Rodrigo Batista de Oliveira

ENCENAÇÃO DE *LEITMOTIV*

O procedimento dramático-musical para a constituição de uma cena teatral e não dramática

Rodrigo Batista de Oliveira

ENCENAÇÃO DE *LEITMOTIV*

O procedimento dramático-musical para a constituição de uma cena teatral e não dramática

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Rodrigo Batista de
Encenação de Leitmotiv: O procedimento dramático-musical para a constituição de uma cena teatral e não dramática / Rodrigo Batista de Oliveira. -- São Paulo: R. B. Oliveira, 2015.
1 v.: il. + DVD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Antônio Carlos de Araújo Silva
Bibliografia

1. Leitmotiv 2. Encenação Contemporânea 3. Esquizofonia 4. Ritornelo 5. [pH2]: estado de teatro I. Silva, Antônio Carlos de Araújo II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: Rodrigo Batista de Oliveira

Título: Encenação de Leitmotiv: O procedimento dramático-musical para a constituição de uma cena teatral e não dramática

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aprovado em: _____/_____/_____.

À minha mãe, Maria Meire,
irmã, Ingrid Batista,
irmãos do [pH2]: estado de teatro
e aos anéis de Saturno

Agradecimentos

À minha mãe, Maria Meire, que de tanto sacrifício tornou tudo isso possível.

À minha irmã, Ingrid Batista, que em sua admiração pelo irmão mais velho, alimenta a caminhada do artista.

Ao meu pai, João Batista, que, mesmo distante, foi responsável por eu ser quem eu sou.

Ao professor Antônio Araújo, pela orientação paciente, mas, sobretudo, por instigar o desejo de ser um artista comprometido com o próprio tempo.

Aos professores Maria Thaís e Antônio Jannuzelli, por terem atravessado minha formação com tanta importância e determinação.

Ao professor Luiz Fernando Ramos por colaborar com a dissertação de forma engajada e apaixonada no Exame de Qualificação.

À professora Yara Borges Cáznok por defender a relevância dessa dissertação no Exame de Qualificação.

À Júlia Guimarães que acompanhou e orientou com muito empenho e generosidade parte da escrita dessa dissertação.

A todos meus amigos, que são muitos.

Ao Bruno Moreno, Luiz Pimentel e Nicole Oliveira pelas conversas e leituras generosas sobre os caminhos possíveis da dissertação.

À Luana Gouveia, pelas revisões de projetos, traduções e por cuidar de mim quando morávamos juntos.

À Maria Emília Faganello e Renato Sircilli por me ajudarem com as tecnologias avançadas que envolvem a gravação dos registros dos espetáculos.

À Amália Cristovão dos Santos, pela revisão cuidadosa e importantes injeções de ânimo e confiança.

À família Id Limongelli que me esmprestou a já saudosa casa em Atibaia para que eu pudesse, por alguns dias, me isolar do mundo e adentrar as ideias.

À Beatriz Vilas Boas, Juliana Bittencourt e Maíra Gerstner, por terem me transformado em trânsfuga.

Ao Bruno Caetano, Daniel Mazzarolo e Tiago Luz, por estarem sempre por perto e demonstrarem tanto afeto.

À Bruna Carvalho e Paloma Franca pela amizade e incentivo ao meu trabalho como artista.

Ao Rafael Marcondes pela parceria do delírio e por fazer parte dos anéis de Saturno.

À Caroline Morais, um dos seres humanos mais incríveis que conheço, por um dia ter se apaixonado por mim.

Aos amigos de Jundiaí que desarmaram, junto comigo, armadilhas criadas de uma possível vida vazia: Ana Cláudia Jucá, Caroline Morais, Giovana Cardin, João Leme, Marcela Harano, Márcio Rossi e Mariana Soares Leme.

Aos aprendizes da Fábrica de Cultura do Capão Redondo por me alertarem sobre outras urgências de se fazer teatro.

Ao Kleber Lourenço, Nathália Catharina, Raoni Garcia e Wilson Julião por colaborarem com meu trabalho como pedagogo.

Ao Bar da Cris e ao Copo a Copo Bar, por fornecer o alimento necessário para fazer de mim alguém que não é correto.

Aos provisórios ex-parceiros de [pH2], que dividiram intimidades e construções estéticas tão importantes para a minha formação como sujeito e artista: Beatriz Vilas Boas, Bruno Caetano, Bruna Carvalho, Carolina Mendonça, Catarina São Martinho, Daniel Córdova, Daniel Mazzarolo, Eduardo Azevedo, Francisco Lauridsen, Júlia Burnier, Júlia Moretti, Júlio Barga, Leonardo D'Aquino, Maíra Gerstner, Mariana Soutto Mayor, Paloma Franca e Paula Casimiro.

Aos produtores Maria Fernanda Coelho, Patrícia Braga e Renan Salvetti, por acreditarem em um jovem artista tão irresponsável.

Aos parceiros do futuro.

E, sobretudo, aos que ainda persistem em tão complicado e delicioso compartilhamento da vida artística: Beatriz Id Limongelli, Bruno Moreno, Cainã Vidor, Luana Gouveia, Luiz Pimentel, Maria Emília Faganello, Nicole Oliveira, Paola Lopes e Renato Sircilli. Nós seguimos nos amando...

Resumo

Considerando o *Leitmotiv* um dos procedimentos dramáticos mais importantes para a composição musical, contido nas obras artísticas e teóricas do encenador alemão Richard Wagner, o presente trabalho investiga a possibilidade de seu emprego prático em obras teatrais contemporâneas e não dramáticas. Realiza-se, em um primeiro momento, um estudo sobre as definições e arqueologias do termo localizadas no gênero dramático operístico. Acompanha tal estudo, a abordagem das acepções do gênero dramático na linguagem operística e teatral, adotando como norte teórico pensadores como Immanuel Kant, Joseph Kerman e Peter Szondi. A fim de atualizar os possíveis sentidos do termo na produção teatral contemporânea, associamos ao *Leitmotiv* os conceitos de: Esquizofonia, difundido pelo compositor Raymond Murray Schafer; *Environment*, desenvolvido pelo criador Renato Cohen; e, por fim, o conceito de Ritornelo, dos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ainda, associamos os conceitos contemporâneos a três espetáculos teatrais de produção recente: a adaptação ucraniana da obra *Woyzeck* de Georg Büchner, feita pelo encenador Andriy Zholdak; a instalação operística *Trem Fantasma*, concebida pelo alemão Christoph Schlingensief a partir da ópera *Navio Fantasma*, de Richard Wagner; e a obra em episódios do grupo norte-americano Nature Theater of Oklahoma, encenada por Pavol Liska e Kelly Copper, intitulada *Life and Times*. A fim de investigar o procedimento no âmbito da criação artística, realizamos um estudo sobre os processos de criação dos espetáculos *Manter em local seco e arejado* e *Mantenha fora do alcance de crianças*, ambos do grupo paulistano *[pH2]: estado de teatro*, encenados pelo pesquisador, que possuem como metodologia principal a ideia central da dissertação: a encenação de *Leitmotive*.

Palavras-chave: *Leitmotiv*. Encenação contemporânea. Esquizofonia. *Environment*. Ritornelo. *[pH2]: estado de teatro* [grupo].

Abstract

The *Leitmotiv*, as presented on the artistic and theoretical works of the German director Richard Wagner, is possibly one of the most important dramatic procedures of musical composing. Considering so, the present thesis analyses the range of its usage in contemporary and non-dramatic theatrical pieces. At first, we conduct a study regarding the term's definitions and archaeologies within the dramatic opera. Alongside, we investigate the conceptions of the dramatic genre in the operatic and theatrical languages, taking as basis the literature of Immanuel Kant, Joseph Kerman, and Peter Szondi. In order to update the term's possible meanings within the theatrical contemporary production, we associate to *Leitmotiv* the following concepts: Schizophonia, published by the composer Raymond Murray Schafer; Environment, conceived by Renato Cohen; and, lastly, Ritornello, as described by the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari. Furthermore, we investigate the contemporary concepts in three recently presented shows: the adaptation of Georg Büchner's *Woyzeck*, by the Ukrainian director Andriy Zholdak; the operistic installation *Trem Fantasma* [*Ghost Train*], created by the German artist Christoph Schlingensief, based on Wagner's opera *The Flying Dutchman*; and *Life and Times*, a production from the North-American performance group Nature Theater of Oklahoma, under the direction of Pavol Liska and Kelly Copper, presented in several episodes. To plunge into the operating of such procedure in the midst of artistic creation, we examine the creative processes of two plays in which the researcher took part, both from the Brazilian group *[pH2]: estado de teatro*, called *Manter em local seco e arejado* and *Mantenha fora do alcance de crianças*, developed by a method focused on the main idea of this thesis: staging the *Leitmotive*.

Keywords: *Leitmotiv*. Contemporary staging. Schizophonia. Environment. Ritornello. *[pH2]: estado de teatro* [group].

Lista de Figuras

FIGURA 2.1 – Cena do filme *Bonequinha de Luxo* (Blake Edwards, 1961), na qual vemos a própria protagonista cantando a música tema p. 17

FIGURA 2.2 – Cena de *M – O Vampiro de Dusseldorf*, na qual ouvimos o assobio e vemos a silhueta do assassino ao lado do cartaz que oferece a recompensa por sua captura p. 24

FIGURA 2.3 – As filhas do Reno, em montagem original em Bayreuth, 1882 p. 36

FIGURA 3.1 – Cena do filme *Um cão andaluz* (1929), de Luís Buñuel, na qual vemos a lâmina cortar o olho de uma mulher p. 53

FIGURA 3.2 – Entrada para o espetáculo *Woyzeck* p. 59

FIGURA 3.3 – Espaço de *Woyzeck*, com os três telões p. 60

FIGURA 3.4 – Cena de simulação de guerra p. 61

FIGURA 3.5 – Cena dos policiais p. 63

FIGURA 3.6 – Marie dublando canção de Kate Nash p. 65

FIGURA 3.7 – Woyzeck e Marie estão sozinhos no espaço, protegidos pelos capacetes, enquanto os outros atores simulam que estão mortos p. 66

FIGURA 3.8 – Woyzeck e Marie deitados sobre o teto de uma das salas do espaço p. 67

FIGURA 3.9 – Cena da perseguição de Marie por Woyzeck e seu tubarão p. 68

FIGURA 3.10 – Woyzeck entrando pelo teto da sala para matar Marie p. 71

FIGURA 3.11 – Imagem final de Woyzeck e Marie, vista pelo telão p. 72

FIGURA 3.12 – Entrada da instalação operística *Trem Fantasma* (2007). Fonte: *Schlingensief* p. 78

FIGURA 3.13 – Gôndola do *Trem Fantasma* (2007). Fonte: *PROD.ART.BR* p. 78

FIGURA 3.14 – Exemplo de boneco mutilado na instalação (2007). Fonte: *Schlingensief* p. 79

FIGURA 3.15 – Um dos ambientes, com projeções de vídeos, da instalação *Trem Fantasma* (2007). Fonte: *PROD.ART.BR* p. 79

FIGURA 3.16 – Atores performam em *Trem Fantasma* (2007). Fonte: *Schlingensief* p. 80

FIGURA 3.17 – Músicos na instalação operística (2007). Fonte: *Schlingensief* p. 80

FIGURA 3.18 – Exemplo de imagens iconoclastas em trechos da instalação (2007). Fonte: *Schlingensief* p. 81

FIGURA 3.19 – Visão panorâmica de um dos ambientes da instalação (2007). Fonte: *PROD.ART.BR* p. 81

FIGURA 3.20 – Cena do episódio 1 do projeto *Life and Times* (2010). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma* p. 92

FIGURA 3.21 – Cena do episódio 2 do projeto *Life and Times* (2011). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma* p. 92

FIGURA 3.22 – Cena do episódio 3 do projeto Life and Times (2013). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma* p. 94

FIGURA 3.23 – Cena da animação exibida como episódio 4.5 do projeto *Life and Times* (2013). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma* p. 95

FIGURA 3.24 – Enquanto o público lê o livro, o músico executa uma peça musical de aproximadamente 50 minutos no episódio 5 do projeto *Life and Times* (2013). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma* p. 96

FIGURA 4.1 – Cena inicial de *Manter em local seco e arejado* (2012); ao centro, o ator Bruno Moreno diz o referido texto à plateia. Créditos: Eduardo Azevedo p. 105

FIGURA 4.2 – A atriz Maria Emília Faganello atuando como Hitler em cena de *Manter em local seco e arejado* (2009). Créditos: Raoni Maddalena p. 110

FIGURA 4.3 – Charge de Laerte Coutinho publicada no Jornal Folha de São Paulo em 16 de junho de 2008 p. 112

FIGURA 4.4 – Cena de *Manter em local seco e arejado* (2012) em que podemos visualizar a materialização da presença constante da água na encenação do espetáculo. Créditos: Eduardo Azevedo p. 113

FIGURA 4.5 – Fotografia panorâmica do espetáculo *Manter em local seco e arejado* (2009). Créditos: Raoni Maddalena p. 114

FIGURA 4.6 – Trecho da dramaturgia de *Manter em local seco e arejado* p. 115

FIGURA 4.7 – Paola Lopes e Daniel Mazzarolo em cena do banho em *Manter em local seco e arejado* (2009). Créditos: Raoni Maddalena p. 120

FIGURA 4.8 – Daniel Mazzarolo na cena de masturbação dos pés com a areia seca (2009). Créditos: Raoni Maddalena p. 123

FIGURA 4.9 – Cena em que as figuras se dão conta do barulho do helicóptero (2012). Créditos: Eduardo Azevedo p. 126

FIGURA 4.10 – Cena em que todas as outras figuras se transformam em jornalmaníacos (2009). Créditos: Raoni Maddalena p. 130

FIGURA 4.11 – A atriz Júlia Moretti atuando como Jornalmaníaca (2009). Créditos: Raoni Maddalena p. 130

FIGURA 4.12 – A atriz Paola Lopes em cena de suicídio (2009). Créditos: Raoni Maddalena p. 132

FIGURA 4.13 – Cena final de *Manter em local seco e arejado* (2012). Créditos: Eduardo Azevedo p. 134

FIGURA 4.14 – Cena de Mantenha fora do alcance de crianças (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 137

FIGURA 4.15 – Cena de *O Pântano* (2001) p. 141

FIGURA 4.16 – Cena de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2011); Créditos: Eduardo Azevedo p. 141

FIGURA 4.17 – Comparação espacial entre os dois espetáculos: no primeiro, percebemos a divisão de forma vertical e sem ligação entre os espaços; já no segundo, o espaço é disposto de forma horizontal com anteparos que ligam os ambientes p. 142

FIGURA 4.18 – Chet (Seymour Cassel) e Maria (Lynn Carlin) em cena de *Faces* (1968) p. 145

FIGURA 4.19 – Nick (Peter Falk) e Mabel (Gena Rowlands) em cena de *Uma mulher sob influência* (1974) p. 147

FIGURA 4.20 – De calça vermelha, o ator Júlio Barga, atuando como Darcy (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 149

FIGURA 4.21 – Catarina São Martinho como Marlene (2009). Créditos: Juliana Bittencourt p. 150

FIGURA 4.22 – Júlia Moretti em cena inicial de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2009). Créditos: Juliana Bittencourt p. 153

FIGURA 4.23 – Imagem do *Eclético's Bar*, lacrado pela prefeitura em 2012; depois disso, foi demolido, dando lugar a mais um prédio residencial e de luxo na Rua Augusta p. 154

FIGURA 4.24 – Júlio Barga como Darcy (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 156

FIGURA 4.25 – Cena *Zeichen!* (2011) Créditos: Eduardo Azevedo p. 158

FIGURA 4.26 – Cena *Tâmaras* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 162

FIGURA 4.27 – Pré-cena de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 164

FIGURA 4.28 – Cena *Dança do quadril* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 166

FIGURA 4.29 – Formação do coro na cena inicial do espetáculo (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 167

FIGURA 4.30 – Primeiro *déjà vu* de Rosí (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 174

FIGURA 4.31 – Imagens da referida cena de *O Pântano* (2001) p. 181

FIGURA 4.32 – Cena *Viver me aborrece* (2009). Créditos: Juliana Bittencourt p. 182

FIGURA 4.33 – Cena de *A mulher sem cabeça* (2008), de Lucrécia Martel p. 184

FIGURA 4.34 – Cena de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 186

FIGURA 4.35 – Falso intervalo da obra (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 187

FIGURA 4.36 – Mariana Soutto Mayor canta *In the hot sun of a Christmas Day* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 188

FIGURA 4.37 – Cena de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 191

FIGURA 4.38 – Os atores comem uma jaca durante o espetáculo (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 195

FIGURA 4.39 – Maria Emília Faganello como Rosí (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 197

FIGURA 4.40 – Cena do segundo *déjà vu* de Rosí (2009). Créditos: Juliana Bittencourt p. 198

FIGURA 4.41 – Início da cena *Tâmaras* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 198
FIGURA 4.42 – Cena da chuva de copos de plástico (2011). Créditos: Eduardo Azevedo p. 203

Lista de Tabelas

TABELA 4.1 – Progressão de tempo, ritmo e volume do espetáculo p. 118
TABELA 4.2 – *Leitmotive* das figuras em ordem de entrada em cena p. 121
TABELA 4.3 – *Leitmotive* das ações e elementos p. 134
TABELA 4.4 – Mapa de *Leitmotive* das figuras em *Mantenha fora do alcance de crianças* p. 148
TABELA 4.5 – Esquema das cenas de atração de *Mantenha fora do alcance de crianças* p. 159
TABELA 4.6 – Duplas de *Leitmotive* análogos p. 160
TABELA 4.7 – Lista de *Leitmotive* evidentes na cena do quadril p. 168
TABELA 4.8 – Lista de *Leitmotive* evidentes na cena *Faz um ano* p. 170
TABELA 4.9 – Lista de correspondências entre o samba e a cena p. 187

Sumário

Agradecimentos **5**
Resumo **8**
Abstract **9**
Lista de Figuras **10**
Lista de Tabelas **14**
Sumário **15**
1. Introdução **16**
2. Capítulo Teórico – *Leitmotiv* und Drama: *serial killers* **22**
2.1 Contextos filosóficos e históricos, definições e arqueologia motívica: as antecipações 25
2.2 Conceitos dramáticos: A vida é uma ópera 39
3. Capítulo Teórico e Prático – O *Leitmotiv* como procedimento não dramático: Esquizofonia, *Environment* e Ritornelo **51**
3.1 Esquizofonia e o primeiro exemplo: um Franz Woyzeck ucraniano 53
3.2 *Environment* e o segundo exemplo: o *Leitmotiv* na forma de trem fantasma 75
3.3 O Ritornelo e o terceiro exemplo: território da vida e do tempo 85
4. Capítulo Prático – Rastros de *Leitmotive* em primeira pessoa (do plural) **101**
4.1 *Manter em local seco e arejado*: o *Leitmotiv* inicial 104
4.1.1 A *potência catártica*: surgimento do grupo, modos de criação e contexto conceitual para a criação da obra 105
4.1.2 O *continuum*: descrição e análise da obra 118
4.2 *Mantenha fora do alcance de crianças*: *Leitmotive* em forma de *déjà vu* 136
4.2.1 A criança vendo teorias reconhecíveis: metodologias e contextos conceituais para a criação 137
4.2.2 *Déjà vu* como estruturação motívica: descrição e análise da obra 162
5. Conclusão **207**
Referências **210**
Vídeos 210
Websites 210
Bibliografia 210
Anexo 1 ..... **215**
Anexo 2 ..... **216**

1. Introdução

"Moon river, wider than a mile
I'm crossing you, in style some day
Oh, dream maker, you heart breaker
Wherever you're goin', I'm goin' your way

Two drifters, off to see the world
There's such, a lot of world to see
We're after, the same rainbow's end
Waitin' 'round the bend, my huckleberry friend
Moon river, and me"
(Johnny Mercer)

Holly Golightly (Audrey Hepburn), uma garota de programa de luxo, mora em Nova Iorque e realiza habitualmente seu desjejum em frente à famosa joalheria *Tiffany & Co*. Obstinada em se relacionar com algum milionário, a protagonista é surpreendida pela paixão arrebatadora por seu vizinho, Paul Varjak (George Peppard), que coincidentemente é amante de uma rica senhora. Acompanhamos, durante o filme *Bonequinha de Luxo* (Blake Edwards, 1961), a recusa incessante da jovem em se entregar ao amor de Paul, já que o rapaz, um jovem escritor, não é o utópico parceiro que ela tanto procura.

Todo esse percurso é acompanhado pela música *Moon River* (1961) que, executada de diferentes formas, tem a função de nos lembrar que estamos assistindo a uma história de amor impossível. Por exemplo, na sequência final[1] – quando Holly aceita se entregar ao amor de Paul e sai na chuva procurando o seu gato, que havia abandonado minutos antes –, a trilha sonora é composta pela ideia musical de *Moon River* executada por um piano dramático, denotando a crise de um momento de tensão; mas, no instante em que ela encontra Paul e logo em seguida o gato, o tema musical volta a sua originalidade, cantado por um coro de vozes masculinas, denunciando o *happy end* que estaria por vir na consagrada cena do beijo redentor entre Holly e Paul, molhados pela chuva e

[1] A sequência pode ser vista no clipe "Breakfast At Tiffany's Movie Ending Scene / Moon River by

entrelaçados ao doce gato, metáfora da relação entre os protagonistas. Outro momento clássico é a passagem[2] na qual Holly canta a música na varanda de seu apartamento, enquanto Paul a observa, evidenciando sua paixão e constituindo o caráter ingênuo e sonhador da protagonista.

FIGURA 2.1 – Cena do filme *Bonequinha de Luxo* (Blake Edwards, 1961), na qual vemos a própria protagonista cantando a música tema

A música de Johnny Mercer cumpre uma dupla função no drama apresentado: ela é melodia e poema, evoca as sensações e emoções do espectador por sua característica musical melancólica, redentora e estabelece as metáforas do filme por meio de sua letra. Poderíamos dizer que a música foi composta para acompanhar a narrativa, provocar o entendimento veloz e o envolvimento intenso do espectador com a história de amor.

A escolha de uma música tema para cumprir tais funções é um conhecido recurso formal da linguagem cinematográfica. Poderíamos citar inúmeros

[2] Trecho que pode ser visto no vídeo “Moon River - Breakfast at Tiffany's”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BOByH_iOn88>. Acesso em: 26 Set. 2015.

exemplos ou até mesmo ampliar a discussão para as linguagens televisivas e publicitárias, mas não é o que pretendemos. O que realmente interessa ao citar o caso específico do filme de Blake Edwards é introduzir, da forma mais simples, como o procedimento dramático-musical *Leitmotiv* sobreviveu e foi apropriado por outras linguagens, revelando notável importância do recurso para a constituição dramática. Em outras palavras, esse seria o modelo mais comum do uso do *Leitmotiv* na linguagem cinematográfica e de compreensão mais trivial do recurso.

Não é puro acidente a permanência do procedimento. O crítico de cinema e professor da Pontifícia Unidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) Miguel Serpa Pereira, em sua dissertação de mestrado, na qual relaciona o legado wagneriano à linguagem cinematográfica, considera o caráter comum do *Leitmotiv*. Comentando sobre os escritos do filósofo alemão Ernst Bloch a respeito da obra wagneriana, diz:

> Algumas referências, nem sempre lisonjeiras, são lembradas por Bloch em relação aos *Leitmotive*. Uma delas, por exemplo, diz respeito à ideia de que o motivo condutor invade, sem pedir licença e de forma quase autoritária, o ouvinte-espectador. E isso traz à lembrança o próprio sentido da publicidade moderna. É claro que esta referência, trazida à tona por Bloch, não significa que o *Leitmotiv* tenha servido a propósitos de caráter comercial. Simplesmente quer mostrar que, de algum modo, a repetição penetra no âmago dos desejos e os faz aflorar, despertando as vontades que estavam adormecidas ou embotadas. Essa é uma curiosa referência, não inventada por Bloch, que é explorada pelos adeptos da teoria da indústria cultural moderna.[3]

Nesse sentido, a aptidão que o recurso dramático-musical possui para fixar, rememorar e gerar identificação por parte dos espectadores-ouvintes é determinante em seu emprego no cinema hollywoodiano, nas peças publicitárias e nas telenovelas. No caso do filme de Blake Edwards a música *Moon River* é composta com o intuito de gerar no espectador identificação com os protagonistas, sobretudo com Holly Golightly, aflorando desejos e lembranças de possíveis – e impossíveis – histórias de amor.

---

[3] PEREIRA, Miguel Serpa. *Cinema e ópera*: um encontro estético em Wagner. 1995. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes – Imagem e Som) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 27.

Portanto, ainda dando ao *Leitmotiv* uma definição de mais fácil apropriação, esse breve exemplo é uma aproximação simbólica do termo com o primeiro entendimento que podemos ter sobre ele.

A primeira vez que o pesquisador ouviu a palavra *Leitmotiv* foi no âmbito de seu curso de Direção Teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, orientado pelos Profs. Drs. Antônio Araújo e Sérgio de Carvalho. Na ocasião, uma das atrizes do processo no qual o pesquisador era responsável pela encenação, questionou os orientadores sobre a trajetória de sua personagem em construção. Araújo respondeu com uma provocação, que em outras palavras questionava se o conceito de trajetória era mesmo cabível para a linguagem que o grupo estava apresentando até ali, fornecendo como contraponto a esse pensamento a ideia de motivos condutores, traços específicos, enfim, *Leitmotive*.

Com aquele questionamento, o professor havia disparado um processo de pesquisa que permeou toda a obra do pesquisador como encenador e, consequentemente, culminou nesta dissertação. Em outros termos, o *Leitmotiv* se tornou uma obsessão metodológica.

Mas o caminho percorrido por essa obsessão foi envolto em diversos equívocos, frutos de uma apropriação intuitiva do termo. Num primeiro momento, o *Leitmotiv* era atribuído pelo pesquisador à ideia de música tema – assim como no filme de Blake Edwards – e, durante a trajetória da pesquisa prática e da escrita da presente dissertação, o procedimento ganhou contornos mais complexos. Os motivos condutores passaram a contaminar diversos aspectos da cena como a interpretação, iluminação, sonoplastia, entre outros elementos.

Ainda, uma encenação que operasse com a composição, sobreposição, polifonia de motivos condutores passou a fazer parte dos procedimentos de criação do pesquisador. Ou seja, não era mais possível atribuir ao *Leitmotiv* um sentido de significação única, um traço específico que pudesse significar apenas uma coisa, pois o encenador percebeu o emaranhado complexo que diversos *Leitmotive* em uma mesma obra poderiam gerar.

No cinema clássico hollywoodiano, o *Leitmotiv* parece possuir uma denotação de sentido único. A música de Johnny Mercer, mesmo que com variações, cria um sentido único: a significação romântica, idealizada. Ora, se pensarmos que o pesquisador, em suas obras cênicas, começou a propor o

procedimento como criação de complexidade de sentidos cênicos a partir da composição de diversos *Leitmotive*, parecia curioso conjecturar que tal procedimento também servia a formas mais clássicas de linguagem.

Foi imersa nesse paradoxo que a presente dissertação se edificou. Será mesmo que o *Leitmotiv* deve ser associado a uma forma fixa? Um motivo condutor cria uma significação única para o espectador? Ou ainda, qual seria a função do procedimento em uma obra teatral ou operística: o de gerar reconhecimento ou entendimento da plateia tão somente?

Para responder a essas perguntas, buscamos a origem do termo e chegamos a Richard Wagner e seu livro *Ópera e Drama* (1851). O título e a data de sua escritura sugerem uma associação inevitável com a ideia de drama burguês difundido na Europa naquele momento. É sobre essa aproximação, unida às definições de *Leitmotiv* nesse contexto, que o primeiro capítulo da dissertação versará. Ou seja, discorreremos sobre as origens do *Leitmotiv* como procedimento de criação musical, relacionando-o àquele contexto histórico, social e estético, influenciado pelo conceito de belo na arte de Immanuel Kant e imerso nas ideologias românticas alemãs que incidiam a tônica criativa daquele período. E, partindo do pressuposto de que a arte acompanha as transformações históricas e sociais do mundo, não podemos atribuir ao *Leitmotiv* os mesmos efeitos e paradigmas do século XIX. Na dissertação, apostamos que o procedimento ganhou novos sentidos em novos contextos.

Para isso, no segundo capítulo, aproximaremos três conceitos que nos auxiliam a pensar nas possíveis atualizações do procedimento para obras que não operam dentro dos limites dramáticos. O primeiro deles é a Esquizofonia, defendida pelo músico Raymond Murray Schafer como um novo tipo de organização musical que surge com o advento da Revolução Industrial. O segundo é a ideia, desenvolvida pelo criador Renato Cohen, de *Environment* como forma de organização cênica dentro de obras *work in process*, a partir dos elementos estruturantes que o próprio autor denomina como *Leitmotiv*. E, por fim, a apropriação filosófica que Gilles Deleuze e Félix Guattari realizam do procedimento musical denominado Ritornelo.

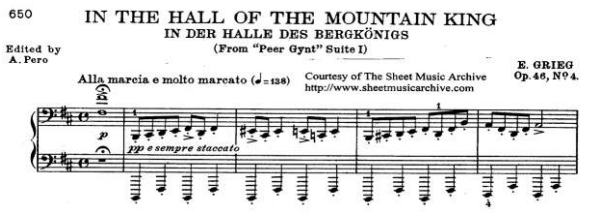
A fim de explicitar as aproximações possíveis desse atualizado *Leitmotiv*, com tais conceitos, usaremos como exemplos três obras teatrais contemporâneas que parecem atuar no sentido do que a dissertação defende como obras não

dramáticas, são elas: a adaptação de 2008 do clássico de Georg Büchner, *Woyzeck*, pelo encenador ucraniano Andriy Zholdak, que apresenta uma construção cênica que se relaciona com a Esquizofonia; a instalação operística de 2007, *Trem Fantasma*, do realizador Christoph Schlingensief, que exemplifica a organização cênica pelo *Environment*; e a obra em seis episódios *Life and Times*, criada entre 2010 e 2013, pelo grupo norte-americano *Nature Theater of Oklahoma*, com encenação de Pavol Liska e Kelly Copper, que se aproxima do conceito de Ritornelo.

Depois de atualizar o conceito de *Leitmotiv* para exemplos de obras teatrais contemporâneas e não dramáticas, o capítulo seguinte é dedicado a um estudo minucioso sobre os processos de criação e análise das duas primeiras encenações do pesquisador, *Manter em local seco e arejado* (2007) e *Mantenha fora do alcance de crianças* (2009), nas quais a ideia de encenação de *Leitmotive* se apresenta como fio condutor para suas criações.

Com isso, pretende-se então, proporcionar ao leitor um caminho que parte da construção conceitual do procedimento dramático-musical e atinge seu processo de atualização e consequente desconstrução, permeado por exemplos práticos que evidenciam tal processo.

2. Capítulo Teórico – *Leitmotiv* und Drama[4]: *serial killers*



(Edvard Grieg)[5]

Jack, o estripador. Assassino de prostitutas. Degolava e perfurava o corpo de suas vítimas. Retirava suas entranhas. Desaparecia com partes dos corpos. Laerte Patrocínio Orpinelli. Em uma bicicleta vermelha, abordava suas vítimas, crianças entre três e onze anos. Asfixia. John Wayne Gacy Jr. Marido exemplar. Convidava crianças e jovens de nove a vinte anos para jogar sinuca em sua casa. Mostrava alguns truques de mágica, finalizando com um número que envolvia uma corda, que usava para estrangular suas vítimas. Marcelo Costa de Andrade. Suas vítimas eram meninos entre cinco e doze anos. Bebia o sangue das crianças por acreditar poder ficar jovem e belo como elas. Necrófilo. Joachim Kroll. Praticava canibalismo com suas vítimas. Preferia as nádegas e as coxas. Francisco de Assis Pereira. Estuprador. Atraía suas vítimas com a promessa de as transformar em modelos. Estrangulava até a morte. Andrei Romanovich Chikatilo. Estuprador e assassino. Arrancava a língua de suas vítimas com os próprios dentes. Atuava em estações de trem. Francisco das Chagas Rodrigues Brito. Suas vítimas eram adolescentes do sexo masculino, moradores de periferias. Estrangulava os meninos e levava consigo alguma parte do corpo, geralmente os testículos. Defendia a tese de que matava os adolescentes para livrá-los do mal, motivado por trechos da Bíblia. Aileen Carol Wuornos. Pedia carona na estrada. Usava a mesma arma e deixava o corpo dos homens, nus, dentro do carro. Alegou legítima defesa. Rendeu o Oscar de melhor atriz a Charlize Theron pelo filme *Monster* (Patty Jenkins, 2003). José Guerra Leitão.

---

[4] O título do capítulo é uma referência ao famoso livro de Richard Wagner, *Oper und Drama*, escrito em 1851.

[5] Além da partitura como epígrafe, recomenda-se que o leitor escute a música, tal como contida no vídeo "© 'Dovregubbens Hal' fra Edvard Griegs 'Peer Gynt suite' 1876 - DRSO - Daniel Blendulf". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2OcwHAzNXYc>. Acesso em: 26 Set. 2015.

Abandonava suas vítimas nuas em terrenos baldios, amordaçadas com pés e mãos amarrados. As mulheres eram parecidas com sua mãe. Roubava joias e peças de roupa para presentear sua namorada. Foi entregue à polícia por ela. José Ramos. Atraía suas vítimas oferecendo uma noite com sua esposa. Distraídas elas eram surpreendidas por um golpe de machado. Seus corpos eram esquartejados, moídos e transformados em linguiças caseiras que eram vendidas em seu açougue. Pedro Rodrigues Filho. Assassino de assassinos.[6]

No filme *M – O Vampiro de Dusseldorf* (1931), o cineasta austríaco Fritz Lang apresenta a busca, captura e julgamento de um *serial killer*, Beckert (Peter Lorre). Assassino de meninas. Primeiro filme falado de Lang, surpreende ao utilizar o som da palavra como elemento da narrativa, concedendo a ele a função principal para o entendimento da história.

Até vermos o rosto do assassino, o único elemento que apresenta a personagem é um assobio de um trecho de *Peer Gynt, Suíte 1 Op. 46* (1876), de Edvard Grieg, que está incutido na epígrafe deste subcapítulo. São momentos fundamentais, que ampliam o suspense policial, apresentando um personagem claramente psicopata, inclusive pela maneira despropositada e cínica em que o assobio é entoado, como se ele estivesse incólume, tanto para os personagens que o perseguem, quanto para o espectador que não o vê.

Originalmente, a música faz parte de uma encomenda de Henrik Ibsen para seu drama musical *Peer Gynt* (1867). O trecho em questão é dedicado ao momento em que o personagem principal tenta escapar do castelo do Rei da Montanha, sendo perseguido por *trolls* (personagens da mitologia norueguesa). Numa análise livre, podemos intuir que a escolha de Fritz Lang tem dois significados preponderantes. O primeiro, mais simples, seria uma tentativa de imprimir, desde o início da película, uma personalidade culta ao assassino. O segundo seria uma metáfora que aproxima Beckert à figura do Rei da Montanha, que apavora e persegue Peer no drama musical.

---

[6] Todos os dados foram retirados de um *website* sobre educação, na seção de curiosidades. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/educacao/voce-sabia/serial-killers/>. Acesso em: 26 Set. 2015.

FIGURA 2.2 – Cena de *M – O Vampiro de Dusseldorf*, na qual ouvimos o assobio e vemos a silhueta do assassino ao lado do cartaz que oferece a recompensa por sua captura

Ao propor a identificação do assassino por uma música que sugere leituras metafóricas, Fritz Lang introduz o emprego do *Leitmotiv* no cinema. E é justamente tal perspectiva metafórica que permite a aproximação entre Lang e o conceito original de *Leitmotiv*. Ou seja, a utilização de um tema musical se constitui como uma composição que pretende ampliar os significados da obra para o espectador. No caso de Lang, não se trata de uma música que instaura apenas um clima de suspense, mas que define o caráter da personagem e possibilita ao espectador relacionar o enredo do filme à obra de Ibsen.

Curiosamente, tal artifício surge em uma película que trata de um *serial killer*, que em sua patologia elege um traço específico para seus crimes, traço esse que, segundo a psicanálise, deve significar algo que marcou a vida desse sujeito, ou seja, suas escolhas obscuras se constituem como metáfora de algo vivido. Moer a carne humana e vender como salsicha caseira é o *Leitmotiv* de José Ramos, assim como procurar suas vítimas numa estação de trem é o *Leitmotiv* de Andrei Romanovich Chikatilo.

Realizada essa divagação que aproxima nosso objeto de estudo da patologia dos “assassinos motívicos”, utilizando o clássico de Fritz Lang como

mediador, podemos prosseguir definindo o termo de maneira *stricto sensu* e entendendo sua origem, no campo teórico da linguagem musical.

2.1 Contextos filosóficos e históricos, definições e arqueologia motívica: as antecipações

"O futuro só é concebível em função do passado."
(Richard Wagner)

Leitmotiv é um recurso dramático de composição musical que significa, em sua tradução literal do alemão, motivo condutor. Cunhado por Friedrich Wilhelm Jähns, em 1871, em *Carl Maria von Weber in seinen Werken*[7] (*Carl Maria von Weber através de sua Obra*, em tradução livre), seria "um tema ou ideia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, ideia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados".[8]

Tal procedimento pode ser encontrado em diversos compositores que precederam Richard Wagner, como o próprio Carl Maria von Weber e a *ideia fixa*[9] contida na *Sinfonia Fantástica* (1830), do francês Hector Berlioz. Mas é na obra do compositor alemão que o *Leitmotiv* adquire conotações mais complexas. Lauro Machado Coelho, em seu livro *A ópera alemã* (2000), comenta tal complexidade da apropriação wagneriana do termo:

> Seus motivos passam por processos extremamente sutis e variados de desenvolvimento, decomposição e recomposição, combinação e transformação, visando a dar ao ouvinte uma compreensão mais profunda das motivações psicológicas e das estruturas narrativas. Já que a divisão dos atos em números ou cenas deixou de existir, Wagner

---

[7] JÄNHS, Friedrich Whilhelm. *Carl Maria von Weber in seinen Werken*: Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen nebst Angabe unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen. Berlim: Schlesinger'schen Buch-und Musikhandlung, 1871.

[8] SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 529.

[9] A *ideia fixa* de Berlioz é um caso curioso de forma e conteúdo. Inserido dentro do Romantismo Francês, em que o tema da monomania (patologia psiquiátrica em desuso nos dias atuais, que designa a mania de algo, como uma obsessão) era recorrente nos literatos da época, Berlioz a transpõe em sua obra. A *ideia fixa* também é definida como um traço melódico que é retomado para identificar algum personagem. No caso da *Sinfonia Fantástica*, tem a função de remeter à amada do protagonista.

> utiliza, para balizar as diversas etapas da ação e organizar o conjunto das ideias discutidas no drama, um sistema de motivos condutores que se estende, de forma arquitetônica, a todo o arcabouço do drama. O que antes se referia apenas a um personagem ou situação, passa a ter ligações em diversos níveis, com todas as camadas do drama.[10]

O autor chama a atenção para o desenvolvimento do motivo: no drama wagneriano o motivo não é simplesmente repetido de forma imutável, como no caso de Berlioz. Ousamos dizer que, talvez, a inserção da passagem "ou em forma alterada" no verbete *Leitmotiv* do *Dicionário Grove de Música*, seja responsabilidade das mudanças difundidas por Wagner.

O compositor alemão é responsável por diversas transformações da linguagem musical e dramática, serviu de inspiração para diversos criadores dos séculos XIX e XX e foi protagonista de variadas controvérsias no universo da arte e filosofia desde então. Para entender melhor os aspectos que fazem de Wagner uma das figuras mais importantes do século XIX, é necessário compreender brevemente os territórios filosóficos e históricos que inspiraram a criação e sua arte naquela época, para então estabelecer uma conexão mais concreta com os significados filosóficos e de contexto que sugerem o *Leitmotiv* na obra wagneriana.

É sabido que a filosofia sempre investigou a arte na tentativa de delinear aspectos formais, estéticos, éticos e conteudísticos que compõem a sociedade na qual os respectivos filósofos estavam inseridos. No âmbito de suas *Poéticas*, os escritores buscavam entender o que estava sendo produzido no campo artístico e, para negar ou afirmar formas de representação artística, compunham uma série de anotações que guiavam os criadores sobre o que se podia ou não fazer em suas obras.

Inspirados pela *Poética* de Aristóteles,[11] diversos pensadores compuseram seus próprios compêndios no decorrer da história ocidental. Immanuel Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*,[12] grande inspiração para os românticos, parece negar a ideia de *Poética* como um libreto a ser adotado por artistas.

