vos diga....Não ousou olhar para as coisas... Esse sonho como continua?...

Não sei como era o resto... mal sei como era o resto... por que é que haverá mais?

E o que aconteceu depois?

Depois? Depois de quê? Depois é alguma coisa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco...-

<p>Sim, a qual? E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém?</p>	<p>- Sim, sim...só podia ter sido assim... -- Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro...</p> <p>Por que é que mo perguntais? Há resposta para alguma coisa?</p>	<p> Talvez tivesse regressado à pátria... mas a qual?</p>
<p><i>(uma pausa)</i></p>		
<p>Ao menos, como acabou o sonho?</p>	<p>Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário.</p> <p>Não acabou... Não sei... Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?... Não me faleis mais... Principio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?... Tenho um medo disforme de que Deus tivesse proibido o meu sonho... ele é sem dúvida mais real do que Deus permite... Não estejais silenciosas... Dizei-me ao menos que a noite vai passando, embora eu o saiba... Vede, começa a ir ser dia... Vede: vai haver o dia real... Paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que esta no fim dela?... Tudo isto, minhas irmãs, passou-se na noite... Não falemos mais disto, nem a nós próprios... É humano e</p>	<p>Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?</p>

<p>Não sei... ( <i>olhando para o caixão , em voz muito baixa</i> ) – Porque é que se morre?</p> <p>É possível... Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?</p>	<p>conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza.</p> <p>Tudo deixa descontente, minha irmã... Os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda. Os homens que passam provam-no, porque mudam com tudo... De eterno e belo há apenas o sonho... Porque estamos nós falando ainda?</p> <p>Talvez por não se sonhar bastante...</p> <p>Não, minha irmã, nada vale a pena....</p> <p>Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos...</p>	<p>Foi-me tão belo escutar-vos... Não digais que não... Bem sei que não valeu a pena... É por isso que o achei belo... Não foi por isso, mas deixai que eu o diga... De resto, a música da sua voz, que escutei ainda mais que as vossas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente...</p> <p>Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilha-se... Por que não choramos nós? Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também... Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos... Ela de que sonharia?...</p>
<p>(<i>uma pausa</i>)</p>		
<p>Não sei. Não sei como se é da</p>	<p>Talvez nada disso seja verdade... todo este silêncio e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...</p>	

vida... Ah, como vós estais parada! E os vossos olhos são tristes, parece que o estão inutilmente...

Choraste com efeito minha irmã.

Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... não continueis... O que íeis dizer não sei o que é, mas deve ser demais para a alma o poder ouvir... Tenho medo do que não chegastes a dizer... Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vede-o, vede-o... Ele consola... Não penseis, não olheis para o que pensais... Vede-o a vir, o dia... Ele brilha como ouro numa terra de prata. As leves nuvens arredondam-se a medida em que se coloram... Se nada existisse minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Por que olhastes assim?...

*(Não lhe respondem. E ninguém olhara de outra maneira)*

**A mesma-** Que foi isso que dissestes e que me apavorou?... Senti-o tanto que mal vi o que

Não vale a pena estar triste de outra maneira... Não desejais que nos calemos? É tão estranho estar a viver... Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo... Vede, o céu é já verde. O horizonte sorri ouro... Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar...

Talvez... não importa... Que frio é isto?... Ah, é agora... é agora!...Dizei-me isto... Dizei-me uma coisa ainda... Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...

era... Dizei-me o que foi, para que eu, ouvindo-o segunda vez, já não tenha tanto medo como dantes... Não, não... Não digais nada... Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para não me deixar pensar... Tenho medo de me poder lembrar do que foi... Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus... Devíamos já ter acabado de falar... Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido... O que é entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... Há mais presenças aqui do que as nossas almas... O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo... O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?... Ah, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sozinha a minha voz... Tenho menos medo à minha voz do a idéia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando...

Não sei... Não me lembreis isso... Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... Tudo isto, toda esta conversa e esta noite, e este medo – tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes... Começo a sentir que o esqueço, a isso que dissestes, e que me fez pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aqueles...

Que voz é esta com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...

( para a Segunda) Minha irmã,

Quem pudesse gritar para despertarmos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa agora bater àquela porta. Porque não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu, mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram ao meu sentimento do corpo uma mortalha de chumbo... Para que foi que nos contastes a vossa história?

Não falemos mais. Por mim, cansa-me o esforço que fazeis

São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba por quê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...

Já não me lembro... Já mal me lembro que a contei... Parece ter sido já há tanto tempo!... Que sono, que sono absorve o meu modo de olhar para as coisas!... O que é que nós queremos fazer? O que é que temos idéia de fazer? – já não sei se é falar ou não falar...

não nos devíeis ter contado esta história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vos, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

para falar... Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis... A minha consciência bóia à tona da sonolência apavorada dos meus sentidos pela minha pele... Não sei o que é isto, mas é o que sinto... Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer... Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?

Quem foi?

Para que tentar apavorar-me? Não cabe mais terror dentro de mim... Peso excessivamente ao colo de me sentir. Afundei-me toda no lodo morno do que suponho que sinto. Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela. Pesam-me as pálpebras a todas as minhas sensações. Prende-se a língua a todos os meus sentidos. Um sono fundo cola uma às outras as idéias de todos os meus gestos. Porque foi que olhastes assim?...

Não, não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo?... Quem é que esta falando com a minha voz?... Ah, escutai...

Nada. Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir... Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?

Quem foi?

*(numa voz muito lenta e apagada)*  
- Ah, é agora, é agora... Sim acordou alguém... Há gente que



	<p>Por que é que mo perguntais? Por que eu o disse? Não, não acredito...</p>	<p>acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sonho que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...</p>
--	--	---

**3) Roteiro Dramático de *O Naufrágio*, instalação cênica sobre trechos de *A Tempestade*, de William Shakespeare e *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa**

**CENA 1**

*Enquanto o público entra, Miranda lê em silêncio, sentada sobre a Caixa Mágica. Soa um vento forte e contínuo. A luz anuncia a tempestade.*

*O público já está acomodado. Escuta-se um raio. Na luz e no som, uma tempestade.*

*Miranda lê a Cena I de A Tempestade. Ouvem-se as vozes de alguns marujos.*

**COMANDANTE** – Contramestre!

**CONTRAMESTRE** – Aqui, Comandante! Tudo bem?

**COMANDANTE** – Bem. Falai com os marinheiros. Pegai firme, se não, iremos dar à costa. Mãos à obra! Mãos à obra!

**CONTRAMESTRE** – Vamos, corações! Coragem! Coragem, meus corações! Força! Coragem! Amanai a mezena! Prestai atenção ao apito do Comandante! Sopra vento, até arrebenatar se houver espaço bastante!

**ANTÔNIO** - Cuidado, cuidado bondoso Contramestre! Onde está o Comandante?

**CONTRAMESTRE** – Por obséquio, ficai lá embaixo.

**ANTÔNIO** - Contramestre, onde está o Comandante?

**CONTRAMESTRE** – Não o estais ouvindo? Mas, assim, atrapalhais nosso trabalho. Permanecei nos camarotes; estais mais é ajudando a tempestade.

**GONZALO** – Tende paciência, amigo.

**CONTRAMESTRE** – Quando o mar tiver paciência. Vamos, fora daqui! Que importa e estes berradores o nome de rei? Ide para os camarotes! Silêncio! Não nos prejudiqueis!

**GONZALO** – Bem; mas lembra-te de quem levas à bordo.

**CONTRAMESTRE** – Ninguém a quem eu ame mais do que a mim próprio. Sois conselheiro, não? Se Vossa Senhoria puder impor silêncio a estes elementos e estabelecer ordem imediata, não tocaremos em uma só corda a mais. Recorrei à vossa autoridade; mas se ela for inoperante, daí graças ao céu por terdes vivido tanto e ficai nos camarotes

preparados para o que vossa hora vos reservou. – Coragem, meus corações! – saí do caminho, já disse! *Sai*

**GONZALO** – Tenho muita confiança nesse camarada. Não tem cara de quem há de morrer afogado. Tem mais cara de enforcado. Persisti, bondoso Fado, no enforcamento dele. Fazei que a corda do seu destino seja nosso cabo, que o nosso mesmo não oferece nenhuma resistência. Mas se ele não nasceu para a força, nossa situação é miserável. *Saem. Volta o Contramestre*

**CONTRAMESTRE** – Amainai as velas! Vamos! Depressa! Mais baixo! Mais baixo! Experimentaremos deixar só a vela grande! *Ouve-se um grito desde o interior* A peste leve esses gritadores! Fazem mais barulho do que a tempestade e todas as manobras. *Voltam Antônio e Gonzalo* Outra vez? Que fazeis aqui! Será preciso largar tudo e perecer afogado? Quereis ir para o fundo?