---

[10] COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 233-234.
[11] ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011 [335-323 a.C.].
[12] KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005 [1790].

Talvez por seu caráter de crítica, as ideias ali expostas se configuram como desenvolvimento teórico acerca da estética, além de atribuir importância considerável à fruição e não à criação. Em parte do livro, Kant propõe uma crítica empírica definindo conceitualmente o que poderia ser considerado como belo na arte.

> Ao falar da divisão (*Eintilung*) das belas-artes, Kant trata os gêneros artísticos de modo inteiramente pragmático-nominalista. 'Se quisermos subdividir as belas-artes', diz ele, 'não conseguiremos, ao menos a título de ensaio, escolher princípio mais cômodo para tanto do que a analogia da arte com o modo de expressão de que os homens servem na fala.' Numa nota de advertência a esse parágrafo, Kant faz a seguinte advertência: 'O leitor não julgará este esboço de uma possível classificação das belas-artes como uma intenção de teoria; trata-se de uma das diversas tentativas que ainda se podem e devem fazer'. Tal investigação é portanto meramente empírica, e não apriorística […].[13]

Em suma, o que o filósofo destaca é o caráter subjetivo que estaria determinado no juízo de gosto, o que sugere a criação de convenções para demarcar isto ou aquilo como belas-artes. Nesse sentido, podemos destacar algumas dessas convenções que Kant seleciona para tais acepções.

Para o filósofo, a arte é obra do homem, só pode ser produzida mediante a liberdade humana e se trata da representação de algum objeto. Se supormos que o objeto a ser representado pelo artista é o mundo – e suas infinitas relações com o sujeito – e a arte é o meio para se alcançar tal representação, Kant afirma que para obter o patamar de belo

> […] referimos à representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade de imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer.[14]

---

[13] CICERO, Antônio. *Finalidades sem fim*: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 193.
[14] KANT, op. cit., p. 51.

Ou seja, a obra de arte bela não trata do entendimento racional e objetivo do objeto em questão, e seu prazer ou desprazer é atribuído ao campo subjetivo da imaginação. Kant defende que a arte não é mero conhecimento, o que a diferencia radicalmente da ciência, justamente por entender que, quando alçada ao lugar de belo, ela não lida com um entendimento lógico da representação.

O exemplo clássico que Kant cita em seu livro é o da contemplação de uma flor, que é passível de aprazimento com sua beleza estética sem que tenhamos de identificar logicamente sua função botânica. Em outras palavras, olhamos para uma flor e podemos dizer que ela é bela, sem precisar entender qual a sua função na natureza.

Além disso, o belo é desprovido de interesse, ou seja, não há função no belo porque ele causa prazer sem pressupor o entendimento das causas.

> Chama-se interesse ao comprazimento que ligamos à representação da existência de um objeto. Por isso, um tal interesse sempre envolve ao mesmo tempo referência à faculdade da apetição, quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação. Agora, se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação.[15]

Seria impossível não notarmos que é nessa convenção de desinteresse que, por exemplo, os defensores da música absoluta (Hanslick) ou do formalismo nas artes visuais (Greenberg) se baseiam para construir seus anteparos teóricos. Segundo eles a obra é desprovida de interesse do artista, ou melhor, ao contemplar uma obra não é importante para a sua ampla fruição as intenções e vontades do artista que a produz. A obra é interessada nela mesma.

Outra convenção que define o belo para Kant é aquilo que apraz universalmente, ou seja, o filósofo acredita que tudo aquilo que pode gerar comprazimento em qualquer ser humano pode ser classificado como belo justamente por não importarem suas origens. Diz:

---

[15] Ibid., p. 53.

> […] a respeito de cujo comprazimento alguém é consciente de que ele é nele próprio independente de todo interesse, isso ele não pode ajuizar de outro modo, senão de que tenha de conter um fundamento do comprazimento para qualquer um.[16]

Há aqui uma conexão importante entre Kant e Aristóteles, sendo que o primeiro se refere ao ponto de vista daquele que vê a obra e o segundo daquele que a produz. Aristóteles, em sua definição de *techne* ("arte" ou "técnica", "arte mecânica") associa hábito produtivo ao raciocínio, mas diz que esse conjunto ainda não pode ser chamado de arte.

> A mera produção de alguma coisa ou a mera disposição produtiva acompanhada de raciocínio ainda não é arte, para Aristóteles. 'Nasce a arte', diz ele, 'quando se quer que a partir de muitas concepções experimentais surja uma suposição universal sobre os semelhantes'.[17]

Pode-se concluir, portanto, que os dois conceitos principais que convencionam a ideia de belo na arte para o pensamento kantiano seriam a obra que é *desprovida de interesse* e que *apraz universalmente*. Sendo a arte a representação do objeto, e o belo, o objeto em questão, desprovido de interesse e universal, o que seria tal objeto? Há algo mais desprovido de interesse e mais universal do que a própria natureza? Pela lógica kantiana, a resposta só poderia ser negativa. Então as belas artes, para Kant, seriam a representação da própria natureza, ou melhor, deveriam se parecer com a natureza. Diz:

> Ante um produto das belas artes, devemos estar conscientes de que se trata de arte, e não de natureza; porém a finalidade na forma do mesmo deve parecer tão livre de todo constrangimento de regras arbitrárias como se fosse um produto de pura natureza. Sobre esse sentimento de liberdade no jogo de nossas faculdades do conhecimento, sentimento que no entanto deve ser ao mesmo tempo conforme a uma finalidade, repousa esse prazer que é o único a ser universalmente comunicável sem, no entanto, se basear em conceitos. A natureza era bela, quando ao mesmo tempo parecia arte; e a arte somente pode ser chamada bela

[16] Ibid., p. 55.
[17] CICERO, op. cit., p. 180.

> quando estamos conscientes de que seja arte e no entanto nos pareça natureza.[18]

Mesmo Kant não dedicando tanto espaço para a análise do belo na linguagem musical, é inegável a influência que o filósofo exerceu nos pensadores e músicos do Romantismo Alemão, principalmente por apresentar o conceito do *gênio* na arte.

O *gênio* kantiano é o talento ou o dom natural que dá regra à arte e possui quatro características principais. A primeira delas é atribuída à originalidade, à capacidade de construir uma obra a partir do talento e não da habilidade de se apropriar de formas antigas. A segunda característica reside no fato de suas obras se transformarem em modelos, ou seja, o gênio kantiano não deve seguir nenhum modelo, mas deve tornar-se um. Por conta da originalidade, o gênio kantiano não pode – ou consegue – ensinar, ou descrever como ele realiza seu produto artístico e essa é a sua terceira característica. E, por fim, o gênio kantiano pertence ou é dado pela natureza, por isso seu talento é natural.

Pode-se dizer que a revolução estética que o Romantismo Alemão provocou, associada aos conceitos kantianos, principalmente suas fortes relações da arte com a natureza e a concepção do *gênio*, alçaram o *status* da música instrumental na Alemanha do Século XIX, justamente por ela alcançar níveis empíricos de desinteresse e universalidade.

> Se no século XVIII a música instrumental era, para o senso comum estético, um 'ruído agradável' abaixo da linguagem, a metafísica romântica da arte fez dela uma linguagem situada acima da linguagem. […] A ideia de música absoluta – pouco a pouco e superando todo tipo de resistências – tornou-se o paradigma estético da cultura musical alemã do século XIX.[19]

Ainda atrelando o pensamento kantiano ao conceito de música absoluta tratado por Carl Dahlhaus, podemos concluir que a música instrumental é uma

---

[18] KANT, op. cit., p. 179.
[19] DAHLHAUS, Carl. *The idea of the absolute music*. Chicago: The University of Chicago, 1989, p. 59 [tradução livre].

manifestação prática dos mencionados conceitos de universalidade e desinteresse.

"A ideia de música absoluta […] é a convicção de que a música instrumental formula de maneira pura e direta a essência da música, justamente porque ela é desprovida de conceito, de objeto, de função."[20] Ou seja, a música instrumental, pura, não relacionada com nenhuma outra linguagem, não tem finalidade para além dela mesma, assim como Kant defende que o belo também não possui.

Do ponto de vista da literatura dramática, o Romantismo Alemão encontra sua origem no movimento *Stürm und Dräng*, principalmente em Michael Reinhold Lenz, importante escritor do movimento. Lenz trata de temas de rebeldia contra a sociedade e sua moral descabida, assim como o grotesco personificado em oficiais do exército (*Os Soldados*, 1776) ou em um educador (*O Preceptor*, 1777).

A obra de Lenz reflete os ideais dos artistas do *Stürm und Dräng*, considerado por muitos como a primeira corrente ampla da Europa, comumente denominada "pré-romântica". Os jovens *Stürmer und Dränger* foram responsáveis pela intensa revolta intelectual contra o sistema vigente da época (a Alemanha vivia sua pré-unificação, fragmentada em principados), além de materializar artisticamente seus impulsos, mesmo que de maneira violenta e irracional.

Tamanha tempestade e ímpeto (tradução literal de "*stürm und dräng*") é reflexo direto do sentimento de liberdade e da importância do indivíduo em seu contexto histórico, os quais encontram lastro nas inúmeras transformações sociais e políticas da Europa do século XVIII. A Revolução Industrial forja no homem a sensação de finalmente dominar a natureza, de usá-la a favor de seu desenvolvimento e progresso, de não estar vulnerável a forças até então incontroláveis. Já a Revolução Francesa atiça a consciência histórica do indivíduo, que se sente agindo diretamente nas mudanças por ele vividas.

No campo da produção intelectual, pela primeira vez "foi trazida a prova de que o pensar e o escrever não apenas interpretam o mundo, mas também o transformam".[21] A busca pela consciência histórica e pela origem das sociedades como forma de se compreender o presente foi extremamente importante na

---

[20] Ibid., p. 28.
[21] SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo*: uma questão alemã. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 89.

produção dos jovens do *Stürm und Dräng* e se prolongou por todo o período romântico.

Outra grande influência no pré-romantismo alemão foi o autor Johann Gottfried von Herder, que defende um postulado histórico-sociológico: à medida em que não há leis estéticas eternas, as mesmas devem encontrar sua origem em seu contexto. As regras da Antiguidade já não podem prevalecer em uma sociedade totalmente distinta da greco-romana.

Além disso, Herder apresentou ao século XVIII uma nova concepção sobre a história, postulando que a mesma não transcorre de maneira linear, mas de forma dinâmica e aberta. O filósofo alemão Rüdiger Safranski afirma:

> Nele [o conceito de uma história dinâmica], não há nenhum sonho de uma pré-história paradisíaca à qual melhor seria regressar. Cada momento, cada época possui seu próprio desafio e uma verdade que precisa ser agarrada e modulada. […] Desde então tornou-se natural ver as coisas em um contexto histórico. A história relativiza tudo. Ela mesma se torna algo absoluto; nenhum deus, nenhuma ideia, nenhuma moral, nenhuma ordem social, nenhuma obra se pode estabelecer diante dela de forma definitiva.[22]

Graças às novas interpretações acerca do passado, do presente histórico e das singularidades entre o sujeito e seu contexto, a palavra *Zeitgeist* (já usada por Herder e seus discípulos do *Stürm und Dräng*, mas que só se firma como conceito filosófico na obra de Friederich Hegel, anos depois) surge no vocabulário de diversos grupos intelectuais e filosóficos.

As particularidades dos homens de um período configuram sua unicidade, que os fazem se identificar uns nos outros. O *Zeitgeist* é a força motriz intransferível, a qual não pode ser repetida por nenhum outro grupo ou coletivo que se segue. Uma geração é única porque é o próprio acúmulo histórico, camada sobre camada. Portanto, o "espírito do tempo", assim como a história, é dinâmico.

Imbuídos dessa breve contextualização filosófica e histórica podemos retornar ao tema principal da dissertação com uma compreensão mais ampliada

---

[22] Ibid., p. 107.

de tais características que alçaram o *Leitmotiv* como um dos principais procedimentos de composição da obra wagneriana.

Para um melhor entendimento do termo, há uma espécie de arqueologia do procedimento. Ela é representada por dois conceitos que estão contidos na própria ideia de *Leitmotiv*, sendo o primeiro o *motivo de antecipação* (*Ahnung*[23]), que seria algum traço melódico, visual ou verbal que antecipa aquilo que está por vir. O segundo é o *motivo de reminiscência* (*Erinnerung*[24]), que ao contrário da antecipação, seria algo que rememora um acontecimento prévio. Ou seja, um diz respeito ao futuro e o outro ao passado. Nesse sentido, o conceito trata-se em grande parte de uma questão temporal.

Yara Borges Caznók, no livro *Ouvir Wagner*,[25] propõe, como o próprio título induz, uma abordagem de aproximação à obra do compositor alemão a partir da experiência auditiva, apontando três formas para tal incumbência: a *experiência do tempo*, *a experiência da concentração* e, por último, a *experiência da memória*.

Referenciando o pensamento do compositor e musicólogo alemão, radicado no Brasil, Hans-Joachim Koellreuter, Caznók afirma que a música é uma *experiência do tempo* e constata que a forma ocidental de se produzir música a partir do século XVII é temporalmente linear, ou seja, existe um começo, um meio e um fim.

> Localizar-se no tempo foi e é uma das grandes preocupações do homem ocidental e por essa razão há uma quantidade enorme de peças que recebem o nome de Prelúdio, Introdução, Abertura, Interlúdio, Poslúdio, ou *Finale*. Essas denominações originalmente referiam-se à função temporal desempenhada por essas peças numa determinada sequência, sinalizando suas posições no decurso temporal: precediam, intermediavam, ou encerravam um todo maior.[26]

---

[23] A palavra alemã que dá nome a esse primeiro conceito, em sua tradução literal, tem três possibilidades de significados próximos: intuição, palpite e pressentimento.
[24] Em sua tradução literal do alemão significa memória, lembrança, reminiscência.
[25] CAZNÓK, Yara Borges. Ouvir Wagner. In: _____; NAFFAH Neto, Alfredo. *Ouvir Wagner*: ecos Nietzschianos. São Paulo: Musa Editora, 2001.
[26] Ibid., p. 19.

Esse foi um paradigma da música ocidental até o Romantismo Alemão: propor uma experiência do tempo de forma direcional, como diz a autora. Entretanto,

> Na segunda metade do século XIX, essa concepção de tempo não mais comporta anseios tipicamente românticos tais como o desejo de infinitude, a transcendência dos limites físicos, a experiência da concomitância e da interpenetração de tempos internos e externos. Começam a se fazer ouvir os tempos do sonho ou do pesadelo, da infância, da embriaguez, do incomensurável e do inapreensível, que afastam a ideia de irreversibilidade do temporal.[27]

Nesse sentido, podemos supor que a mudança da *experiência do tempo*, proposta por Caznók, pode ser justificada pelo desejo romântico de pensar a história de forma não linear, que possui sentido mais concreto no termo *Zeitgeist*. A autora insere os dramas wagnerianos nessa mudança de paradigma e diz: "[…] ouvir o tempo de outras maneiras que não somente a discursiva e direcional é o que parece ser a chave dos dramas musicais wagnerianos".[28]

Outra transformação importante da experiência musical que é identificada no drama wagneriano diz respeito à *experiência de concentração*. A autora constata que, nas óperas italianas dos séculos XVII e XVIII, era muito comum que durante as apresentações os espectadores poderiam sair da sala, aplaudir e vaiar a qualquer momento, comer, ler, conversar, entre outras efemérides. E que esses costumes eram apropriados pelos compositores, ou seja, eles concebiam a obra já calculando tais ações. Diz Caznók que:

> […] o que hoje concebemos como *unidade e organicidade* de uma obra não era, para essa plateia, um critério a ser atingido por meio da concatenação sequencial das várias cenas e atos de uma ópera. Não se ouvia a obra em sua duração total para depois percebê-la como una. Tratava-se da vivência de pequenas e inúmeras unidades propiciada pelos números isolados que não sem razão eram também chamados de

[27] Ibid., p. 21.
[28] Ibid., p. 22.

> números fechados. Eles permitiam que as sensações de unidade fossem se "fechando" em curtos períodos de audição.[29]

Além das mudanças socioculturais no decorrer dos anos, alguns compositores foram responsáveis por essa mudança de conduta paradigmática (Gluck, por exemplo). Mas é Wagner que, ainda incomodado com resquícios desses comportamentos dispersivos, propõe obras completas, indivisíveis e com fragmentos dependentes um do outro.

> Wagner eliminou de seus dramas a possibilidade de interrupção. Não só números isolados e recitativos, mas também frases e períodos musicais foram fundidos em um todo indivisível e encadeado de tal sorte que não é possível estabelecer claramente o início ou a finalização de cada um deles. Esse procedimento de elisão, de supressão de hiatos que podiam permitir o fechamento de pequenas unidades e manifestações da plateia, revela que o compositor concebia as vivências internas despertadas pela música como um *continuum* e que a consciência dessa não fragmentação e não periodicidade dos conteúdos emocionais deveria ser atingida por meio de uma obra também contínua.[30]

Podemos dizer que o *Leitmotiv* foi decisivo para essa mudança da *experiência de concentração*, pois ao inserir ideias musicais que remetem a elementos específicos, em todo decorrer da obra, o espectador é convidado ao entendimento total do drama apresentado. A experiência auditiva de Wagner reside no reconhecimento constante das partes em função do todo. É como se Wagner instigasse a escuta do ouvinte, provocando uma atenção redobrada, um deleite pelo entendimento da estrutura dramática e um desafio à memória.

Ainda, tal desafio à memória é um dos pontos fundamentais do procedimento, sendo que Caznók associa o *Leitmotiv* à sua terceira e última abordagem auditiva: a *experiência da memória*. O exemplo que emprega para explicitar a complexidade da memória na obra wagneriana é certeiro: a tetralogia *O Anel dos Nibelungos*.

---

[29] Ibid., p. 24.
[30] Ibid., p. 25-26.

FIGURA 2.3 – As filhas do Reno, em montagem original em Bayreuth, 1882

Escrita e composta ao longo de vinte e quatro anos (1848-1874), a obra completa é constituída por *O Ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Siegfried* e *O Crepúsculo dos Deuses*. Caznók identifica alguns motivos que são retomados nas diferentes obras em momentos distintos e não lineares. Motivos do segundo e terceiro drama que são retomados do primeiro; motivos do quarto que são antecipados no primeiro e no terceiro; e assim por diante. Enfim, o que está em questão é a complexidade motívica das obras wagnerianas.

> Como se pode perceber, o reaparecimento dos motivos não obedece a uma ordem linear e cumulativa (do primeiro para o segundo, para o terceiro e para o quarto drama). Eles 'migram' de um drama a outro por razões dramáticos-estruturais, de forma a fazer com que o espectador ouça e compreenda que um drama contém o outro e que eles não são 'obras isoladas'.[31]

Com essa exemplificação podemos retornar aos termos que chamamos de arqueológicos – a antecipação e a reminiscência –, compreendendo que suas associações estratégicas e improváveis podem complexificar a obra para além de

[31] Ibid., p. 33.

uma simples continuidade causal ou direcional. A respeito disso, a autora continua:

> Se, no terceiro drama, por exemplo, reconhecemos um motivo que já havia sido exposto no primeiro, podemos dizer que ele é um motivo de reminiscência. Mas, por que não ouvi-lo retrospectivamente, como sendo, no primeiro drama, um motivo que antecipa algo do terceiro? No fundo, eles são ao mesmo tempo reminiscência e antecipação, se considerarmos que, aqui, passado, presente e futuro são superpostos e entrecruzados.[32]

Pois bem, até aqui, desenvolvemos um procedimento teórico, emprestado de Caznók, que parte da experiência de quem ouve a ópera. Agora, do ponto de vista daquele que a concebe, ao comentar a sua técnica de composição, Wagner desenvolveu o termo *Grundmotiv* – na tradução literal do alemão: motivo fundamental.

Há certa confusão entre os termos *Leitmotiv* e *Grundmotiv* na própria obra teórica de Wagner. Ele mesmo não consegue distinguir com clareza os dois procedimentos, mas alguns de seus leitores se esforçaram para clarificá-los. Barry Milington em seu livro *Wagner: um compêndio*,[33] citando o próprio compositor, diz que os motivos fundamentais têm a função de fortificar a estrutura dramática como um todo, ou seja, como o próprio nome sugere, o *Grundmotiv* pauta elementos centrais para o desenvolvimento da obra, operando como um tecido de temas que percorre toda a construção do drama musical.

Além dessa distinção, Caznók evidencia outro fator que faz com que os dois procedimentos se diferenciem, afirmando que Wagner

> Considera-o [o *Grundmotiv*] um elemento fundante da estrutura composicional a partir da qual os procedimentos de derivação, aumentação, diminuição, interpolação e/ou transformação poderão ocorrer. Essa concepção nos introduz diretamente às preocupações do compositor, envolvido com questões formais de desenvolvimento e unidade de sua criação. É um ponto de vista de quem está "dentro" do

[32] Ibid., p. 33.
[33] MILLINGTON, Barry. *Wagner*: um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

> processo de elaboração, lidando com as estruturas internas que sustentarão a coerência de seu discurso dramático-musical.[34]

Já o *Leitmotiv* seria um procedimento de construção de motivos que auxiliam na fruição de uma obra dramática a partir do jogo complexo de reconhecimento e memória, ou seja, podemos dizer que esse recurso se dá com a obra já acabada e a apreensão acontece a partir das resultantes formais encontradas pelo compositor.

> No caso de desenvolvimentos motívicos, espera-se que essa pessoa que esteve 'fora' da fase de construção da obra seja capaz de memorizar o motivo original e reconhecê-lo em suas referências, conduzindo o ouvinte em sua tarefa de compreensão auditiva.[35]

Portanto o *Leitmotiv* é um recurso que é reconhecível para o espectador, diferentemente do *Grundmotiv*, que pauta o momento da criação da obra como um todo e nem sempre pode ser identificado pelo fruidor. Ou seja, o *Grundmotiv* nada mais é do que o motivo básico e original da obra, enquanto o *Leitmotiv* é constituído das inúmeras variações e derivações do mesmo motivo.

Para assimilar e sintetizar as quatro definições motívicas descritas aqui, lançaremos mão de um exemplo bastante simples. Podemos dizer que a entrada de um personagem sempre é acompanhada pela mesma ideia musical e suas possíveis variações, conformando uma "identidade" – um motivo condutor, um *Leitmotiv* – e a consequente associação com o todo, tornando a memorização e entendimento de quem vê relativamente fácil. Sempre que escutarmos o assovio do trecho da *Peer Gynt*, de Edvard Grieg, saberemos que se trata do assassino de Dusseldorf.

Além disso, propomos que antes mesmo da personagem entrar em cena algum trecho do motivo condutor já pode ser antecipado e após a entrada e sua respectiva saída da cena, os mesmos motivos podem ser repetidos, gerando a reminiscência. No filme *Bonequinha de Luxo* (Blake Edwards, 1961) ouvimos a ideia musical de *Moon River* ainda na apresentação, quando estamos vendo Holly

---

[34] CAZNÓK, op. cit., p. 29.
[35] Ibid., p. 29.

tomar um café na frente da *Tiffany & Co.*, mas ainda não sabemos de quem se trata e o que a personagem faz ali.

Ainda, o compositor deve arquitetar qual é o *Grundmotiv* da obra e, a partir disso, criar o *Leitmotiv* dessa personagem, sendo que ele se configura como a resultante daquilo que o compositor conjecturou e aquilo que o espectador reconhece e assimila. Podemos até mesmo dizer que o *Grundmotiv* é um elemento correlato à ideia de *conceito de encenação*, enquanto os *Leitmotive* e suas derivações são os elementos que o encenador encontra para transformar o conceito em drama. O motivo fundamental de qualquer assassino comum é matar, mas os *serial killers* encontram seus próprios *Leitmotive* para realizarem o ato, povoando o imaginário da sociedade que muitas vezes não se atêm à morte em si, mas em como ela foi consumada.

Por fim, esses exemplos cumprem a função de circunscrever o emprego do *Leitmotiv* e seus conceitos adjacentes dentro de uma obra de natureza dramática. Para se concretizar tal intuito, prosseguiremos com algumas definições para o gênero dramático dentro da perspectiva teatral e operística, para posteriormente apontar possibilidades do *Leitmotiv* como procedimento de composição de obras que não adotam a perspectiva dramática como horizonte de criação.

2.2 Conceitos dramáticos: A vida é uma ópera

"Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia… Agora é que eu ia começar a minha ópera. "A vida é uma ópera", dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu… E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo."

*(*Dom Casmurro*, Machado de Assis)*

No capítulo seguinte do livro de Machado de Assis, acompanhamos uma conversa entre Bentinho e Marcolini, na qual é apresentada uma teoria, no mínimo curiosa e engraçada, sobre a relação da ópera com o criacionismo.[36] Mas o que nos interessa ao citar o trecho de *Dom Casmurro* é o fato do narrador da obra comparar, logo nos primeiros capítulos, o início real de sua vida a uma ópera, como se tudo o que foi narrado antes fosse apenas uma preparação para a apresentação do conflito importante ao livro, a duvidosa traição de Capitu, sua esposa. Tal comparação é o ponto de mudança, que precede toda a crise que já conhecemos do protagonista.

Alguns elementos da novela de Machado de Assis parecem se referir ao gênero dramático e operístico. Podemos citar dois exemplos, o primeiro é a própria estrutura do enredo que é construída como um libreto de ópera. Todos os capítulos que antecedem o início real do conflito antecipam ao leitor alguns fatos e personagens que aparecerão posteriormente, por exemplo: o primeiro capítulo explica o porquê do título;[37] o segundo, o porquê da escrita do livro;[38] e o sétimo apresenta a figura materna.[39] Ou seja, até o capítulo IX – inclusive alcunhado "A Ópera" –, o livro elabora uma breve sinopse daquilo que o leitor encontrará no decorrer do enredo.

Outro exemplo da referência de *Dom Casmurro* ao gênero é a presença de apresentações de ópera e teatro constantes no enredo como metáfora das situações vividas pelas personagens. Talvez, o mais significativo seja o momento em que Bentinho assiste a uma montagem de *Otelo* na noite em que resolve se suicidar por ciúmes e conclui, ao final da representação, que quem deveria morrer era Capitu.[40] Ou seja, supomos que Machado de Assis, de maneira épica, se aproxima do gênero dramático e operístico naquilo que concerne à forma (a

---

[36] Poderíamos transcrever todo o capítulo seguinte, no qual Bentinho, narrador construído por Machado de Assis, conversa com o velho barítono Marcolini, mas não o faremos. Apesar de a teoria ser envolvente, agradável, seria desviar-se do tema. Portanto recomenda-se a leitura do capítulo IX do referido livro. ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Brasília: Ministério da Educação, s/d [1899]. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf>. Acesso em: 26 Set. 2015.

[37] Ibid., Capítulo I: Do título, p. 1.

[38] Ibid., Capítulo II: Do livro, p. 1-3.

[39] Ibid., Capítulo VII: Dona Glória, p. 7.

[40] "O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu deveria morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público." Ibid., Capítulo CXXXV: Otelo, p. 118.

estrutura de libreto) e ao conteúdo (relação metafórica dos dramas com os conflitos dos personagens).

Mas qual seria o tipo de drama que o autor brasileiro evoca como estrutura de sua novela? Maria Augusta Ribeiro, ao comparar a escrita dramática de Machado de Assis com a do espanhol Calderón de La Barca, diz:

> Enquanto Calderón expressa esse conteúdo dramático de forma dramatúrgica, Machado mascara, não só o conteúdo sob a alegoria de 'A Ópera', como outrossim a forma, sob o disfarce do romance.
> É na alegoria que Machado expõe a sua visão do mundo como um grande teatro e algumas das metáforas por ele aí usadas em muito se assemelham à de Calderón: 'Deus é o grande dramaturgo', 'os homens são atores', 'o mundo – o grande teatro'.[41]

A partir de tal afirmação, podemos supor, metaforicamente, que a escolha de Machado de Assis se aproxima do conceito de drama como representação da vida.[42] Grosso modo, tal aproximação é comum no universo literário e dramatúrgico; a estrutura dramática está quase sempre associada à ideia da estrutura causal da própria vida.

E, nesse aspecto, circunscreveremos teoricamente em quais perspectivas dramáticas o drama wagneriano, consequentemente o *Leitmotiv*, está inserido. Ou melhor, de quais definições Richard Wagner se aproxima ou se afasta. Para tal tarefa, aproximaremos também, a ideia de *drama absoluto*, a partir do estudo do teórico teatral alemão Peter Szondi.

A primeira perspectiva se justifica a partir de uma análise simples de contexto histórico. Richard Wagner está inserido no século XIX e antecede, num curto espaço de tempo, autores que Peter Szondi diagnostica como exemplos daquilo que ele vai chamar de *crise do drama* na virada do século XIX para o século XX.

---

[41] RIBEIRO, Maria Augusta. A consciência do espetáculo no espetáculo da consciência. In: SILVA, Armando Sérgio da (org.). *J. Guinsburg*: Diálogos sobre Teatro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 207.

[42] Importante ressaltar que estamos aproximando à ideia de drama como representação da vida, o recurso formal utilizado por Machado de Assis na obra *Dom Casmurro* a partir da afirmação de um personagem ("A vida é uma ópera"). Ou seja, não é nosso intento localizar a obra machadiana dentro de um gênero literário específico, até porque é reconhecido que o autor possui características epicizantes.

Szondi, no livro *Teoria do drama moderno*,[43] empresta de Theodor Adorno a compreensão da forma como conteúdo precipitado, ou seja, no caso da arte, a forma encontrada pelo artista para conceber uma obra é inevitavelmente influenciada pelo conteúdo de que o artista está tratando. Nessa perspectiva, é impossível pensar os conteúdos alheados das possíveis formas que eles podem adquirir.

> O projeto de Szondi visa ressituar essa forma absoluta do drama – à qual teóricos, desde Aristóteles, conferiram um valor normativo, logo a-histórico – no âmbito de uma concepção dialética da forma e do conteúdo. Ou seja, ao longo do período histórico – os anos 1880-1950 – observado por Szondi, a adequação do enunciado formal e do enunciado do conteúdo tornou-se problemática, inaugurando uma 'crise do drama' que convém analisar concretamente através da própria produção teatral.[44]

Portanto, toda a análise de Szondi sobre a *crise do drama* se configura sob esse viés, afirmando que os autores analisados (Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann) estavam ainda presos à forma dramática, querendo discutir temas que não cabiam mais nela.

Antes de especificar os elementos que constituem a forma dramática absoluta para Peter Szondi, faz-se necessário introduzir muito brevemente o contexto histórico e social no qual o gênero entra em colapso, segundo o teórico. Ou seja, no momento em que o drama começa a deixar de ser absoluto.

Michel Foucault, em sua análise sobre o poder, em seu curso *Em defesa da sociedade*, diagnostica a existência de um *sujeito soberano* na era absolutista, que estava em relação direta com um *poder soberano* que centralizava o controle sobre a vida. Com a derrocada dessa centralização na sociedade moderna o poder se torna diluído – mas não reduzido – e, consequentemente, a noção de sujeito se dilacera, ou seja, não há apenas uma sujeição, e sim várias. O homem passa a responder a outras esferas do poder e não somente ao rei soberano, ou à

---

[43] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
[44] KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. Drama absoluto. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 73.

religião. A ciência é uma dessas novas esferas que entram no jogo entre sujeito, poder e verdade.

Foucault realiza uma espécie de "genealogia do sujeito", identificando uma impossibilidade de um "sujeito essência" na modernidade. Diz:

> [O sujeito] Não é uma substância. É uma forma, e essa forma nem sempre é, sobretudo, idêntica a si mesma. Você não tem consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como sujeito político que vai votar ou toma a palavra em uma assembleia. […] Há, indubitavelmente, relações e interferências entre essas diferentes formas do sujeito; porém, não estamos na presença do mesmo tipo de sujeito. Em cada caso, se exercem, se estabelecem consigo mesmo formas de relação diferentes. E o que me interessa é, precisamente, a constituição histórica dessas diferentes formas do sujeito, em relação aos jogos de verdade.[45]

Foucault relaciona o sujeito às relações de poder – e às consequentes produções de verdades – nas quais ele está inserido. Para cada poder há um tipo de sujeição, portanto um sujeito diferente. E, a partir da afirmação de que *o sujeito não é substância*, o teatro moderno tem que lidar com outras formas de articulação dessas diferentes sujeições.

> Em resumo, o indivíduo burguês se defrontou com a verdade mais dolorosa que promissora de que 'Eu é outro' (Rimbaud). Este insight, no entanto, é sempre um evento e não a apreensão de uma nova identidade: realiza-se uma ruptura súbita com a estrutura cognitiva, uma manifestação de uma transgressão.[46]

Isso posto, também é impossível nomear um tipo de conteúdo. Grosso modo, não existem mais conteúdos fixados por uma única moral. O que existem são temas e discussões submetidas a diversos mecanismos de moralidade. Logo, a forma dramática e absoluta entra em colapso. Ela não está mais a serviço de

---

[45] FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 275.

[46] BAUMGÄRTEL, Stephan. Subjetividades na cena contemporânea: expor a encenação citacional e suas lacunas. *Revista Fit Rio Preto*, São José do Rio Preto, 2008, p. 30.

uma única moral, estabelecida socialmente; surge do jogo entre diversos contextos sociais, geográficos e políticos.

Retornando ao *drama absoluto*, Peter Szondi afirma que, depois do obscurantismo da Idade Média, tal definição surge como possibilidade de estabelecer uma relação do indivíduo com sua esfera pública, mas que, ao escolher o diálogo como principal ferramenta formal para sua construção, fica refém dos conteúdos intersubjetivos, não permitindo qualquer outro ponto de vista que não o de seus personagens. Ao afirmar isso, o autor explicita que

> […] o drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. […] O dramaturgo está ausente do drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões [*Ent-schlüsse*]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra.[47]

Tal absolutismo do drama pode ser visto também na forma pela qual ele era apresentado ao espectador. Não deveria em nenhuma instância haver relação direta entre obra e fruidor. O espectador assistia à obra de forma passiva.

> Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo.[48]

A esse escopo, podemos relacionar a Reforma wagneriana citada na primeira parte do capítulo. Como dito anteriormente, Wagner é um dos grandes responsáveis pela construção da ópera como esse *segundo mundo*, por exigir concentração do espectador, que antes poderia reagir de qualquer forma dentro da sala de espetáculos.

---

[47] SZONDI, op. cit., p. 30.
[48] Ibid., p. 31.

Mais que isso, podemos mencionar que Wagner é o primeiro encenador que apaga a luz da plateia do teatro,[49] realizando a quimera de muitos criadores que o antecederam: definir com exatidão a caixa preta e apartar o espectador totalmente da cena, definindo um único ponto de fuga, o palco, transportando o espectador diretamente para a ficção nele apresentada.

Hans-Thies Lehmann, em seu *Teatro pós-dramático*, diz que o drama tem seus lastros ainda em Aristóteles, pois o mesmo concebia a tragédia relacionada diretamente com a lógica, dentro de uma estruturação que organizava a trama em começo, meio e fim.

> O drama é pensado na *Poética* como uma estrutura que traz para o caráter desconcertantemente caótico e profuso do ser um ordenamento lógico (ou seja, dramático). Esse ordenamento interno, sustentado pelas célebres unidades, isola a estrutura de sentido que o artefato da tragédia representa em relação à realidade exterior e ao mesmo tempo a constitui no interior como unidade e totalidade sem lacunas. […] Drama significa fluxo temporal controlado, que se pode abranger com a vista.[50]

E é essa associação entre lógica e fluxo temporal que o drama burguês encontra seu alicerce conceitual. Então, quando anteriormente mencionamos que Wagner promoveu uma espécie de retorno à unidade, quando subtraiu de suas obras o caráter de independência dos fragmentos, exigindo do espectador o conhecimento da totalidade da obra para sua ampla fruição, é a relação entre tempo e lógica que embasa o drama wagneriano.

Ainda para Szondi, o drama deve acontecer no tempo presente ao do espectador e respeitar as unidades de tempo e de lugar. Sobre a unidade de tempo, o autor diz:

> Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. […] O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos.

---

[49] Tal realização aconteceu em 1876, com o advento da luz elétrica.
[50] LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 63.

> Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo.[51]

Ora, dissemos também que outra contribuição wagneriana para a constituição da ópera do século XIX foi a sua subversão ao tempo direcional. Ao compor uma obra com *Leitmotive* que retomam ou antecipam outras obras, Wagner está evocando, a todo momento, uma relação temporal citacional, ou seja, ele ultrapassa o tempo presente, fala do futuro e relembra o passado, através da forma musical.

> Tanto por seu valor de repetição como por sua força de referência, a citação opõe-se ao caráter absoluto e primário do drama. Assim, Szondi a exclui expressamente de sua definição do gênero, uma vez que a citação 'reconduziria o drama ao que ele cita', supondo portanto 'a existência daquele que cita […], de modo que o drama se refira a ele' como a uma instância épica.[52]

Assim, Szondi afirma que uma peça histórica não pode se configurar como drama absoluto, porque ela lida com a citação do passado. A respeito da unidade de lugar diz:

> O entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. Quanto mais frequentes são as mudanças de cena, tanto mais difícil é esse trabalho.[53]

Nesses dois aspectos (tempo e espaço), o autor afasta os dramas históricos shakespearianos da concepção do drama absoluto. Em suas peças a passagem do tempo é lacunar e os espaços são, a todo momento, modificados. E, por Wagner ter sido fortemente influenciado pelas obras de Shakespeare, é natural que seus dramas musicais sejam construídos de forma semelhante.

Recorrendo muitas vezes aos mitos nórdicos, o compositor coloca em cena o passado contido de lapsos temporais e as ações acontecem em espaços que se

---

[51] SZONDI, op. cit., p. 32.
[52] HAUSBEI, Kerstin. Citação. In: SARRAZAC, op. cit., p. 49.
[53] SZONDI, op. cit., p.33.

modificam no desenrolar dos atos. Ora, podemos perceber então que o próprio Wagner, mesmo relacionando diretamente sua obra com o drama[54] e organizando o fluxo temporal com a lógica organizacional apontada por Lehmann a partir de Aristóteles, possui elementos que não constituem o caráter absoluto do drama proposto por Szondi.

Portanto, a análise do drama absoluto dentro da teoria teatral não se mostra inteiramente suficiente para localizar a ópera wagneriana e seu procedimento dramático-musical. Para complementar essa análise, elegemos a obra *Ópera como Drama*, de Joseph Kerman, que especifica a relação entre a linguagem operística e o gênero dramático.

Em seu livro, o musicólogo pretende analisar toda a história da ópera partindo do pressuposto básico de que o gênero operístico seria nada mais do que a junção entre drama e forma musical. Consciente da celeuma existente sobre as possíveis definições de drama, o autor acaba por limitar o gênero por assimetria, ou seja, ele inicia suas definições negando alguns aspectos que são comumente atribuídos ao drama.

> Eu poderia começar mencionando rapidamente algumas coisas que o drama não é, e depois partir para uma analogia óbvia. O drama não é, exclusivamente, uma questão de desenvolvimento eficiente da trama. […] A 'imitação de uma ação' não significa reprodução fotográfica.[55]

E também por assimetria, quando o autor diz que *o* "drama não é, exclusivamente, uma questão de desenvolvimento eficiente da trama", podemos supor que ele acaba por considerar que a trama é algo que constitui o drama. Ainda, afirma que "a imitação de uma ação não significa reprodução fotográfica", portanto o autor associa a ideia de imitação ao gênero dramático.

Trama e *imitação da ação* seriam então para o autor dois pilares importantes para a definição dramática. O que podemos supor é que a *trama* se constitui como enredo, ou ainda, como *ação*. E que a *imitação da ação* seria a representação desse enredo.

---

[54] Podemos evidenciar tal afirmação no título do já referido, *Ópera e Drama*, de 1851.
[55] KERMAN. Joseph. *Ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 22.

Ao mesmo tempo em que o autor define esses dois elementos como fundantes da noção dramática naturalista, ele os relativiza, proferindo que não é possível compreender a ópera como linguagem somente pelos paradigmas naturalistas.

> O drama em seus períodos mais importantes foi variadamente convencionalizado e variadamente artificial; a fatia de vida e a trama bem feita não são de forma alguma essenciais. De fato, o Naturalismo, não importa os seus méritos, é menos útil para a compreensão da ópera do que para a maioria das outras formas de drama declamado.[56]

Essa imprecisão da associação do gênero dramático naturalista com a ópera é esclarecida quando Kerman define a ópera como drama poético, não baseado nas conversações em prosa, e sim na construção dialógica por meio de poesia. Vai além e afirma que,

> A função da poesia dramática é fornecer certas espécies de significado ao drama, significados que enriquecem incomensuravelmente, enriquecem dramaticamente, e que não podem ser apresentados de nenhuma outra forma. […] Neste campo a poesia pode fazer mais do que a discussão em prosa.[57]

A poesia dramática tem a função de, a partir do jogo das palavras, envolver o espectador no ritmo prospectado pelo autor e construir imagens metafóricas que evocam sentimentos no fruidor. Nisso reside a analogia principal da poesia dramática com a música na ópera. Para Kerman, a música, quando bem empregada na ópera, cumpre essa dupla função. Assim como, no caso da poesia dramática, a poesia é meio para o desenvolvimento do drama (ação), na ópera, a música também o é.