**ANTÔNIO** – Que a bexiga vos ataque a goela, cão gritador, blasfemo e sem caridade!

**CONTRAMESTRE** – Nesse caso, trabalhai!

**ANTÔNIO** – Vai te enforcar mastim! Vai te enforcar gritador insolente e sem-vergonha! Temos menos medo de perecer afogados do que tu.

**GONZALO** – Sirvo eu de fiador em como ele não morrerá afogado, ainda que o navio fosse tão resistente quanto a casca de uma noz, e vazasse tanto quanto uma rapariga incontinente.

**CONTRAMESTRE** – Orça! Orça! Largai duas velas! Virai de bordo outra vez! Ao largo! Ao largo!

**MARINHEIROS** *em off* – *Este tudo perdido! Vamos rezar! Vamos rezar! Está tudo perdido!*

**CONTRAMESTRE** – Como! Teremos de ficar com a boca fria?

**GONZALO** – O rei e o filho rezam; imitemo-los, Que o nosso caso é o mesmo.

**ANTÔNIO** – É intolerável! A vida temos à mercê de uns bêbados, ratoneiros no jogo. Aquele biltre de boca escancarada... Só quisera verte a afogar, e que levado fosses por dez marés!

**GONZALO** - Espera-o mais é a força, muito embora a isso se opusessem todas as gotas de água e se alargassem, para tragá-lo de uma vez.

**MARINHEIROS** *Rumores confusos em off* Misericórdia! O navio esta abrindo! Naufragamos! Adeus, irmão! Estamos naufragando!

**ANTÔNIO** – Pereçamos com o rei! Despeçamo-nos dele *Sai*.

**GONZALO** – Daria agora mil estádios de mar por um pedaço de terra estéril... fosse o que fosse. Seja feita a vontade lá de cima; mas periferia ter morte seca. *Sai*.

## CENA 2

*Som de mar calmo. Luz branca nos painéis. Miranda olha um prato metálico, ao outro lado da Caixa Mágica. Uma luz cenital ilumina um prato prateado, no chão, à direita da Caixa Mágica; há livros sobre ele e em volta dele. Miranda se aproxima do prato. Pega O Livro da Areia, o abre, e despeja areia azul e prata no prato. Pega o Livro das Águas, e despeja água no prato. Tira das gavetas da Caixa Mágica o Livro das Gentes, e coloca os naufragos no prato. Montado O Naufrágio, mexe imperceptivelmente o prato. Tira depois o Livro das Embarcações, e coloca o barco naufragado no prato.*

**MIRANDA** – Se com vossa arte, pai querido, as águas selvagens levantastes, acalmai-as. Derramaria o céu água escaldante, se até sua face o mar não se elevasse, para apagar o fogo. Como a vista dos que sofriam me era dolorosa! Um navio tão bravo, que, sem dúvida, conduzia pessoas excelentes, reduzido a pedaços! Transpassaram-me o coração seus gritos. Pobres almas!

Pereceram. Se eu fosse um deus potente, pela terra absorvido o mar seria, antes de naufragar tão bom navio com sua carga de almas.

**PRÓSPERO** *em off, especializado* – Tranqüiliza-te. Acalma o susto e conta ao teu piedoso coração que não houve nenhum dano.

**MIRANDA** – Oh! Que dia!

**PRÓSPERO** – Nenhum. Tudo o que fiz, Foi por ti, simplesmente, minha filha, por tua causa, filha idolatrada, que não sabes quem és, nem tens notícia de onde eu teria vindo.

**MIRANDA** – Desejos nunca tive de obter outras informações.

**PRÓSPERO** – É tempo de saberes alguma coisa mais. As lágrimas enxuga; fica alegre. O espetáculo terrível do naufrágio que em ti fez despertar a própria força da compaixão, por mim foi de tal modo dirigido, com tanta segurança, que, de toda essa gente, cujos

gritos ouviste e que à tua vista naufragou, nenhuma alma, nenhuma, nem um fio de cabelo sofreu nenhum prejuízo. Senta-te aqui; precisas saber tudo.