Prosseguindo, a cada capítulo do livro, o autor utiliza, de forma cronológica, exemplos de compositores e encenadores e os associa a algumas transformações da linguagem que podem ser identificadas nos respectivos compositores e seus tempos históricos. Por exemplo: no capítulo dois, o autor

---

[56] Ibid., p. 23.
[57] Ibid., p. 24.

associa Monteverdi à visão neoclássica; no capítulo cinco, exemplifica a resolução dos problemas de continuidade musical com as óperas de Mozart; e, para analisar a obra wagneriana, Kerman dedica um capítulo inteiro e o nomeia "A ópera como poema sinfônico". Não parece gratuita tal nomenclatura. Sendo o poema sinfônico um gênero musical[58] que consiste na transposição de notáveis obras literárias para a linguagem musical, respeitando suas características imagéticas e fabulares, Kerman, ao realizar tal associação, evidencia o caráter narrativo das obras wagnerianas.

É comum nas óperas de Wagner longas narrações que remetem a algo que já aconteceu. Muitas vezes, inclusive, o público já viu aquilo acontecendo em ato. Essas passagens funcionam como um resumo do enredo até ali apresentado, mas o princípio por trás desse recurso é "autenticamente dramático: reinterpretar a ação passada numa nova síntese, determinada pela recente experiência".[59]

O que seriam essas narrações, resumos do enredo, senão uma forma de emprego do *Leitmotiv*? Pois bem, se a função do drama, para Kerman, consiste no desenvolvimento de uma ação, Wagner encontrará nas inúmeras variações e combinações de um mesmo tecido musical seu principal procedimento para tal incumbência.

Também é possível verificar a associação entre drama, ópera e *Leitmotiv*, para o que citaremos novamente o musicólogo alemão Carl Dahlhaus, que ao expor esse último como um procedimento de composição da cena dramática, explica:

> Mais significativa é a ênfase no acompanhamento da ação dramática, ou seja, o *Leitmotiv*, sendo uma frase musical, deve condensar tanto o gesto ou a ação associados ao seu aparecimento, como a palavra proferida e a personagem que inicialmente lhe deu voz.[60]

Ou seja, Dahlhaus, assim como Kerman, também define o drama a partir da ideia de ação, mas vai além, pois afirma que o *Leitmotiv* é a *ênfase da ação dramática*. Diz ainda,

---

[58] Seus maiores representantes foram Franz Liszt, Hector Berlioz e Richard Strauss.
[59] KERMAN, op. cit., p. 206.
[60] DAHLHAUS, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p. 86.

> […] deste modo, a *Leitmotivik*[61] possibilita o exercício de uma intencionalidade dramática, visto que o compositor pode reunir, através de sucessivas variações e associações de *Leitmotive*, o que agora se vê e ouve com o que se viu e ouviu.[62]

Dessa forma, sendo o drama o desenvolvimento de uma ação e o *Leitmotiv* um procedimento possível para esse intuito, podemos concluir, numa primeira análise, que sim, o *Leitmotiv* é um procedimento estritamente dramático – com exceção de seu caráter potencialmente citacional – e que a contradição geradora da presente pesquisa poderia não fazer sentido. Ou seja, como empregar o *Leitmotiv* na construção de obras não dramáticas? Ou ainda, com as diversas transformações no panorama teatral e operístico na virada do século XX, tal procedimento se tornou anacrônico?

Sobre essas questões, nos debruçaremos no capítulo a seguir, com o auxílio de conceitos contemporâneos, que se assemelham a uma possível ideia de "*Leitmotiv* atualizado", associando tal debate a encenações recentes do panorama teatral contemporâneo.

---

[61] Em alemão, estudo do *Leitmotiv*.
[62] Ibid., p. 86.

3. Capítulo Teórico e Prático – O *Leitmotiv* como procedimento não dramático: Esquizofonia, *Environment* e Ritornelo

"O que há então a reconstruir, que princípio organizacional a imaginar? Nada, se a fragmentação passa a ser o princípio estético em si. As partes não são a metáfora ou a metonímia do todo. O mundo é partido, e é inútil pôr-se à procura de um efeito qualquer de quebra-cabeça ou de uma lei ordenadora. O mundo não é organizado, a obra tampouco, pois exprime a desordem, o caos, o fracasso, a impossibilidade de toda construção."
(David Lescot e Jean-Pierre Ryngaert)

Ao som de tango argentino e de trechos da ópera *Tristão e Isolda,* de Richard Wagner, em 20 minutos vemos uma sequência de imagens:

Era uma vez. Um homem afia uma lâmina, olha para a lua e corta o olho de uma mulher.

Oito anos mais tarde. Um homem, vestido com peças de roupa de freira e uma caixa ao peito, anda de bicicleta. Uma mulher, de dentro de um apartamento, observa pela janela. O homem cai da bicicleta. A mulher sai de seu aposento e beija o homem. Dentro do apartamento, a mulher abre a caixa que estava com o homem. Na caixa, gravatas. A mulher monta sobre a cama as peças de roupas do homem. Ela observa. O homem observa a sua mão, que tem um orifício de onde saem formigas. A mulher observa também. Imagem das axilas peludas da mulher. Um ouriço. Uma jovem andrógina mexe, com um pedaço de pau, em uma mão cortada, caída na estrada, perante o olhar dos transeuntes. O casal observa da janela do apartamento. Essa mão é posta numa caixa por um policial e dada à jovem, que é atropelada por um carro. No apartamento, o homem torna-se agressivo com a mulher, passa a mão sobre os seios dela. A mulher está nua. Escorre baba pela boca do homem. A mulher foge. O homem tenta alcançá-la, mas está preso por uma corda. Na corda, estão amarrados dois pianos de cauda e dois seminaristas. Em cada piano, um burro morto. A mulher consegue escapar

pela porta. Ela fecha a porta com a mão do homem para fora. A mão está presa e cheia de formigas.

Por volta das três da manhã. Na cama, as roupas antes dispostas, dão lugar ao homem. Surge um segundo homem. A mulher abre a porta para ele. O segundo homem grita com o primeiro homem, que parece preso às roupas de freira na cama. Ele tira as vestimentas e as joga pela janela. O segundo homem obriga o primeiro a ficar de frente para a parede.

Dezesseis anos antes. O segundo homem revela-se como sendo o primeiro. Uma mesa com cadernos borrados de tinta. O segundo homem, que agora é o primeiro, entrega os cadernos ao homem que está na parede. Eles são o mesmo homem. Os cadernos se transformam em revólveres. O homem que estava na parede atira no outro homem. O corpo cai num campo em cima do corpo de uma mulher nua. A mulher desaparece. Outros homens encontram o corpo e o levam embora. Salvador Dali e Luís Buñuel estão com eles. No apartamento, vemos a mulher entrar. Ela vê uma mariposa na parede. O homem aparece sem boca. Ela passa batom. A boca do homem fica preta. A mulher percebe que suas axilas estão depiladas. Ela mostra a língua e sai. Ao sair, ventania. Praia. O homem está com outra roupa. A mulher vai ao seu encontro. Ele mostra o relógio para ela. Eles se beijam. Andam pela praia. Encontram a caixa do início, quebrada, com as roupas de freira jogadas na beira do mar, entre as pedras. Eles chutam a caixa e jogam as roupas ao mar.

Na primavera. O casal está enterrado na areia da praia até o peito.

O primeiro filme do surrealista Luís Buñuel, *Um cão andaluz* (1929), é um exemplo escancarado dos caminhos que as vanguardas europeias percorreram a partir da virada do século XIX para o século XX. Em várias obras, não há mais a ideia de ação dramática. No filme em questão, acompanhamos uma sucessão de imagens que seriam incabíveis no pensamento dramático do século XIX. Não há uma ação absoluta, única. O que vemos são fragmentos nonsense, sem causalidade e verossimilhança. Trata-se, diferentemente dos filmes antes citados, de um exemplo clássico de obra não dramática. Ou até mesmo antidramática.

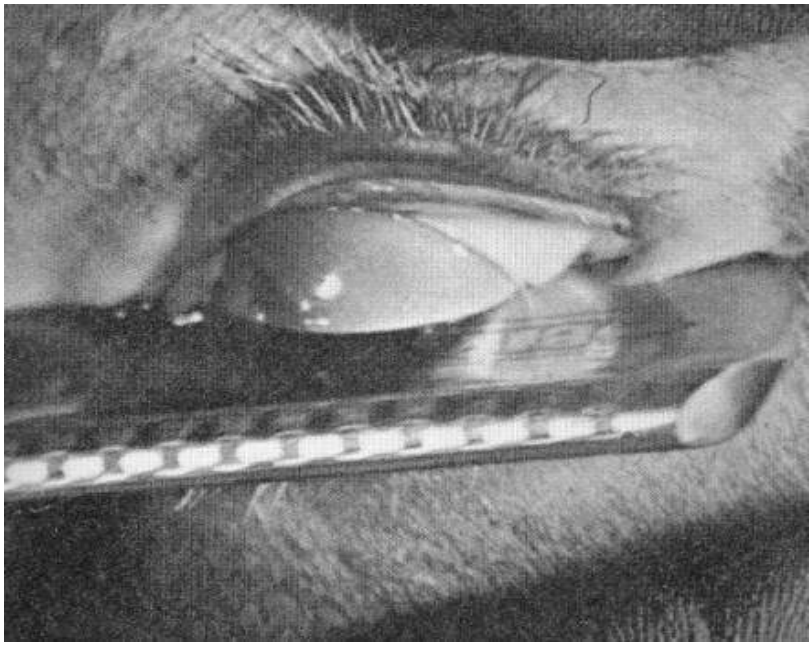


FIGURA 3.1 – Cena do filme *Um cão andaluz* (1929), de Luís Buñuel, na qual vemos a lâmina cortar o olho de uma mulher

Esse pequeno exemplo não dramático inspira a escrita do presente capítulo, que está dividido em três subcapítulos. O primeiro discutirá as alterações sonoras da virada de século retrasada e o surgimento do conceito de Esquizofonia, associando-o ao espetáculo ucraniano *Woyzeck*, encenação de Andriy Zholdak, da *Svoboda Zholdak Theatre*. A segunda parte versará sobre a organização cênica pela ideia de *Environment*, tomando como exemplo a instalação operística *Trem Fantasma*, do alemão Christoph Schlingensief. E, por fim, discutiremos o conceito de Ritornelo, associado aos seis primeiros episódios da obra *Life and Times*, encenada por Pavol Liska e Kelly Copper, do grupo nova-iorquino *Nature Theater of Oklahoma*.

3.1 Esquizofonia e o primeiro exemplo: um Franz Woyzeck ucraniano

"Mais e mais! Silêncio, música! Hein, o que, o que vocês estão dizendo? Mais alto, mais alto... Apunhale, apunhale e mate a loba? Apunhale e mate a loba. Devo? Tenho de? Estou ouvindo também isso aqui, está o vento dizendo isso também? Ouço isso sempre, sempre: apunhale e mate, mate."

(Woyzeck, Georg Büchner)

Muitos aspectos sociais, culturais e políticos que formaram um terreno fértil para as mudanças do paradigma estético da virada do século XIX para o XX poderiam ser mencionados, mas como nossa pesquisa está focada, em um primeiro aspecto, na análise de conceitos musicais e operísticos, talvez seja necessário realizar um breve panorama de tais transformações nesse contexto específico, antes de investigar como o *Leitmotiv* pode ser empregado em obras que não possuem o drama como horizonte da criação.

Raymond Murray Schafer, compositor e escritor canadense, realiza uma análise musical a partir da Revolução Industrial sob a perspectiva da invenção de máquinas e instrumentos e seus respectivos ruídos. Defende o surgimento de uma paisagem sonora *lo-fi* que seria uma espécie de congestionamento sonoro. Diz:

> A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com consequências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas.[63]

Ou seja, Schafer diagnostica que, a partir do momento em que invenções alteraram o cotidiano do ambiente, fazendo com que o campo não fosse mais o local privilegiado pela economia – e sim a cidade –, a transformação da paisagem sonora alteraria as formas de existência do ser humano.

Se antes, no campo, as pessoas viviam em uma paisagem sonora *hi-fi*, onde conseguiam identificar com precisão as fontes sonoras, cada som e ruído naturais; agora, na cidade industrializada e iluminada, a paisagem sonora se configura como *lo-fi*, onde os ruídos ultrapassam os sons do ambiente e já não é mais possível discernir os diferentes sons que convivem na mesma paisagem.

Outro aspecto importante para o desenvolvimento teórico de Schafer é o conceito de Esquizofonia. A respeito disso, diz:

---

[63] SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 65.

> No princípio todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar. Os sons, então, estavam indissoluvelmente ligados aos mecanismos que os produziam. A voz humana somente chegava tão longe quanto fosse possível gritar. Cada som era individual, único.[64]

Então, com os adventos da Revolução Industrial e Elétrica, os sons ultrapassaram as barreiras do natural, foram amplificados, multiplicados e reproduzidos. Mas – mais importante – os sons puderam ser estocados.

> Desde a invenção do equipamento eletroacústico para a transmissão e estocagem do som, qualquer um deles, por minúsculo que seja, pode ser movimentado e transportado através do mundo ou estocado em fita ou disco para as gerações futuras. Separamos o som do produtor de som. Os sons saíram de suas fontes naturais e ganharam existência amplificada e independente. […] Uma coleção de discos e fitas podem conter informações de culturas e períodos históricos completamente diversos, que pareceriam, a qualquer pessoa de outro século que não o nosso, uma justaposição surrealista e sem sentido.[65]

Dentro dessa perspectiva, podemos concluir que o som pode viajar no tempo e no espaço, assim como a imagem, através da invenção da fotografia e do cinema. François Delalande levanta a mesma questão dizendo que antes só podíamos conservar a música sob a forma escrita e que, depois daquilo que ele chama de Revolução de 1948, quando essa estocagem se tornou possível em discos e fitas, a partitura e o intérprete foram alheados da escuta musical.

O autor faz um paralelo do surgimento dessa tecnologia de memória com o surgimento da escrita e afirma que a partitura escrita permitiu um registro da tradição oral, o surgimento da autoria na música e a difusão dessa tradição de forma mais ampla, por meio da imprensa. Com a invenção de suportes auditivos que cumprem os mesmos papéis, a mediação se torna eletrônica, assim como o suporte.[66]

---

[64] Ibid., p. 77.
[65] Ibid., p. 82.
[66] DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa Duarte. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p. 51.

E como esse fator tecnológico contribuiu para a criação e fruição artística na música? Para a fruição, parece óbvio pensar que essa viagem no tempo e no espaço permitiu que a arte ampliasse o seu poder de alcance num ritmo frenético, que culminou na globalização e criação de mitos musicais e midiáticos. No campo da criação, depois das invenções industriais, muitos artistas romperam as barreiras das linguagens e começaram a pesquisar a música (e outras artes) utilizando os sons dessa nova paisagem que se transformara,[67] ou até mesmo artistas que, ainda circunscritos dentro de sua linguagem, incluíam sons que remetiam a essas novas tecnologias.

A Esquizofonia, por sua vez, pode ser considerada um dos sintomas da fragmentação moderna. Se antes o espectador do drama wagneriano era provocado a entender a obra de forma unificada, o novo criador – e consequentemente o novo espectador –, esse homem esquizofônico, já não poderia lidar com tal totalidade. Portanto, é na ideia de fragmento que o drama começa a ser desconstruído.

> A noção de fragmento deriva de uma escrita que entra em total contradição com o drama absoluto. Este é centrado, construído, composto na perspectiva de um olhar único e de um princípio organizador; sua progressão obedece às regras de um desdobramento cujas partes individuais engendram necessariamente as seguintes, coibindo os vazios e os começos sucessivos. O fragmento, ao contrário, induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade.[68]

Então, podemos retornar ao nosso objeto de estudo, o *Leitmotiv*, com uma nova perspectiva. Se, no drama musical, ele é um procedimento que articula o desenvolvimento de uma ação dramática, como poderíamos aplicá-lo em obras não dramáticas?

Curiosamente, a resposta está contida no aprofundamento do próprio conceito. Ao definir um motivo condutor para determinado elemento cênico, o

---

[67] Por exemplo, nas vanguardas europeias, podemos citar o Futurismo Italiano, que tem obras musicais que se apropriam da nova paisagem sonora. São concertos inteiros que usam apenas sons de máquinas, indústrias e os ruídos da urbanidade.

[68] RYNGAERT, Jean-Pierre; LESCOT, David. Fragmento/Fragmentação/Fatia de vida. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 88.

procedimento parece propor certa rigidez, ou seja, sua função parece ser a de determinar uma característica de significado único, fechado em si mesmo, absoluto. Mas, se uma obra operística é a junção de diversos *Leitmotive*, é importante ressaltar que, inevitavelmente, o procedimento não pode ser operado como uma forma fixa. A ópera wagneriana contém diversos *Leitmotive*, que sobrepostos geram inúmeras combinações, portanto:

> Seus componentes (motivos) e suas posições variam e seus significados dramáticos se re-significam a cada nova combinação. A tentativa de estabilizar a audição sobre pontos e significados unívocos pode resultar na obliteração de outros níveis de aprofundamento e fruição.[69]

Embora a utilização desses motivos condutores possa sugerir, a princípio, uma leitura alheada dos elementos cênicos, acreditamos na hipótese contrária: enfatizar e aprofundar um motivo condutor em dado elemento cênico (interpretação, iluminação, sonoplastia…) não visa à construção de uma cena totalizante e unilateral, e sim propicia uma abertura de leitura de códigos por parte dos criadores e, consequentemente, dos fruidores. E, a partir da junção e de inúmeras combinações desses *Leitmotive*, essa leitura se expande, gerando uma obra de construção complexa.

> A utilização de *Leitmotiv*, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *Leitmotive* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo. Muitas vezes, na recepção, os *Leitmotive* operam tensões conflitantes que criam uma dialética dos sentidos.[70]

Elegendo então o *Leitmotiv* como uma possibilidade de estruturação da cena – para o criador e também para o fruidor –, o termo deve ser entendido de forma mais abrangente. A articulação desses diversos motivos condutores pode gerar uma *confluência de significados* em detrimento do caráter absoluto de

---

[69] CAZNÓK, Yara Borges. Ouvir Wagner. In: _____; NAFFAH Neto, Alfredo. *Ouvir Wagner*: ecos Nietzschianos. São Paulo: Musa Editora, 2001, p. 30.
[70] COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 25-26.

significados da forma dramática. A respeito disso e sobre Esquizofonia, vamos analisar a obra teatral *Woyzeck* (2008), encenada pelo ucraniano Andriy Zholdak.

Em 2012, o grupo do qual o pesquisador faz parte, denominado *[pH2]: estado de teatro*, foi convidado para participar do festival *Büchner International*, na cidade de Giessen, na Alemanha, com seu espetáculo *Stereo Franz*, adaptação da obra *Woyzeck*, do alemão Georg Büchner. Conforme indicado no próprio nome do evento, o festival era dedicado a obras criadas a partir de textos do autor alemão.

Eram montagens de vários lugares do mundo, entre eles Japão, Bélgica, Brasil, África do Sul, Coréia do Sul, Romênia e Grécia, mas o espetáculo vindo da Ucrânia foi o que chamou a atenção. Desde sua chegada na cidade de Giessen, nosso grupo ouviu rumores sobre a qualidade artística da montagem, além de seu caráter anárquico, por assim dizer, com a obra original alemã. Tal característica e expectativa foi confirmada já no momento de entrada no espaço cênico.

Montada originalmente em 2008, pelo grupo *Svoboda Zholdak Theatre*, sob a encenação de Andriy Zholdak, *Woyzeck* é uma adaptação livre da obra homônima de Büchner.[71] Antes de entrar no teatro,[72] fomos recepcionados pelo Doutor e Woyzeck dentro de uma pequena antessala que possui uma entrada lacrada por uma parede nitidamente falsa.

Assim que o Doutor apresenta a figura do Woyzeck, o protagonista quebra a parede falsa, permitindo que os espectadores adentrem o espaço cênico e se dirijam à plateia. Algumas características dessa pequena cena de passagem já anunciavam o que estaria por vir: algumas atrizes gritando uma língua irreconhecível e estridente, o próprio Woyzeck batendo com o martelo nas paredes que não se quebravam e o Doutor apresentando os objetos e personagens que ali estavam.

---

[71] A obra, inacabada, data de 1837 e narra, de maneira fragmentada, a trajetória de um soldado, Franz Woyzeck, que divide o seu tempo de trabalho sendo cobaia para experiências científicas de um médico. Woyzeck possui um relacionamento amoroso com Marie que é estremecido com a chegada do Tamboreiro-Mor no vilarejo onde vivem. Ao final, Woyzeck, oprimido pelo trabalho e pela ciência, assassina sua companheira.

[72] Em Giessen, a encenação ocorreu na Assembleia Legislativa da cidade.

FIGURA 3.2 – Entrada para o espetáculo *Woyzeck*[73]

O espetáculo opera na construção de uma cena esquizofônica, com diversas sobreposições e repetições, utilizando a sonoridade da fala, dos objetos e suas simulações sonoras para tal operação. A encenação de Zholdak privilegia a experiência teatral e sonora acentuando a característica fragmentada da narrativa proposta por Büchner. Isso não quer dizer que a fábula de Woyzeck não está presente na obra, mas ela ganha outros contornos a partir da construção esquizofônica do encenador ucraniano, como veremos na sequência da descrição e análise.

Ao adentrar o espaço cênico, vemos uma cenografia construída por paredes transparentes labirínticas. Ao fundo, pequenas janelas redondas que remetem a janelas de avião. As paredes formam pequenas salas que são ambientadas com pouquíssimos objetos, como cadeiras, animais empalhados, mesas, escadas e lustres. Os atores vestem roupas de gala, longos e luxuosos vestidos, fraques e gravatas borboletas. Acima do espaço, vemos três telões posicionados lado a lado. No telão do meio, vemos a antessala pela qual acabamos de passar.

[73] Todas as imagens da encenação de *Woyzeck* apresentadas neste capítulo foram extraídas de gravação cedida pelo diretor, cuja data e local nos são desconhecidos.

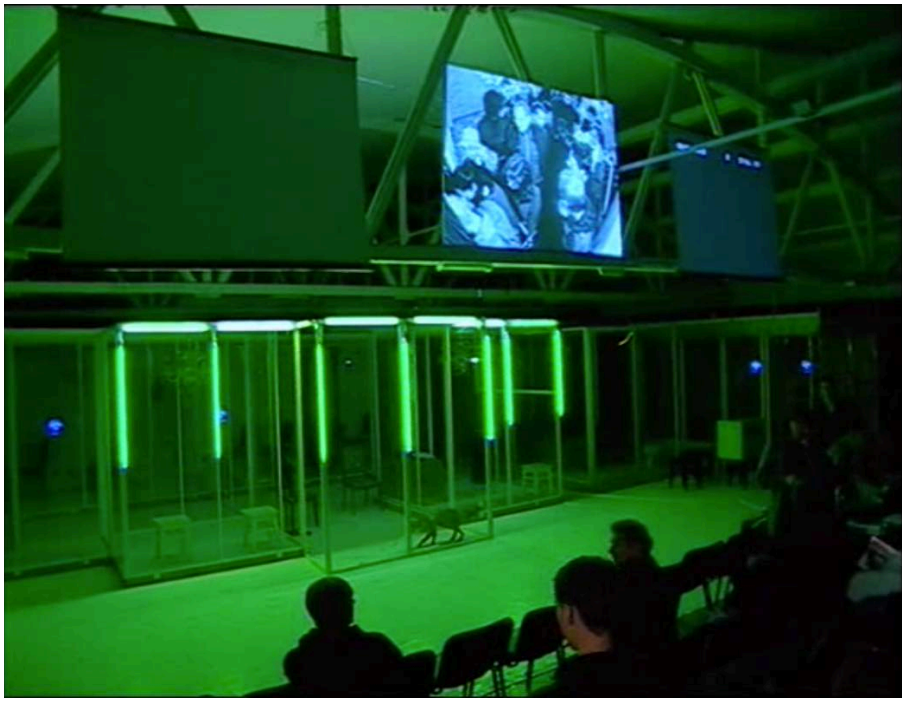


FIGURA 3.3 – Espaço de *Woyzeck*, com os três telões

Quando todos estão acomodados, há um *black out* e ouvimos um som de avião levantando voo, enquanto lemos no telão a apresentação do espetáculo e a localização da leitura ucraniana no ano de 2108, ou seja, cem anos depois da data da montagem original. Logo percebemos que o espaço sugerido pela cenografia é o de uma espécie de espaçonave que está partindo. As luzes se acendem e os atores estão distribuídos pelo espaço.

Ouvimos um diálogo entre Woyzeck e o Capitão, em que o ritmo da fala evidencia que Woyzeck está sendo submetido a algum tipo de teste de conhecimento. Esse é o primeiro momento de Esquizofonia. Com a quantidade de atores presentes na cena – mais de vinte ao todo – e espalhados pelas pequenas salas transparentes e com o texto sendo microfonado o tempo todo, demoramos muito para ver de onde vêm as vozes que estamos ouvindo. Esse artifício vai se repetir durante quase todo o espetáculo, justamente devido ao jogo complexo entre cena, espaço e som.

Depois dessa longa cena, há um corte brusco de iluminação e sonoplastia. Vemos no telão imagens siderais e ouvimos um cricrilar de grilo. Logo depois, acompanhamos, nesse estado mais silencioso e organizado, a chegada de Marie e a contemplação de desejo de Woyzeck por essa mulher.

Após esse momento, Woyzeck abre a porta que está ao fundo da cenografia, sugerindo que tal atitude gera uma turbulência na nave espacial. No telão, lemos que o diretor não sabia muito bem como concluir aquela cena e pediu para os atores fingirem que estavam sendo tragados pelo vento causado pela abertura da porta. Ouvimos o som de ventania e vemos os atores fingindo que estão em uma turbulência.

Quando conseguem fechar a porta, ouvimos o som de um efeito de batida. Toda a sonoplastia é mecânica, mas operada ao vivo e acompanhando a movimentação dos atores. Tal linguagem gera uma sensação de artificialidade, pois o que ouvimos é um efeito de som e não o som propriamente dito. No exemplo acima, não ouvimos o som real da porta batendo, e sim a simulação sonora e mecânica de uma porta batendo.

FIGURA 3.4 – Cena de simulação de guerra

A opção por essa sonoplastia artificial contamina as partituras físicas dos atores. Ainda na cena acima, por exemplo, esse fingimento de que estão sendo tragados pela ventania é realizado de maneira histriônica, exagerada e farsesca. Esse artifício se repete em vários outros momentos, como quando ouvimos o som de fundo do mar e os atores simulam que estão nadando ou, ainda, nas diversas vezes em que eles batem nas paredes transparentes aparentando uma violência exacerbada e ouvimos o som de algo batendo em vidraças. Poderíamos dizer que

é uma sonoplastia cinematográfica executada para uma cena teatral. Isso fica bastante claro numa longa sequência cênica, na qual Woyzeck e Andres, seu amigo, caem, de repente, no meio de uma guerra. Ouvimos o barulho ensurdecedor de tiros e bombas, enquanto os atores percorrem todo o espaço cênico rastejando como se estivessem nessa batalha. No telão, vemos imagens da Segunda Grande Guerra.

Tal junção e sobreposição de elementos exige do espectador uma capacidade de criar seus próprios sentidos. No caso, acreditamos que os sentidos criados nessa e em outras cenas possuem um cunho político sobre a construção histórica da Ucrânia, friccionada com o sujeito sobrepujado por representações de poder proposto por Büchner.

O espetáculo, sobretudo na primeira parte, utiliza diversas imagens políticas que circundam a situação ucraniana. Poderíamos atribuir a essas imagens a ideia de *Leitmotiv*, pois além de seu caráter reincidente na obra, elas surgem, sempre em forma alterada, como uma reminiscência da discussão política do espetáculo. Vemos imagens de Hitler, Stálin, da guerra, da miséria ucraniana contemporânea. E essas imagens não surgem na tentativa de explicar a cena, e sim são sobrepostas a ela, sugerindo conexões geopolíticas com a obra de Büchner.

Há um momento do espetáculo em que esse conceito fica bastante claro: vemos na tela esquerda o martelo e a foice, símbolos da União Soviética, e na tela direita o símbolo do Nazismo, enquanto na tela central vemos imagens da Ucrânia contemporânea. Tal composição cênica corresponde à situação geopolítica da Ucrânia, entre o Socialismo e o Nazismo, sofrendo pressão por estar no meio dessas duas grandes forças históricas.

Além dos *Leitmotive* históricos e imagéticos, a obra lida também com alguns arquétipos da sociedade ucraniana. Como exemplo, podemos citar a cena em que vemos dois policiais dançando uma música que transita entre o pop e a música tradicional ucraniana e logo em seguida golpeiam violentamente um outro ator com seus cassetetes de borracha. Depois de tal atitude, saem pelo espaço da cena como se estivessem fazendo uma ronda noturna.

A cena possui uma sequência coreográfica que é abalizada pela sonoplastia. Primeiro, ouvimos a canção, que cessa quando escutamos um som artificial de pancada a cada vez que eles golpeiam alguém. Quando interrompem

sua ação, a cena silencia e logo depois a música retorna, reiniciando a sequência. Isso se repete em torno de dez vezes, com algumas variações: os policiais, aos poucos, se despem e em alguns momentos de silêncio se beijam, até que, por fim, um deles assedia sexualmente um boneco de uma ovelha.

FIGURA 3.5 – Cena dos policiais

Para além do escracho e ridicularização da imagem policial, a cena dá pistas sobre uma resolução formal importante do espetáculo, que se relaciona com o tema desta dissertação. A repetição insistente de uma cena, com pequenas variáveis, privilegia a experiência do espectador em detrimento do entendimento lógico. Já na primeira sequência, entendemos que é uma crítica à violência policial repressora, mas a repetição insistente dela promove a experiência da violência no espectador. Ou seja, essa é uma possibilidade do emprego do *Leitmotiv* em obras não dramáticas, por meio do estabelecimento da experiência através da retomada de algo no tempo da obra. Sobre isso, todos os exemplos que elegemos como foco de análise caminham para esse horizonte.

Retornando à ideia de Esquizofonia, outro artifício dessa natureza utilizado no espetáculo é o da dublagem. Em dado momento, o Capitão dubla um trecho da ópera *Wozzeck* (1914-1922), de Alban Berg. Bem mais a frente, Marie dubla uma canção de Kate Nash, *Mouthwash* (2007). A dublagem cria um ruído para a

cena, pois ouvimos a canção original sobreposta pelas vozes dos atores. Novamente, o diretor ucraniano parece querer estabelecer uma relação entre a realidade teatral e a capacidade de estocagem da linguagem musical, promovendo uma relação entre a pungente realidade da performatividade dos atores e sonoplastias fechadas, gravadas e artificiais.

Antes que Marie duble a canção de Kate Nash, há uma cena que opera no mesmo sentido de repetição que a cena dos policiais. Em uma das salas transparentes, vemos cerca de três atrizes se despindo para alguns atores, fazendo referência clara à uma ideia de prostíbulo. Em outra parte do espaço, estão Woyzeck e Marie. Enquanto ele lê uma revista, ela contempla a cena paralela com certa curiosidade e desejo, até que seu companheiro percebe seu foco de atenção e arrasta Marie para outro ponto do espaço. Isso se repete em torno de quatro vezes.

Na continuação, vemos as atrizes puxando um elástico que sai das braguilhas dos homens, representando um ato de masturbação. Marie então consegue se livrar do ciclo de repetições provocado por Woyzeck e realiza a mesma ação que as atrizes com outros atores que estão espalhados pelo espaço. Em seguida, ela dubla a canção na boca de cena, como se estivesse fazendo um show para a plateia. A letra da música contribui para uma leitura específica de Marie, na obra do encenador ucraniano:

> This is my face
> Covered in freckles with an occasional spot and some veins
> This is my body
> Covered in skin and not all of it you can see
> And this is my mind
> It goes over and over the same old lines
> And this is my brain
> It's torturous analytical thoughts make me go insane[74]

Ou seja, Marie dubla a canção que apresenta o seu corpo, a sua fala e o seu pensamento para a plateia e anuncia que a potência de sua constituição

[74] Trecho da música *Moutwash*, de Kate Nash, lançada em 2007.

física e psicológica pode fazer com que ela saia daquele ciclo de repetições que vimos até o momento dessa cena.

A Marie desta montagem deseja a todo momento se livrar de sua situação. Ela descobre a sexualidade e o poder de seu corpo como ferramenta para isso. O espetáculo parece contemplar a figura feminina mais do que o próprio texto de Büchner. E isso se deve também à performance da atriz, que desde sua primeira aparição seduz a plateia com sua precisão e intensidade.

FIGURA 3.6 – Marie dublando canção de Kate Nash

Essa libertação ocorre já na cena seguinte. O ato de cantar Kate Nash inicia a visão de uma Marie diferente da que tínhamos visto até então. Se antes ela estava imersa numa cena que abusava de um tom austero com trechos de ópera constante, roupas de gala e postura altiva dos atores, agora o tom pop da vida noturna invade a cena.

Nessa nova atmosfera, os outros atores representam um desfile de moda ao som de *Love and music* (2005), do grupo Piano Magic. Marie observa o desfile fumando um cigarro. Por vezes, adentra a “passarela” e, em outros momentos, simula um ato sexual com vários atores. Enquanto isso, Woyzeck está preso em uma das salas transparentes. Ele tenta sair dali se jogando contra as paredes. O ato sexual de Marie com os outros homens se configura de forma ambígua, ao mesmo tempo que representa esse momento de libertação da figura feminina, os homens agem de forma violenta, jogando-a contra as paredes.

Depois de algum tempo da permanência repetitiva dessas ações, Marie finalmente grita que ela é “uma mulher jovem, livre e quer foder com todo mundo”. E volta a ser violentada por outros homens, enquanto Woyzeck se joga contra as paredes com mais frequência e intensidade.

Como dito anteriormente, cada vez que os atores batem nas paredes transparentes, ouvimos o som mecânico que simula essa ação. Esse artifício leva a cena para um estado bastante esquizofônico, pois temos a canção, as batidas de Woyzeck e Marie e o desfile de moda na boca de cena, além dos telões que projetam imagens de metrópoles e a gravação ao vivo da antessala por onde o público entrou. No ápice, não sabemos mais de onde vem o barulho das batidas, além de nosso olhar não saber com exatidão onde devemos focar, gerando a sensação esquizofônica.

Esse artifício de justaposição e acumulação se repete com bastante ênfase até esse momento. Logo após, quando vemos Marie entrando na sala em que Woyzeck estava, tudo é silenciado e acompanhamos algumas sequências longas que desenvolvem o afeto entre Woyzeck e Marie, sem interferências e sobreposições.

FIGURA 3.7 – Woyzeck e Marie estão sozinhos no espaço, protegidos pelos capacetes, enquanto os outros atores simulam que estão mortos

Após um diálogo sussurrado no microfone, no qual Marie narra o que viu do mundo a Woyzeck e evidencia o seu incômodo com a violência sofrida, eles vestem capacetes de motociclistas, que são acompanhados por uma espécie de mangueira que representam tubos de oxigênio, e saem da sala. O capacete representa o caráter sideral do espetáculo e estabelece um novo código de leitura para o espectador, que é rompido posteriormente. A sala onde estão, seria um lugar seguro para eles, enquanto o restante da cena se configura como um ambiente espacial, sem oxigênio. Além do capacete, eles caminham como se estivessem na Lua e cada passo é acompanhado por uma sonoplastia que artificializa seus movimentos.

Enquanto caminham pelo espaço, eles utilizam as mangueiras para "matar" os atores que estão espalhados pelo ambiente. Cada vez que encostam o objeto nos atores, ouvimos um som de choque elétrico. Ao final dessa ação, percebemos que eles estão finalmente sozinhos no ambiente, pois todos os outros atores estão caídos, como se estivessem mortos.

FIGURA 3.8 – Woyzeck e Marie deitados sobre o teto de uma das salas do espaço

Ouvimos então uma canção suave e romântica, enquanto o casal se abraça e dança junto pelo espaço, se direcionando à sala de onde saíram. Mas, ao invés de adentrarem a sala, eles sobem em seu teto. Ali retiram os capacetes, se deitam e então vemos por um dos telões a imagem panorâmica do teto que

está sendo captada por uma câmera, enquanto nos outros telões vemos imagens do espaço sideral. Ou seja, a cena sugere que os dois estão contemplando os astros celestes, enquanto repetem: “Woyzeck, eu te amo!” e “Marie, eu te amo!”.

Enquanto declaram seu amor, Marie desce para o espaço e Woyzeck a segue. A música suave da dança anterior retorna, acompanhada de um som de água se movendo. Vemos então, como uma brincadeira, Woyzeck carregando um tubarão de papel, perseguindo Marie por todo o espaço cênico. Novamente os dois atores simulam que estão no fundo do mar e a cena se encerra quando Marie sai pela porta do fundo, deixando Woyzeck novamente preso em uma das salas transparentes, batendo o tubarão nas paredes, sempre acompanhado pelos respectivos sons das batidas.

FIGURA 3.9 – Cena da perseguição de Marie por Woyzeck e seu tubarão

Do espaço sideral ao fundo do mar. Toda a sequência descrita opera na obra como uma interrupção da violência que vimos ser desenvolvida até aqui. As cenas possuem um caráter onírico e afirmam o afeto entre o casal, pois optam por excluir as presenças e interferências de outros personagens, concentrando o olhar do espectador apenas na relação entre Woyzeck e Marie. Tal concentração do olhar é inédita na obra e, talvez, se estabelece de forma potente porque o que

víamos antes estava estabelecido por uma cena repleta de elementos sobrepostos, uma cena confusa e caótica, barulhenta e esquizofônica.

Portanto, além de interrupção, a sequência também é oposição. E seu efeito afetuoso, belo e onírico é acentuado pela violência que vimos antes. Seria como dizer que o afeto entre dois humanos se evidencia quando eles se isolam da violência do mundo. Além disso, o encenador opta por localizá-los ora no espaço sideral, ora no fundo do mar, radicalizando ainda mais a ideia de isolamento como espaço possível de afeto.

Interessante notar que essa sequência onírica se encerra com uma variação da mesma imagem e som presentes no final da cena anterior: as batidas nas paredes transparentes. Antes víamos os atores jogando o corpo de Marie contra as paredes, enquanto Woyzeck também se debatia contra as paredes, e agora, vemos apenas Woyzeck batendo o tubarão de papel. Ou seja, tal ação (batidas na parede) se transforma em uma espécie de marcador cênico, que inicia e finaliza a interrupção.

Logo voltamos a ver Marie hipnotizada pelo mundo da moda, da vida noturna, da metrópole. Na sala onde estava antes com Woyzeck, ela está agora sentada no colo de um dos modelos do desfile que vimos antes. Rapidamente associamos o modelo à personagem presente na obra de Büchner, o Tamboreiro-Mor.

Os outros atores, que estavam mortos, simulam uma ressuscitação, se debatendo e buscando uma daquelas mangueiras que vimos nos capacetes de Marie e Woyzeck. A partir de agora, os movimentos de todos os atores, com exceção de Marie, Woyzeck e a criança que interpreta o filho dos dois, se movimentam como se fossem robôs. A organicidade e elegância da parte anterior se esvaiu, revelando que a chegada do Tamboreiro-Mor modifica completamente a forma de se relacionar com aquele espaço.

Há, novamente, uma sequência de repetições com algumas variações, que são atravessadas por alguns textos da obra original. Vemos Marie ser amarrada ao Tamboreiro-Mor, se desvencilhar, sair da sala, ofender alguns policiais que estão em outra sala, entrar em outro recinto transparente e dizer algum texto original do obra de Büchner para uma câmera que está no teto dessa sala, sendo

projetada em uma das telas. Sempre que Marie sai da sala com a câmera, Woyzeck entra e diz algum texto original.[75]

Ao propor a sequência de repetição, com a variável do texto original que está sendo dito para a câmera em cada momento, a encenação revela a progressão da incomunicabilidade entre os dois personagens e seus respectivos processos de enlouquecimento. Eles vão ficando cada vez mais afetados e a gritaria acompanha a progressão.