**MIRANDA** – Mais de uma vez quiseste revelar-me quem eu sou; mas paráveis, entregando-me a vãs cogitações, e me dizíeis: “Espera, mais é cedo”.

**PRÓSPERO** - Chegou a hora, não, o minuto justo em que é preciso teres o ouvido aberto. Ora obedece-me e atenção presta a tudo. Tens alguma lembrança da época em que nós ainda não vivíamos nesta cela pobre?

**MIRANDA** – Oh! De certo, Senhor, posso lembrar-me.

**PRÓSPERO** – Porque indícios? Outra casa? Pessoas diferentes? A imagem me revela do que possas ainda ter conservado na memória.

**MIRANDA** – Tudo muito distante. É mais um sonho do que certeza o que a reminiscência me leva a asseverar. Não houve uma época, há muito tempo, em que de mim cuidavam três ou quatro mulheres?

**PRÓSPERO** - Sim, Miranda, E mais até. Porém como te lembras de semelhante coisa? Que distingues, além disso, no escuro do passado e no seio do tempo? Se consegues lembrar-te de algo acontecido em época anterior à tua vinda, também podes lembrar-te como para cá vieste [...]

**MIRANDA** – Disso porém não tenho idéia alguma. Oh, que tristeza! Tendo-me esquecido como chorava então, desejos sinto de chorar novamente; os olhos força-me esta oportunidade. [...] E de que modo fomos bater à praia?

**PRÓSPERO** – E agora basta de perguntas. Mostra-te inclinada a dormir, sendo preciso ceder a este torpor em tudo grato. Não pode escolher tenho certeza.

*Soa uma textura suave e, mais tarde, sobre ela, a Canção de Ariel. A Voz de Ariel vem de um ponto fora da cena, atrais do Painel Grande. Miranda abre a gaveta central superior da Caixa Mágica, abre-se uma fenda na parte superior da Caixa Mágica de onde sai um feixe de luz; se coloca atrás dela, tira a Múmia, deitada, de dentro da Caixa Mágica, e a coloca sobre a Caixa Mágica. Volta para frente da Caixa Mágica, fecha a gaveta, acomoda a Múmia no centro da Caixa Mágica. Miranda abre a gaveta lateral, e tira dele um travesseiro, que acomoda debaixo da cabeça da Múmia. Sai de cena, em direção*

*da Voz de Ariel, atrás do Painel Grande; sua sombra se projeta na contraluz, crescendo à medida que ela se afasta do Painel.*

**Voz de Ariel** – *canta em off* Come unto these yellow sands and there take hands. Curtsied when you have and kiss'd (The wild waves wist) Foot it featly here and there, and let the rest the burden bear. Hark! Hark! The watch-dogs bark! Hark! Hark! I hear the strain of chanticleer.

### **CENA 3**

*Aparecem as imagens de três mulheres, idênticas a Miranda, projetadas no Painel Menor, junto a um som de timbre mutante, que se movimenta em espiral.*

**PRIMEIRA** - Ainda não deu hora nenhuma.

**SEGUNDA** - Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

**TERCEIRA** - Não: o horizonte é negro.

**PRIMEIRA** - Não desejais minha irmã que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

**SEGUNDA** - Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?

**PRIMEIRA** - Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isto se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?... *pausa*

A mesma - Falar no passado – isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...

**SEGUNDA** - Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

**TERCEIRA** - Não. Talvez o tivéssemos tido...

**PRIMEIRA** - Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeássemos?...

**TERCEIRA** - Onde?

**PRIMEIRA** - Aqui de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

**TERCEIRA** - De quê?

**PRIMEIRA** - Não sei. Porque o havia eu de saber? *Pausa*

**SEGUNDA** - Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada a minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...

**PRIMEIRA** - Fora de aqui nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!...O mar de outras terras é belo?

**SEGUNDA** - Só o mar de outra terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca... *pausa*.

**PRIMEIRA** - Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?

**SEGUNDA** - Não, não dizíamos.

**TERCEIRA** - Por que não haverá relógio neste quarto?

**SEGUNDA** - Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?

**PRIMEIRA** - Minha irmã em mim tudo é triste. Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se veem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não as tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...

**TERCEIRA** - Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre... *pausa*.

**SEGUNDA** - Contemos contos umas às outra. Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla de nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho. Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – porque não falamos nós dele?

**PRIMEIRA** - Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrependemos-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, não sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?...

Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...

**SEGUNDA** - Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos...Tenho que cansar a idéia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte em que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos -- é o gesto com que falam das sereias... *Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa.* Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.

**PRIMEIRA** - Eu também devia ter estado a pensar no meu...

**TERCEIRA** - Eu já não sabia em que pensava... No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... Por que é que correria, e por que é que não correria mais longe ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?

**SEGUNDA** - As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... As vezes quando fito as minhas mãos tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem estar agora tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe da minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas a beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse...

**TERCEIRA** - As vossas frases lembram-me a minha alma...

**SEGUNDA** - É talvez por não serem verdadeiras... mal sei que as digo... repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa ondeia eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber



que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...

**PRIMEIRA** - Por mim, amo os montes... Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... *som de vento nos galhos das arvores* Do lado de lá, onde mora a minha mãe, costumávamos sentar à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras... Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho... A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos... e os nossos sonhos eram de que as árvores projetassem no chão outra calma que não as suas sombras... Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha que chorar...

**SEGUNDA** - Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... *som de ondas arrebentando nas rochas* A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo... Falai-me das fadas. Nunca ouvi falar delas a ninguém... O mar era grande demais para fazer pensar nelas... Na vida aquece ser pequeno... Éreis feliz minha irmã?

**PRIMEIRA** - Começo neste momento a tê-lo sido outrora... De resto, tudo aquilo se passou na sombra... As árvores viveram-no mais do que eu... Nunca chegou quem eu mal esperava... E vós irmã, por que não falais?

**TERCEIRA** - Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo, e penso nisso na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente... tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou como um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, como, por uma floresta escura através do mistério de falar... E afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida o que sinto?...

**PRIMEIRA** - Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós!... Mesmo o viver sabe a custar tanto quando se dá por isso?... Falai, portanto, sem reparardes que existis... Não nos íeis dizer que éreis?

**TERCEIRA** - O que eu era outrora já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui!... som de passos nas folhas Eu vivi entre as sombras dos ramos e tudo na minha alma é folhas que estremecem. Quando ando ao sol, a minha sombra é fresca. Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes onde eu molhava, quando sonhava de viver as pontas tranqüilas dos meus dedos... Às vezes, à beira dos lagos debruçava-me e fitava-me... quando eu sorria os meus dentes eram misteriosos na água... Tinham um sorriso só deles, independentes do meu... Era sempre sem razão que eu sorria... Falai-me da morte do fim de tudo para que eu sinta uma razão para recordar...

**PRIMEIRA** - Não falemos de nada, de nada... Está mais frio, mas porque é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está... Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei por quê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entre de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Porque não quereis que vo-la cante?

**TERCEIRA** - Não vale a pena, minha irmã... Quando alguém canta eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu trago uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. É sempre tarde demais para cantar, assim como é sempre tarde demais para não cantar... *Pausa.*

**PRIMEIRA** - Breve será dia... Guardemos silêncio... A vida assim o quer. Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá assentava-me à beira dele, sobre um tronco de árvore que caíra quase dentro da água... Sentava-se na ponta e molhava na água os pés, esticando para baixo os dedos. Depois olhava excessivamente para as pontas dos pés, mas não era para os ver. Não sei porque, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu... lembrar-me dele é como não me poder lembrar de nada... Quem sabe porque é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?...

**SEGUNDA** - À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser, queremos-lo sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada... Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira mar?

**CENA 4**

*Miranda entra em cena, convocada pela Segunda, que se propõe a narrar o seu sonho. Fica consternada e curiosa ao perceber aquelas imagens idênticas a ela ocupando o espaço do seu sonho. Senta-se para escutar a história no chão, no centro da Caixa Mágica.*

**PRIMEIRA** - Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis... se é belo, tenho já pena de vir a tê-lo ouvido. E se não é belo, esperai... Contai-o só depois de o alterardes...

**SEGUNDA** - Vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Dever ter sido assim...

*Miranda se dispõe a ouvir a história do marinheiro naufragado, sem olhar para as imagens.*

Um dia que dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha me esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias – nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela... Depois ela cessou... Quando reparei para mim, vi que já tinha esse meu sonho... Não sei onde ele teve princípio... E nunca tornei a ver outra vela... Nenhuma das velas dos navios que saem daqui de um porto se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar... *Miranda permanece ensonhada, esquecendo da presença das mulheres.*

**PRIMEIRA** - Vejo pela janela um navio ao longe. É talvez aquele que vistes...

**SEGUNDA** - Não minha irmã, este que vedes busca sem dúvida um porto qualquer... Não podia ser que aquele que eu vi buscasse qualquer porto...