O que vemos é a traição de Marie associada à descoberta do ato por Woyzeck. Em uma sala, Marie se relaciona com o Tamboreiro-Mor, em outra o protagonista diz seus textos sempre em relação a ela. A transparência das paredes auxilia na revelação e descoberta do ato.

A progressão da cena culmina em um estado caótico, semelhante à cena do desfile de moda: há a gritaria de Woyzeck, o barulho de Marie e Tamboreiro-Mor se jogando nas paredes transparentes representando seu ato sexual, os outros atores se movimentando como robôs e a sonoplastia acompanhando as ações com seus sons artificiais.

Esses sons que acompanham os movimentos dos atores ganham clareza de entendimento conceitual na cena seguinte. Na peleja entre Woyzeck e o Tamboreiro-Mor, a cena se transfigura em um jogo de *videogame* da década de oitenta, no qual vemos o herói tentando salvar a mocinha, passando por uma série de fases até enfrentar seu inimigo principal.

Rapidamente a organização espacial da cena se configura a partir dessa sugestão. Vemos Woyzeck na porta de entrada; na outra extremidade, Marie está presa na sala; e o Tamboreiro-Mor está no teto, como se estivesse protegendo sua “prisioneira”. Além disso, todos os outros atores continuam caminhando como robôs pelo espaço cênico.

Woyzeck então tenta se aproximar de Marie, “matando” os outros atores que estão espalhados pelo espaço. A cada passo de Woyzeck, ouvimos o som mecânico de uma batida robótica. E, em todo golpe em seus inimigos, a sonoplastia acompanha com sons eletrônicos, típicos desses jogos. A cada inimigo morto, Woyzeck consegue algum tipo de arma nova – um capacete para

[75] Como exemplos, temos os momentos em que Marie lê a Bíblia ou conversa com sua amiga Margreth. No caso de Woyzeck, há o interrogatório ao qual ele é submetido por um de seus superiores ou suas conversas com Andres, seu amigo.

poder respirar melhor e as mangueiras de respiração, por exemplo. Ao final consegue matar seu inimigo principal, o Tamboreiro-Mor. A morte do personagem é uma livre interpretação da encenação, já que na obra de Büchner, Woyzeck é finalizado por seu concorrente na cena em que se enfrentam na Taverna.

Após essa cena, conseguimos compreender com mais clareza que a localização futurística do espetáculo (passado, como dizemos, em 2108) é evidenciada principalmente por sua sonoplastia, por meio desses sons artificiais e eletrônicos que acompanham as movimentações dos atores. É nesse momento também que conseguimos apreender que o espetáculo inteiro lida com essa perspectiva de *videogame* com suas repetições cênicas, permanências e deslocamentos constantes dos outros atores pelo espaço, os ambientes compartimentados pelas paredes transparentes e o caráter labiríntico da cenografia.

FIGURA 3.10 – Woyzeck entrando pelo teto da sala para matar Marie

A cena de *videogame* culmina no que parece ser a morte de Marie, quando Woyzeck coloca na sala uma das mangueiras que ele carrega. De repente, começa a sair fumaça dessa mangueira, transformando a sala onde está a protagonista em uma espécie de câmara de gás. Tal ação faz com que ela se desespere, correndo de um lado para o outro e gritando por perdão. Assim como na obra de Büchner, Woyzeck não a perdoa, e a cena exacerba a violência do

assassinato quando Woyzeck entra na sala pelo teto sustentado por uma corda de rapel e bate em Marie até que ela desmaie.

Quando a cena silencia pelo desmaio de Marie, Woyzeck a leva para a antessala por onde o público entrou e que é filmada por uma câmera de segurança que nos permite vê-la em um dos telões. Lá, já com a cena silenciada, eles concluem a trajetória trágica de Woyzeck e Marie, sugerindo a dúvida sobre a morte ou não da protagonista, uma vez que, na última imagem que vemos do casal, eles estão gritando para a câmera.

FIGURA 3.11 – Imagem final de Woyzeck e Marie, vista pelo telão

Na última cena, vemos o filho do casal se sentando numa das cadeiras do espaço, enquanto ouvimos o som e vemos a imagem no telão de um foguete levantando voo, sugerindo uma leitura ambígua. Ao mesmo tempo em que a criança parece perpetuar o ciclo de violência e submissão da história de Büchner, justamente por tomar o comando da nave espacial, podemos pensar que a criança simplesmente deixou o Planeta, saiu dali e negou a mesma história.

Depois de acompanhar a descrição aqui feita e alguns apontamentos analíticos, parece óbvio concluir que o espetáculo ucraniano constrói uma obra que se desvia dos objetivos dramáticos absolutos descritos no capítulo anterior, porque não temos uma trama que se desenvolve em ações lineares, conclusivas, absolutas. O final ou a morte de Marie são bons exemplos, pois em ambas as

cenas a ação não conclui seu significado. Não vemos Woyzeck matando Marie e não sabemos para onde a criança levou a nave espacial.

Além disso, a obra se sustenta a partir de fragmentos que operam na ideia de repetição e permanência, gerando no espectador uma experiência estética que dispensa o entendimento lógico e fabular. O encenador opta por recortar alguns aspectos da obra de Büchner e o faz a partir das ênfases que são criadas por suas repetições insistentes.

As imagens políticas totalitárias, a violência policial representando as estruturas de poder, o fascínio de Marie com o que ela ainda não experimentou, o afeto entre os protagonistas, a traição de Marie associada à submissão de Woyzeck às estruturas de poder, a disputa de território representada pelo embate entre Woyzeck e o Tamboreiro-Mor e a violência contra a Marie. Esses elementos são possíveis *Leitmotive* da obra, pois se apresentam ao espectador a partir de repetições que ocorrem de duas maneiras: em blocos e no seu decorrer.

Os blocos de *Leitmotive* são os momentos em que a cena apresenta ao espectador aquilo que está sendo discutido e o faz repetidas e seguidas vezes, como na cena dos policiais. Em outras palavras, são cenas longas que ficam se repetindo com pequenas variações de elementos. Nessa acepção, o *Leitmotiv* cumpre uma função de ultrapassar a discussão e o entendimento lógico da cena, proporcionando ao espectador a experiência do *Leitmotiv*. Essa forma de organizar os elementos constitutivos da obra, que estamos aproximando do conceito de *Leitmotiv*, é realizada em todos os momentos descritos em que a cena repete uma sequência de partitura e deslocamento até a sua exaustão.

Já na segunda forma de repetição, alguns *Leitmotive* estão presentes ao longo da encenação, sempre sendo retomados da mesma forma ou com variações, como a violência contra Marie, que reaparece sempre que alguém a joga contra alguma das paredes transparentes, culminando na agressão final de Woyzeck contra ela. Esses *Leitmotive* que podemos encontrar esparsos na obra ucraniana parece servir para uma rememoração constante da discussão do espetáculo. Além do exemplo já citado, as figuras políticas retornam em diferentes momentos da obra para nos lembrar que a adaptação de *Woyzeck* está em função, também, daquela discussão. Ou seja, o *Leitmotiv* aqui opera como uma espécie de gancho de significação que auxilia o espectador a criar sentidos dentro de uma obra organizada de forma, aparentemente, tão caótica.

Além dessa possível associação da obra com a ideia de encenação de *Leitmotiv*, ela nos parece uma boa amostra de um espetáculo esquizofônico, pelos exemplos já citados no decorrer da descrição e análise, mas sobretudo pelo tratamento da sonoplastia, que auxilia na construção de sentidos distintos daqueles que estamos vendo em cena. Com exceção da primeira cena, nada do que ouvimos é real. As vozes estão sempre microfonadas e os movimentos dos atores são sempre acompanhados por sons artificiais, além das constantes sobreposições que confundem a referência auditiva do espectador.

Apesar desses aspectos que justificam a análise da obra no presente trabalho, há uma característica que aponta para o que, talvez, estejamos nomeando como obra não dramática: a cena como experiência. Ora, claro que todo teatro se configura como experiência, mas não estamos falando sobre qualquer uma. A experiência da montagem ucraniana de *Woyzeck* se difere das experiências de outras montagens do mesmo texto, isso é inequívoco. Mas a repetição e insistência de algumas ações, cenas, sonoridades e tratamentos para a interpretação dos atores exige do espectador um esforço para gerar interesse – nesse sentido é uma obra sem concessões.

E essa parece ser uma tendência dos encenadores mais radicais da cena contemporânea, como Romeu Castellucci, Rodrigo Garcia, René Polesch, entre tantos outros. As experiências geradas por espetáculos desses encenadores confirmam a necessidade de um envolvimento estético que ultrapassa os limites de uma fruição lógica, conceitual e também simplesmente sensorial, intuitiva. Exigem do espectador o trânsito dessas esferas.

Isso é evidenciado pela escolha de dispositivos cênicos que são levados às últimas consequências. No caso do diretor ucraniano, a Esquizofonia e a repetição insistente de algumas cenas e ações são boas amostras de dispositivos que parecem alcançar e, por vezes, ultrapassar os limites que o espectador estava esperando ao entrar na sala de espetáculos.

Os outros exemplos de que trataremos parecem caminhar para o mesmo sentido. E, para auxiliar no entendimento das possíveis utilizações do *Leitmotiv* como procedimento de criação para obras dessa natureza, associaremos ainda alguns conceitos que tangenciam o objeto dessa dissertação.

3.2 Environment *e o segundo exemplo: o* Leitmotiv *na forma de trem fantasma*

"Trabalho com as imagens, a transformação, a metamorfose. Quero que o trem não tenha fim, que as coisas que faço continuem se transformando, mesmo após eu morrer"
(Christoph Schlingensief)

Renato Cohen, no já citado *Work in progress na cena contemporânea*, realiza um estudo sobre as práticas artísticas que privilegiam o processo de criação e o colocam em cena, com características abertas e passíveis de construção de significado em ato. Dessas práticas, que podem funcionar como exemplo de obras não dramáticas, diz o autor:

> O procedimento criativo *work in process* característico de uma série de expressões contemporâneas, enquanto processo gestador, delineia uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos e da representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização. Apesar dessa fase processual existir também em outros procedimentos criativos, no campo em que estamos definindo como linguagem *work in process*, opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações […].[76]

Tal procedimento, no livro de Cohen, é percebido como uma forma de criação engajada com estruturas cênicas que fogem da perspectiva absoluta do drama. Essas "variáveis abertas" e o "fluxo de associações" são características notáveis para a construção de uma obra que visa deslocar o entendimento linear do espectador. Tal prática, muito difundida no século XX e ainda importante nos processos contemporâneos, é fruto de mudanças paradigmáticas da relação entre o sujeito e o mundo, como exemplificamos na contextualização das transformações musicais com o advento da Revolução Industrial.

Essa mudança de paradigma contém em si formas diferentes de estruturação da cena. Se, no caso do drama, as noções de imitação da ação, trama e construção de narrativa linear são índices estruturadores, o *Leitmotiv*, para Cohen, é uma importante ferramenta para edificar a cena contemporânea:

---

[76] COHEN, op. cit., p. 17.

> O procedimento *work in process* está associado a paradigmas emergentes da ciência e do campo da linguagem, e se, por um lado desconstrói sistemas clássicos de narrativa (construção aristotélica, uso da trama, dramaturgia, personagens, desenlace, causalidades), está, de outro modo, norteado por estruturas de organização (uso de *Leitmotive*, sincronicidade, aleatoriedade, linguagens 'irracionais' e outros procedimentos nomeáveis).[77]

Em suma, Cohen aprecia o terreno fragmentado atribuído à arte a partir do século XX e encontra no *Leitmotiv* um importante aliado para a estruturação de tal complexidade. É interessante notar que o autor menciona os *Leitmotive* como os elementos que estruturam a construção da obra artística[78] e utiliza a ideia de *Environment*/espacialização como forma de organização cênica.

Antes de discorrermos sobre esse segundo conceito, tal diferenciação nos parece significativa. As duas palavras, estruturação e organização, em seus sentidos morfológicos, são sinônimas quando significam "ordenação das partes". Mas ao relacionar o *Leitmotiv* com a *estruturação*, intuitivamente, o autor parece estar sugerindo um significado mais próximo da arquitetura, como o esqueleto de um edifício. Já o vocábulo *organização* estaria mais próximo do primeiro sentido aqui atribuído, como ordenação das partes em um todo.

Nesse sentido, o *Environment* é a forma encontrada por Cohen para organizar os diversos *Leitmotive* que são constituintes de uma obra em processo. Cohen opta pela organização espacial como forma de composição em detrimento do aspecto temporal. Define:

> […] a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional – de narrativas temporais e causalidades. Opera-se, dessa forma, o paradigma contemporâneo de substituir o tempo pelo espaço como dimensão encadeadora.[79]

---

[77] Ibid., p. 20.
[78] Na passagem do livro em que o autor se debruça sobre o *Leitmotiv*, ele utiliza bastante o termo relacionando-o à ideia de estruturação. Há um pequeno trecho em que veicula a palavra "organização": "A operação *work in process*, em sistemas entrópicos, está norteada por algumas âncoras: uma das primeiras referências no procedimento é o uso da organização por *Leitmotiv*". Ibid., p. 25.
[79] Ibid., p. 26.

Ou seja, o autor propõe uma composição das estruturas (*Leitmotive*) com suas possíveis espacializações (*Environments*). Como exemplo, podemos citar a obra *Trem Fantasma*, do encenador alemão Christoph Schlingensief, criada e encenada no antigo Galpão do SESC Belém em 2007, inspirada na ópera *O Navio Fantasma* (1843) de Richard Wagner. Schlingensief foi um realizador contemporâneo[80] que iniciou os seus trabalhos no cinema e depois migrou para a concepção de ópera e teatro, além de ter trabalhado como artista plástico e apresentador de televisão. O artista multifacetado, criou um repertório que dialoga com diferentes linguagens. As óperas de Schlingensief, ao levar os conceitos do gênero para possibilidades muitas vezes impensadas, parecem sempre uma provocação à linguagem, muitas vezes de forma debochada, questionando a relevância ou não de sua perpetuação nos dias atuais.

Sua instalação cênica é uma amostra dessa provocação. Nela, uma série de quadros vivos foram concebidos para que o espectador, sentado numa gôndola de um trem fantasma, pudesse percorrê-los, como se estivesse numa dessas atrações de parque de diversões. Ao entrar no antigo Galpão do SESC Belém, somos recebidos por uma cartomante, atuada por uma anã alemã que, de forma ininteligível, lê, nas cartas, o futuro dos espectadores. Tal ação ocorre enquanto esperamos o carrinho da atração chegar para então entrarmos na instalação.

Durante a viagem, percorremos seis ambientes caracterizados como atrações de horror e vemos, sem uma ordem lógica ou narrativa, fotografias de corpos mutilados, bonecos de resina que imitam as fotografias, alguns vídeos projetados do processo de criação da instalação, cantores líricos executando árias wagnerianas, diversas paredes com escritos, anões vestidos de Hitler, palcos giratórios, instrumentistas clássicos, sambistas, atores, cenotécnicos operando as traquitanas, imagens iconoclastas, entre outros elementos – acreditamos ser dispensável exaurir o leitor com a lista completa de elementos, de modo que nos limitamos ao suficiente para compreensão da experiência. Ao final da excursão, atravessamos uma passarela aérea, na qual podemos ver o todo da instalação numa vista panorâmica.

[80] O encenador faleceu em 2010 vítima de um câncer cerebral.

A obra se configura como um caleidoscópio imagético e sonoro a partir de uma experiência que ultrapassa as formas convencionais de se ver teatro. Ao apresentar uma configuração tão radical de fruição, Schlingensief questiona a forma operística e dramática.

FIGURA 3.12 – Entrada da instalação operística *Trem Fantasma* (2007). Fonte: *Schlingensief*[81]

FIGURA 3.13 – Gôndola do *Trem Fantasma* (2007). Fonte: *PROD.ART.BR*[82]

[81] Disponível em: <http://www.schlingensief.com/bildergalerien/053/053_7.jpg>. Acesso em: 30 out. 2015.

[82] Disponível em: <http://prod_art_br.prosite.com/20784/302857/producoes/trem-fantasma-(debra)>. Acesso em: 30 Out. 2015.

FIGURA 3.14 – Exemplo de boneco mutilado na instalação (2007). Fonte: *Schlingensief*[83]

FIGURA 3.15 – Um dos ambientes, com projeções de vídeos, da instalação *Trem Fantasma* (2007). Fonte: *PROD.ART.BR*[84]

[83] Disponível em: <http://www.schlingensief.com/bildergalerien/053/053_25.jpg>. Acesso em: 30 Out. 2015.

[84] Disponível em: <http://prod_art_br.prosite.com/20784/302857/producoes/trem-fantasma-(debra)>. Acesso em: 30 Out. 2015.

FIGURA 3.16 – Atores performam em *Trem Fantasma* (2007). Fonte: *Schlingensief*[85]

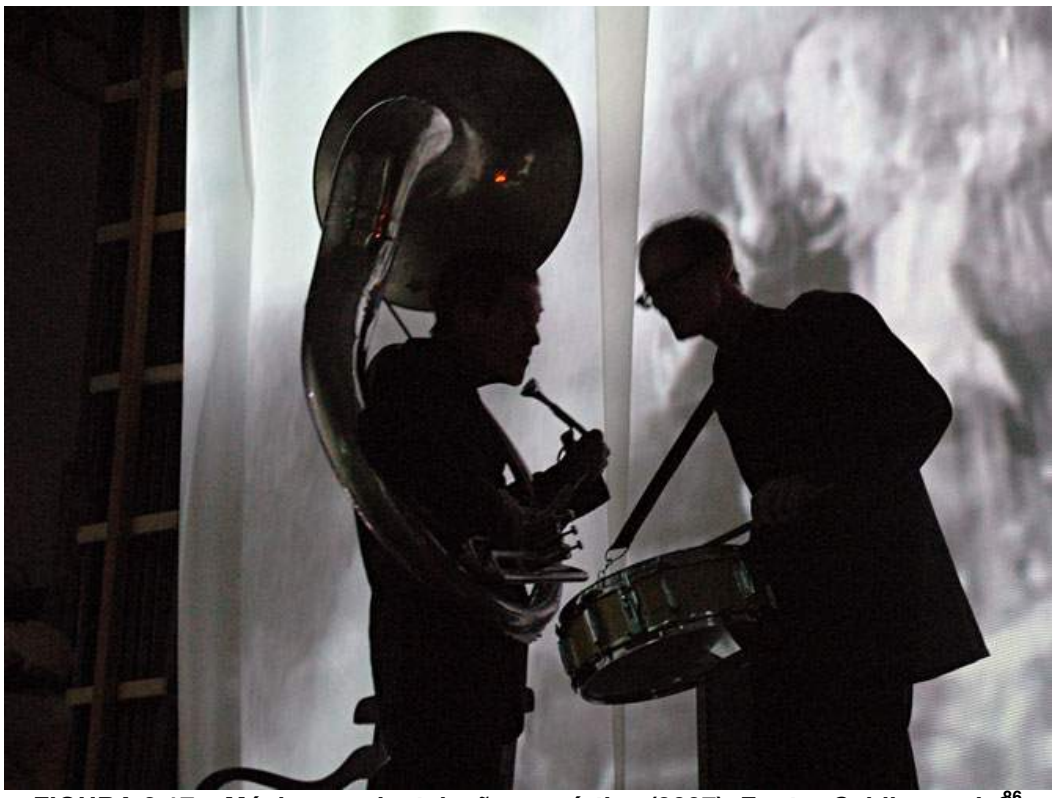


FIGURA 3.17 – Músicos na instalação operística (2007). Fonte: *Schlingensief*[86]

[85] Disponível em: <http://www.schlingensief.com/bildergalerien/053/053_18.jpg>. Acesso em: 30 Out. 2015.
[86] Disponível em: <http://www.schlingensief.com/bildergalerien/053/053_20.jpg>. Acesso em: 30 Out. 2015.

FIGURA 3.18 – Exemplo de imagens iconoclastas em trechos da instalação (2007). Fonte: *Schlingensief*[87]

FIGURA 3.19 – Visão panorâmica de um dos ambientes da instalação (2007). Fonte: *PROD.ART.BR*[88]

[87] Disponível em: <http://www.schlingensief.com/bildergalerien/053/053_3.jpg>. Acesso em: 30 Out. 2015.

[88] Disponível em: <http://prod_art_br.prosite.com/20784/302857/producoes/trem-fantasma-(debra)>. Acesso em: 30 Out. 2015.

Não nos sentamos numa plateia convencional, não acompanhamos uma narrativa, não entendemos com precisão os personagens e a obra. Se percorrido uma única vez, o percurso tem duração de pouco mais de quatro minutos. Esses são alguns dos elementos que afastam o espetáculo de qualquer expectativa dramática, mas há dois aspectos principais que aproximam a obra dos temas tratados na presente dissertação: o seu caráter *work in process* e a sobreposição de elementos em um mesmo espaço.

Sobre o primeiro aspecto, nos parece óbvio pensar que a própria estrutura de um trem fantasma promove tal característica. Por exemplo, quando vamos a um parque de diversões, somos avisados que alguns imprevistos técnicos podem interromper o funcionamento do brinquedo ou, ainda, sabemos que as atrações que utilizam atores (como no caso de um trem fantasma ou algum brinquedo infantil com personagens) estão condicionadas a cada rodada de funcionamento. Um "monstro" pode assustar mais àquela pessoa que estiver suscetível ao susto, acentuando a sua performance assustadora, por exemplo. No caso da obra artística, o encenador parece não ignorar tal característica.

Sobre esse caráter, no *website* da produtora que coproduziu a instalação operística, há uma pequena biografia do encenador, na qual é revelada a sua precoce dificuldade em determinar o fim de um trabalho, quando é relatado que ainda na infância, quando Schlingensief precisava entregar um trabalho de escola, ele raras vezes conseguia fazê-lo dentro do prazo estabelecido.

A obra era composta por esses ambientes ocupados por atores, músicos e cantores que pareciam ter partituras moduladas que se repetiam sempre de forma alterada. A instalação funcionava por cinco horas diárias e ficou em cartaz durante doze dias (22 de novembro a 2 de dezembro de 2007). Portanto, nesse formato, podemos supor que a cada volta que o carrinho executava na instalação, a performance dos artistas envolvidos se modificava a partir de cenas pré-construídas. Para propor tal obra, Schlingensief parece colocar em prática, de forma bastante radical, o que discutimos anteriormente, a partir dos conceitos desenvolvidos por Renato Cohen. Uma obra com infinitas possibilidades combinatórias inseridas em uma única espacialização, *Environment*.

Sobre essas infinitas possibilidades combinatórias podemos falar a respeito da importância das sobreposições de imagens e elementos que a instalação parece evocar. Tal artifício é explicitado pelo próprio encenador, quando, também

em sua biografia, descobrimos que, em seu primeiro filme, Schlingensief cometeu um simples erro de montagem: ele filmou algumas cenas em uma película que já possuía gravações anteriores, gerando justaposições de imagens.

A respeito disso podemos prosseguir tratando do segundo aspecto que aproxima a obra aos conceitos aqui apresentados. Na instalação, a ideia de sobreposição ocorre em duas vertentes: uma primeira, quando, ao percorrê-la, vemos os ambientes isoladamente; e, ao final, quando conseguimos ver a obra em sua totalidade pela visão de cima da passarela que dá acesso à saída do antigo Galpão do SESC Belém.

Por exemplo, em um dos *Environments* proposto por Schlingensief vemos um caldeirão onde um performer que representa Hans Staden está prestes a ser devorado por outros performers vestidos de índios. Acompanhávamos a pequena cena, até o momento em que o canibalismo iria acontecer, logo o carrinho nos leva para uma sala de tortura, com bonecos mutilados e nos vídeos vemos imagens do processo de construção da obra.

Nesse *Environment*, o encenador sugere a ideia brasileira de antropofagia e a associa ao seu próprio processo de criação da instalação. Quando vemos os vídeos metalinguísticos sobrepostos em bonecos mutilados, podemos supor que há no seu processo artístico a construção a partir da morte ou da mutilação de algo. Portanto, seguindo a lógica de raciocínio de Renato Cohen, os elementos que estruturam o ambiente (os índios, Hans Staden, bonecos mutilados e os vídeos metalinguísticos) podem ser considerados como *Leitmotive* e estão organizados dentro de um *Enrivonment* específico.

Isso ocorre de forma ampliada quando vemos a obra de cima da passarela que nos leva à saída da instalação. Temos a dimensão arquitetônica dos pequenos *Environments* inseridos em um grande e único espaço/ambiente e dos *Leitmotive* que vimos no passeio pelo trem fantasma. Nessa etapa final de fruição da obra, o espectador tem a oportunidade de contemplar a totalidade e sobreposição dessas estruturas, redimensionando a experiência compartimentada que teve anteriormente.

Há ainda um elemento que se sobrepõe na experiência total da obra: a paisagem sonora. Desde que entramos na instalação, ouvimos uma compilação de diversos temas musicais operísticos, de Wagner, Mozart, Verdi, entre outros, além de trechos de sambas-enredo e ruídos típicos de trem fantasma de parques

de diversões, como gritos e pancadas. A textura sonora apresenta os elementos que o encenador opta por utilizar em sua instalação: a linguagem operística e o deboche com a própria linguagem com as inserções dos sambas e sonoplastia de trem fantasma.

Portanto, temos uma obra organizada em uma espacialização (*Environment*) com uma unidade conceitual que é estabelecida a partir da concepção da instalação como trem fantasma e pela sonoplastia que ouvimos o tempo todo, qualquer que seja o lugar em que estamos. Além disso, a obra organizada no espaço é estruturada a partir de diversos elementos cênicos que poderíamos associar à ideia de *Leitmotiv*.

Como exemplos desses elementos estruturantes (*Leitmotive*), podemos citar as anomalias típicas de um circo de horrores, como mutilações e corpos considerados estranhos (a presença de *performers* anões), as figuras iconoclastas (de Hitler a Jesus Cristo, passando pelo próprio Richard Wagner), a metalinguagem com os vídeos do processo de construção da instalação e a própria linguagem operística associada ao caráter fantasmagórico da encenação, revelando um discurso cáustico sobre o significado da perpetuação do gênero até os dias atuais.

Sobre esse último aspecto, vale ressaltar que durante toda a instalação lemos os seguintes dizeres nas paredes: “Ópera para todos”. De alguma forma, Schlingensief parece provocar que a popularização de uma linguagem tradicionalmente elitista só poderia ser acessada a partir de sua destruição completa.

Aproximando tal dedução à nossa indagação do que poderia vir a ser uma obra não dramática, a instalação privilegia a experiência, assim como no espetáculo analisado anteriormente, ainda que de forma distinta. A experiência proposta por Schlingensief é a de, literalmente, adentrar a obra quantas vezes quiser, além de ser permitido contemplar a sua totalidade pela passarela aérea, durante o tempo que for necessário.

Se trata, assim como na obra do ucraniano Zholdak, de um espetáculo de retirada completa das esferas teatrais conhecidas para o espectador, sempre a partir de excessos de teatralidade: no caso do *Woyzeck* ucraniano, a repetição insistente e sensação de Esquizofonia; e, na instalação alemã, pela sobreposição de inúmeros elementos em uma espacialização.

Tal retirada de esferas teatrais se relaciona diretamente com o conceito de que trataremos a seguir: o Ritornelo.

3.3 O Ritornelo e o terceiro exemplo: território da vida e do tempo

"Sou fascinado com as imagens sobrepostas, porque o mundo não é claro, é uma constante transformação, sobreposição. Isso é uma verdade dolorosa." (Christoph Schlingensief)

A afirmação de Christoph Schlingensief nos permite iniciar a última relação do *Leitmotiv* com conceitos contemporâneos. Partindo do pressuposto de que o teatro pode ser uma ferramenta poderosa de leitura e ação sobre nossas condições, o encenador afirma existir no mundo uma falta de clareza sobre ele e, se pensarmos que, desde o início da dissertação, estamos refletindo sobre modos de organização cênica, logo estamos discutindo modos de organização desse mundo.

Para nós, organização não significa ordenação e linearidade. Ainda, não convém acreditar que a encenação de *Leitmotive* possa gerar formas fixas e inteiramente reconhecíveis. E os trabalhos analisados até aqui parecem confirmar tal hipótese. A essas possíveis formas de organização, podemos ainda associar o conceito de Ritornelo desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari no texto homônimo incluído no quarto volume de *Mil Platôs*.[89]

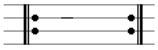
Ritornelo é um artifício da escrita musical que seria uma repetição literal de algum tema, trio, grupo temático etc., para reiterar um trecho específico da música. Ele é um símbolo escrito na partitura musical,[90] uma espécie de abreviação do tema que deverá ser repetido pelo intérprete. No universo da composição musical, o Ritornelo é uma espécie de "zona ocupada", onde o intérprete pode optar por repeti-lo literalmente, desenvolvê-lo ou desconstruí-lo.

Deleuze e Guattari, relacionando a linguagem musical aos modos de vida do sujeito contemporâneo, afirmam que o Ritornelo poderia ser uma analogia à

---

[89] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

[90] Reprodução do símbolo:



ideia de território. Uma zona conhecida por alguém, ou por um grupo de pessoas, com fronteiras e limites impostos. Ou seja, os autores associam a função do Ritornelo em uma partitura musical com a função do território nos modos de vida e nas construções de subjetividades.

Mas essa seria uma possibilidade, análoga à opção do intérprete em repetir literalmente o Ritornelo da partitura, sem a produção de algo novo. O que Deleuze e Guattari propõem é justamente o devir de desenvolvimento e desconstrução que o Ritornelo carrega em si, ou seja, a potência de desterritorialização e reterritorialização do mundo. Sobre o conceito, dizem:

> O Ritornelo está totalmente ligado ao problema do território, da saída ou entrada no território, ou seja, ao problema da desterritorialização. Volto para o meu território, que eu conheço, ou então me desterritorializo, ou seja, parto, saio do meu território?[91]

Deleuze então propõe a existência do território e a sua possível desterritorialização, ou seja, a reconstrução daquilo que já conhecemos ou ainda a fuga ou recusa dessa "zona ocupada". Para tal fuga, os filósofos propõem três etapas que culminam na desterritorialização. O psicólogo Luciano Bedin da Costa, em seu artigo "O Ritornelo em Deleuze-Guattari e as três éticas possíveis", nos traz uma definição precisa dos três componentes do Ritornelo, afirmando que o conceito, para os filósofos, está sempre conectado a possibilidades de associações variáveis, com o "trocadilho" deleuziano de que ora uma coisa, ora outra e ora ainda outra. Sobre o primeiro aspecto afirma:

> Ora se vai do caos a busca de um território, de um agenciamento territorial. Quando do caos se procura um centro, uma direção: esta

[91] Excerto da transcrição da entrevista concedida pelo filósofo a Claire Parnet, para a realização do programa *O Abecedário de Gilles Deleuze*, produzido entre 1988 e 1989 e lançado em 1996. Disponível em: <http://escolanomade.org/images/stories/biblioteca/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2015.

> busca em direção ao centro, ao ponto, é o primeiro aspecto do Ritornelo, também chamado de *componente direcional*.[92]

Em uma partitura musical, podemos dizer que as variáveis composicionais de diversas notas estão em busca de seu centro, de seu refrão, de seu Ritornelo. Isso fica claro na ideia de canção como a conhecemos: toda a música parece ser construída para o encontro de seu ápice, daquela estrofe que será repetida e reconhecida para o ouvinte como elemento fundamental da obra. Ou ainda no próprio conceito de *Leitmotiv* de Richard Wagner. Boa parte da trajetória de *O Anel de Nibelungos* é construída para o ápice musical da *Cavalgada das Valquírias*, ou seja, as antecipações melódicas na peça anterior, *O ouro do Reno*, ou as reminiscências nas peças seguintes, *Siegfried* e *Crepúsculo dos Deuses*, possuem a função de concentrar o *Leitmotiv* principal em um momento específico da segunda parte da teatralogia, *A Valquíria*.

O segundo aspecto de reconhecimento do Ritornelo evidencia o exemplo acima. Costa afirma:

> Ora se organiza o agenciamento, se traça um território em torno do ponto, do centro. Com um centro, um crivo ou ponto no caos, tem-se a segurança mínima para que um território possa ser constituído. A busca não se dá mais por um ponto, pela única e repetitiva cançãozinha, mas sim pela construção de um espaço dimensional a ser habitado (território que se dá ao redor do ponto). Trata-se de um espaço íntimo, onde as forças do caos são mantidas numa exterioridade, criando condições para que a tarefa possa ser cumprida, para que uma obra seja realizada. Este é o segundo aspecto do Ritornelo, seu *componente dimensional*. Aqui os Ritornelos estão mais a serviço de criar e consolidar o território, já que se tem a segurança mínima para que alguns 'motivos territoriais' possam ser empregados.[93]

Relacionando os componentes direcionais e dimensionais com uma obra teatral, tal aspecto poderia ser associado aos elementos cênicos que são reconhecíveis pelo espectador, por exemplo, as ideias de personagem, ação,

---

[92] COSTA, Luciano Bedin da. O Ritornelo em Deleuze-Guattari e as três éticas possíveis. In: II SENAFE, 2006, Santa Maria. *Anais do II SENAFE*. Santa Maria: UFSM-RS, 2006, p. 3. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/005e2.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2015.
[93] Ibid., p. 3.

trama, entre outros. Quando vamos ao teatro, possuímos territórios definidos por nossos contextos que definem o que esperamos de cada elemento cênico. Ainda que de inúmeras formas, temos expectativas de personagens, de imagens, de ação. Isso se configura pelo simples fato do teatro estar consolidado como linguagem.

As obras de Wagner parecem ser bons exemplos dessas acepções de Ritornelo. Poderíamos dizer que o centro de uma ópera wagneriana é o *Grundmotiv* e os *Leitmotive* são as dimensões criadas a partir do centro. Ainda que possamos afirmar que o emaranhado criado pela quantidade de *Leitmotive* em uma obra wagneriana, gere uma obra complexa, com leituras e experiências que, muitas vezes, parecem fugir dos territórios reconhecíveis, ponderamos que tal emaranhado ainda não ultrapassa os elementos constitutivos do drama.

Tais perspectivas foram tratadas no primeiro capítulo da dissertação, e agora, após refletir sobre as mudanças de paradigmas suscitadas pelas transformações sociais a partir da ideia de Esquizofonia e depois no âmbito da criação cênica, pelo conceito de *Environment*, o terceiro aspecto do Ritornelo, a desterritorialização, parece concluir uma possibilidade de atualização do procedimento dramático-musical para obras não dramáticas.

> Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos. É a operação das linhas de fuga, das pontas de desterritorialização que colocam o território como uma instância provisória – um território que é sempre transitório. Este movimento é o que Deleuze e Guattari chamam de componentes de passagem, componentes de fuga, onde se dão os interagenciamentos. Trata-se do terceiro aspecto do ritornelo.[94]

Ao desenvolver o aspecto de desterritorialização, Deleuze e Guattari provocam a desestabilização do reconhecimento. O caráter transitório inspira a ideia de que o absolutismo das formas fixas já não possui espaço em nosso mundo multifacetado. E, ainda, que as zonas reconhecíveis, os nossos refrãos, já não podem simplesmente se repetir sem variação, desenvolvimento ou questionamento.

---

[94] Ibid., p. 3-4.

Para agregar ao terceiro componente do Ritornelo, trataremos da ideia de *Repetição da Diferença*, também do pensamento deleuziano. Sobre repetição, o filósofo afirma:

> […] a outra [direção da pesquisa do livro *Diferença e Repetição*] diz respeito a um conceito de repetição tal que as repetições físicas, mecânicas ou nuas (repetição do Mesmo) encontrariam sua razão nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta, em que se disfarça e se desloca um 'diferencial'.[95]

Nesse sentido, podemos destacar aqui duas formas de repetição tratadas por Deleuze. A primeira, de caráter físico, mecânico, denominada *Repetição do Mesmo* e a segunda, a *Repetição da Diferença*, que como o próprio nome sugere, seria a possibilidade de diferença que surge da repetição.

> Para Deleuze, a repetição deve ser compreendida a partir da diferença. Não se trata de ver a repetição como sucessão ou desenvolvimento do 'mesmo' compreendendo identidade ou semelhança de elementos. Mas sim como uma repetição que desloca um original de um momento para outro, repotencializando este original em diferentes intensidades.[96]

Para Deleuze, a repetição deve gerar diferença e deslocamentos para outras instâncias e significações. Ora, já em Wagner o *Leitmotiv* opera, de alguma forma, nesse sentido. A repetição de um elemento, que sobreposto a outros, deve gerar outra sensação e sentido. Retomando o exemplo da *Cavalgada das Valquírias*, mesmo o *Leitmotiv* musical atuando como centro daquele momento da obra, todas as vezes que o motivo é repetido ou antecipado, ele está sobreposto a outras variáveis que geram no espectador sensações e sentidos distintos do próprio momento central.

Ainda, Deleuze e Guattari incluem o prefixo *des* na palavra *território* – *desterritorialização* – e o teórico musical Sílvio Ferraz, ao comentar os autores, inclui o prefixo *re* na palavra *potência* – *repotencializacão*. E desse emaranhado

---

[95] DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2009, p. 16.
[96] FERRAZ, Sílvio. *Cinco invenções sobre diferença e repetição*: composições e analises. 1990. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990, p. 4.

de ressignificações podemos aproximar o *Leitmotiv* a uma perspectiva não dramática, justamente porque, em sua origem, ele possui o devir de transformação que sugerem os filósofos.

Na perspectiva dramática vimos tal vocação do procedimento pela leitura de Yara Borges Caznók. E, pelo ponto de vista não dramático, Renato Cohen atribui a devida importância do procedimento para a criação de obras que se distanciam em sua essência do desejo de ser drama. Nossa questão principal é justamente definir que o procedimento não está deslocado do seu tempo; se antes executava uma função, hoje realiza outra. O que importa é que nas duas hipóteses (dramática e não dramática) o *Leitmotiv* inspira uma visão não totalizante, podendo ser ainda mais potente quando a obra possui horizontes relacionados à segunda hipótese. Seu objetivo pode ser o de desterritorializar, reterritorializar e reponteciializar o motivo que conduz o espetáculo e causar as mesmas mudanças no espectador que frui a obra e nos criadores que a engendram.

Pudemos notar essas características nas obras analisadas anteriormente, mas nas duas há ainda zonas de reconhecimento territorializadas. No *Woyzeck* de Andriy Zholdak, reconhecemos a ideia de personagem, de trama, ainda que apresentadas de maneiras que desterritorializam nossos conceitos básicos desses elementos. E, na obra de Schlingensief, a relação com outras linguagens (cinema, ópera, artes visuais) permitem ao espectador criar conexões a partir do próprio hibridismo. Seria como dizer que em *Woyzeck*, por mais inesperada que seja a forma como reconhecemos os territórios teatrais, ainda os identificamos. Enquanto na obra de Schlingensief, o formato híbrido pressupõe uma forma distinta de fruição e reconhecimento, ou seja, seu espectador, ao perceber que está em uma instalação, condiciona sua fruição para esse tipo de linguagem.

As zonas reconhecíveis se embaralham de maneira mais radical na obra que, agora, tomaremos como exemplo, o projeto, desenvolvido desde 2010 até o presente, *Life and Times*, do grupo teatral norte-americano *Nature Theater of Oklahoma*, dirigido por Pavol Liska e Kelly Copper.

A partir de um telefonema de dezesseis horas com uma mulher anônima de trinta e quatro anos, no qual ela simplesmente contava todas as memórias de sua vida – da infância até o presente –, o grupo desenvolveu o ambicioso projeto que envolve nove episódios, sendo que cada divisão se trata de um espetáculo

diferente. O grupo concluiu até o momento seis partes de seu projeto: os episódios 1, 2, 3, 4, 4.5 e 5 – que analisaremos a seguir.

O dispositivo do telefonema como mote para a criação não é novidade ao grupo. Em 2008, eles realizaram uma adaptação de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, a partir de ligações a estranhos, nas quais os artistas pediam que eles narrassem o enredo do clássico shakespeariano da maneira como eles se lembravam. Tal procedimento gerou uma obra com diferentes resoluções da já conhecida estória.

No caso do projeto *Life and Times*, a conversa telefônica com a mulher anônima não serviu como inspiração para criar representações sobre a sua vida, e sim se tornou o material bruto da dramaturgia dos espetáculos. A conversa é utilizada na sua totalidade, sem adaptações, alterações, sobreposições – nada. O discurso dela é cru, mantendo até as gírias clássicas dos norte-americanos, como os diversos "*Ahhhnnnnn*", "*Hummmmm*", "*OK*", "*By the way*" e outras. Reiterando, não se trata em nenhum momento de representar a vida da mulher anônima, mas sim de colocar o seu discurso em cena sem alteração alguma.