**PRIMEIRA** - Por que é que me respondestes?... Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janela... desejava ver um e falei-vos dele para não ter pena... Contai-nos agora o que foi que sonhastes a beira-mar...

**SEGUNDA** - *Miranda conta a história do marinheiro junto com a Segunda, olhando para o público.* Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria,

uma outra espécie de país com outras espécies de paisagem, e outra gente, e outro feito de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.

*Miranda permanece ensonhada... ignorando as mulheres*

**PRIMEIRA** - Não ter havido uma árvore que mosqueasse sobre as minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como esse!...

**TERCEIRA** - Deixai-a falar... não a interrompais... Ela conhece as palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para a poder escutar... Dizei minha irmã, dizei... Meu coração dói-me de ter não ter sido vós quando sonháveis à beira-mar...

**SEGUNDA** - *Miranda continua contando a história do marinheiro para o público, junto com a Segunda.*

Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho neste edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que cor soíam ser os crepúsculos numa bahia do Norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada num murmúrio das águas que o navio abria, num grande porto do sul onde ele passara outrora, feliz talvez, das suas mocidades a suposta... *A Segunda para abruptamente, Miranda a olha com surpresa, pausa.*

**PRIMEIRA** - Minha irmã, por que é que vos calais?

**SEGUNDA** - Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre... *Miranda a olha com reprovação* Toda hora é materna para os sonhos, *agora com aprovação* mas é preciso não o saber... *agora, incomodada* Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar. *Miranda leva a mão à boca* Isso faz com que me compadeça de mim própria e sinta demasiadamente o coração. Tenho então uma vontade lacrimosa de o ter nos braços para o poder embalar como a um filho... *Miranda continua desapontada* Vede: o horizonte empalideceu... *Miranda também olha* O dia não pode já tardar... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho?

**PRIMEIRA** - Contai sempre, minha irmã, contai sempre... *Miranda aprova a colocação da Primeira* Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam... O dia nunca raia

para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Falai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...

**SEGUNDA** - Sim, falar-vos-ei mais dele. *Se dispondo a continuar o relato* Mesmo eu preciso de vo-lo contar. À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... *(de repente, olhando para o caixão, e estremecendo)* Três não... Não sei... não sei quantas... *Miranda olha para baixo, acanhada e para a Múmia, com cumplicidade.*

**TERCEIRA** - Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... Não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro? O que sonhava o marinheiro?

**SEGUNDA** - *muito baixo, com uma voz muito lenta* Ao princípio ele criou as paisagens; *Miranda se aproxima entusiasmada do prato com o Naufrágio e começa a construir a pátria de sonhos* depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria de sua alma – Uma a uma as ruas, bairro a bairro, até as muralhas do cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sobre elas das janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... Depois viajava, recordado, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nesta nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da idade viril... Tudo era diferente de como ele o tivera – nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido... *Miranda para de construir a pátria de sonhos, incomodada outra vez com a Segunda* Exigis que eu continue?... Causa-me tanta pena falar disto!... Agora porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos... *Miranda vira para a Segunda como dizendo: Outra vez!...*

**TERCEIRA** - Continuai, ainda que não saibais por quê... Quanto mais vos ouço, mais me não pertenco...

**PRIMEIRA** - Será bom realmente que continueis? Deve qualquer história ter fim? Em todo caso falai... Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso mister é inútil como a Vida...

**SEGUNDA** - Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira... mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... *Miranda olha para o prato com profunda consternação e se retira dele* Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... Ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... e da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia ter sonhado outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento podem crer... Ó minhas irmãs, minhas irmãs... há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse... qualquer coisa que explicaria isto tudo... A minha alma esfria-me... mal sei se tenho estado a falar... Falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos...

**PRIMEIRA** - *numa voz muito baixa* Não sei que vos diga... Não ousou olhar para as coisas... Esse sonho como continua?...

**SEGUNDA** - Não sei como era o resto... Mal sei como era o resto... Por que é que haverá mais?

**PRIMEIRA** - E o que aconteceu depois?

**SEGUNDA** - Depois? Depois de quê? Depois é alguma coisa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco...-- Sim, sim...só podia ter sido assim... *Miranda vira para segunda novamente entusiasmada* -- Veio um dia um barco, e passou por uma ilha, e não estava lá o marinheiro... *Miranda gela novamente*

**TERCEIRA** - Talvez tivesse regressado à pátria... mas a qual? *Miranda compartilha a consternação da Primeira e a Terceira*

**PRIMEIRA** - Sim, a qual?

**MIRANDA** - Sim, a qual?

**PRIMEIRA** - E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém?

**SEGUNDA** - Por que é que mo perguntais? Há resposta para alguma coisa? *pausa*

**TERCEIRA** - Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha? *Miranda volta a olhar para o prato*

**SEGUNDA** - Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário.

**PRIMEIRA** - Ao menos como acabou o sonho?

**SEGUNDA** - Não acabou. Não sei... Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?... Não me faleis mais... Principio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?... *Miranda, novamente se coloca como querendo ficar invisível* Tenho um medo disforme de que deus tivesse proibido o meu sonho... ele é sem dúvida mais real de que Deus permite... Não estejais silenciosas... Dizei-me ao menos que a noite vai passando, embora eu o saiba... vede, começa a ir ser dia... vede: vai haver o dia real... paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... quem sabe o que esta no fim dela?... Tudo isto, minhas irmãs, passou-se na noite... Não falemos mais disto, nem a nós próprios... É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza.

## CENA 5

**TERCEIRA** – *Miranda se dirige à Segunda, junto com a Terceira* Foi-me tão belo escutar-vos... Não digais que não... Bem sei que não valeu a pena... É por isso que o achei belo... Não foi por isso, mas deixai que eu o diga... De resto, a música da sua voz, que escutei mais ainda que as vossas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente... *Vai virando até enxergar a Múmia*

**SEGUNDA** - Tudo deixa descontente, minha irmã... Os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda. Os homens que passam provam-no, porque mudam com tudo... De eterno e belo há apenas o sonho... Porque estamos nós falando ainda?

**PRIMEIRA** - Não sei... *olhando para a Caixa Mágica*, em voz muito baixa Porque é que se morre? *Miranda também olha para a múmia.*

**SEGUNDA** - Talvez por não se sonhar bastante...

**PRIMEIRA** - É possível... não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?

**SEGUNDA** - Não minhas irmãs, nada vale a pena...

**TERCEIRA** - Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilha-se... Por que não choramos nós? Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também... Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos... ela de que sonharia?...

**SEGUNDA** - Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos... *pausa*

**SEGUNDA** - Talvez nada disso seja verdade... todo este silêncio...

**MIRANDA** - e esta morta...

**SEGUNDA** - e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...

*Miranda abre a gaveta frontal superior da Caixa Mágica e a múmia desaparece. Tira a Caixinha Mágica da Gaveta e a coloca do mesmo jeito que fez com a múmia. Abre a gaveta frontal superior da Caixinha Mágica e tinha uma Muminha, e a coloca acima da Caixinha Mágica. Coloca o livro de A Tempestade no chão e senta-se na cadeira.*

**PRIMEIRA** - Não sei. Não sei como se é da vida... Ah, como vós estais parada! E os vossos olhos são tristes, parece que o estão inutilmente...

**SEGUNDA** - Não vale a pena estar triste de outra maneira... Não desejais que nos calemos? É tão estranho estar a viver... Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo... Vede, o céu é já verde. O horizonte sorri ouro... Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar...

**PRIMEIRA** - *Miranda fala junto com a Primeira* Choraste, com efeito, minha irmã.

**SEGUNDA** - Talvez... não importa... Que frio é isto?... Ah é agora... é agora!...Dizei-me isto... Dizei-me uma coisa ainda... porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas uma sonho dele?...