Cada episódio é constituído por uma linguagem específica, que remete de alguma maneira ao momento da vida da mulher anônima. No episódio 1, vemos uma série de atores e bailarinos, cantando o texto/depoimento, como num musical da Broadway. Nele, a atriz fala das lembranças que sua família narrava a ela, quando ainda estava no ventre de sua mãe, até sua infância, revelando a memória que ela possuía dos adultos que a cercavam. Todos os atores e bailarinos estão com figurino que remete a uniformes de funcionários de supermercado americanos.

Ainda com uma encenação sem muitos elementos, acompanhamos quase duas horas do desenvolvimento do discurso anônimo, em forma musicada sem muitas variações e com uma movimentação repetitiva de passos simples de dança.

FIGURA 3.20 – Cena do episódio 1 do projeto *Life and Times* (2010). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma*[97]

No episódio 2, com um tempo de duração semelhante ao episódio anterior, dedicado ao período da adolescência da mulher anônima, vemos uma série de atores e bailarinos vestidos com moletons da Adidas monocolor (em alguns momentos entram mais de trinta pessoas em cena), cantando e dançando coreografias que remetem aos seriados para adolescentes norte-americanos, como o contemporâneo e famoso *Glee*.

FIGURA 3.21 – Cena do episódio 2 do projeto *Life and Times* (2011). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma*[98]

Nesse episódio, a relação da mulher anônima com o período escolar é a tônica que configura as escolhas da encenação. Em muitos momentos, se fala

[97] Disponível em: <http://www.oktheater.org/>. Acesso em: 1 Nov. 2015.
[98] Id.

sobre *bullying*, a hostilidade entre adolescentes e a busca por popularidade. Podemos associar também esses temas com a escolha da referência a *Glee*, que narra a história de um grupo de adolescentes que eram considerados os menos populares da escola e acabam se tornando o grupo mais evidente quando resolvem fazer musicais com canções do universo *pop* americano.

Novamente, o episódio é constituído por movimentações repetitivas associadas ao discurso da mulher anônima em forma de canção, baseada em ritmos *pops*, mas também sem muitas variações.

Nos episódios 3 e 4, o grupo opta por desenvolver o discurso da atriz como uma espécie de peça de mistério. Numa linguagem de melodrama, os atores e bailarinos constroem uma dramaturgia corporal paralela na qual vemos uma família burguesa tentando decifrar um crime, como num livro de Agatha Christie. Os *performers*/personagens são tipificados: há claramente um herói, um vilão, uma mocinha etc. A cenografia é constituída por um telão pintado, como nos dramas burgueses dos séculos passados.

Mas o que ouvimos dos atores ainda é a trajetória da adolescência da mulher anônima em forma musicada. Nos dois episódios a música agora é constituída por um clima de mistério, com pausas dramáticas e instrumentos de música clássica.

FIGURA 3.22 – Cena do episódio 3 do projeto Life and Times (2013). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma*[99]

No episódio 4.5, entramos na sala de teatro e há apenas uma tela branca na boca de cena. O episódio é apresentado na forma de uma animação realizada pelos diretores Pavol Liska e Kelly Copper. É um desenho animado, também cantado, no qual ouvimos as primeiras experiências de vida adulta da mulher anônima: fatos como morar sozinha pela primeira vez, sua relação com os homens e com seu gato.

As pessoas que aparecem no discurso da mulher anônima são representadas por desenhos dos atores e diretores do grupo. Para quem acompanhou os episódios anteriores, é possível reconhecê-los. A representação dos atores em forma de animação revela a radicalidade das escolhas formais do grupo, pois, se pensarmos que a experiência teatral ocorre na relação estabelecida no tempo presente entre atores e espectadores, defrontar-se com uma experiência totalmente fílmica amplia a dimensão teatral para possibilidades que nos provocam a questionar os limites da linguagem teatral.

[99] Id.

FIGURA 3.23 – Cena da animação exibida como episódio 4.5 do projeto *Life and Times* (2013). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma*[100]

Nesse sentido, o episódio 5 é ainda mais radical. Ao entrar no teatro, recebemos um envelope lacrado, e o casal de diretores se posicionam no palco e estabelecem uma conversa cotidiana com os espectadores. Perguntam quem assistiu aos episódios anteriores, falam de amenidades, explicam brevemente o processo de criação do espetáculo, aumentando a expectativa do espectador para o conteúdo do envelope.

Ao saírem do palco, apresentam o músico que compôs toda a musicalidade do projeto. Ele então começa a executar uma peça musical num órgão e, no telão em que vimos anteriormente o episódio 4.5, há um cronômetro girando de forma decrescente. A seguir, atendemos à indicação de abrir o envelope e nele há um livro, com arte semelhante à de um livro antigo de *Kama Sutra*. Lemos a continuidade do discurso da mulher anônima, acoplado a gravuras sexuais do casal de diretores que acabamos de ver poucos minutos atrás.

Em cada ilustração, com posições sexuais das mais diversas, podemos ler o discurso da mulher anônima narrando sua vida depois de seu casamento. Nesse episódio, o grupo parece sugerir que agora quem deve cantar os discursos da protagonista somos nós, os espectadores.

[100] Id.

FIGURA 3.24 – Enquanto o público lê o livro, o músico executa uma peça musical de aproximadamente 50 minutos no episódio 5 do projeto *Life and Times* (2013). Fonte: *Nature Theater of Oklahoma*[101]

Em todos os episódios, o grupo parece evidenciar a banalidade de uma vida inteira. Ao colocarem os atores para performar a narração daquela vida ou ao representá-los em forma de desenho animado, e ainda, ao incluir os diretores em uma sequência de *Kama Sutra*, o grupo relaciona aquela vida anônima às suas próprias vidas. E essa escolha transborda para o espectador, que consegue identificar vários aspectos dessa vida comum à sua própria biografia.

A banalidade – ou até mesmo a monotonia – é precipitada como conteúdo da obra pelas escolhas formais que são optadas pela encenação. São episódios que se desenrolam em tempos grandes de um mesmo dispositivo, sem grandes transformações. Ouvir aquela vida, sobreposta a passos de dança, a uma animação ou à linguagem melodramática, por horas a fio, promove uma experiência que transita entre a monotonia e a surpresa de fruir uma obra teatral de outra natureza.

Se acompanharmos as seis primeiras partes do projeto sequencialmente, podemos ter uma experiência progressiva de quebra das expectativas da linguagem teatral ou, para usar o termo de Deleuze e Guattari, acompanhamos a desterritorialização do próprio teatro. Se, no primeiro episódio, ainda

[101] Id.

acompanhamos alguns elementos que podem definir a experiência teatral – uma narrativa e a presença de atores, por exemplo –, no último, vamos ao teatro para viver uma experiência de leitura, com um único elemento reconhecível de teatralidade – a presença da atmosfera musical.

Tal progressão se revela nas escolhas para cada episódio. No primeiro acompanhamos a cena em um espaço livre de cenografia, com pouquíssimos elementos cênicos (apenas alguns malabares que os atores manipulam em algum momento), evidenciando o foco aos atores e à música. No segundo, alguns elementos começam a configurar mais teatralidade, os figurinos, a forma como os atores cantam, a presença de mais variações da movimentação e a presença pontual de um coro de mais de trinta pessoas. No terceiro e quarto episódios a teatralidade é escancarada pela aproximação do discurso da mulher anônima ao melodrama, os figurinos, a cenografia, a interpretação dos atores e a movimentação e gestual, são executados de forma bastante teatral, tipificada. E nos episódios seguintes, simplesmente os artistas negam o teatro como o concebemos, retiram cenografia, atores e permitem apenas a presença do discurso, da musicalidade e das imagens criadas pelos dispositivos de cada episódio: a animação e o livro.

Se analisarmos tal progressão, podemos identificar que os únicos elementos que permanecem em todos os episódios são o discurso da mulher anônima e a presença de musicalidade. Isso nos fornece uma pista interessante para se pensar a ideia de Ritornelo como Deleuze e Guattari defendem. O discurso da mulher anônima é o território que o grupo opta por explorar, podemos supor que toda a criação girou em torno do telefonema realizado com essa mulher. E a cada episódio os artistas elegem dispositivos formais que se relacionam com o seu centro, seu território, seu Ritornelo.

As formas escolhidas são próximas da terceira acepção do conceito, a desterritorialização. A obra *Life and Times* desterritorializa o seu território reconhecido – o discurso – a partir das diferentes maneiras que resolve colocá-lo em cena. Ou seja, o telefonema é um território, mas ao ser colocado nas formas de cada episódio, consequentemente, são criados territórios diferentes, ainda que se mantenha seu disparador na íntegra e que possamos reconhecer o território original.

Além disso, poderíamos relacionar a obra com a ideia de encenação de *Leitmotiv* defendida até aqui: uma obra que se baseia, num primeiro olhar, em elementos repetitivos que parecem reproduzir o mesmo, mas que, ao relacionar os episódios entre si e sobrepor o discurso dramatúrgico com o que vemos na cena em cada episódio, vemos produções de diferenças.

Por exemplo, quando vemos, no episódio 2, o discurso da mulher anônima diretamente relacionado com o ambiente escolar norte-americano, a partir da sugestão do figurino, da sonoplastia eletrônica *pop* e dos passos de dança de musicais juvenis, associamos rapidamente a forma ao conteúdo. As variações que existem no episódio são relacionadas aos desenhos de movimentação das coreografias dos atores, além de suas entradas e saídas. Pelo tempo percorrido no episódio, a obra exige do espectador criação de significados distintos. Quando ouvimos sobre a primeira paixão adolescente da mulher anônima, não vemos a representação, mas a qualidade dos movimentos dos atores, acompanhada pela variação musical que ganha tonalidades mais românticas e cria para o espectador uma forma possível de representação.

Em suma, o espetáculo nos apresenta uma resolução formal de representação com a qual não estamos habituados e insiste nela, permitindo que nessas breves e sutis variações dos mesmos artifícios se gere no espectador uma sensação de diferença. É como olhar para uma paleta de uma mesma cor e suas diferentes tonalidades. Em um primeiro momento vemos uma única cor, mas em seguida nossos olhos conseguem enxergar as mínimas variações. Essa sensação opera também no episódio 1.

Já nos episódios 3 e 4, a produção de diferença opera em outro âmbito. Como vemos uma sobreposição de discurso e movimentação, ficamos o tempo todo tentando decifrar a narrativa corporal enquanto somos atravessados pela narrativa discursiva. Ou seja, os episódios parecem apresentar duas obras cada. A cada entrada triunfal de algum personagem, a cada morte por envenenamento e a cada gesto de acusação de um personagem por outro, ficamos com a sensação de estarmos vendo duas peças ao mesmo tempo, porque o que os atores dizem ou cantam continua sendo o discurso da mulher anônima.

E nos dois últimos episódios essa ambiguidade insiste, pois tanto na animação quanto no livro as imagens apresentadas sugerem situações distintas daquilo que estamos ouvindo ou lendo. Mas aqui entra o terceiro elemento

fundamental para a geração de outros tipos de diferenças: a proposição de outras linguagens artísticas de apresentação da narrativa, sobre o que já discorremos anteriormente. Ou seja, vemos uma imagem sobreposta ao discurso que possui natureza distinta da própria imagem, e tudo isso em uma linguagem que não é a teatral.

Há ainda uma relação bastante direta com a ideia de *Leitmotiv* que se dá pelo caráter episódico da obra. Alguns elementos são trazidos de um episódio a outro. O principal deles que ainda não foi mencionado é a presença de alienígenas em momentos específicos de cada episódio.

Ao final do segundo episódio vemos dois atores entrarem no espaço fantasiados de alienígenas e, a seguir, disparam uma máquina que solta papéis coloridos. Nesse momento, estamos ouvindo sobre o primeiro beijo da mulher anônima. O episódio acaba e não sabemos o porquê daquilo. Durante o terceiro episódio, somadas às vozes dos atores, ouvimos em alguns momentos, vozes distorcidas que remetem à representação comum de vozes alienígenas em filmes e desenhos animados. De alguma forma, conectamos as vozes aos alienígenas que apareceram ao final do episódio anterior.

No quarto episódio, a presença desse artifício é justificada, quando todos os atores se posicionam como se fossem tirar uma fotografia de família e ouvimos a voz mecânica por mais de meia hora narrando uma experiência de abdução. Portanto, supomos que a mulher anônima narrou tal experiência. Nos episódios seguintes, os alienígenas continuam presentes nas obras. Tanto na animação, quanto no livro há a presença dessas figuras ao fundo ou escondidas em algum lugar dos desenhos.

É interessante notar que esse elemento surge de forma semelhante à do exemplo que demos da *Cavalgada das Valquírias* na obra *O Anel dos Nibelungos*. Assim como no trabalho de Wagner, tal elemento opera como antecipação e reminiscência, além de possuir o seu ápice, uma cena inteira dedicada a ele.

Com esse exemplo e aproximação com a obra de Wagner, encerramos o capítulo. Não à toa. Tal escolha evidencia que o procedimento wagneriano não se tornou obsoleto em obras que possuem objetivos diferentes das dele. A atualização do *Leitmotiv* se dá na possibilidade de pensá-lo como um elemento importante para a construção de obras contemporâneas teatrais, operísticas ou até mesmo em obras de outras linguagens, como o cinema ou as artes plásticas.

Cada obra, cada escolha estética, possui a sua natureza e sua relação com o tempo presente. O procedimento para suas criações não define o seu tempo, se o criador conseguir criar as pontes necessárias para suas possíveis atualizações.

Nesse sentido, explicitaremos no capítulo seguinte como o *Leitmotiv* se tornou peça fundamental para as encenações do pesquisador, tentando concluir o que para ele poderia ser o procedimento hoje e quais as possíveis aplicações em suas obras.

4. Capítulo Prático – Rastros de *Leitmotive* em primeira pessoa (do plural)[102]

"A intuição é perceptiva: significa ver, ouvir, tocar, cheirar, degustar; significa ainda registrar o que se passa na própria consciência do indivíduo que intui. Ninguém é capaz de ensinar ou mostrar como se deve intuir. Se um pessoa não for capaz de, por si mesma, dizer o que é o quente ou o frio, ou a cor azul, ou o som do trovão, ou recordar-se de algo – se não souber essas coisas por si mesma e para si mesma, ninguém poderá lhe dizer."

(Clement Greenberg)

Em 2007, em meio ao processo de criação do primeiro espetáculo do *[pH2]: estado de teatro*, estávamos no intervalo de um dos ensaios e o ator Bruno Caetano bebia uma Coca-Cola em lata. Era o momento de decidir um nome à obra. Ele leu na lata o seguinte dizer: "Manter em local seco e arejado". Naquele instante, tínhamos o nome do espetáculo. Em 2009, no segundo processo de criação, o mesmo ator, enquanto organizávamos os materiais para o ensaio daquele dia, entoou despropositadamente um samba no microfone, que já estava montado. Percebi que aquilo deveria estar em cena. Em 2010, no terceiro processo de criação, o figurinista, Júlio Barga, levou propostas de figurinos baseadas na família dos Atreus, daí decidimos adaptar a *Orestéia* de Ésquilo. Em 2011, conduzindo a construção do experimento cênico, *FAMÍLIAVENDETUDO*, a bateria de ensaios diários e o pouco tempo de processo condicionou o experimento a uma obra praticamente sem pausa e silêncio, tudo na cena acontecia ao mesmo tempo e de forma ininterrupta. Em 2013, no processo de criação do quarto espetáculo do *[pH2]*, a dramaturga, Nicole Oliveira, trouxe um trecho de um texto teórico sobre *Woyzeck*, de Georg Büchner, que condicionou

[102] O seguinte capítulo é constituído por relatos e reflexões sobre os processos criativos realizados pelo pesquisador. A fim de explicitar com mais inteireza e fidelidade as etapas criativas – e suas conexões com o *Leitmotiv* –, o capítulo será escrito em primeira pessoa do singular, quando a referência for alguma reflexão ou ação minha, ou do plural, quando estiver me referindo a algum fato coletivizado pelos companheiros de trabalho que acompanharam essa trajetória.

todo o conceito do espetáculo que já estava em processo há quase um ano, mudando radicalmente seus rumos. Em 2014, conduzindo um processo artístico-pedagógico na Fábrica de Cultura do Capão Redondo, realizamos com os aprendizes uma deriva pelo bairro. Ao percorrer as vielas do Capão, encontramos uma ponte em destroços e, consequentemente, duas margens sem ligação. A partir de tal experiência encontramos um tema de pesquisa: querer atravessar e não conseguir. Em 2015, conduzindo o projeto de encenação do *Projeto 85: a dívida em três episódios*, em parceria com o grupo colombiano *La maldita vanidad* e o mexicano *Lagartijas tiradas al sol*, encontrei na forma de episódios a configuração mais coerente com nossos tempos reduzidos e separados de residência com os grupos.

Esses instantes aleatórios afirmam a natureza intuitiva e ocasional que permeou todos os processos criativos dos quais participei. Tal característica promoveu a construção de processos vivos e inacabados, que logo geraram continuidades orgânicas, ou seja, cada espetáculo era parte de uma pesquisa ampliada, cada obra se transformava em metonímia de uma investigação que se mantém em processo até hoje. Esses instantes são sintomas de um modo de organização coletiva que não conhece seu fim criativo com exatidão e certeza. Muito pelo contrário.

Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística*, desenvolve uma série de fatores que fazem parte do processo de criação de uma obra de arte. A pesquisadora está interessada nas etapas que envolvem o instante criador ou nos rastros que a própria obra deixa do processo, se aproximando da crítica genética. A respeito disso, afirma que

> A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela

> geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção.[103]

Para a análise dessa gênese, a pesquisadora atribui diversas ferramentas que auxiliam nessa leitura ampliada: "rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, *story-boards* e cadernos de artistas",[104] ou ainda, "arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons, *back-ups* de ideias a serem desenvolvidas ou formas em construção",[105] ou seja, documentos de processo.

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas esses podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Assim, não temos o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices dele. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo.[106]

Se, ao analisar os trabalhos dos encenadores no capítulo anterior, me concentrei na análise das obras e suas conexões possíveis com o *Leitmotiv*, dando pouca importância aos documentos de processo, agora a lógica é invertida, todos os registros dos processos analisados (cadernos de direção e de artistas, protocolos de processos, imagens paradas e em movimento, áudios, projetos de encenação, rascunhos de cenografia e iluminação, dramaturgias em processo e trocas de e-mails) foram considerados para a escrita do presente capítulo, além do elemento que Salles admite não possuir ao analisar o processo criativo de outro artista, o *fenômeno mental*, a memória subjetiva do processo.

Como todos os processos artísticos que conduzi, a organização cênica se dava, em alguma instância, pelo *Leitmotiv*, optei por descrever e analisar alguns desses processos. São os dois primeiros espetáculos do *[pH2]: estado de teatro – Manter em local seco e arejado* (2007-2012) e *Mantenha fora do alcance de crianças* (2009-2012).

---

[103] SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2004, p. 12-13.
[104] Ibid., p. 15.
[105] Ibid., p. 16.
[106] Ibid., p. 17.

4.1 Manter em local seco e arejado: o Leitmotiv inicial

"Eu acredito na potência catártica das coisas!
Todas as coisas liberam fluídos, por uma questão universal, e eu, particularmente, acredito que cósmica também. Devido a uma série de reações químicas extremamente refinadas envolvendo os hidrogenais…
Porque a água, o H_2O, é uma substância presente em todas as substâncias. Eu, particularmente, acredito que a água seja uma onda. E na confluência de diversas dessas micro ondas todas as coisas liberam umidade. Colocando poeticamente, seria como dizer que todas as coisas têm a potência de chorar.
Vocês podem não entender, podem dizer que a água destilada é melhor. Mas eu tenho algumas fotos que provam exatamente o contrário.
Explico: por que a água é azul? A cor água é inerente a ela! E não fosse o engarrafamento constante de suas potências catárticas, poderíamos dizer que a água, em seu estado líquido, é livre. Eu acredito na potência catártica das coisas, e é por isso que eu não acredito na água engarrafada. A água engarrafada é uma farsa, a água engarrafada é um best-seller. E não são as questões econômicas que me interessam, mas sim as consequências psicológicas que elas trazem. Como por exemplo o elemento fogo que independe do elemento água. E temos que pensar em termos de zoologia, e no fato de que alguns animais, como as girafas, por exemplo, tem dificuldade de beber.
É por isso que, pra mim, a água deve ser um objeto de apreciação. Um movimento continuum. Embora eu tenha alguma dúvida sobre a raiz latina desse termo."
(Beatriz Vilas Boas e Catarina São Martinho)

A *potência catártica* e o *continuum*. Nesses dois termos/palavras, que estão inseridos no primeiro texto falado do espetáculo *Manter em local seco e arejado*, há uma espécie de resumo do processo de construção do primeiro espetáculo do grupo *[pH2]: estado de teatro*.

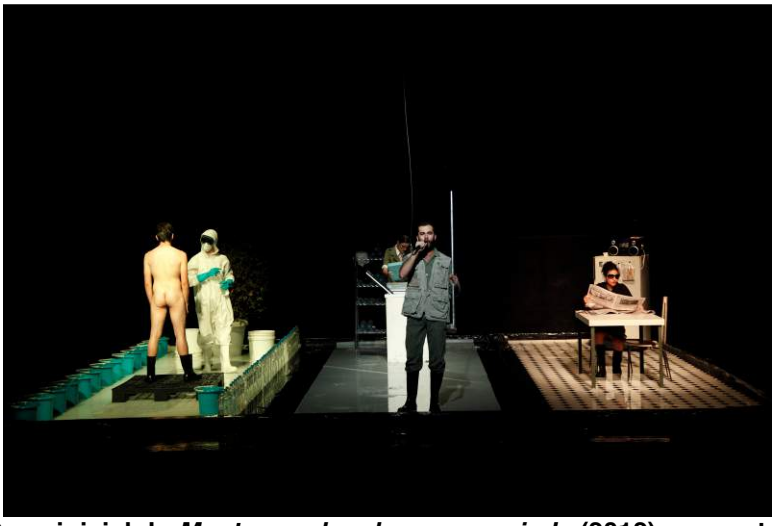


FIGURA 4.1 – Cena inicial de *Manter em local seco e arejado* (2012); ao centro, o ator Bruno Moreno diz o referido texto à plateia. Créditos: Eduardo Azevedo

4.1.1 A *potência catártica*: surgimento do grupo, modos de criação e contexto conceitual para a criação da obra

A *potência catártica* está relacionada ao contexto de criação do grupo. Em 2007, éramos nove estudantes[107] do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, nove amigos que se uniram para construir um experimento cênico, orientados pelos professores Antônio Araújo e Sérgio de Carvalho, na disciplina "Direção Teatral III". O curso não propunha nenhum tema de pesquisa específico, a não ser a criação em processo colaborativo.

Em sua dissertação de mestrado, Antônio Araújo afirma que o processo colaborativo

> […] se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, tem igual

[107] Beatriz Vilas Boas, Bruno Caetano, Daniel Mazzarolo, Luana Gouveia, Luiz Pimentel, Maíra Gerstner, Maria Emília Faganello, Paola Lopes e Rodrigo Batista. Os integrantes eram alunos de diferentes habilitações do curso: Direção Teatral, Licenciatura em Artes Cênicas e Interpretação.

> espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.[108]

Em sua tese de doutorado, o pesquisador questiona um aspecto de sua definição e afirma que

> Hoje, contudo, acreditamos que melhor do que 'ausência' de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em determinado pólo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação, etc.) para então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico.[109]

De alguma forma, a ideia de um processo artístico com *autoria compartilhada* e *hierarquias momentâneas* não nos parecia novidade, porque tivemos a oportunidade de experimentar essa metodologia de criação em processos anteriores dentro do próprio curso e, também, pela presença da ideia de *teatro de grupo* que nossa geração estava herdando do contexto paulistano, ou seja, o processo colaborativo me parecia, naquele momento, a forma vigente e bastante almejada de se produzir teatro em São Paulo.

Portanto, aquele parecia o momento ideal para suprir o anseio de constituir um grupo que se pautasse na construção colaborativa com artistas próximos (no âmbito pessoal e estético). Nos reunimos num desejo de "catarse"[110] criativa que não tinha rumo definido – o lema era construir algo com todas as forças, mas sem saber o quê. Aquele processo não era continuidade de nada, mas era o início de tudo. E de onde iríamos partir?

Naquela ocasião, quase todos os integrantes já haviam realizado a disciplina "Psicologia da Educação" na Faculdade de Educação da Universidade

---

[108] SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A Gênese da Vertigem*: O processo de criação de "O Paraíso Perdido". 2002. Dissertação (Mestrado em Artes – Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 101.

[109] Ibid. *A Encenação no Coletivo*: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. Tese (Doutorado em Artes – Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 56.

[110] Utilizo esse termo para, de alguma forma, explicitar o entusiasmo quase juvenil desse encontro. Desejávamos confluir os dois ou três anos em que os integrantes desse processo dialogavam artisticamente em outros momentos da graduação. Tal confluência gerava um processo criativo bastante engajado e aspirava à constituição de um grupo com uma pesquisa de linguagem própria. Em suma, queríamos iniciar ali o trabalho de um grupo profissional de teatro na cidade de São Paulo e iniciamos o trabalho com um fôlego incansável.

de São Paulo (FE-USP), ministrada pelo professor Júlio Groppa Aquino. O curso era pautado por uma série de textos filosóficos que não se restringiam ao pensamento educacional e pretendiam discutir os conceitos de controle, poder e potência na vida contemporânea. A bibliografia estava circunscrita, principalmente, no pensamento pós-estruturalista francês, sobretudo textos de Michel Foucault e Gilles Deleuze. Um desses textos nos chamou a atenção; era o livro *A Era do Vazio*,[111] de Gilles Lipovetsky.

No capítulo escolhido como ênfase do trabalho,

> […] o autor introduz a ideia do surgimento de um novo modelo de narcisismo. Desinteressado do valor atribuído pelo outro, o novo Narciso se coloca como medida de todas as coisas, norteado por valores mutantes e amparado por uma ética *self-service*, que visa antes promover, do que cercear, os seus desejos. Era de hedonismo e busca do prazer imediato, livre dos impedimentos do convício social e dos lastros morais. […] Na especulação constante da própria interioridade, o indivíduo se ocupa tanto de si que termina por anular toda alteridade. A esfera pública perde nitidez, as noções de comunidade e de laços sociais se enfraquecem.[112]

Pela citação acima, o leitor pode intuir que os temas tratados por Lipovetsky são abrangentes e seria muito difícil conseguir alcançar uma discussão cênica tão complexa em apenas um experimento universitário. A partir dessa problemática, a primeira etapa do processo foi dedicada ao estudo da obra com o objetivo de recortar algum tema mais específico dentro do livro. Depois de um período curto e intenso de leituras e discussões, escolhemos o seguinte trecho da obra como nosso eixo temático:

> De fato, o narcisismo contemporâneo se afirma numa surpreendente ausência de niilismo trágico; é numa apatia frívola que maciçamente se instala, a despeito das realidades catastróficas largamente exibidas e comentadas pelos *media*. Quem, com exceção dos ecologistas, tem a consciência permanente de viver em uma idade apocalíptica? **A**

---

[111] LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2007.

[112] GOUVEIA, Luana. Manter em local seco e arejado. In: *[pH2]: estado de teatro – Dossiê Número 1*: Diálogos com o trágico. São Paulo, 2012, p. 22.

> **'tanatocracia' se desenvolve, as catástrofes ecológicas multiplicam-se sem engendrarem com isso um sentimento trágico de 'fim do mundo'.**[113]

E essa ausência de sensação trágica afirmada por Lipovetsky foi o propulsor de uma pesquisa que durou seis anos e resultou em três espetáculos, que denominamos como *Trilogia Trágica*: *Manter em local seco e arejado*,[114] *Mantenha fora do alcance de crianças* e *Átridas*, sendo que os dois primeiros foram dirigidos por mim e o terceiro por Maria Emília Faganello.

Ainda nos atendo à primeira obra, ao escolher nosso disparador temático, nos deparamos com um primeiro desafio instigante: como transpor um pensamento filosófico para a cena?

Como primeiro ponto de ataque, tínhamos dois procedimentos principais que norteavam essa etapa inicial do trabalho: a escrita frequente de pequenos textos ficcionais com limitações de números de parágrafos, linhas e caracteres e a prática do *clipping*.

O primeiro procedimento era emprestado de uma prática que Júlio Groppa Aquino desenvolvia em sua disciplina e consistia na escrita literária de pequenos textos a partir de algum tema tratado em sala de aula. Tais textos tinham limitações de caracteres, a fim de condensar cada vez mais o pensamento do discente acerca dos temas tratados em aula, ou seja, a cada grande tema tratado, os alunos tinham de escrever textos com exatas dez linhas, oito linhas, cinco linhas, três linhas, uma linha e, por fim, três palavras.

Tal procedimento nos ajudou na etapa de recorte do eixo temático e trouxe alguns subtemas que foram desenvolvidos e materializados em cena no espetáculo. Como exemplo, podemos citar um texto escrito por mim a partir de uma suposta dissolução do totalitarismo no mundo contemporâneo:

---

[113] LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2007, p. 32, grifos nossos.

[114] É importante ressaltar que o processo de criação do espetáculo em questão envolveu três grandes fases: a primeira, ainda dentro da disciplina "Direção Teatral III", culminou na criação de um experimento cênico de trinta minutos em 2007; a segunda, que envolvia a reestruturação constante do espetáculo que circulava por diferentes festivais de teatro do país e que encerrou em sua estreia oficial no SESC Avenida Paulista em 2009; e uma última parte, em que o trabalho foi revisitado, quando o grupo foi contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, cumprindo temporada no Teatro Cacilda Becker, em 2012.

> Eu tenho um Hitler no meu coração que não consegue mais levantar a mão, não apara mais o bigode, não veste mais a farda, não molha mais o cabelo, não grita como antigamente, não mata judeus, não cospe em negros e não queima evangélicos.[115]

Depois de escrever e apresentar esse texto ao grupo, a tarefa era tentar materializar cenicamente as imagens e conceitos que ele propunha. Para isso, cada vez que um integrante do grupo levava um desses textos, outro integrante, um subgrupo ou até mesmo o autor do texto, preparava um *workshop* para apresentar. Esse *workshop* era um *por exemplo*, uma possibilidade cênica, e a regra principal era trabalhar com a materialidade concreta da cena, ou seja, não era permitida a imaginação do espectador. Tínhamos que dar conta do conceito da cena com a maior precisão possível (tal regra foi radicalizada posteriormente quando resolvemos criar o ambiente alagado do espetáculo e, para isso, era fundamental inundar a sala onde apresentávamos o experimento).

Esse elemento da materialidade como pressuposto, ainda é um elemento fundamental para as criações do grupo. Para nós, se um *workshop* não pode ser materializado, ele não deve ser apresentado. As dificuldades encontradas nos inícios de processo, onde precisamos criar os caminhos de um espetáculo possível, sugere desafios justamente de materialização. Pela nossa experiência, tudo que é imaginação, tende a continuar no terreno subjetivo da imaginação, e na profusão de ideias iniciais é a materialidade que ficará em nossa memória, para definir se algum elemento proposto deve permanecer ou ser descartado. Como disse, tal materialização é um *por exemplo* e deve conter o máximo de elementos possíveis já em sua concepção.

E, para materializar o exemplo anterior, propus uma imagem cênica: recolhi seis fardas no guarda-roupa do Departamento de Artes Cênicas, comprei seis bigodes de Hitler na Rua 25 de Março e pedi para que todos os atores se vestissem como o ditador alemão. Tínhamos um coro de Hitler, que de forma melancólica realizavam ações cotidianas: escovavam os dentes, lavavam roupa, se beijavam etc.… Tal imagem foi condensada no espetáculo por uma atriz que

---

[115] OLIVEIRA. Rodrigo Batista. In: AQUINO, Júlio Groppa, IBRI, Bartira, VIEIRA, Elisa. *Miríade 290: o que pode a escrita*. São Paulo: Annablume, 2009, p.37.

atuava caracterizada como Hitler e tentava a todo custo limpar um tecido branco que estava visivelmente limpo para o espectador.[116]

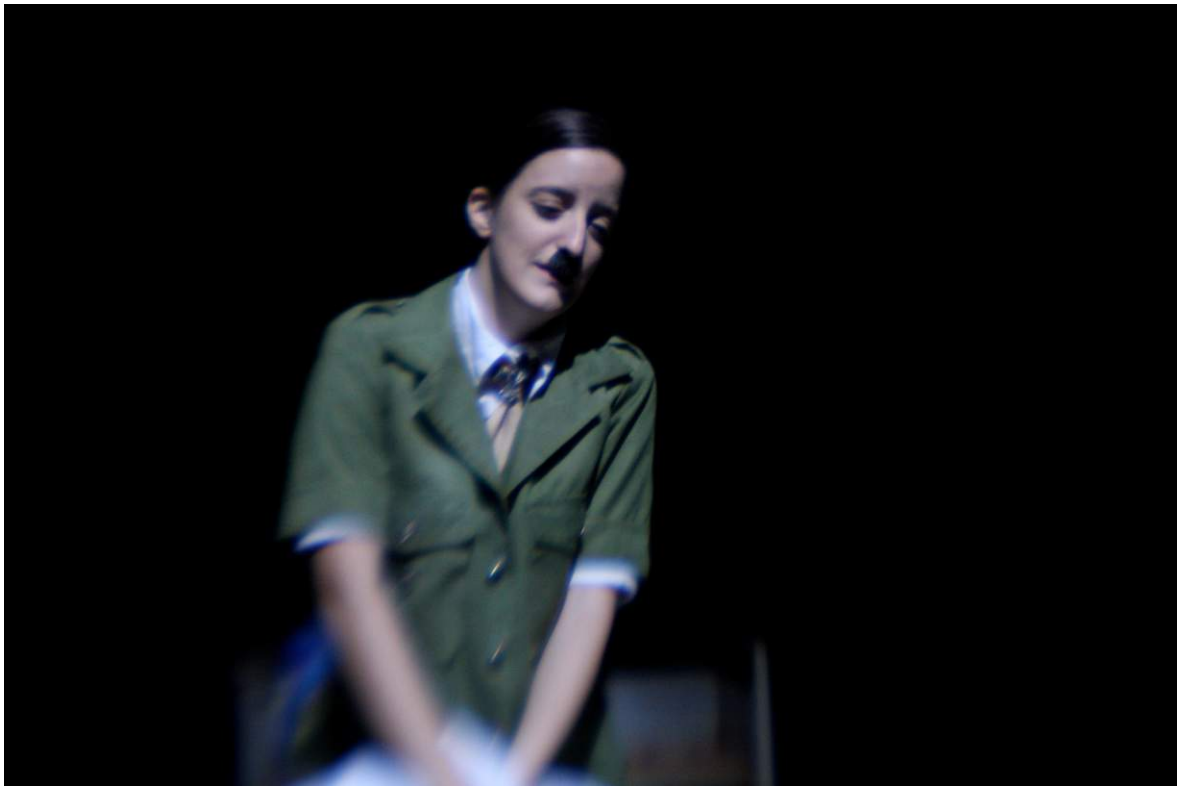


FIGURA 4.2 – A atriz Maria Emília Faganello atuando como Hitler em cena de *Manter em local seco e arejado* (2009). Créditos: Raoni Maddalena

A segunda metodologia fundamental para a etapa inicial do processo era a prática do *clipping*. Tal tarefa era desenvolvida por apenas uma integrante do grupo, Luana Gouveia, que assinava a iluminação do espetáculo. Era para aproximar nosso campo temático oriundo de reflexões filosóficas com a concretude de elementos e situações da nossa experiência de mundo que iniciamos essa prática de pesquisa na qual a artista colhia notícias em meios de comunicação (jornais, revistas e filmes) que apresentavam em situações específicas, pontuais e materiais, raízes e deflagrações do pensamento filosófico mais amplo. Tal prática foi a forma mais vigorosa, palpável e imediata de traçar uma aproximação entre nosso estudo político-filosófico e a materialização do espetáculo.

[116] Como já dito, o processo ocorreu no ano de 2007. Por pura coincidência, o mesmo ano da instalação *Trem Fantasma*, discutida nesse trabalho. A presença de uma caricatura do ditador alemão nas duas obras também é mero acaso. Tive a oportunidade de ver a obra de Schlingensief já ao final da etapa do processo de *Manter em local seco e arejado*, quando o nosso Hitler já estava instituído. Grata surpresa.

Esse painel de acontecimentos coletado por Luana Gouveia expõe uma diversidade de questões que fomentaram o trabalho da dramaturgia e inspiraram elementos que se tornaram cena. Algumas dessas referências apresentavam fatos absurdos de forma extremamente natural, outras relatavam estados de calamidade pública (acidentes naturais, bombardeios) e a sobrevivência nessas situações extremas, além de notícias que defendiam teorias questionáveis e insólitas a partir de crises científicas ou políticas que emergiam pelo mundo.

Toda essa pesquisa nos levou a criar elos entre o material filosófico estudado e diversas possibilidades cênicas a partir de metáforas surgidas em contato com esses fragmentos jornalísticos. Como exemplos, podemos citar uma charge criada pela cartunista Laerte Coutinho e uma reportagem publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 19 de maio de 2008, que mostra uma mulher cozinhando em ruínas, após o terremoto que atingiu a China no início do mesmo ano. A adaptabilidade do homem, mesmo em situações-limites, apresentada pela foto, se tornou a questão central do espetáculo *Manter em Local Seco e Arejado*.

Diferentemente dos textos criativos, a prática do *clipping* não exigia uma resposta cênica por meio de *workshops*, mas servia como inspiração estável para a criação do espetáculo. Por exemplo, a charge de Coutinho culminou na presença constante de um som de helicóptero que sobrevoa nosso ambiente ficcional. E o próprio ato de recolher notícias se transformou numa personagem que denominamos como Jornalmaníaca, que tem como *Leitmotiv* recolher e colecionar notícias de jornal.

A disciplina “Direção Teatral III” era composta por aberturas quinzenais de processo, em que apresentávamos aos professores e colegas de turma as etapas da criação artística em forma de cenas ainda inacabadas. Nas primeiras aberturas, quase todos os retornos que recebíamos eram variações dos desafios de transformar a linguagem filosófica em teatro. No caso mais marcante, Antônio Araújo nos provocou dizendo, em outras palavras, que nossas cenas pareciam uma cartilha crítica do mundo contemporâneo, no mal sentido, ou seja, não conseguíamos ultrapassar o caráter discursivo de nossa referência.

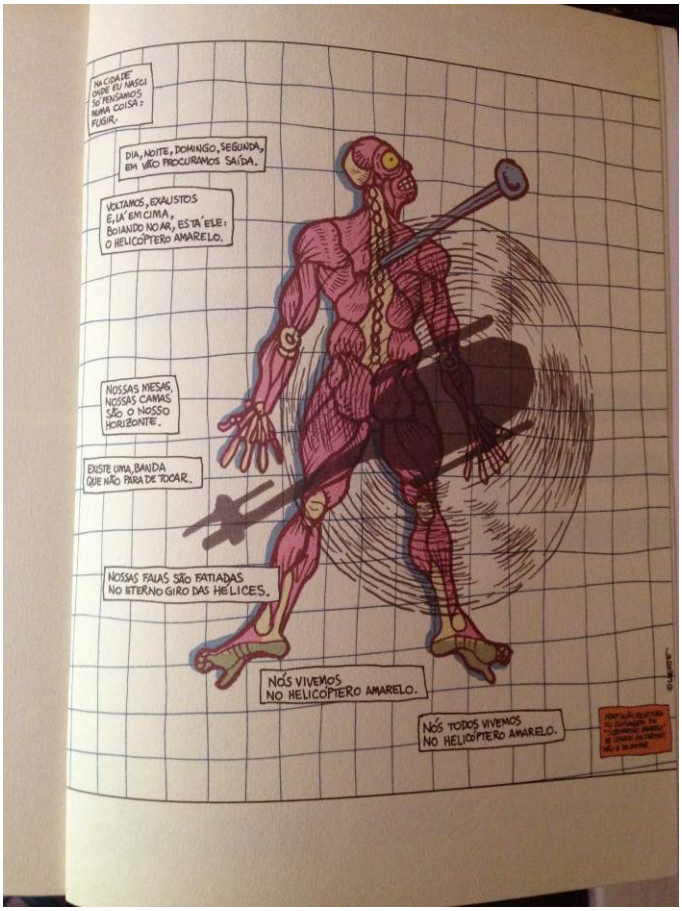


FIGURA 4.3 – Charge de Laerte Coutinho publicada no Jornal Folha de São Paulo em 16 de junho de 2008

A partir dessa provocação, intuímos que o problema principal estava na tentativa insistente de falar sobre o nosso mundo sem o mínimo de distanciamento. Tal tentativa insinuava uma abordagem arrogante do tema, juízos de valores que poderiam precipitar num certo didatismo moralista, numa espécie de cena pretensiosa que tentava avisar aos espectadores que eles eram individualistas ou apáticos. E essa abordagem não nos interessava, pois não estávamos falando de um mundo no qual não fazíamos parte.

Ora, se identificamos a impossibilidade de falar sobre nosso mundo, sobre qual mundo falaríamos? Naquele momento, a ideia de ficção científica[117] nos parecia um terreno interessante de investigação. Criamos então um microcosmo, um ambiente irreal, imaginário: um mundo alagado. Tal escolha se deu de forma quase aleatória, intuitiva. Cada artista levou uma proposta de microcosmo e

[117] Na ocasião da criação do espetáculo, assisti ao acaso ao filme do cineasta malaio Tsai Ming-Liang *O sabor da melancia* (2005). No filme, acompanhamos a trajetória de duas personagens que se envolvem numa relação amorosa. Tal relação é constituída num mundo apocalíptico, no qual não há mais água potável e todas as personagens sobrevivem bebendo e estocando suco de melancia. A película foi uma das inspiracões para a criação do espetáculo.

escolhemos o mundo alagado pelas possibilidades metafóricas que ele poderia sugerir. A água perene nos parecia materializar com eficácia a situação de *fim de mundo* proposta por Lipovetsky. Portanto, ainda sem consciência disso, a água se tornou nosso *Grundmotiv*, ou seja, nosso motivo fundamental. Ela era nosso território reconhecível, nosso Ritornelo.

FIGURA 4.4 – Cena de *Manter em local seco e arejado* (2012) em que podemos visualizar a materialização da presença constante da água na encenação do espetáculo. Créditos: Eduardo Azevedo

Conformada nossa ficção científica – esse mundo em ruínas, localizado para nós num futuro próximo –, o desafio agora era recortar esse microcosmo. Nos perguntávamos em quais ambientes os conflitos do espetáculo deveriam se desenrolar. Como a citação de Lipovetsky sugere uma relação entre espaço público e privado, nossas discussões e experimentações estavam circunscritas em tal relação. O autor fala sobre uma ausência de sensação trágica de fim de mundo; para nós, o aspecto público está explicitado na ideia de mundo, enquanto a sensação trágica diz respeito a um olhar privado, do sujeito sobre o mundo. Optamos então por construir uma cena tripartida: um espaço de convívio privado (uma cozinha), um público (uma lavanderia compartilhada) e outro que estivesse entre essas duas esferas, um ambiente de trabalho (uma casa de banhos).

FIGURA 4.5 – Fotografia panorâmica do espetáculo *Manter em local seco e arejado* (2009). Créditos: Raoni Maddalena

Materializamos a discussão conceitual entre as esferas públicas e privadas elegendo pequenas regras condutoras para a criação dramatúrgica. Eram elas: a cozinha era o espaço do diálogo, a lavanderia dos monólogos e a casa de banhos do silêncio. Ou seja, o espaço privado estava a serviço de uma relação mais próxima da dialógica dramática, a lavanderia do monólogo épico e a casa de banhos de um certo lirismo contemplativo.

Tal conformidade tripartida gerou uma metodologia de construção dramatúrgica que já se aproximava da ideia de composição por *Leitmotiv*, pois essa estrutura nos obrigava a trabalhar com sobreposições, edições e tessitura. A dramaturgia começou a se estruturar a partir dos três ambientes. Beatriz Vilas Boas, que assinava a dramaturgia na primeira etapa do processo, possuía um mapa de construção dramatúrgico. O mapa era constituído por uma cartolina grande, onde ela separava por uma linha os três ambientes e escrevia em *post-its* as cenas que eram criadas pelos atores. Os *post-its* eram posicionados em lugares diferentes de acordo com os testes cênicos que gostaríamos de experimentar, gerando inúmeras possibilidades de ordem e criação de sentidos distintos. Experimentávamos, sem consciência, a ideia de *puzzle* desenvolvida por Renato Cohen. Com o passar do tempo a dramaturgia se configurou a partir dessa metodologia de composição.

Silêncio.	Silêncio.	Silêncio.
O barulho do helicóptero volta ensurdecedor. Todos olham para cima e saem juntos. BO.	O barulho do helicóptero volta ensurdecedor. Todos olham para cima e saem juntos. BO.	O barulho do helicóptero volta ensurdecedor. Todos olham para cima e saem juntos. BO.
		Fica Myra, que se dirige até a geladeira, única luz que permanece acesa, ela retira de suas galochas alguns negativos de fotos do passado. Chora. Tira seus óculos.
3º ATO	**3º ATO**	**3º ATO**
O helicóptero continua ensurdecedor. Luz fraca sobre esse corredor. Entra Arthur já um pouco molhado com uma cesta. Pega da cesta uma capa amarela e a veste. Também veste luvas. Começa a recolher do chão os restos dos jornais ensopados. Olha em direção ao barulho do helicóptero.		Myra: (seguindo seu fluxo. Alto) *Qual era mesmo o nome do filme? Eu estou esquecendo. Eu perdi tudo! As coisas vão ficar paradas em algum lugar e eu não vou mais lembrar aonde.* (cansada) *Ah! Eu queria sair daqui. Quero ir embora. Eu percebo que estou perdendo a clareza de alguma coisa... Ah! Lembrei! A notícia repetida... Não. Ninguém vai poder ter seu jornal pessoal.*
Entra o Lavador 1 levemente molhado com seu regador de	Arthur entra na lavanderia. Entra Myra. Eles se trombam.	Entra Lavador 2 molhado. Vai até a geladeira e pega os legumes e

FIGURA 4.6 – Trecho da dramaturgia de *Manter em local seco e arejado*

Após eleger os espaços de convivência da obra começamos a tatear quem poderia habitar tais ambientes, esboçando as diferentes maneiras de existir num mundo em ruínas. Para ser fiel ao nosso recorte temático, era importante que esse mundo ficcional não gerasse nas figuras[118] que o habitavam uma reação ou desejo de mudança – a apatia generalizada da qual afirma Lipovetsky era o mote para tal escolha.

[118] Intuitivamente, sempre optamos por nomear as personagens em cena como figuras, já que não pretendíamos estabelecer um processo de construção de personagem clássico. Essa resolução é fruto da provocação realizada por Antônio Araújo a uma das atrizes que, em determinado momento do processo, estava bastante preocupada com a trajetória de sua personagem e ao revelar isso em sala de aula, o professor questionou tal pensamento. Em cena, os atores delineiam uma construção de trajetória embaçada, turva, não há transformação ou psicologismo nos tratamentos. Esse procedimento se repetiu em todas as obras dirigidas por mim até o momento e, posteriormente, possuiu uma grande influência do pensamento do teatrólogo francês Jean-Pierre Sarrazac, que afirma em seu livro *O futuro do drama*: "O teatro confirma a impossibilidade, com que o homem se depara hoje em dia, de se tranquilizar com a prova empírica de sua própria autonomia. Inacabada e desunida, a nova personagem – que abdicou da sua anterior unidade orgânica, biográfica, psicológica, etc..., que é uma personagem costurada, uma personagem 'rapsodeada' – coloca-se a salvo do naturalismo e desencoraja toda e qualquer identificação ou 'reconhecimento' por parte do espectador". SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campos das Letras, 2002, p. 107.

> O alagamento da superfície terrestre, porém, não surge como tema no cotidiano daquelas figuras, a dimensão apocalíptica daquele mundo foi absorvida como um fato consumado, donde não se pode tirar nenhuma lição, nem tampouco reagir.[119]

A recusa de uma possível tentativa de resolução do "nó" trágico pelas figuras em cena se dá pela escolha da apatia como forma de não reagir em uma situação limite. A presença da água é algo que já está dado, não importa como se chegou até ali, tampouco não há encaminhamento para um futuro possível, utópico. A cena de *Manter em local seco e arejado* é distópica e propõe isso por meio da relação limitada das figuras/sujeitos com seu espaço/mundo. Tal limitação se configura através do embaçamento da fronteira entre as esferas públicas e privadas que o espetáculo propõe.

> Nem por isso se observa um apaziguamento no ambiente, existe urgência, porém voltada absolutamente para as questões privadas. Investe-se muita energia em tecnologias de adaptação à vida alagada, mas não lhes ocorre tentar subverter aquela ordem. As figuras identificam pequenos efeitos da crise, mas não conseguem conceber sua causa. As questões que as afligem tangenciam, mas não alcançam o cerne da situação. Ainda que profundamente afetadas, não conseguem discernir a dimensão coletiva do problema e se debatem para solucionar a situação no plano privado. Assim, são consideradas um fracasso pessoal as agruras experimentadas junto aos seus semelhantes.[120]

Ou seja, o espectador é convidado a ver o processo de alagamento e afogamento do mundo, mas as figuras em cena não se dão conta disso. Elas tentam a todo custo manter a ordem e encontram ações de adaptações, ainda que precárias, para tal manutenção. Como exemplos podemos citar a cena em que a figura, denominada Homem, ao perceber que os pés da mesa e das cadeiras da cozinha estão enferrujando, resolve encapá-los com sacos plásticos, ou na insistência do Lavador I em manter um vaso de plantas cheio de areia na casa de banhos para ainda ter algum tipo de contato com algo seco. Portanto, as

---

[119] GOUVEIA, Luana. Manter em local seco e arejado. In: *[pH2]: estado de teatro – Dossiê Número 1*: Diálogos com o trágico. São Paulo, 2012, p. 22-23.
[120] Ibid., p. 23.

figuras não são construídas através de reflexões psicológicas sobre a sua situação, e sim a partir de ações concretas (ler jornal, comer azeitonas, lavar corpos, lavar roupas…) que tornam a sua existência apática diante do mundo apocalíptico.

Além desse tratamento dado às figuras em cena, que as distanciam da ideia de personagem psicológica e dramática, a estrutura do espaço tripartido auxiliava numa construção cênica que se distanciava de uma narrativa linear; os diálogos, monólogos e ações sempre aconteciam de forma ininterrupta, com maior ou menor ênfase de acordo com os focos que a encenação privilegiava em dado momento. Uma cena que se iniciava na cozinha era interrompida por alguma ação de maior foco na casa de banhos, mas tal interrupção se dava apenas para o espectador, através de recortes precisos de iluminação ou pelo próprio volume das falas e ações. Ou ainda, uma música que era colocada por alguma figura na cozinha, contaminava o estado e o ritmo da cena nos três ambientes.

O trabalho da encenação então era o de compor com as diferentes possibilidades de cenas que foram surgindo durante o processo a partir de materiais criativos trazidos pelos atores e pela característica fragmentada da dramaturgia proposta por Beatriz Vilas Boas, que posteriormente foi substituída por Catarina São Martinho. Essa composição propunha o desafio de tornar o fragmento um *continuum*, ou seja, fazer a passagem de um elemento a outro, sugerindo alguma unidade narrativa.

Hoje, com distanciamento histórico e localizando o espetáculo dentro dessa dissertação de mestrado, podemos afirmar que *Manter em local seco e arejado* era constituído de um *Grundmotiv* – a água e seu processo de alagamento – e de diversos *Leitmotive*, que eram as figuras e as ações, que serviam de matéria-prima para a composição da obra, a partir de seus possíveis desdobramentos, repetições e variações.

Ou, retornando aos conceitos tratados para atualizar o procedimento, podemos dizer que a cena de *Manter em local seco e arejado* possui elementos esquizofônicos, como as sobreposições de falas, cenas e sons nos três ambientes alagados. Sobre nosso espaço, podemos associá-lo com a ideia de *Environment* e Ritornelo, pois era no ambiente alagado que a organização dos

Leitmotive se davam e era a água o nosso centro, nosso território reconhecível, que a partir das cenas criadas em relação à ela, se desterritorializava.

4.1.2 O *continuum*: descrição e análise da obra

O espetáculo *Manter em local seco e arejado* se configura como um processo metafórico de sufocamento apático a partir da materialidade cênica proposta pela ideia de um mundo alagado. Por mais que as figuras em cena pareçam não perceber, ou melhor, não se importar, com a situação em ruínas, o espaço e o ritmo da cena deviam dar ao espectador tal sensação de sufocamento.

Para isso, estruturamos o espetáculo em três atos que eram tratados de formas diferentes pela encenação, sobretudo na relação entre ritmo cênico, tempo de duração da cena e qualidade de interpretação dos atores. Para atingir tal progressão, a encenação, ainda em seu processo de criação, desenhou um esquema que buscava explicitar para os atores e outros criadores esse desejo.

TABELA 4.1 – PROGRESSÃO DE TEMPO, RITMO E VOLUME DO ESPETÁCULO

ATO	TEMPO APROXIMADO	RITMO	QUALIDADE DE INTERPRETAÇÃO
Ato I	25 minutos	Normal	Cotidiano
Ato II	15 minutos	Rápido	Afetado
Ato III	10 minutos	Urgente	Gritado

Para explicitar tal progressão pretendida ao leitor, dividiremos a descrição e análise da obra em atos, assim como no espetáculo.

_____Primeiro Ato

Ainda sob uma luz baixa, ouvimos uma voz masculina gravada[121] em *looping* informando ao espectador quem foi Oswaldo Cruz e sua contribuição higienista no momento histórico da Revolta da Vacina em 1904 na cidade do Rio

[121] "Premiado pelo conselho de higiene e demografia, Oswaldo Cruz contribui com seu conceito inovador de higiene pública. Em 1904, decretou em todas as casas, ruas e prédios do estado as brigadas mata-germes, que se constituíam por jatos d'água que invadiam os ambientes infectados."

de Janeiro. Aos poucos são reveladas as seis figuras do espetáculo, ao fundo do ambiente central, na lavanderia. Todas estão com os pés nus e tentam alcançar suas respectivas galochas com a ajuda de baldes e cadeiras.

Essa cena/prólogo anuncia ao espectador dois elementos que permeiam toda a obra. O primeiro é a relação das figuras com a água do chão, uma relação de ojeriza, como se ela fosse contaminada, proibida ao contato, pois as figuras estão com grande esforço tentando alcançar as galochas para se protegerem dessa água. E o outro elemento é o caráter performativo da encenação, que privilegia as ações concretas que devem ser realizadas ao longo do espetáculo, ou seja, há pouca representação. As figuras lidam com a materialidade da água e dos objetos a todo momento diante de sua realidade visível.

Além disso, a cena propõe uma primeira relação combinatória para o espectador. Ao ouvir informações sobre Oswaldo Cruz, que estão claramente relacionadas a um passado brasileiro, e, posteriormente, ouvir a trilha sonora eletrônica, futurista, além da direção de arte que remete à ideia de ficção científica, acreditamos que a relação temporal do espetáculo para o público fique embaralhada. Tal combinação surgiu no intuito de acentuar a atemporalidade do espetáculo. Para nós, *Manter em local seco e arejado* fala de futuro, de passado, mas sobretudo, funcionaria como simulacro do presente.

Quando todos estão seguros, com seus pés devidamente protegidos, o espaço é revelado por completo pela iluminação. O espectador então se depara com uma área de oito metros quadrados completamente inundada, separada por três ambientes distintos, e com uma direção de arte futurista.

Há um tema musical, que será repetido mais adiante de forma variada, que apresenta o modo contínuo da encenação. O tema é a versão de uma música eletroacústica do compositor Alva Noto, modificada por Rodolfo Valente, que assinou a sonoplastia. Nela, ouvimos uma série de ruídos produzidos de forma eletrônica, que geram uma melodia agressiva e repetitiva, servindo como motor para a encenação mecânica e robótica. Na primeira vez em que ela é executada, vemos a figura, que denominamos como Panfletário ou Arthur, percorrendo a casa de banhos com um rodo. Meticulosamente, a figura parece querer escoar a água para algum lugar, mas sua ação, executada repetidamente, parece não ter êxito algum. E assim a figura percorre os outros dois ambientes, até retornar ao

ambiente da lavanderia e se dirigir ao microfone que está preso pelo teto do teatro, na boca de cena.

A cada vez que o Panfletário sai de um ambiente e se dirige ao seguinte uma outra figura entra em cena e começa a executar seu *Leitmotiv* principal: na casa de banhos, o Lavador I se prepara para o seu trabalho, enquanto um corpo entra para tomar seu banho; logo vemos o Lavador I banhar o seu cliente de forma burocrática e agressiva. Na Lavanderia, uma atriz caracterizada como Hitler tenta lavar um pano branco e, na cozinha, a figura denominada Jornalmaníaca ou Myra lê seu jornal, recortando as notícias de seu interesse e colocando em sacos plásticos para que elas se protejam da umidade. Tudo isso acontece enquanto o Panfletário brada contra a água engarrafada.

FIGURA 4.7 – Paola Lopes e Daniel Mazzarolo em cena do banho em *Manter em local seco e arejado* (2009). Créditos: Raoni Maddalena

Até o momento, alguns *Leitmotive* de figuras começam a se apresentar para o espectador a partir de ações físicas realizadas pelos atores. Esses *Leitmotive* possuem variações durante os atos seguintes. Para cada figura, elegemos algumas características e ações que definiam seu motivo através de sua repetição em forma alterada. Como a obra em questão trabalha com a ideia de uma progressão dessas variações, antes de prosseguir com a descrição, já

será revelado quais eram esses *Leitmotive* e suas respectivas variações, para que o leitor possa acompanhar o desenvolvimento da descrição e da análise abastecido dessas variações. A Tabela 4.2 explicita os *Leitmotive* evidenciados e suas consequentes variações a partir da progressão proposta na relação entre ritmo, tempo e qualidade. O leitor poderá conferir suas evidenciações e variações ao decorrer da descrição e análise do espetáculo.

TABELA 4.2 – *LEITMOTIVE* DAS FIGURAS EM ORDEM DE ENTRADA EM CENA

FIGURA	*LEITMOTIVE* EVIDENCIADOS NO ATO I	SENTIDO ALMEJADO	VARIAÇÃO NO ATO II	VARIAÇÃO NO ATO III
Panfletário	Escoar a água com um rodo	Apresentar cada ambiente ao espectador	Aceleração de ritmo e intensidade da ação	Não obedecer às delimitações espaciais
	Esvaziar garrafas d'água	Ser contra a água engarrafada	Gaguejar ao atacar a água engarrafada	Começar a estocar garrafas d'água
	Tentar lavar suas roupas, sem sucesso			
Lavador I	Lavar os corpos	Função do trabalho	Aceleração de ritmo e intensidade da ação	
	Enfiar os pés na areia seca	Manter o espaço seco	Perceber que o vaso de plantas está úmido	Ficar tentando se manter seco a todo custo
Hitler	Lavar seu tecido branco	Tirar uma mancha que não existe	Retornar à ação sem variação	Chorar ao fracassar
	Expulsar as outras figuras da lavanderia	Dominar a máquina de lavar	Continuar o domínio da máquina	Perder o domínio da máquina para a Jornalmaníaca
Jornalmaníaca	Colecionar notícias de jornal	Manter algum tipo de memória num mundo em ruínas	Perceber que as notícias estão se repetindo	Querer ir embora desse mundo

TABELA 4.2 – *LEITMOTIVE* DAS FIGURAS EM ORDEM DE ENTRADA EM CENA				
FIGURA	***LEITMOTIVE* EVIDENCIADOS NO ATO I**	**SENTIDO ALMEJADO**	**VARIAÇÃO NO ATO II**	**VARIAÇÃO NO ATO III**
Homem	Comer azeitonas e realizar a manutenção da cozinha	Responsável pela conservação cotidiana, banal. A figura mais apática da ficção	Encapar os pés da mesa e cadeiras da cozinha	Elucubrar sobre o poder das azeitonas em não ficarem enrugadas no líquido constante
Lavador II	Lavar os corpos	Função do trabalho	Aceleração de ritmo e intensidade da ação	
		Transgredir o espaço seco	Esvaziar garrafas d'água	Se entregar à agua do chão, suicídio

Cessada a música e a movimentação de entradas e saídas das figuras, a cena se estabelece a partir de um longo silêncio, que é interrompido por um microdiálogo solitário entre o Panfletário e Hitler. O diálogo é solitário, porque Hitler não responde às perguntas de seu parceiro de cena, a não ser por uma ação agressiva em que ele se senta na máquina de lavar tentando estabelecer o seu território de domínio. A cena segue na cozinha com o Homem tentando dialogar com a Jornalmaníaca.

> **Homem** (com dois jornais em mãos): Olha só o que eu trouxe!
> **Jornalmaníaca** (continua olhando para os seus jornais): Ahãm, pode colocar aí na geladeira.
> Homem percebe que a Jornalmaníaca não entendeu o que ele disse e joga o jornal na mesa.
> **Jornalmaníaca**: Ai, que bom! Obrigada! (Percebendo que o jornal era antigo.) Mas você esqueceu justo o de hoje!
> Homem joga o outro jornal na mesa.
> **Homem**: Acho que eu mereço uma recompensa.[122]

Essas pequenas cenas dialógicas apresentam ao espectador o caráter cotidiano do primeiro ato. São diálogos banais, que apontam algumas características importantes que serão retomadas e desenvolvidas posteriormente.

[122] Todas as transcrições que seguem foram retiradas da dramaturgia da peça, tal como elaborada por Beatriz Vilas Boas e Catarina São Martinho e não publicada.

Por exemplo, a cena da lavanderia indica o estranhamento da presença de uma representação de Hitler no espetáculo, além de estabelecer o domínio da figura sobre a máquina de lavar, enquanto, na cozinha, a reação da Jornalmaníaca quando o Homem a entrega um jornal evidencia seu único *Leitmotiv*.

Após esse diálogo, o Homem coloca uma música de Billie Holiday no aparelho de som que está sobre a geladeira. A música em questão é *Georgia On My Mind*. No ambiente da casa de banhos, já temos o Lavador II aguardando o próximo cliente que não chega. Na cozinha, o casal começa a insinuar um momento sexual. O sexo se dá de forma estranhada, pois o órgão de prazer máximo em nosso mundo ficcional são os pés, portanto eles lambem os pés do outro e sentem o prazer de um ato sexual. Enquanto isso, na casa de banhos, o Lavador II retira suas galochas e deposita seus pés dentro de um vaso de plantas cheio de areia seca e sente o mesmo prazer do casal, como se fosse uma masturbação.

FIGURA 4.8 – Daniel Mazzarolo na cena de masturbação dos pés com a areia seca (2009). Créditos: Raoni Maddalena

Nesse momento o espectador tem a dimensão do lugar proibido que os membros inferiores ocuparam em nossa ficção, justamente por eles estarem a todo momento protegidos por causa da água na superfície terrestre. Os pés se tornaram obscenos.

Do ponto de vista formal e retomando a ideia de encenação de *Leitmotive*, essa é a primeira cena em que o espectador acompanha uma sobreposição e contaminação de motivos de forma concomitante em mais de um ambiente. Tal sobreposição é mediada pela musicalidade, quando o Homem instaura uma espécie de clima sensual com a canção de Billie Holiday e esse clima contamina de forma sútil os outros ambientes. A música parece permitir tal comportamento tanto na cozinha, numa perspectiva mais causal, quanto na casa de banhos por contaminação.

O sexo e a masturbação são interrompidos quando, ao mesmo tempo, a Jornalmaníaca se preocupa com os jornais que caem da mesa na cozinha e o Lavador I entra na casa de banhos flagrando o Lavador II em seu ato libidinoso. A escolha pela interrupção concomitante se repete em outros momentos do espetáculo, a fim de estabelecer as conexões de sobreposição entre os três ambientes.

Após a interrupção, a cena volta para um estado de contemplação silenciosa, com os lavadores arrumando o espaço de trabalho; o Panfletário e Hitler, lendo o jornal e aguardando a roupa ser lavada; e o Homem comendo azeitonas, enquanto a Jornalmaníaca retorna à sua obsessão com os jornais. O tempo dessa cena é dilatado, gerando no espectador uma sensação de que nada está acontecendo. Tal opção se dá na tentativa de promover a experiência apática para quem está assistindo ao espetáculo, sendo que as ações realizadas nesse momento fazem parte dos *Leitmotive* das figuras em cena.

O silêncio é interrompido quando o Panfletário vai até o microfone e lê uma notícia de jornal.

> **Arthur**: Com o fim de incluir ecologicamente a água engarrafada no cotidiano da população, foi aprovada ontem pelo Conselho de Segurança Nacional, a Primeira Lei de Incentivo à Plastificação. Essa medida foi entendida como um avanço para a manutenção da integridade dos corpos. A partir do começo do mês serão fiscalizados todos os casos de uso e manuseio da água que não for devidamente engarrafada, sob o risco de multas altíssimas. A enfermeira Rachel Muniz, 45 anos, alarmada pelo crescente número de acidentes ocorridos pelo contato direto com a água, desabafa, abre aspas: 'Essa medida certamente deverá por um fim a tantos desastres. A água engarrafada vai agradar

> não somente pela questão da saúde, como também da praticidade'. Fecha aspas. De acordo com Paul Shermann, médico escolar romeno, sua descoberta revolucionou a água engarrafada. As pesquisas de Shermann indicam que a potência catártica da vida encontra-se melhor afunilada envolta na plasticidade da garrafa d´água…

A cena é interrompida por Hitler, que estoura uma bombinha, dessas de festa junina, em sua própria mão. Nesse momento, o Lavador II entra na lavanderia para lavar algumas toalhas, enquanto Hitler sai da lavanderia com seu tecido branco. O Lavador II, sem entender o que acabou de acontecer ali, coloca suas toalhas para lavar, passando na frente do Panfletário, que estava aguardando para lavar suas roupas desde o início do espetáculo.

Dessa forma, a cena evidencia o caráter público da lavanderia, pois, quando o Panfletário utiliza o microfone para se dirigir ao espectador e ler a notícia, tal ação se configura como uma espécie de fala pública e épica. A cena expõe, também, o pequeno conflito entre Hitler (imagem do totalitarismo fracassado) e o Panfletário (uma espécie de caricatura revolucionária). E, por fim, no momento em que o Lavador II coloca suas toalhas para lavar, fica sugerido que o Panfletário não consegue agir no âmbito privado, pois ele estava esperando para lavar suas roupas e não contesta a figura que passou na sua frente na ordem das lavagens.

Após essa pequena movimentação, a cena volta para o estado silencioso e contemplativo. Agora, o que toca no rádio da cozinha é uma música de Maria Callas. As figuras ali continuam em suas ações silenciosas: na casa de banho, o Lavador I segue em sua relação com o vaso de areia; e, na lavanderia, o Panfletário e o Lavador II esperam a roupa ficar limpa. Aos poucos, vai se revelando uma nova ação na lavanderia: num ato de transgressão, o Panfletário começa a esvaziar as garrafas de água que estão ali, no seu desejo de manutenção da "água em seu estado livre". Tal ação de desobediência contamina o Lavador II, que o ajuda na transgressão. Ali começa a se estabelecer o *Leitmotiv* do Lavador II, que é o de querer manter as coisas molhadas, diferentemente do seu parceiro de trabalho que deseja que as coisas fiquem secas.

Esse momento de contemplação é longo, dura quase dez minutos, e é o último momento de “respiro” longo do espetáculo, que é interrompido por um barulho ensurdecedor de helicóptero que cobre a música de Callas. O barulho faz com que as figuras saiam de suas ações repetitivas e se deem conta, pela primeira vez, de que algo está fora da ordem.

FIGURA 4.9 – Cena em que as figuras se dão conta do barulho do helicóptero (2012). Créditos: Eduardo Azevedo

Esse é o fim do primeiro ato e o que o espectador conseguiu ver até ali foi a constituição situacional do espetáculo, uma apresentação dilatada das figuras e seus *Leitmotive*, somada às relações dessas figuras nesse mundo diferente do nosso. Ou seja, o ato possui um caráter assumido de apresentação da situação, ainda sem grandes sobreposições, além de cenas ou ações concomitantes.

Mas há uma antecipação de que essa lógica contemplativa será rompida. Ao ouvir o som do helicóptero, as figuras, lentamente se reúnem na lavanderia, rompendo a lógica espacial estabelecida até ali. Ou seja, o espectador começa a ter a dimensão de que as lógicas de tal estabelecidas podem ser rompidas a qualquer momento.

_____Segundo Ato

A cena é interrompida por um *black out*. Em seguida, a música eletroacústica do início retorna em forma alterada. O ritmo e a melodia continuam como na primeira cena, mas a sensação sonora é de que as caixas de som estão embaixo d'água. O sonoplasta aumentou a potência dos sons graves da música, dando ao espectador a sensação de uma sonoridade "afogada".

Junto com a música, a partitura cênica inicial se repete, só que de forma também alterada. O Panfletário percorre os três ambientes escoando a água de maneira mais violenta: no corredor do banho, vemos um cliente esperando algum Lavador que não chega; na lavanderia, os dois Lavadores lavam toalhas; e, na cozinha, Hitler come azeitonas. Ao microfone, o Panfletário grita outro texto contra as garrafas d'água, mas agora está de costas para o público, como se estivesse falando às figuras presentes em cena, mas ninguém olha para ele.

> **Arthur**: É um absurdo o espetáculo da água engarrafada! Esses cárceres dos fluídos catárticos do planeta. O que eles querem é engarrafar todos nós nesses plásticos purulentos castradores dos elementares! É um *continuum*! *Continuum* de águas domesticadas por essas coleiras transparentes. É um absurdo pensar que todos nós vamos consumir água em conserva, nos esquecendo da potência catártica das coisas! O H_2O precisa… Precisa… Precisa… Precisa… Aonde vamos parar nessa cultura de *best sellers*?

Enquanto o Panfletário diz esse texto, as figuras mudam de ambiente. Hitler volta para a lavanderia e coloca seu tecido para lavar novamente; os Lavadores entram na casa de banhos e plastificam a plataforma utilizada para seus clientes serem lavados; e o Homem encapa os pés da mesa e cadeiras da cozinha com sacolas plásticas.

Todas essas ações ocorrem enquanto ainda ouvimos o som da música eletroacústica e são executadas de forma coreografada, assim como no início do primeiro ato. Cada saída de alguma figura em um espaço é realizada com a entrada de outro. A sensação do espectador é a de uma engrenagem. Se, no primeiro momento que isso ocorre, apresentamos uma engrenagem mais ordenada, agora, nessa repetição, a engrenagem possui falhas. As ligações entre

os espaços não são mais respeitadas pelas figuras e algumas entradas e saídas acontecem sempre de forma “atrasada”.

Além disso, há na repetição da música e da lógica coreográfica (ambas em formas alteradas) a instituição desses elementos como um *Leitmotiv* do espetáculo, que define os inícios dos atos. Além de gerar a sensação para quem vê de que tudo o que ocorreu no primeiro ato vai se passar novamente nesse segundo ato, mas de forma alterada.

A música cessa e as cenas não possuem mais o tom contemplativo do primeiro ato; elas são mais ágeis e o recorte de iluminação mais brusco. A primeira cena do segundo ato acontece na casa de banhos – a luz está recortada somente neste ambiente. O Lavador I percebe que o vaso de plantas está úmido.

> **Lavador I**: Foi você que molhou a planta hoje?
> **Lavador II**: Não.
> **Lavador I**: Mas ela está encharcada! Onde foi parar o seu zelo? Você está abatida. Precisamos preservar as coisas secas… E isso exige esforço e cuidado… Esforço e cuidado para que se preserve a aridez das coisas. O espaço seco… O espaço úmido é claustrofóbico.

Se, no primeiro ato vimos a relação do Lavador I com algo seco, agora a variação de seu *Leitmotiv* é explicitada por sua própria fala. No caso dos Lavadores, sentimos a necessidade de que seus *Leitmotive* fossem explicitados para o espectador em forma de fala, pois durante o processo de criação a oposição entre eles não era suficiente somente pelas ações.

Na cena seguinte, a luz recorta o ambiente da cozinha. Em cena, estão a Jornalmaníaca, visivelmente perturbada, e o Homem retirando algumas garrafas d’água da geladeira de forma despropositada. O incômodo da Jornalmaníaca é rapidamente verbalizado. Ela começa a comparar algumas notícias e percebe que são repetidas, o que gera um fluxo monológico extenso com o qual o Homem não parece se importar. Diz:

> **Jornalmaníaca**: Esse jornal está muito parecido… Essa notícia, por exemplo, ela não é nova. Eu tenho certeza. Como eu desconfiava! Mais uma que não é nova. Eu estou começando a ficar desconfiada, e isso não é bom, ao mesmo tempo, não é possível que nada tenha acontecido

> desde a semana passada. Eu vou começar a desenvolver um sentimento de dúvida em relação ao mundo. Caras de pau! Os jornais estão cada vez mais cínicos, cada vez mais corruptos… Não pode ser… Sempre assim? Tem algo muito errado aqui… Como se fosse a mesma coisa só que de um jeito invertido. Isso me lembra aquele filme… ou era livro?

No momento em que a figura diz, de forma confusa, perturbada, que aquela notícia era repetida, que tudo estava se repetindo, só que de uma maneira invertida, o objetivo é causar no espectador a mesma sensação em relação ao espetáculo. Pois ele acabou de assistir a uma espécie de recomeço da obra, só que em forma alterada. A ideia de repetição está inserida na fala da personagem e na forma do espetáculo, funcionando como um motivo de reminiscência, tal como desenvolvido no primeiro capítulo da dissertação, ou seja, um elemento que causa no espectador a memória de algo que já ocorreu.

O fluxo monológico da figura prossegue, enquanto todos os outros habitantes começam a se transformar em espécies de jornalmaníacos, ou seja, todos colocam óculos escuros e começam a ler e rasgar um jornal, sugerindo uma multiplicação da figura que está emitindo o texto. É a primeira e única vez em que o espaço deixa de ser tripartido e passa a constituir um ambiente único, como se fosse uma extensão poética da figura em foco.

Essa cena funciona como antecipação em relação ao uso espacial do espetáculo. Se durante boa parte da obra, vemos os espaços separados, obedecendo entradas e saídas rigorosas dos atores e com uma iluminação totalmente setorizada, aqui vemos os espaços se tornarem único, definido principalmente pela iluminação que não mais recorta os três ambientes. Tal artifício inaugura o que veremos no terceiro ato.

FIGURA 4.10 – Cena em que todas as outras figuras se transformam em jornalmaníacos (2009). Créditos: Raoni Maddalena

O surto da jornalmaníaca é interrompido quando ela busca em seus arquivos plastificados uma outra notícia para fazer a comparação e percebe que o plástico que envolvia o recorte de jornal está encharcado. A cena se esgota no silêncio curto que é interrompido pelo som do helicóptero ensurdecedor. Todos saem de cena.

FIGURA 4.11 – A atriz Júlia Moretti atuando como Jornalmaníaca (2009). Créditos: Raoni Maddalena

Além da movimentação e da música que acompanham a primeira cena do espetáculo e que retornam no entreato, agora se apresenta outro elemento que percorre a obra como *Leitmotiv*, o som do helicóptero. Ele surge pela primeira vez ao fim do primeiro ato e agora finaliza o segundo ato, também de forma alterada. Se em sua primeira aparição, ele surge aos poucos, ocupando a cena com a dilatação característica do primeiro ato, agora ele é cortante, ou seja, entra em volume elevado e de forma abrupta, definindo um estado de violência e repressão às figuras que permanece no terceiro ato.

_____Terceiro Ato

O Panfletário realiza sua partitura pelo espaço novamente, enquanto as figuras adentram seus respectivos ambientes totalmente encharcadas. A umidade nos objetos no ato anterior progrediu para a umidade nas figuras. Não se escuta mais a música eletroacústica, somente o som intermitente do helicóptero, que está em seu máximo volume. A iluminação já não recorta mais os ambientes, investindo em feixes de luz horizontais aos três espaços verticais. Os atores não respeitam mais as entradas e saídas e podem atravessar de um espaço a outro utilizando diagonais e caminhadas circulares, além de deslocarem objetos de um ambiente a outro. Contraditoriamente, a única relação que as figuras teimam em manter é a sua repulsa em relação à água do chão, ou seja, quando retiram as galochas, a fim de tentar se secar, elas se deslocam pelo espaço com a ajuda das cadeiras e baldes utilizados no prólogo do espetáculo.

No corredor da casa de banhos, o Lavador II entra e retira suas galochas, pisa na água do chão e esvazia as garrafas d'água. Tais ações são acompanhadas pelo seguinte texto:

> **Lavador II**: Vai vir muita água por aí. Vamos ter que nos adaptar. Vamos ter que criar brânquias, escamas. O que será do seco quando tudo estiver úmido? Vamos ter que nos adaptar aos novos modos de vida. O espaço seco é claustrofóbico.

Ao final do texto, quase sem nenhuma roupa, a figura se deita no chão molhado, sugerindo ao espectador uma espécie de suicídio. Tal leitura só é possível pela relação que as outras figuras criam com a água do chão durante

todo o espetáculo, mas, sobretudo, pela insistência nessa relação de ojeriza quando o espaço já está completamente desorganizado e caótico.

FIGURA 4.12 – A atriz Paola Lopes em cena de suicídio (2009). Créditos: Raoni Maddalena

Após essa cena, há um recorte brusco de iluminação na máquina de lavar. Lá está a figura do Hitler, ainda tentando lavar seu tecido branco. A atriz vai aumentando o ritmo da lavagem com gestos grandes e caricatos. Na insistência da ação, chora compulsivamente.

A imagem de uma representação de Hitler, tentando lavar um tecido já limpo e chorando por seu fracasso, define a função almejada dessa presença no espetáculo. A cena sugere um esvaziamento completo de uma figura totalitária e a inclui nos mesmo problemas e dilemas de figuras comuns. Todos ali estão sofrendo a opressão dessa ficção científica, ninguém está ileso. Além disso, ao ver tal situação, é sugerido para o espectador que há um poder maior que o Totalitarismo presente naquela ficção.

Após essa cena, vemos na cozinha o Panfletário ordenando que o Homem comece a estocar garrafas d'água, revelando a contradição entre discurso e prática da figura, ou seja, numa situação limite, de urgência, ele abandona suas ideologias e percebe que precisa se precaver diante de alguma emergência. Enquanto isso, o Homem, mesmo encharcado e quase nu, come suas azeitonas.

> **Homem**: As azeitonas são muito curiosas, não é mesmo? Você entende isso? Presta atenção. Se você colocar um tomate na água por muito tempo, o que acontece com a pele dele? Pois é! Ele vai enrugar. E com

> as azeitonas? O que acontece com as azeitonas? Nada! Não acontece nada! Elas ficam aqui, o dia todo, nesse líquido verde… E o que acontece? Nada! Nada acontece com as azeitonas! Elas não enrugam! As azeitonas não enrugam! As azeitonas… As azeitonas são a elite das frutas!

Por fim, a Jornalmaníaca entra na lavanderia e, ainda perturbada, retira sua roupa para colocar na máquina de lavar. Seminua ela diz para Hitler: “Eu quero ir embora daqui… Sei lá… Pra Manaus”.

Brânquias, escamas, azeitonas e Manaus. Nesses três últimos textos do espetáculo, o objetivo era estabelecer uma fricção entre a tragicidade e urgência provocadas pelo barulho ensurdecedor do helicóptero e pelos corpos dos atores com a ausência de consciência trágica das figuras. Ou seja, mesmo na situação limite, elas não conseguem elaborar um discurso trágico sobre suas condições. Elas exprimem textos patéticos, risíveis e precisam gritar muito alto para se ouvirem e serem ouvidos pelos espectadores.

Em dado momento, o helicóptero cessa. O silêncio é estabelecido novamente. A iluminação retorna aos recortes precisos dos ambientes, tudo parece voltar à normalidade, mas o espaço está modificado: há cadeiras na casa de banhos, baldes na cozinha, entre outras inversões.

Tal conformidade durava segundos, pois logo ouvíamos um alarme e a voz em *off* do início falando sobre Oswaldo Cruz. As figuras tentavam se proteger de algo, vestiam capas amarelas, entravam na geladeira e na máquina de lavar, subiam na mesa, se escondiam atrás do vaso de plantas da casa de banhos. A iluminação subia a cem por cento cegando o espectador, para depois falhar deixando todos no escuro. Silêncio. Suspensão. Geralmente, não havia aplausos.

FIGURA 4.13 – Cena final de *Manter em local seco e arejado* (2012). Créditos: Eduardo Azevedo

A seguir podemos ver a progressão dos principais *Leitmotive* da obra e suas variações a cada ato organizados em uma tabela explicativa. Essa progressão servia de base para a criação e recriação das cenas, depois de já possuirmos alguns horizontes mais claros para a criação. Tal organização auxilia o leitor a compreender de forma analítica o entendimento de *Leitmotiv* na presente obra.