**PRIMEIRA** - *Miranda fala junto com a Primeira* Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... não continueis... O que feis dizer não sei o que é, mas deve ser demais para a alma o poder ouvir... Tenho medo do que não chegastes a dizer... Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo para reparardes só no dia, no dia real, ali



fora... Vede-o, vede-o... ele consola... Não penseis, não olheis para o que pensais... Vede-o a vir, o dia... Ele brilha como ouro numa terra de prata. As leves nuvens arredondam-se a medida em que se coloram... se nada existisse minhas irmãs?... se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Por que olhastes assim?... *Não lhe respondem. E ninguém olhara de outra maneira.*

Que foi isso que dissestes e que me apavorou?... Senti-o tanto que mal vi o que era... dissei—me o que foi para que eu ouvindo-a segunda vez já não tenha tanto medo quanto dantes. Não, não digais nada... Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para não me deixar pensar... Tenho medo de me poder lembrar do que foi... Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus... Devíamos já ter acabado de falar... Há tempos já que a nossa conversa perdeu o sentido... O que é entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... Há mais presenças aqui do que as nossas almas... O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo. O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?... Ah, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sozinha a minha voz... Tenho menos medo à minha voz do que à idéia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando...

**TERCEIRA** - Que voz é esta com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...

**PRIMEIRA** - *Miranda fala junto com a Primeira* Não sei... Não me lembreis isso... Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... Tudo isto, toda esta conversa e esta noite, e este medo – tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes... Começo a sentir que o esqueço, a isso que dissestes, e que me fez pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aqueles...

**TERCEIRA** - *para a Segunda* Minha irmã, não nos devíeis ter contado esta história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me detraíra que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vos, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

**SEGUNDA** - São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porque... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que não reparamos que é dia?...

**PRIMEIRA** - *Miranda fala junto com a Primeira* Quem pudesse gritar para despertar-nos! Estou a ouvir-me gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa agora bater àquela porta. Porque não bate alguém à porta Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu, mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram-me ao meu sentimento do corpo um amortalha de chumbo... Para que foi que nos contastes a vossa história?

**SEGUNDA** - Já não me lembro... Já mal me lembro que a contei... Parece ter sido já há tanto tempo!... Que sono, que sono absorve o meu modo de olhar para as coisas!... O que é que nós queremos fazer? O que é que temos idéia de fazer? – já não sei se é falar ou não falar...

**PRIMEIRA** - *Miranda fala junto com a Primeira* Não falemos mais. Por mim, cansa-me o esforço que fazeis para falar... Dói-me o intervalo que há entre o que pensais o e o que dizeis... A minha consciência bóia à tona da sonolência apavorada dos meus sentidos pela minha pele... Não sei o que é isto, mas é o que sinto... Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer... Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?

**SEGUNDA** - Não, não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Que é que eu estou sendo?... Quem é que esta falando com a minha voz?... Ah escutai!...

**PRIMEIRA, TERCEIRA e MIRANDA** - Quem foi?

**SEGUNDA** - Nada. Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir... Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos e nos faz falar e sentir e pensar

quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?

**PRIMEIRA** - *Miranda fala junto com a Primeira* Para que tentar apavorar-me? Não cabe mais terror dentro de mim... Peso excessivamente ao colo de me sentir. Afundei-me toda no lodo morno do que suponho que sinto. Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela. Pesam-me as pálpebras a todas as minhas sensações. Prende-se a língua a todos os meus sentidos. Um sono fundo cola uma às outras as minhas idéias de todos os meus gestos. Porque foi que me olhastes assim?...

**TERCEIRA** - *numa voz muito lenta e apagada* Ah, é agora, é agora... Sim acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sonho que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

**SEGUNDA** - Por que é que mo perguntais? Por que eu o disse? Não, não acredito...

## **CENA 6 - Epílogo**

*Miranda olha consternada para o prato*

**PRÓSPERO** – Nossos festejos terminaram. Como vos preveni, eram espíritos todos esses atores; dissiparam-se no ar, sim no ar impalpável. E tal como o grosseiro substrato desta vista, as torres que se elevam para as nuvens, os palácios altivos, as igrejas majestosas, o próprio globo imenso, com tudo o que contém, hão de sumir-se como se deu com essa visão tênue, sem deixarem vestígio. Somos feitos da matéria dos sonhos; nossa vida pequenina é cercada pelo sono.

*Miranda pega a Caixinha Mágica e a leva até a Casinha. No Painel Pequeno e na tela da Casinha projeta-se a imagem de um mar calmo, com uma ilha que aparece e desaparece.*

**MIRANDA** – *Deixa a Caixinha Mágica na Casinha, vira e olha para Caixa Mágica vazia e fala* A morte é um naufrágio onde naufragam o navio e o mar... A morte é não sonhar. *Sai em quanto toca a copla Tatuagem.*