TABELA 4.3 – *LEITMOTIVE* DAS AÇÕES E ELEMENTOS

AÇÃO OU ELEMENTO	SENTIDO CRIADO	*LEITMOTIVE* EVIDENCIADOS NO ATO I	VARIAÇÃO NO ATO II	VARIAÇÃO NO ATO III
Alagamento	Mundo em ruínas, apocalíptico	Presença constante da água na superfície terrestre	Umidade dos objetos	Figuras encharcadas
Pés	Novo órgão sexual, obsceno, superprotegido	Proteção dos pés com galochas; sexo com os pés na cozinha e masturbação com a areia seca	Lavador I coloca os pés na areia úmida	Todos, com exceção do Lavador II, continuam tentando manter os pés longe do alcance da superfície terrestre
Jornal	Manutenção da memória do passado	Artigo colecionado pela Jornalmaníaca; lido na lavanderia por todos que passam por ali; notícia lida pelo	Repetição de notícias; lido por todos no momento em que há a replicação da Jornalmaníaca;	

TABELA 4.3 – *LEITMOTIVE* DAS AÇÕES E ELEMENTOS				
AÇÃO OU ELEMENTO	**SENTIDO CRIADO**	***LEITMOTIVE* EVIDENCIADOS NO ATO I**	**VARIAÇÃO NO ATO II**	**VARIAÇÃO NO ATO III**
		Panfletário para o espectador	destruído pela umidade iminente	
Helicóptero	Alertar que algo está fora da ordem	Surgimento sútil até o estabelecimento completo de sua presença auditiva	Surgimento brusco e em volume elevado	Presença constante em volume elevado
Iluminação	Guia para o olhar do espectador	Recortada precisamente, com transições suaves entre um ambiente e outro	Recortada precisamente, com transições bruscas entre um ambiente e outro	Deixa de ser recortada e unifica os três espaços
Sonoplastia incidental	Definir o ritmo mecânico e robótico da encenação	Estabelece o ritmo da cena	Música afogada, distorcida	A música é substituída pelo barulho de helicóptero
Cenografia	Estabelecer três ambientes distintos	Espaço organizado	Espaço com algumas alterações de objetos nos ambientes	Objetos espalhados de forma desorganizada

Pela descrição, análise e tabelas expostos, podemos concluir que o espetáculo *Manter em local seco e arejado* trabalha com a composição de *Leitmotive* para atingir uma progressão trágica no espaço e nas figuras. Metaforicamente, seria como dizer que o espectador acompanha o aumento progressivo do seu *Grundmotiv*, a água. Ou seja, mesmo que o espetáculo possua uma estrutura fragmentada, há nele a construção de um processo, de um norte mais claro, de uma progressão acentuada, do mais baixo para o mais alto, do menos grave para o mais grave. Ainda, o espetáculo não possui lapsos temporais, *flashbacks*, a regra dele é seguir para a frente, para cima.

Tal conclusão faz crer que por se tratar do meu primeiro trabalho como encenador, a ideia de encenação de *Leitmotiv* é ainda limitada, pouco explorada e complexificada. Ainda possuía uma abordagem mais linear do conceito e o compreendia muitas vezes como a mera repetição de um elemento. Como é possível perceber, por mais que o espetáculo lide com sobreposição, ele lida, sobretudo, com edição. Ou seja, as combinações dos diversos *Leitmotive* da obra se dão pelos recortes e ênfases para cada ambiente ou figura e trabalha com momentos pontuais de sobreposição e geração de significados distintos. E esse trabalho com edição deflagra um certo encadeamento das ações e *Leitmotive*,

como se estivéssemos vendo um filme com três histórias diferentes muito bem decupadas.

Nesse sentido, quando iniciamos o processo posterior, havia consciência disso e o grupo estava interessado em pesquisar as diferentes possibilidades de significados a partir da sobreposição de elementos, cenas, *Leitmotive*, musicalidade, enfim, dos diversos aspectos cênicos. Portanto, poderemos observar uma encenação de *Leitmotive* mais complexa e aprofundada no espetáculo que será analisado em seguida, a obra *Mantenha fora do alcance de crianças*.

4.2 Mantenha fora do alcance de crianças*:* Leitmotive *em forma de* déjà vu

"A criança vê teorias reconhecíveis de antepassados, nos quais ela nota a origem de todas as semelhanças conhecidas de homem para homem. O mundo das aparências ganha e transborda no insensível, no desconhecido. Mas o escurecimento da vida chega e doravante estados similares não se encontram mais a não ser graças a uma lucidez absolutamente anormal devida, por exemplo, aos entorpecentes.
Daí a imensa utilidade dos tóxicos para liberar, para sobrelevar o espírito. Mentiras ou não do ponto de vista de um real de que se viu o pouco caso que se podia fazer dele, não sendo o real senão uma das faces mais transitórias e menos reconhecíveis da infinita realidade, igualando-se o real à matéria e apodrecendo com ela, os tóxicos reconquistam, do ponto de vista do espírito, sua dignidade superior que os converte nos auxiliares mais próximos e mais úteis da morte."
(Antonin Artaud)

O trecho, escrito por Antonin Artaud no livro *Linguagem e Vida*,[123] foi uma das referências principais para a construção do espetáculo *Mantenha fora do*

[123] ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

alcance de crianças.[124] Ainda que a citação do artista francês tenha despontado em nossa sala de ensaio já na metade do processo de construção da obra (em agosto de 2009), ela parecia ser dirigida a nós, ao nosso trabalho, já que estávamos tateando a possibilidade da manifestação trágica a partir do entorpecimento dos corpos. Além do próprio nome do espetáculo, que sugere uma contradição ao proibir a presença de um olhar "infantil", "inocente", "inexperiente", diante dos acontecimentos em cena.

FIGURA 4.14 – Cena de Mantenha fora do alcance de crianças (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

4.2.1 A criança vendo teorias reconhecíveis: metodologias e contextos conceituais para a criação

A pesquisa, nesse segundo espetáculo do grupo *[pH2]: estado de teatro*, centrou-se em uma investigação que, conceitualmente, subvertia o argumento do espetáculo anterior, ao propor uma atitude reativa do homem frente a uma situação de crise. No nível do discurso, esse desejo pressupunha uma continuidade da pesquisa desenvolvida com relação ao fenômeno trágico no mundo contemporâneo, assumindo, dessa vez, um posicionamento que ultrapassava a apatia de *Manter em local seco e arejado*.

[124] O processo de criação do espetáculo foi dividido em duas grandes fases: a primeira, ainda dentro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Antônio Araújo, no âmbito da conclusão das disciplinas "Projeto Teatral I" e "Projeto Teatral II", que culminou em sua estreia no Teatro Laboratório do Departamento em 2009. E a segunda, mais longa e com subsídio da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que se encerrou na estreia do espetáculo no Centro Cultural São Paulo (2011).

O ponto de partida para as proposições do novo espetáculo surgiu de um material criativo residual, correspondente aos desdobramentos das questões evocadas pelo trabalho anterior. Ou seja, se a primeira obra respondia à pergunta motriz da pesquisa de forma negativa, afirmando que no mundo contemporâneo não seria possível uma sensação trágica de fim de mundo, no presente espetáculo a resposta seria afirmativa. Desejávamos estabelecer uma afirmação que pudesse superar e subverter o prisma da apatia.

As respostas possíveis a essa provocação indicavam a escolha por um viés de pesquisa que buscasse uma atmosfera ruidosa, que abrisse a possibilidade de se refletir para além da prostração e da inércia dos corpos presentes no primeiro espetáculo. Surgia, então, a necessidade de se encontrar o caminho que levaria os corpos ao movimento, à expurgação, frente à tragédia iminente. Para isso, deviam-se encontrar os elementos capazes de fazer a ponte entre um corpo apático e um corpo potencialmente histérico. Naquele momento, encontramos a histeria como antônimo da apatia.

Para prosseguir com a pesquisa, os artistas do espetáculo anterior concordaram que um caminho importante seria o de promover novos encontros e embates estéticos; para isso, foram chamados novos integrantes para compor o processo criativo. Logo, naquele momento, estávamos reunidos em quatorze estudantes do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo,[125] ou seja, quase dobramos o número de artistas envolvidos no primeiro processo.

Tal proposta nos parecia a forma mais radical de se criar o antagonismo à obra anterior. Pois, se naquele momento inicial tínhamos o desejo de confluir questões estéticas com artistas que já dialogavam antes do processo de criação, na ocasião do disparo do segundo processo o objetivo era o contrário: nos interessava a chegada de novos artistas para responderem aos temas e anseios já disparados no primeiro trabalho de novas formas, podendo gerar ruídos, embates, aproximações e distanciamentos.

Novamente estávamos desfechando um processo colaborativo, dessa vez com artistas mais experientes e afinados entre si e outros recém-chegados à

[125] Bruno Caetano, Catarina São Martinho, Daniel Mazzarolo, Francisco Lauridsen, Júlia Moretti, Júlio Barga, Leonardo D'Aquino, Luana Gouveia, Luiz Pimentel, Maria Emília Faganello, Mariana Soutto Mayor, Nicole Oliveira, Paola Lopes e Rodrigo Batista. Agora a polifonia da formação era mais acentuada, pois tínhamos estudantes de Direção Teatral, Licenciatura em Artes Cênicas, Interpretação Teatral e Teoria Teatral, além de um integrante formado em Música.

estrutura de grupo que já havia sido delineada anteriormente. Durante um bom tempo de processo, tal conjuntura nos dava a sensação de recomeço, com suas vantagens e desvantagens. Vale ressaltar que o trabalho seria a minha conclusão do curso de Direção Teatral no Departamento, logo, o desejo de agregar mais pessoas ao trabalho era, em boa parte, de minha responsabilidade.

E existiam dois motivos para tal escolha, o primeiro, já explicitado, dizia respeito às provocações e desafios que poderiam surgir de novos integrantes, enquanto o segundo, e mais importante, era pela vontade intuitiva de trabalhar com mais atores em cena e uma relação mais direta entre cena e música (por isso o convite ao músico e ator Francisco Lauridsen). Como já tínhamos delineado a continuidade da pesquisa sobre o fenômeno trágico, parecia muito importante a presença de mais atores já que havia a possibilidade de pensar a tragédia pelo viés do coro.

O processo criativo se iniciou de forma semelhante ao do primeiro trabalho, com uma série de discussões para tentar circunscrever a referência temática com precisão, além de cenas e ideias que foram criadas e apresentadas por todos a partir de algum recorte específico. O material bruto originado desses procedimentos apontava, desde o princípio, para o desenvolvimento de relações no espaço familiar e privado.

Diferentemente do primeiro trabalho, em que tínhamos uma referência específica – o trecho da obra de Gilles Lipovetsky –, agora nosso ponto disparador era difuso. Lemos e discutimos diversas obras literárias, filosóficas e dramatúrgicas[126] que julgávamos precipitar a ideia de histeria como reação a um mundo desajustado, mas nenhuma delas era certeira para o que intuíamos.

E foi na linguagem cinematográfica que encontramos ecos mais poderosos para o que estávamos buscando. O trabalho com referenciais cinematográficos foi deflagrado no momento em que se pretendia investigar elementos capazes de materializar um corpo histérico em cena, ou seja, mais importante do que uma referência narrativa ou filosófica, o cinema nos apresentou a possibilidade de entender nosso material disparador com imagens já estabelecidas. Por exemplo,

[126] Como exemplos podemos citar: *De repente nas profundezas do bosque*, do israelense Amós Oz, a novela *A Construção*, do tcheco Franz Kafka, e algumas dramaturgias do russo Anton Tchekhov.

a atmosfera criada, o corpo dos atores, a ambientação sonora, as cores, entre outros elementos materializados numa obra cinematográfica.

O contato com a linguagem do cinema deveria, então, delimitar os contornos do material criativo que vinha sendo levantado e influenciar o pensamento para a construção de uma estética e de um universo temático específico; naquele momento, a ideia de uma tragédia familiar e privada. Por essa razão, optamos pelo contato com as obras de dois cineastas: a argentina Lucrécia Martel,[127] especificamente o filme *O Pântano* (2001), e o norte-americano John Cassavetes,[128] elegendo o filme *Faces* (1968) como referência principal.

A sinopse oficial brasileira do filme da realizadora argentina anuncia:

> A cidade de La Cienaga é conhecida pelas extensões de terra que se alagam com as chuvas repentinas e fortes, formando pântanos que são armadilhas mortais para os animais da região. Perto da cidade fica o povoado de Rey Muerto, em que está localizado o sítio La Mandrágora, onde são cultivados pimentões vermelhos. Para ele vão duas famílias, lideradas por Mecha (Graciela Borges) e Tali (Mercedes Morán). Mecha é uma mulher em torno de 50 anos, que tem 4 filhos e um marido que procura ignorar bebendo cada vez mais. Já Tali é prima de Mecha e também tem 4 filhos, sendo que ama seu marido e sua família. Em meio a um verão infernal, as duas famílias entram em conflito quando a tensão entre elas aumenta.[129]

Diversos aspectos presentes já na sinopse do filme nos inspiraram na criação de *Mantenha fora do alcance de crianças*. Como exemplos, podemos citar algumas conexões diretas: a situação familiar, o verão infernal, a casa de veraneio, a presença do álcool e o conflito entre dois membros da mesma família. Ou seja, a referência da obra de Martel nos serviu como estímulo para conceber alguns aspectos visuais e dramatúrgicos do espetáculo.

---

[127] Lucrécia Martel é cineasta argentina contemporânea. Uma das principais características da sua produção é a busca por um cinema realista. Os conflitos apresentados em sua obra são de natureza quase sempre cotidiana, doméstica. Destacam-se em sua cinematografia os longas-metragens *O Pântano* (2001), *A menina santa* (2004) e *A mulher sem cabeça* (2008).

[128] John Cassavetes (1929-1989), ator e cineasta, é considerado o pai do cinema independente nos Estados Unidos. Seu cinema apresenta personagens em situações limite como em *Faces* (1968), *Husbands* (1970) e *Uma Mulher Sob Influência* (1974).

[129] Texto contido na contracapa da edição brasileira do DVD original do filme.

FIGURA 4.15 – Cena de *O Pântano* (2001)

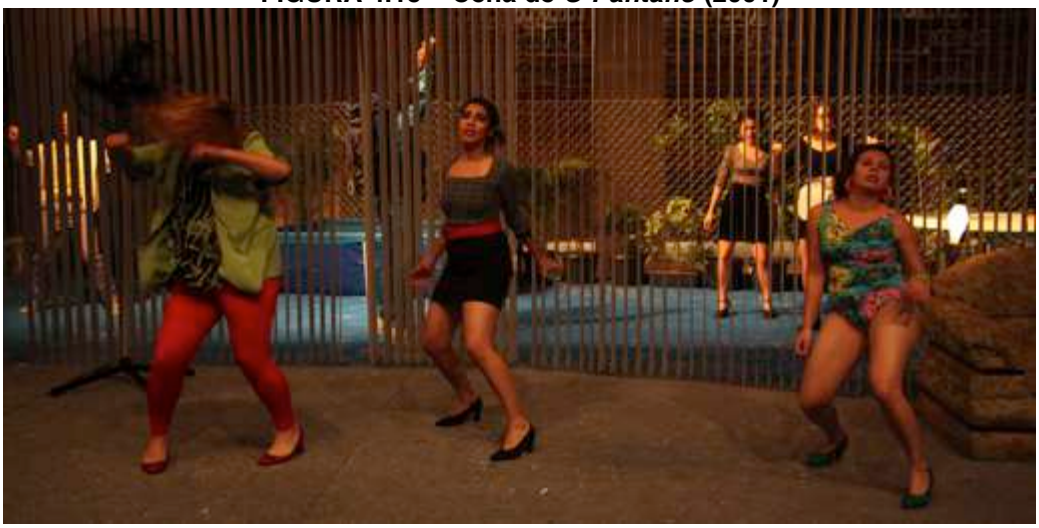


FIGURA 4.16 – Cena de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Nas Figura 4.15 e 4.16, podemos perceber a semelhança visual entre as obras. A direção de arte, assinada por Paola Lopes, trabalhou na ideia de uma releitura da ambientação proposta por Martel. As sungas, os maiôs, a casa de verão, a presença da natureza, a piscina, entre outros elementos. Tal releitura tinha o objetivo de transpor a situação visual da diretora argentina para o contexto brasileiro, localizado para nós na década de noventa, numa casa de praia do litoral paulista. A releitura foi construída a partir do seguinte procedimento: a diretora de arte pediu a todos os artistas envolvidos que recolhessem o maior número de fotografias e vídeos da infância de cada um e, a partir dessas referências, pode criar a visualidade do espetáculo.

Além desses elementos visuais, a concepção espacial sofreu influência da obra da diretora argentina na esfera da ambientação, ao mesmo tempo que remetia ao espetáculo anterior. Nas duas obras, o espaço é tripartido. Na

primeira, a divisão dos três ambientes é bastante delineada: são três espaços completamente distintos, dispostos de forma vertical, além da divisão precisa da iluminação que isola esses três corredores uns dos outros. Já em *Mantenha fora do alcance de crianças*, o espaço é único (uma casa de verão), mas dividida em três partes: a sala, o quintal e a rua. Essas partes possuem uma divisão mais fluída, menos esquemática que no espetáculo anterior. Os três espaços são distribuídos de forma horizontal, e a iluminação de um espaço contamina o outro.

Para suas divisões utilizamos anteparos físicos: para separar a sala do quintal, construímos uma parede de persianas verticais que são abertas e fechadas no desenrolar da obra; para separar o quintal da rua, o anteparo é uma grade de alumínio, dessas que separam quadras de futebol.

FIGURA 4.17 – Comparação espacial entre os dois espetáculos: no primeiro, percebemos a divisão de forma vertical e sem ligação entre os espaços; já no segundo, o espaço é disposto de forma horizontal com anteparos que ligam os ambientes

Quando escrevemos sobre a primeira obra, no subcapítulo anterior, explicitamos as representações espaciais que discutiam a relação entre as esferas públicas e privadas. Cada espaço possuía uma característica que almejava definir com exatidão as formas de relação entre as figuras. Por exemplo, a cozinha era abordada como um espaço privado, que condicionava a relação das figuras por meios dialógicos. Na obra seguinte, essa discussão prosseguiu de forma residual, ou seja, não era foco do trabalho, mas ainda assim ocorria em alguns momentos do processo. Quando concebemos a espacialidade do espetáculo, tínhamos o desejo de manter a rua como um espaço estritamente público, o quintal entre as duas esferas e a sala como espaço privado. Essas fixações foram flexibilizadas com o tempo de processo, pois a encenação caminhava para uma cena com pouquíssimos recortes e estava sendo baseada na ideia de fluxo como composição.

Tal conceito de fluxo surge de nossa segunda referência cinematográfica. A obra de John Cassavetes evoca diálogos estéticos mais complexos com nossa pesquisa e, assim, passa a ser uma das diretrizes para se pensar procedimentos de encenação e de interpretação. Para auxiliar o leitor no entendimento da importância que os filmes e procedimentos realizados pelo cineasta norte-americano tiveram para o grupo, se faz necessário um brevíssimo histórico sobre a contribuição da produção de Cassavetes para o cinema mundial moderno e contemporâneo.

John Cassavetes tem sua produção concentrada entre as décadas de cinquenta e sessenta. Nesse momento histórico, o cinema hollywoodiano possuía uma metodologia de criação vigente: o *Método*, que foi desenvolvido dentro do teatro estadunidense nas décadas de 1930 e 1940 por Lee Strasberg e é concomitante ao surgimento do *Actor's Studio*, que teve entre seus fundadores Elia Kazan e se tornou o objeto de estudo norteador das práticas cênicas naquele momento. Os procedimentos, que visavam uma construção psicológica da personagem a favor de uma representação da realidade, são desdobramentos de Strasberg dos ensinamentos de Constantin Stanislavski.

Muito se escreve sobre o *Método*, mas o fato é que existe um grande lapso temporal entre seu desenvolvimento e as publicações das obras de Stanislaviski. Seu livro *A preparação do ator* foi a principal fonte de estudos para os atores e teóricos da metade do século XX, e sua obra *A construção da personagem* demorou muito tempo para ser lançada, gerando uma leitura parcial do legado do encenador russo. Entre um escrito e outro, a imagem de Stanislavski começa a modificar-se; "sobretudo, já não se pensa nele como apenas voltado para o exercício da interiorização do ator".[130]

Sobre essa apropriação de Stanislavski por Strasberg, o teatrólogo francês Bernard Dort afirma:

> [...] desprezando tudo aquilo que é forma e expressão exterior da personagem-imagem transformada em lei sob o nome de *Método* no *Actor's Studio*, onde estudos e exercícios stanislaviskianos muitas vezes se converteram em psicodrama. Aliás, desde 1934, quando Stella Adler

[130] RIZZO, Eraldo Pereira. *Ator e estranhamento*: Brecht e Stanislavski. São Paulo: Senac, 2001, p. 53.

> – uma das atrizes do *Group Theater* – visitou Paris, Stanislavski advertiu seus 'discípulos' americanos contra o abuso do recurso exclusivo à 'memória emotiva' e aos exercícios de 'lembrança dos sentimentos'.[131]

Ora, se o *Método* estava difundindo uma representação da realidade, "naturalizando" a interpretação dos atores, não é de se estranhar que ele seria uma das principais ferramentas para a construção e composição de personagens dentro do cinema estadunidense.

Na contramão dessas tendências, temos diversos realizadores, tanto no teatro como no cinema. Um deles é justamente John Cassavetes, que se forma inicialmente como ator teatral na Academia Americana de Arte Dramática de Nova York e que, mesmo não tendo passado pelo *Actor's Studio*, foi fortemente influenciado pelos ensinamentos dessa escola.

Em 1957, Cassavetes dirige seu primeiro longa-metragem, *Shadows*, em que já se nota um movimento de afastamento da influência de Strasberg. Louis Marcorelles escreve uma crítica na revista *Cahiers du Cinéma*, na ocasião do lançamento do filme na França, em 1961, na qual diagnostica que a interpretação evidencia uma outra forma de trabalho, em que os atores (semiprofissionais) não estão em busca da personagem, mas que parece haver ali uma "participação constante na elaboração progressiva da personagem e uma lenta impregnação física e moral pelo modelo definido de uma vez por todas em colaboração com o diretor".[132] Ou seja, o cineasta se utilizava de outros procedimentos – muitas vezes por conta de uma precariedade nos modos de produção, já que ele não estava inserido no mercado cinematográfico hollywoodiano – que vão gerar uma obra com outros códigos a serem identificados pelo espectador.

Em *Faces* e em *Husbands*, Cassavetes e sua equipe de criação parecem ignorar o passado de suas personagens. Elas são apresentadas em ato, construindo um arsenal de "conversas que giram em torno de si mesmas" (parafraseando Patrice Pavis em uma de suas definições de *Leitmotiv*),[133] de gestos que se repetem e definem as personagens e situações que parecem não almejar um desenvolvimento dramático. Ou seja, os elementos de composição

---

[131] DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 105.
[132] MARCORELLES, Louis. L'expérience Shadows. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 119, p. 8-14, mai., 1961, p. 9.
[133] PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 227.

que surgem da obra cassavetiana inspiravam uma possível forma de construção do nosso espetáculo que se unia à ideia de *Leitmotiv*.

Em *Faces*, por exemplo, acompanhamos a derrocada do casamento de um casal de meia idade. Em uma das cenas, já na metade do filme, acompanhamos a protagonista, Maria (Lynn Carlin), numa boate com as amigas, lá ela conhece o jovem Chet (Seymour Cassel), que não consegue parar de dançar – todas as suas falas e ações são acompanhadas por um passo de dança, denotando o caráter juvenil e patético da personagem. Tal gesto é estranho e não naturalizado. A cena seguinte é na casa de Maria, lá estão algumas amigas e o rapaz. Maria, tenta se envolver com Chet, mas acaba desmaiando por conta da bebida. Nessa longa cena (aproximadamente vinte minutos), o que nos interessava era a forma como a personagem de Chet era construída, os movimentos de dança continuavam, do momento de sedução da protagonista à tentativa de ajudá-la quando ela desmaia. A dança prossegue, não para. Identificamos tal gesto como o *Leitmotiv* de Chet, que era resignificado de acordo com a situação que ele estava vivendo: no bar, essa juventude patética; no primeiro momento da casa, a tentativa de seduzir Maria; e, por fim, na ajuda da protagonista desmaiada, um certo desconforto, um não saber o que fazer.

FIGURA 4.18 – Chet (Seymour Cassel) e Maria (Lynn Carlin) em cena de *Faces* (1968)

Thierry Jousse, leitor das obras do cineasta norte-americano, identifica três grandes eixos temáticos em sua cinematografia: o amor, o álcool e a loucura. Tais eixos são relacionados pelo autor à ideia de fluxo.

> O objeto do cinema de Cassavetes é o fluxo, ou melhor, os fluxos que rodeiam o ser; aquilo que flutua em torno e excede o eu; o ritmo que circula, inatingível, entre as coisas, entre os seres. Fluxo de amor, bem entendido em *Amantes*, mas também fluxo linguístico ou fluxos sob efeito do álcool. Este último é intimamente ligado ao corpo; atravessa-o com feixes de energia, provoca vibrações de alto a baixo, mas só escapa raramente, permanecendo fixo no corpo.[134]

O discurso evocado pelas obras cassavetianas evidenciam um estado de decadência por conta da falta de comunicabilidade, o retrato de uma sociedade cada vez mais burocratizada, onde o homem só existe como sujeito e objeto econômico, dando lugar ao esvaziamento de qualquer relação social. O colapso das personagens precipita-se sob a forma de fluxos monológicos, refletindo uma individualização constante e certa degeneração no plano das relações interpessoais. A cena emblemática que exemplifica tal característica é o momento em que a protagonista de *Uma mulher sob influência* (1974), Mabel (Gena Rowlands), tem uma crise psicológica em sua casa e ao final da cena é levada por um médico a pedido de sua família. Na cena, longa também (aproximadamente trinta minutos), estão presentes Mabel, seus três filhos pequenos, o marido operário, um médico e a mãe do marido. A protagonista está claramente tendo um surto, e as outras personagens estão tentando resolver a situação, mas não conseguem dialogar com clareza. Em suma, enquanto Mabel fala sobre como ama os filhos e a família, Nick (Peter Falk), o marido, fica afirmando para si que sua mulher não está louca, e a mãe dele grita que ela tem de ser internada a qualquer custo. Ou seja, cada personagem entra num fluxo monológico e esquizofrênico, que culmina em cenas de violência entre eles, até a internação de Mabel.

---

[134] JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*: Biografia, análise crítica e filmografia completa do diretor de Glória e Faces. São Paulo: Nova Fronteira, 1992, p. 99.

FIGURA 4.19 – Nick (Peter Falk) e Mabel (Gena Rowlands) em cena de *Uma mulher sob influência* (1974)

Privilegiando o plano privado nas relações propostas pela obra de Cassavetes, a encenação de *Mantenha fora do alcance de crianças* apropria-se do conceito de fluxo desenvolvido por Jousse a partir da obra do cineasta. Tal conceito, aplicado no trabalho com o corpo e a palavra dos atores, possibilitou investigar objetivamente os princípios para um estudo sobre a histeria e para a descoberta de uma interpretação ruidosa. Em suma, encontramos nossa resposta trágica a partir da ideia de histeria manifestada por três temas em fluxo: o amor, o álcool e a loucura. O fluxo do amor se manifesta nas relações familiares das figuras; o álcool pela presença real da bebida alcoólica na cena e nos corpos dos atores (eles ingeriam álcool durante o espetáculo); e a loucura pelas cenas histéricas e sem sentido lógico, como o brinde às frutas, verduras e legumes evocado por uma das figuras.

Para alcançar tal linguagem histérica a partir de fluxos realizamos uma série de procedimentos criativos, que, para os fins desta dissertação, divido a seguir em três frentes: atuação, dramaturgia e encenação.

Após o primeiro período (aproximadamente três meses) de criação de cenas e possíveis situações e figuras a partir de nossas referências cinematográficas, algumas figuras começaram a ser delineadas por cada ator e atriz, em conjunto com a encenação e a dramaturgia. A partir disso, íamos experimentando os possíveis *Leitmotive* de cada figura. Após esse período de experimentação, elencamos o seguinte mapa[135] de motivos condutores:

[135] Esse mapa de *Leitmotive* está registrado em um dos meus cadernos de direção. As nomenclaturas, por vezes prosaicas, nos serviam como um guia interno para criação.

TABELA 4.4 – MAPA DE LEITMOTIVE DAS FIGURAS *EM MANTENHA FORA DO ALCANCE DE CRIANÇAS*	
FIGURAS	***LEITMOTIV***
Mulher I	Choro compulsivo
Mulher II	Ser "vagabunda"
Rosí ou A empregada	Movimentos retilíneos, postura ereta e tom trágico
Marlene ou Passista em looping	Sambar o tempo todo
Leon	Dançar axé *music* o tempo todo
Darcy	Ostentar
Henrique e Homem Blasé[136]	Ficar parado o tempo todo contemplando o céu e criticar a atual situação das figuras
Homem Culto	Definir teorias filosóficas sobre a vida
Omar	Não falar, apenas se manifestar tocando músicas em seu teclado

Posteriormente à escolha dos *Leitmotive* das figuras, cada ator desenvolveu um mapa geral da figura, no qual eles desenhavam esquemas, escreviam textos, colavam imagens de referência, entre outros elementos que ajudavam a entender as possibilidades de variação de cada figura. Nesse mapa, era tarefa, também, estabelecer relações familiares entre as figuras. Nesse momento que descobrimos que Mulher I e Mulher II eram irmãs, que Marlene era a tia delas, que não havia mãe, nem pai, entre outras relações.

Outro exemplo que podemos citar a respeito da contribuição desses mapas individuais é a construção da figura de Darcy, atuada por Júlio Barga. Desde o início do processo, a androginia do ator era tema das cenas trazidas por ele. Darcy vem desse fluxo, um nome que pode ser habitualmente de homem e de mulher, uma figura de gênero indefinido. Nesse caminho, Barga propôs seu mapa baseado em figuras do universo *pop* musical decadente. Para ele, figuras como Mariah Carrey, Cher e Whitney Houston eram o estímulo para a criação de sua figura. A abordagem sobre o tema do alcoolismo, presente em um de seus fluxos monológicos, surge desse mesmo universo decadente *pop*.

[136] As duas figuras foram fundidas ao final do processo, por causa da saída de um dos integrantes para um intercâmbio na França em 2010.

FIGURA 4.20 – De calça vermelha, o ator Júlio Barga, atuando como Darcy (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Ainda no meio do processo de criação do espetáculo, entendemos a diferença dos *Leitmotive* criados no espetáculo anterior. Em *Manter em local seco e arejado*, os motivos condutores sugerem uma progressão, se transformam: a figura do Panfletário começa falando mal da água engarrafada, desenvolve uma fúria por tal questão e termina dizendo que é necessário estocar água. Já em *Mantenha fora do alcance de crianças*, as figuras possuem *Leitmotive* fixos, sem transformação. A Mulher I começa e termina chorando, e o que dá contornos de variação é aquilo que está sendo composto com ela, seja o texto que está sendo dito, o movimento que ela está fazendo ou o que está acontecendo na cena.

Tomemos outro exemplo, a figura da Marlene, que possui o *Leitmotiv*: "Sambar o tempo todo". A primeira vez que a víamos fazer isso costumava causar riso no espectador – logo ela era identificada como a "tiazona" da casa. Em um trecho adiante, ela sambava e gritava contra a Mulher II:

> Quarenta graus de sol na cabeça não pode fazer bem pra algumas pessoas. Faria sentido eu ter mergulhado de olhos abertos e agora não estar enxergando muito bem. Foi o cloro em excesso… Como assim você ainda está aqui? Olha, minha filha, isso não é coisa que se faça com a gente. É muita loucura da sua cabeça voltar agora. Você é louca. Você é muito louca. Cala a boca! Você não percebe o transtorno que

> isso causa para todos nós? Você não percebe o quanto isso é descabido?[137]

A ação de sambar e gritar esse texto para a Mulher II criava sentidos totalmente diferentes daquela primeira impressão. Tornava a figura mais densa, agressiva, violenta, além de definir a Mulher II como *persona non grata* naquela casa, elemento fundamental para a criação dramatúrgica.

FIGURA 4.21 – Catarina São Martinho como Marlene (2009). Créditos: Juliana Bittencourt

No âmbito da dramaturgia, podemos citar o aspecto condutor da criação: os fluxos monológicos. A partir dos *Leitmotive* de cada figura somados às nossas três grandes formas de manifestação histérica (o amor, o álcool e a loucura), os atores e a dramaturga, Nicole Oliveira, eram provocados a escrever fluxos monológicos sem limites de tamanho, ou melhor, a regra era: quanto maior, melhor.

Podemos citar dois exemplos, o primeiro se refere à primeira palavra falada do espetáculo, que denominamos como *Faz um ano*. Em algum momento inicial do processo levei uma cena em que utilizava a primeira fala da peça *As três irmãs* de Anton Tchekhov, dita pela personagem Irina:

---

[137] Também neste subcapítulo, as transcrições referentes a textos da peça são oriundas de sua dramaturgia original, de autoria de Nicole Oliveira. A autora publicou recentemente esse e outro texto. Ver: OLIVEIRA, Nicole. *Mantenha fora do alcance de crianças e Stereo Franz*: dois estudos trágicos. São Paulo: Giostri, 2015.

> Faz hoje exatamente um ano que papai morreu. Dia cinco de maio… Dia de teu aniversário, Irina. Um dia tão frio… Nevava. Eu temia que não sobrevivesses. E tu estavas estendida como morta… No entanto, passa-se um ano apenas, e nós nos lembramos dele com calma, e tu estás aí, vestida de branco, resplandecente. (O relógio soa doze horas.) Naquele dia, o relógio também soou assim, como agora. Recordo-me de quando levaram seu caixão: houve música e salvas no cemitério. Ele era general e comandava uma brigada. Mas não houve muita gente em seu enterro. É verdade que chovia… Chovia a cântaros e havia muita neve.[138]

No decorrer do processo, a cena que levei deixou de fazer sentido, mas o texto de Tchekhov ainda ressoava como uma inspiração para a criação da ação principal do espetáculo. Em *Mantenha fora do alcance de crianças*, acompanhamos essa família congregada depois de um ano de semelhante reunião. Era claro para nós que algo tinha acontecido um ano atrás, mas era importante não revelar o fato ao espectador (realmente nunca nos debruçamos sobre o fato em si). A figura porta-voz dessa memória era a Mulher I, atuada por Júlia Moretti, que chorava compulsivamente durante todo o espetáculo.

Para trabalhar tal acontecimento investimos num primeiro fluxo monológico que deveria ser baseado no texto russo, mas sem revelar o fato passado, e que já trouxesse alguns *Leitmotive* dramatúrgicos que seriam retomados no decorrer do espetáculo, como os copos de vidro, o calor intenso e a própria frase: “Hoje faz um ano”. A dramaturga então recolheu alguns materiais com que já tínhamos trabalhado e criou um fluxo monológico de aproximadamente quatro páginas.

Experimentamos em cena todo o material bruto e no próprio improviso da atriz íamos recortando cada vez mais o texto até chegar na forma e tamanho final.

> Hoje faz um ano e nenhum de nós se lembrou. Um ano… E se alguém se lembrou preferiu não falar, o que dá na mesma que esquecer… Como nós esquecemos? Se eu tivesse me lembrado antes eu não teria permitido. Vai ser irreversível, vai ser como se estivéssemos com amnésia. Há um ano, todos tremiam e se xingavam. Há um ano nossas vozes faziam esforço para serem ouvidas. Por que não estamos mais roucos? Quando se deu a cura? Eu não entendi o momento do diagnóstico… Não saberemos o que foi que aconteceu, para estarmos

[138] TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

> hoje nesse lugar, Deus, eu quero me lembrar pra sempre! Não estamos caminhando para lugar nenhum, pois não criamos laços, percebem? Parecemos minhocas, minhocas adultas. Eu não me lembrei… Eu peço a Deus todos os dias para que me lembre, eu jurei que não esqueceria… Eu quero um copo. Precisamos ser examinados, ver o que nos falta pra lembrar, já que talvez seja falta de vitaminas, de ácidos graxos… Não sei, ácidos graxos são essenciais. Eu vou chamar uma ambulância, não podemos deixar que nosso cérebro seja humilhado progressivamente. Faz um ano… Perdoe-me por esquecer… Por favor, às vezes a gente não esquece as coisas por mal. Eu me lembro de outras coisas mais antigas, que eu poderia muito bem ter esquecido, mas eu me lembro. Eu me lembro do campinho, por exemplo! Quem se lembra do campinho? Alguns podem até se lembrar… Mas eu sei detalhes importantes. Sei a classificação geral dos times, por exemplo. Quem saberia isso? Isso eu sei e sei onde Leon escondeu o nosso colar de pérolas. Sei com toda certeza… Eu quero um copo! Há tempos que as cortinas estão fechadas e que não acreditamos mais em nada, nem nas cortinas. Nossa mãe abria as cortinas todas às manhãs, para que a claridade entrasse na casa. Não se pode viver bem, enxergar as coisas bem, no escuro. Eu abrirei as cortinas… Quem abriu as cortinas? Eu nem se quer me dei conta que estavam abertas… Eu não me sinto bem hoje. Queria poder dizer que me sinto, que está um dia agradável, mas está muito quente por aqui, muito calor… E está meio escuro também. Para uma casa de cortinas abertas, eu quase não enxergo nada bem. Faz um ano… A gente vai acabar esquecendo de uma vez, vai ser um apagão geral, vocês vão ver… Nada mais vai ser contado e vai se passar um ano de vazio total… Ou já se passou? Faz um ano, não é? Faz, não faz? Sim. Eu devo ter certeza. Não há como se confundir. Faz um ano… Essa minha cabeça que não está boa. Está uma cabeça muito pequena, uma cabecinha mínima, uma cabeça de peixe miúda… Faz um ano, não faz? Sim, faz um ano…

É importante ressaltar que os improvisos da atriz possuíam a premissa do seu *Leitmotiv*: chorar o tempo todo; portanto, o recorte textual do material bruto sucedeu a partir das partes que julgávamos ser coerentes com esse estado, fosse para afirmar ou desdizer o choro. Ou seja, a dramaturgia estava em constante diálogo com o improviso e as demandas de cada ator e seu respectivo *Leitmotiv*.

FIGURA 4.22 – Júlia Moretti em cena inicial de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2009). Créditos: Juliana Bittencourt

Outro exemplo é o fluxo monológico de Darcy. Tínhamos em mente que a figura seria a responsável por verbalizar o fluxo do álcool, ou seja, ela elaboraria alguma fala a partir de seu ponto de vista elitista (característica sugerida por seu *Leitmotiv*) sobre o que o espectador estava vendo durante todo o espetáculo: figuras ébrias e descontroladas.

Seguimos com o mesmo procedimento citado acima, mas o ponto de partida era outro: a relação do próprio grupo com a bebida naquele momento do processo. *Mantenha fora do alcance de crianças* foi elaborado concomitantemente a um momento específico do grupo; a temática da histeria e dos fluxos do álcool, amor e loucura estavam sendo vivenciados por nós. Praticamente em todo fim de ensaio, bebíamos. Nossas discussões eram infladas pelo amor momentâneo entre nós e pela loucura de criar um espetáculo com tanta intensidade. Vivíamos em um bar localizado na Rua Augusta, o *Eclético's Bar*, apelidado por nós como *Bar da Cris*, por causa de sua dona mal-humorada. Naquele bar, muitas resoluções cênicas, ideias e elucubrações surgiram durante as madrugadas. Nicole Oliveira brinca que criou o fluxo monológico de Darcy ali, a partir daquelas experiências.

FIGURA 4.23 – Imagem do *Eclético's Bar*, lacrado pela prefeitura em 2012; depois disso, foi demolido, dando lugar a mais um prédio residencial e de luxo na Rua Augusta

Diante da sujeira caótica que constituía o nosso bar, criamos nossa obra. Mas voltemos ao texto de Darcy: Nicole Oliveira levou para o ensaio um fluxo maior que o *Faz um ano*. Tinha em torno de cinco páginas. O processo de edição dele foi mais trabalhoso. Foram diversos ensaios dedicados a essa tarefa, edições da dramaturgia, do ator e da encenação. Tal dificuldade estava relacionada ao fato de todos terem apego ao material bruto, mas não conseguíamos colocá-lo em cena de forma potente, pois em dado momento a cena parecia estar em função do texto e não o contrário.

Até que aceitamos que essa cena do espetáculo deveria ser configurada como uma atração, um *stand-up* do ator. Quando optamos por esse formato cênico, o texto ganhou força e o ator conseguia sustentar a cena por meio do humor proposto pela dramaturgia.

> Eu conheço esse jogo e todos os outros jogos de baralho que envolvam bebida alcoólica, porque eu sei beber e sei fumar quando vocês ainda nem sabiam trocar de roupa. Eu bebo bem. Porque eu aprendi com os melhores, com os líderes, com os mais bonitos. Eles são quem bebem mais no mundo inteiro. Eu sei jogar porque aprendi com o Bob. E vejam só: o Bob não é alcoólatra. Alcoólatra é outra coisa. O alcoolismo é um erro na trajetória do bom bebedor. Não é nosso caso. Há uma nítida diferença: alcoólatras são sempre solitários e bons bebedores têm

sempre grandes amigos. Eu tenho grandes amigos… Se tivesse um campeonato de quem consegue virar mais doses de rum jogando baralho, eu com certeza venceria, e não nenhum de vocês. E não adianta ficar se embriagando por aí pra conseguir atingir o meu nível, que é o que muitas vezes acontece com quem me conhece e me admira. Isso pode acabar muito mal. Eu bebo porque tenho o talento, que além de ser natural, também está ligado aos meus interesses culturais. Se vocês ainda não perceberam, eu sempre fui apreciador de cultura de qualidade. É difícil compreender, mas eu posso dar um exemplo: quando fui viajar pro estrangeiro me vi diante de um grande desafio. Devo beber ou não esses *mojitos,* sabendo que meu fígado não aceita bem as folhas de hortelã? Eu costumo passar mal com hortelã. Não gosto do sabor delas nem em balas do tipo *drops*. Mas enfim… Eu, que bebo muito bem, que tenho interesse em apreciar as mais diversas formas de cultura de um país, deveria ou não beber os *mojitos*? O que acham que fiz? Vocês ainda não sabem? Fui e bebi. Bebi tudo! O povo local ficou chocado com a minha ousadia! E não me lembro se passei mal ou não depois. Mas me lembro que isso foi uma prova de que bebo bem. Foi o atestado que faltava. Eu cheguei a beber uma mistura de 13 destilados em um só copo. Dá pra acreditar? Você conseguiria, Marlene? Você que é tão descontraída? Pois eu me orgulho de dizer que consegui! Vamos! Façam o teste? Me obriguem a beber! Vamos, quero ver quem é o melhor aqui! Se tivéssemos o baralho, vocês seriam humilhados. E devo reafirmar que eu não sou alcoólatra. Tenho cultura o bastante pra não me encaixar nessa categoria. Sim, porque poucos sabem, mas alcoolismo não tem nada a ver com dormir na sarjeta. Tem madame de alto nível cultural e social na sarjeta e isso não quer dizer nada. A sarjeta é lugar público e cada um pode cair nela quantas vezes quiser. Humilhação é beber um copo de cerveja e ficar tonta. Que falta de cultura. Que falta de interesse pelo social. Quando aprendi a beber, aprendi também o ato de cidadania que isso revela. E parece absurdo, mas revela sim. Você sabia disso, Marlene, você que é sempre tão engajada? É importante para o bom bebedor, antes de qualquer coisa, ser elegante e limpo. Sem ofensas a ninguém. Mas manter a ordem e a limpeza nada tem a ver com manter a sobriedade. Tudo aquilo que é sujo, impuro e pode ser comprado nas estradas deve ser banido da sociedade. O álcool (não se esqueçam disso) ainda é um artigo precioso de limpeza. Não só tira mancha de móveis, como também pode ser usado para uma limpeza moral e mais nobre. Não adianta beber bem e pertencer a algum tipo de nicho social contaminado, se é que vocês me

> entendem… É principalmente aí que se diagnostica o alcoolismo, e que o bebedor deve ficar recluso, não apenas para tentar se curar, mas principalmente para não contaminar o resto da sociedade. Não transformar com sua impureza um bom bebedor em um alcoólatra. Um dia eu ainda vou ganhar algum tipo de prêmio por isso. Não, não pela ousada teoria, mas pelo talento na arte de beber bem. E não que eu faça isso por dinheiro, mas é que todo mundo quer ter alguma aptidão sua reconhecida, não é? Quem não quer? Quem aqui vai ter coragem de dizer que não quer?

Pelo conteúdo do texto e pelo *Leitmotiv* da personagem, é possível prever o tipo de cena que acontecia nesse momento do espetáculo. Era uma cena "escracho", que começava sem motivo e terminava sem sentido. Como disse anteriormente, era uma atração.

FIGURA 4.24 – Júlio Barga como Darcy (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Justamente em relação à encenação, podemos citar o entendimento da cena como atração. Isso se deu porque na ocasião do processo entrei em contato com a obra teórica do cineasta russo Sergei Eisenstein. Em seu livro *A Forma do Filme*, [139] o cineasta define *plano* e *montagem* dentro da linguagem cinematográfica em diálogo com a linguagem teatral. Afirma:

---

[139] EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

> O plano, considerado como material para a composição, é mais resistente que o granito. Esta resistência é específica dele. A tendência do plano à completa imutabilidade factual está enraizada em sua própria natureza. Esta resistência determinou amplamente a riqueza e variedade de formas e estilos de montagem – porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza. […] O menor fragmento 'distorcível' da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é montagem.[140]

Ou seja, podemos associar a ideia de *Leitmotiv*, apropriada pelo trabalho de encenação do *[pH2]: estado de teatro*, ao plano e à composição desses *Leitmotive* ao conceito de montagem. Naquele momento do processo, tal associação fez muito sentido e encorajou meu trabalho de encenador na construção do espetáculo. De alguma forma, minha função ganhou mais objetividade, ou seja, eu tinha uma série de *Leitmotive* criados pelos artistas e a tarefa concreta de compor todos esses elementos gerando significados e sensações para o espectador.

Além disso, a ideia eisensteiniana de montagem de atrações foi inspiradora. Sobre tal procedimento, François Albera afirma que

> […] a unidade do espetáculo não é requerida, tampouco o encadeamento das ações ou dos gestos; basta uma montagem de momentos fortes, agressivos, significativos, livremente associados em vista do efeito desejado.[141]

Durante o processo de criação, diversas cenas, que não se condensaram como dramaturgia textual, foram criadas pelos artistas. Tais cenas eram frutos de improvisos livres que costumávamos realizar para alcançar a ideia de fluxo no corpo dos atores. Os improvisos eram guiados por uma provocação, geralmente muito simples e direta. Por exemplo, em um desses improvisos, solicitei aos atores que pesquisassem frases de efeito relacionadas com a ideia de *biopolítica*. Eles trouxeram *slogans* de supermercado, ditados populares, bulas de remédio, frases que ouviram de alguém, enfim, uma grande variedade de frases e palavras

---

[140] Ibid., p. 16-17.
[141] ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 239.

que, em seu subtexto, diziam: “Seja feliz!”. Todas as frases foram compartilhadas enquanto eles aqueciam o corpo e a voz para o improviso. Quando percebi que estavam prontos para o jogo, entreguei uma garrafa de champanhe e pedi que, cada vez que alguém falasse uma das frases trazidas, eles brindassem de forma hedonista. Esses improvisos chegavam a durar duas horas e eram registrados em vídeo por mim. Os atores entravam no fluxo que tanto almejávamos. E esse improviso, especificamente, gerou uma cena importante para a dramaturgia do espetáculo, que chamamos de *Zeichen!*, na qual as figuras brindam para qualquer coisa que alguém diz, como no improviso.

FIGURA 4.25 – Cena *Zeichen!* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Em muitos desses improvisos, o caráter performativo das propostas experimentadas pelos atores dificultava uma construção dramatúrgica ficcional. Como transformar em dramaturgia um momento de canto despropositado de um dos atores? Uma dança esquisita que outro realizou sem perceber? Ou ainda, uma crise de tosse que uma das atrizes entrou em um dos improvisos causando a interrupção do fluxo?

Uma solução encontrada para não perder esses momentos preciosos para a linguagem que estava sendo concebida foi a ideia de transformar esses momentos em cenas de atração. Na Tabela 4.5, vemos a esquematização das cenas de atração, seus *Leitmotive* e os efeitos almejados:

TABELA 4.5 – ESQUEMA DAS CENAS DE ATRAÇÃO DE *MANTENHA FORA DO ALCANCE DE CRIANÇAS*			
CENA	***LEITMOTIVE***	**DESCRIÇÃO**	**EFEITO DESEJADO**
Dança aquecimento	Passos de dança coletivos ou individuais	Trinta minutos antes do início do espetáculo, as portas do teatro estão abertas; em cena, todos os atores dançam	Sensação de que as figuras estão na casa há muito tempo
Dança do quadril	Se movimentar pelo quadril	Os atores dançam com movimentos realizados a partir do quadril; enquanto dançam, quebram copos de vidro	Concluir a sensação de exaustão iniciada na *Dança aquecimento*
Summertime	*Leitmotiv* da figura Leon (dançar axé *music* o tempo todo)	Leon se molha; dança; grita; tira a roupa	Instituir a sensação de calor no espectador
Viver me aborrece	Cantar	Música composta pelo ator Luiz Pimentel; era cantada por todos os personagens	Quebra da narrativa e da linguagem; a cena se transformava num musical tosco
Chora!!!	Cantar	Homem Culto canta sambas ao microfone	Reconhecimento do espectador
Intervalo	Beber	Intervalo falso; é servida cachaça ao público; Homem Culto canta e os atores permanecem em cena realizando algumas ações	Estranhar a relação do tempo do espetáculo e aproximar o espectador da atmosfera que está sendo proposta
Hot Sun	*Leitmotiv* da figura Mulher II (ser "vagabunda")	Mulher II canta para Mulher I uma versão de *In the Hot Sun of a Christmas Day*, de Caetano Veloso	Retomar a relação das duas figuras para o espectador
A mentirosa	*Leitmotiv* da figura Darcy (ostentar)	Fluxo monológico de Darcy	Fazer a plateia rir da situação patética daquela figura, gerando ou não reconhecimento
Tâmaras	Dançar	Cena do jantar da família; é realizada como uma série coreográfica não realista	Estranhar texto e ação; prenúncio da cena *Zeichen!*
Zeichen!	Brindar	Cena na qual as figuras brindam por qualquer coisa	Configurar o hedonismo exacerbado
Chuva de copos	Conclusão do *déjà-vu*	Chuva real de copos de plástico	*Deus ex-machina*
Urina	Urinar	Os atores urinam nas calças	Desmedida trágica; nojo; ojeriza

Portanto, possuíamos uma série de cenas de atração, que experimentamos em lugares diferentes, para então chegar nessa ordem de conformação

composicional. Como explicitado no esquema acima, associamos a encenação de *Leitmotive* com a montagem eisensteiniana de atrações, mas percebemos que no espetáculo há diferenças entre esses dois procedimentos. Analisando a obra com distanciamento histórico, afirmamos que as cenas de atrações surgem dos *Leitmotive* criados pelos atores e pela dramaturgia através de improvisos livres. Seria como dizer que os *Leitmotive* eram regras para o improviso e o material emergido desse arranjo resultava numa cena de atração. Ou seja, a cena de atração não é o *Leitmotiv*.

Portanto, a encenação do espetáculo possuía uma dupla tarefa: compor os *Leitmotive* e montar as cenas de atração. Um dos desafios dessa composição de *Leitmotive* e da montagem de cenas de atração era constituir os desenhos de movimentação do espetáculo. Durante algum tempo, tentei – em vão – desenhar isso sozinho. Levava alguns *storyboards* para cenas específicas, mas ao propô-los aos atores sempre tínhamos a sensação de engessamento do espetáculo, ou melhor, a obra perdia seu fluxo.

A fim de resolver esse problema, sugeri que os atores fossem autores de suas movimentações no espaço. O primeiro procedimento significativo dessa resolução estava relacionado com a maneira como eles deveriam aquecer os seus *Leitmotive*. Formei duplas que, intuitivamente, chamava de *Leitmotive* análogos. Ou seja, os atores estavam divididos em duplas de estados semelhantes.

TABELA 4.6 – DUPLAS DE *LEITMOTIVE* ANÁLOGOS		
DUPLA 1	Mulher I	Mulher II
DUPLA 2	Leon	Marlene
DUPLA 3	Darcy	Homem Culto
DUPLA 4	Henrique	Rosí

Cada dupla era responsável por criar em conjunto o aquecimento para cada uma de suas figuras. Depois desse processo, a regra geral para a composição dos movimentos do espetáculo, era a de cada ator se relacionar a todo momento com a sua dupla, trabalhando distâncias, velocidades e intensidades a partir de um referencial específico – seu parceiro de cena.

Tal procedimento gerou no espetáculo um desenho de cena polifônico que os atores conseguiram fixar de forma orgânica, contribuindo para o caráter de

fluxo do espetáculo. Além disso, ele nos aproximou bastante da linguagem da dança, ao ponto de várias cenas serem coreografias improvisadas ou não.

Como exemplo, temos a cena *Tâmaras*, escrita pela dramaturga como um diálogo trivial entre as figuras durante o jantar de família. Quando a cena surgiu já era perceptível que o caráter naturalista proposto pela situação dramatúrgica não era coerente com o restante da encenação. Propus então o seguinte procedimento: escolhi uma música em parceria com Francisco Lauridsen e pedi para que, um a um, os atores entrassem no espaço de cena e realizassem uma trajetória dançada durante o tempo completo da música (aproximadamente três minutos). Enquanto um ator realizava o improviso, o próximo desenhava numa folha de papel o que ele estava vendo em termos de deslocamento pelo espaço. Depois dessa anotação, ele entrava em cena para compor com o ator que havia improvisado anteriormente. Assim, o espaço ia acumulando corpos que se deslocavam dançando. Ao final, possuíamos uma partitura coletiva no papel.

A partir dessa partitura, construímos a sobredita cena *Tâmaras*, em que os atores ficam repetindo seus movimentos enquanto dialogam com o texto escrito por Nicole Oliveira. A música é repetida em torno de quatro vezes. Essa cena funcionava como uma espécie de prenúncio da cena *Zeichen!*, que viria logo em seguida. Em sua dramaturgia, podemos ver brindes pontuais e ainda tímidos e, para alcançar esse *status* de prenúncio, a ideia de uma coreografia controlada e marcada se mostrou eficaz, pois na cena seguinte não havia marcação alguma, os atores se espalhavam pelo espaço em movimentações livres.

FIGURA 4.26 – Cena *Tâmaras* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Por todos os procedimentos explicitados até agora, podemos concluir que o espetáculo *Mantenha fora do alcance de crianças* foi construído a partir de um processo que radicalizou a ideia central dessa dissertação: a encenação de *Leitmotive*. Se a obra anterior serviu para iniciar um processo de pesquisa formal, esta trouxe desafios que exigiram invenções processuais muito importantes para a história do *[pH2]: estado de teatro* e para mim, como encenador.

4.2.2 *Déjà vu* como estruturação motívica: descrição e análise da obra

Como dito anteriormente, o espetáculo *Mantenha fora do alcance de crianças* parte, além das referências e procedimentos expostos, de experiências da vida noturna de seus integrantes, as noitadas intensas de Bar da Cris, as bebedeiras sem propósito e os afetos gerados por tais experiências. Em dado momento do processo, como encenador, apresentei ao grupo uma espécie de divisão esquemática dessa bebedeira. Na minha cabeça, o espetáculo acontecia no tempo de pouco mais de um dia, mais de vinte e quatro horas sem dormir, bebendo sem parar. Para descrever e analisar a obra, optei por explicitar esse enredo, que vai das vinte e duas horas do dia primeiro de janeiro de mil novecentos e noventa e dois ao amanhecer do dia três de janeiro do mesmo ano. Claramente, a precisão da data e horário se trata de uma pequena brincadeira. Como tínhamos essa ideia de que a obra se passava em algum verão da década de noventa, quando fazíamos a nossa roda de concentração e desejo de “merda”,

abríamos uma champanhe e fingíamos que mil novecentos e noventa e dois estava começando. Nunca expomos essa troça a ninguém, e isso não era tratado no espetáculo, mas esse esquema de horários pode ajudar o leitor a entender com mais precisão seu andamento.

_____22h00

As portas do teatro se abrem ao som de *Bitches Brew*, de Miles Davis – são quase vinte e oito minutos de música que tocam de forma ininterrupta. O espaço está revelado por completo: a sala, o quintal e a rua. Nele, nove atores interagem dançando, bebendo e conversando. A movimentação é quase livre, a pré-cena possui algumas regras: se manter em movimento; bailar passos de dança que remetam a uma movimentação clichê, como o famoso “dois pra lá, dois pra cá”; cada ator deve quebrar dois copos de vidro nesse ínterim; e, por último, as duplas de *Leitmotive* devem se relacionar com mais ênfase.

As regras desse jogo de composição funcionavam como um disparador de duas questões caras ao espetáculo. A primeira delas é o ato de quebrar os copos de vidro. Tal ação será repetida mais adiante em dois outros momentos, e o tema da ausência de copos será retomado durante vários trechos da obra. A segunda questão é a própria ideia de fluxo. O espectador deverá entrar numa sala de espetáculos já em movimento, com corpos já exaustos e inebriados, rompendo com a solenidade usual de uma sala de teatro. O objetivo era causar a sensação de que aquelas figuras estavam ali há muito tempo.

FIGURA 4.27 – Pré-cena de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Os atores alcançavam um nível de exaustão que imprimia uma intensidade importante ao espetáculo e, ao mesmo tempo, colocava um desafio ao próprio fôlego da peça. Na temporada de estreia, em 2009, no Teatro Laboratório da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, conseguimos executar os quase trinta minutos com as portas do teatro completamente abertas. Isso causava em nós, que estávamos fora da cena, uma certa ansiedade. Por exemplo, sempre pensávamos sobre os espectadores que entraram no início da obra. Pensamentos como: "Será que essas pessoas vão ter paciência para ver essa pré-cena e depois ver o espetáculo?". No fundo, isso era fruto de certa imaturidade nossa, de não conseguir defender a própria proposta.

Na segunda temporada, em 2011, no Centro Cultural São Paulo, realizamos o espetáculo no porão do Centro Cultural. Isso demandava uma organização de público por parte da equipe de bilheteria que gerou uma longa negociação sobre a necessidade de abrir as portas antes do horário previsto, pois a prática comum era um orientador de público descer com os espectadores cinco minutos antes. Depois de muita negociação, conseguimos estabelecer o pacto original do espetáculo. Creio que a cansativa discussão burocrática com a diretoria técnica do Centro Cultural São Paulo nos fez acreditar muito nessa necessidade. E realmente, ali, tal antecipação fazia muito sentido, por conta da própria disposição do porão do espaço: para chegar ao porão, o espectador

descia alguns lances de escada e se deparava com um longo corredor que terminava na entrada da sala de espetáculos. No caso do nosso espetáculo, era interessante perceber que o público já podia ouvir o Miles Davis da escada e, ao percorrer o corredor, tinha a sensação de adentrar algum tipo distinto de experiência. Ou seja, o espectador já começava a entender a linguagem do espetáculo antes mesmo de entrar na sala – ele era surpreendido por tal recurso.

A partir dali, ganhamos a confiança nessa escolha e em todas as outras apresentações exigimos dos espaços de apresentação essa antecipação de no mínimo vinte e cinco minutos, mesmo acumulando algumas experiências de espectadores que entravam na sala, permaneciam um tempo contemplando essa dança clichê, mal-ajambrada e repetitiva, e saiam claramente incomodados com a linguagem ali exposta. Foram pouquíssimos casos, três ou quatro, mas eles ainda fazem parte da nossa memória sobre o que essa pré-cena poderia provocar e, o mais importante, que ela antecipava a linguagem da obra no sentido da experiência do espetáculo e não da concatenação narrativa lógica e linear.

_____03h00

Para definir o início do espetáculo, utilizávamos o *off* do próprio teatro com os avisos de praxe. Enquanto esse dispositivo era acionado, os atores e a iluminação começavam a se concentrar na área da sala para o início da obra. Havia uma transição musical, e os atores começavam a transformar os passos clichês de dança em uma movimentação estranhada, que possuía como regra principal movimentos que partissem do quadril. Cada ator tinha dois copos de vidro em mãos. Ao som de *Starless*, do grupo King Crimson, os atores seguiam dançando.

FIGURA 4.28 – Cena *Dança do quadril* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

A opção por iniciar o espetáculo por uma dança que é precedida pela pré-cena já comentada tem por objetivo apresentar o espetáculo como uma experiência ao público. Portanto, o espectador que viu os quase trinta minutos anteriores vai acompanhar mais oito minutos dessa mesma linguagem. Ainda assim, há elementos nessa cena inicial que se diferenciam da cena anterior. Elementos que apresentam outros aspectos do por vir do espetáculo.

Diferente da cena anterior, a movimentação pelo espaço possui alguns elementos coreográficos. O primeiro deles é a formação do que chamávamos de estrutura trágica. Em dado momento os atores se aglomeravam do lado esquerdo da sala e, ainda dançando, se deslocavam para a boca de cena. Depois disso havia um deslocamento para o lado esquerdo do palco. Esse deslocamento final não era obedecido por duas figuras: a Mulher I e a Mulher II. A Mulher II ficava posicionada na disposição inicial da aglomeração, enquanto a Mulher I dançava na boca de cena do lado direito. O restante das figuras continuava em coro na posição final.

FIGURA 4.29 – Formação do coro na cena inicial do espetáculo (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Esse desenho de cena distinguia para o espectador o caráter trágico das figuras. Temos então destacados: a protagonista (Mulher I), a antagonista (Mulher II) e o coro (restante das figuras). Além disso, tal formação servia como uma antecipação da cena final do espetáculo, quando uma das figuras constata que, agora sim, estaríamos vendo uma tragédia. Ou seja, esse desenho de cena era uma antecipação da tragédia e, ao final, uma reminiscência da situação pré-trágica.

Após essa fotografia cênica, havia uma variação na música de King Crimson, uma explosão com a entrada de novos instrumentos, que fazia com que os atores se espalhassem pelo espaço da sala novamente. Essa rápida explosão já culminava num momento de "respiro" da música, uma espécie de intervalo musical, no qual havia apenas um solo de guitarra. Nesse momento, realizávamos a quebra coletiva dos copos de vidro. Todos os atores quebravam seus dois copos, com exceção da figura Mulher II, que continuava com um dos copos em suas mãos.

A opção por realizar essa atitude coletiva concentrada em um momento específico surge da necessidade de enfatizar essa ação para o espectador. Além disso, ela começava a definir com mais exatidão um dos *Leitmotive* principais da obra – a ausência de copos na casa – e também ajudava a concentrar os cacos

de vidro na boca de cena, posicionando o espectador na zona de risco que o espetáculo pretendia.

O chão também era um resquício do espetáculo anterior. Pensar onde as figuras pisam sempre foi uma obsessão intuitiva para mim como encenador. Se antes, em *Manter em local seco e arejado*, o espelho de água definia um terreno líquido, escorregadio, agora o chão estava revestido de vidro, objetivando um risco iminente dentro de um espetáculo com uma movimentação histriônica, atores inebriados e com pouca roupa.

Nos dois espetáculos tivemos de lidar com pequenos acidentes. Quedas inesperadas na primeira obra e pequenos cortes nas pernas dos atores na segunda. Esse risco sempre foi tema de sérias discussões ao longo dos dois processos e sempre tentamos assegurar a integridade física dos atores, mesmo sabendo que nossas escolhas limitavam a segurança. Enfim, todos tínhamos um pacto a partir de nossas escolhas estéticas e resolvemos aceitar os riscos que nossas obras sugeriam.

Após a quebra coletiva dos copos, a música retornava ao seu estágio de explosão e os atores agora expandiam a sua movimentação para os outros espaços da casa. Suas partituras de movimentação eram baseadas na ideia de composição pelas duplas de *Leitmotive*, como na dança da pré-cena. Agora, além do quadril, as figuras começavam a delinear seus *Leitmotive*. Abaixo, segue a explicitação dos *Leitmotive* que apareciam com maior destaque já nessa cena:

TABELA 4.7 – LISTA DE *LEITMOTIVE* EVIDENTES NA CENA DO QUADRIL

FIGURAS	*LEITMOTIV*	VARIAÇÃO
Mulher I	Chorar o tempo todo	Começava a chorar no sofá da sala
Mulher II	Ser “vagabunda”	Ao se movimentar pelo quadril deixava a sua saia se levantar, mostrando sua calcinha
Marlene	Sambar o tempo todo	Transitava entre o movimento do quadril e o samba
Leon	Dançar axé *music* o tempo todo	Transformava o movimento do quadril no rebolar típico de seu *Leitmotiv*
Henrique	Ficar parado o tempo todo contemplando o céu e criticar a atual situação das figuras	Interrompia os movimentos pelo quadril e contemplava o céu
Darcy	Ostentar	Soltava gargalhadas à plateia e dançava de forma exagerada, ao mesmo tempo muito seguro de si

Nesse momento, os atores se contaminavam pelas suas figuras e apresentavam ao espectador seus traços específicos, seus motivos condutores. Fica claro que nas duas cenas já descritas trabalhamos com a ideia de performatividade dos atores. Na pré-cena, são eles próprios dançando, se divertindo uns com os outros; enquanto na cena aqui descrita, a situação familiar, coletiva começa a ser evidenciada, além de seus *Leitmotive* que os atravessam e apresentam as figuras ao espectador. Ou seja, são cenas que trabalham com a ideia de trânsito entre performance e ficção.

_____Amanhece o dia

Ao fim da música, o espaço está revelado novamente pela iluminação em sua totalidade, parte das figuras já apresentam seus *Leitmotive* e a movimentação pelo quadril se esvai. Ouvimos o barulho dos passos dos atores nos cacos de vidro e o soluçar do choro compulsivo da Mulher I, que culmina no fluxo monológico do *Faz um ano*.

A cena se desenrola em dois planos e objetivos principais. O primeiro relacionado à figura da Mulher I e o seu ponto de vista sobre uma das temáticas do espetáculo; e o segundo diz respeito à ideia de composição cênica que envolve todas as outras figuras.

Como visto anteriormente, o fluxo da Mulher I, que inaugura a palavra falada no espetáculo, diz, de forma confusa, sobre a memória de algo que aconteceu há um ano naquela casa, com aquelas figuras. A Mulher I tenta a todo custo relembrar o que se passou e provoca as outras figuras a se lembrarem também. De forma errática, ela verbaliza seu incômodo pela ausência de uma memória coletiva e comum. De alguma maneira, a ausência de copos serve como metáfora para a ausência de memória. Ela pede copos duas vezes em seu fluxo.

Esse caráter errático surge da intenção de construir uma figura exausta, inebriada. Para nós, era como o amanhecer do dia depois de um porre bem tomado, aquela sensação de mal-estar, aquela pessoa que bebeu demais e de repente começa a chorar sem motivo aparente. Isso é evidenciado pela forma como as outras figuras reagem ao fluxo, ou melhor, como elas pouco ou nada reagem. Há na cena uma sensação de surdez latente. Ninguém a consola porque também estão todos bêbados. E isso é construído a partir da ideia de composição das figuras no espaço e na anunciação de seus *Leitmotive*. Ou seja, a cena

transita de um momento que parece coletivizado (as duas danças iniciais) para um momento de individualização extrema.

A estrutura dramatúrgica evidencia a ausência de relação ao propor o fluxo monológico como forma de expressão da figura, e a encenação trabalha no sentido de estabelecer esse isolamento e evidenciar algumas poucas possibilidades de diálogo sem palavras entre as figuras. Por exemplo, quando a Mulher I fala que todos ali parecem minhocas adultas, as figuras reagem com pequenas risadas. Esse trecho também cria uma relação com a cena que os espectadores viram anteriormente. De alguma forma, a qualidade de movimentação da dança do quadril, remete a essa ideia de minhocas adultas. Inclusive, quando a atriz fala isso, volta a se movimentar por um instante como na cena anterior.

Essas pequenas relações acontecem em outros momentos do fluxo monológico como quando a figura pergunta se todos se lembram do campinho. Alguns riem, outros afirmam com a cabeça que se lembram. Aí se estabelece o único lapso de memória coletiva de todo o fluxo. Assim como no espetáculo anterior,[142] essas banalidades ganham importância para as figuras em cena, ou seja, elas falam e reagem pouco com aquilo que parece ser o real nó trágico de suas condições. No caso, a Mulher I pergunta se alguém se lembra do acontecimento que parece ser trágico e a chave para o entendimento de suas condições no presente, mas as figuras só conseguem reagir quando ela fala do campinho ou do colar de pérolas.

Além disso, a cena também se relaciona com o estabelecimento dos *Leitmotive* de figuras que ainda não tinham se apresentado na cena anterior e com a acentuação e repetição daqueles que já haviam irrompido.

TABELA 4.8 – LISTA DE *LEITMOTIVE* EVIDENTES NA CENA *FAZ UM ANO*

FIGURAS	*LEITMOTIV*	VARIAÇÃO
Homem Culto	Definir teorias filosóficas sobre a vida	Se aproxima do microfone e tenta falar algo, mas não consegue
Rosí	Movimentos retilíneos, postura ereta e tom trágico	Atravessa o espaço por linhas retas
Omar	Não falar, apenas se manifestar tocando músicas em seu teclado	Se aproxima do teclado

[142] Em *Manter em local seco e arejado*, se fala sobre azeitonas, desejo de ir para Manaus, entre outros elementos já explicitados anteriormente.

No caso da Rosí, havia uma regra de jogo mais objetiva: a manutenção do espaço. Como ela era caracterizada como a empregada da casa, a ela foi incumbida a tarefa de realizar algumas ações espaciais em conjunto com Omar. Por exemplo, as faixas das persianas que separam a sala do quintal poderiam se soltar por conta da movimentação dos atores nas cenas anteriores – inclusive isso aconteceu algumas vezes –, e as duas figuras realizariam a manutenção disso em cena, caso fosse necessário. Rosí era responsável também por retirar os cacos de vidro grandes que pudessem colocar em risco os atores durante o espetáculo. Portanto, podemos entender que a manutenção do espaço também fazia parte do *Leitmotiv* da figura, mas que surgia de acordo com a necessidade de cada apresentação.

O fluxo monológico da Mulher I é interrompido pela Mulher II, que parece ser a única figura que permanece atenta ao texto. A interrupção acontece no instante que a Mulher II quebra o último copo da casa, num ato de violência. Após tal ação, dá-se início à cena que chamávamos de *Embate dos copos*.

Como o próprio nome sugere, a cena se trata de um embate entre as duas figuras, sempre trazendo à tona a ausência de copos como metáfora desse embate, ou seja, a Mulher I fica pedindo copos enquanto a Mulher II afirma que isso não importa, que a casa precisa ser destruída para então ser modificada.

> MULHER II
> Sabemos nós duas que já faz um ano. Ou melhor, todos já sabem.
>
> MULHER I
> Se você não quer falar sobre isso, então por que você ainda está aqui?
>
> MULHER II
> Você já poderia ter saído daqui. Pra que se lembrar a todo o momento do que aconteceu?
>
> MULHER I
> Faz um ano, e todos estão se esquecendo… Não admito esquecer… Preciso de um copo.
>
> MULHER II
> Para tomar suas vitaminas?

MULHER I
Para com isso. Precisamos de mais copos.

MULHER II
Eu não voltei para ficar relembrando o passado…

MULHER I
Mais copos! É urgente. Que descuido…

MULHER I	MULHER II
Precisamos de outro copo. Precisamos de mais copos. Onde estão os copos? Onde está a empregada? Os copos acabaram… Eu realmente não aguento mais dividir a mesma garrafa com toda essa gente. Que absurdo! É de uma falta de educação tamanha. Onde estão os copos? Ai, que vergonha! Agora que eu percebi.	Precisamos mudar tudo nesse mausoléu. É isso que isso é. Um mausoléu… Um ano é realmente muito tempo. Como vocês sobreviveram? Quanta impotência! Ficar dessa maneira, presa ao passado. Copos? Sim, eu vi alguns por aí… Mas eles realmente são muitos. Precisamos nos desfazer de tanto copo. Tanta inutilidade… Tanta ostentação! Chega! Chega de tantos copos. Precisamos nos desfazer dos copos. Doar! Entregar! Quebrar! Qualquer coisa, mas manter tantos copos é de uma ostentação.

MULHER II
Vamos nos desfazer. O excesso de artigos é inútil! Isso é um desperdício… Gente, já faz um ano. E ainda não nos livramos dessas tralhas. Vamos repaginar essa casa. Isso, repaginar. Repaginar!

A cena anuncia a diferença de ponto de vista, entre a protagonista e a antagonista, sobre um mesmo acontecimento. Enquanto a Mulher I deseja se lembrar do que aconteceu, a Mulher II violentamente tenta fazer com que todos esqueçam do passado. Essa relação entre o passado e o presente segue como discussão no espetáculo em outros momentos.

Além disso, a cena segue sua proposta de composição ruidosa; as outras figuras continuam desenvolvendo e repetindo seus *Leitmotive*, e as duas figuras que estão dialogando não conseguem se ouvir já que em boa parte da cena elas falam uma sobre a outra, significando a impossibilidade dialógica proposta pelo espetáculo.

Quando a Mulher II, por fim, grita "Repaginar!", há um corte brusco de luz. A cena, que antes estava totalmente revelada, se converte em um único foco de luz em Rosí, que está parada, com uma expressão atônita, como se tivesse visto uma assombração. A partir disso, a empregada da casa diz que teve um *déjà vu*.

> Eu tive um *déjà vu*. Estava procurando copos. Só restava um… E então eu comecei a procurar… Olhei em tudo, tudo… Mesas, cadeiras e prateleiras. E de repente eu vi uma chuva de copos de plástico. Tão lindos, tão opacos… E inquebráveis! Eles podiam cair à vontade, que nada de mal aconteceria, porque eu sabia que eram de plástico. Usarei esses copos, pensei. Esses copos combinam perfeitamente com essa ocasião. Eu sabia que eles nos serviriam para sempre em uma reencarnação limpa e proveitosa. Que assim seja! Eu sentia uma proteção celestial em todos eles. Finalmente. Corações ao alto. E já faz um ano. Henrique, então conta, por onde você esteve esse tempo?

O caráter do texto, o tratamento da interpretação da atriz Maria Emília Faganello e o *Leitmotiv* da figura deflagram uma característica trágica para a empregada da casa. Rosí parece ter visto algo e tenta descrever com a maior exatidão possível, utilizando palavras e termos que remetem a sentidos religiosos ("corações ao alto", "que assim seja"). E o que ela viu partiu do embate anterior entre Mulher I e Mulher II. Dessa forma, a figura se apresenta como uma espécie de oráculo para o espectador. De fato, o *déjà vu* de Rosí irá se concretizar ao fim do espetáculo, revelando que o *Leitmotiv* de Rosí funciona como antecipação.

FIGURA 4.30 – Primeiro *déjà vu* de Rosí (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Sobre essa ideia de *déjà vu*, que atravessa toda a dramaturgia do espetáculo, podemos afirmar que ela surge como uma tentativa de discutir a questão da memória – ou ausência dela – no mundo contemporâneo. Como se a histeria constante fizesse com que nós só conseguíssemos reagir ao presente, e o passado tivesse se tornado uma lembrança turva, confusa, errática. Sobre esse aspecto, a pesquisadora teatral – e amiga do grupo – Paloma Franca Amorim escreveu o seguinte relato após assistir ao espetáculo, ainda em 2009:

> A névoa densa é a memória. A partir do momento em que a alvejamos com uma ventania de ventilador, ela se dissolve e surge aquilo que se escondia por trás do vapor e da umidade: o real, nosso tempo-agora concreto. A névoa entretanto não é tão somente poeira no ar, ela é feita de reminiscências, rastros, vestígios poéticos consolidados através da experiência. Se a névoa se dispersa, o passado constitutivo do real também, de modo que o tempo presente, portanto, aparece em sua frágil e nociva natureza contemporânea: fragmentado, imolado, subjugado à falta de referência pretérita.[143]

[143] AMORIM, Paloma Franca. Tempo arruinado. In: *[pH2]: estado de teatro – Dossiê Número 1*: Diálogos com o trágico. São Paulo, 2012, p. 137.

Tal leitura da obra afirma que os aspectos formais precipitam o conteúdo almejado pelo grupo. Ao escolher a encenação de *Leitmotive* como pesquisa formal, incluindo uma estratégia de antecipações e reminiscências, a tessitura criada colabora com leituras que extrapolam formalismos. Repetir, antecipar, deixar rastros, insistir, permanecer são verbos que constroem discursos políticos de questionamento sobre a condição contemporânea.

E, diferente da perspectiva apática do primeiro espetáculo, as figuras tentam desenterrar seu passado em vão. Mas há sempre algum tipo de esforço, explicitado principalmente pela figura da Mulher I, pela contraposição da Mulher II e pelos *déjà vus* que atravessam o espetáculo.

> […] as personagens hora ou outra afirmam ter um *déjà vu* que, explicado em formato monológico, veicula uma tentativa inútil de batalha contra o esquecimento individual. O *déjà vu* é a criação sobre algo que pode ter acontecido ou não. Ensaia-se o resgate memorial de uma situação que talvez não tenha ocorrido para que se possa atribuir, em alguma medida, uma significação ao tempo presente.[144]

Quase ao fim de seu *déjà vu*, Rosí constata que já se passou um ano e pergunta a Henrique o que ele fez durante esse tempo. Isso revela que tal acontecimento é, de alguma forma, tema para outras figuras. Quando Henrique responde que esteve no Camboja, a iluminação torna a revelar a totalidade do espaço e há uma reação coletiva sobre o que foi dito em cena. Todos riem, comentam, dizem que gostariam de ir ao Camboja etc.…

A ideia de falar sobre o Camboja vem do anseio de explicitar ironicamente essa relação hedonista com o presente, incidindo um caráter de transformação espiritual que parece resolver os problemas subjetivos de uma classe social abastada. Ou seja, o desejo de ir para o Camboja em busca de uma suposta transformação interior revela, provavelmente, a dificuldade de resolução de problemas e questões próprias. A figura de Henrique é caracterizada a partir dessa perspectiva: ele carrega uma mochila de viagem e é o único elo entre a casa e o mundo exterior. Seu *Leitmotiv* demonstra um desencaixe com a situação do espetáculo. O ato de contemplar o céu e ficar imóvel durante quase todo o

[144] Ibid., p. 139.

tempo denota uma espécie de transformação espiritual da figura; seu corpo está ali, mas sua alma ou seu pensamento estão em outro lugar, muito longe daquele verão.

A narração sobre o Camboja é interrompida pela Mulher I, que diz que Henrique continua muito saudável, mas que ela não está bem, que a falta de memória a tem incomodado muito. Enquanto Henrique fala sobre o Camboja, comparando as coisas magníficas que viu fora dali com aquela casa velha e com o calor insuportável, mantém seu *Leitmotiv* (ficar parado o tempo todo contemplando o céu).

Mulher I e Homem Culto iniciam um diálogo que parece não chegar a conclusão alguma. Pelo caráter ruidoso da cena, eles não conseguem se ouvir e consequentemente não se entendem.

> MULHER I (para Henrique, ainda chorando)
> Meu querido, você continua muito saudável. Essa minha cabeça que não está boa. Que cabecinha de peixinho a minha, eu não me lembro de… Ai, minha cabeça miúda, uma mini-cabeça, cabecinha mínima…
>
> HOMEM CULTO
> Você tem uma cabecinha mi… O quê? Hein?
>
> MULHER I
> Miúda.
>
> HOMEM CULTO
> Miúda? Ah, daí o peixe! Eu sinceramente duvido…
>
> MULHER I
> Não duvide.
>
> HOMEM CULTO
> Do quê? Da sua cabecinha?
>
> MULHER I
> Da minha cabecinha de peixe pequena.
>
> HOMEM CULTO
> Hum… Pode me falar mais se quiser.

MULHER I

Não. Eu não estava falando nada demais…

Nesse falso diálogo, a questão da memória é exemplificada com a ideia comum de que os peixes possuem uma memória instantânea. Esse elemento aparece em outros momentos da dramaturgia, e a encenação sublinha essa informação com a presença de um aquário com um único peixe na cenografia. Esse peixe real, que permanece ali como um adorno, contribui para a criação de sentidos e leituras do espectador. De alguma forma, o peixe solitário é a metáfora da Mulher I, que tenta se lembrar de algo e não consegue.

Percebendo que o diálogo acima não terá nenhuma conclusão, Mulher I pede para que Rosí cheire a garrafa que está segurando – temendo que sua bebida esteja envenenada – e sugere sair da sala e ir para o quintal.

Essa paranoia com a possibilidade de seu envenenamento aparece outras vezes durante o espetáculo causando um duplo sentido de leitura: o de que o ocorrido no ano passado possa ter a ver com algum tipo de morte por envenenamento; e também a sensação no espectador de que algum assassinato possa acontecer a qualquer instante no espetáculo. Além disso, seu desejo de sair da sala também se repete em outros momentos e, sempre que perguntada para onde ela gostaria de ir, a resposta é a mesma: para o quintal.

Tanto o envenenamento, quanto o desejo de sair dali, são repetidos da mesma forma durante o espetáculo. Sempre em relação à empregada e utilizando o mesmo tom, intensão vocal e partitura física, gerando no espectador uma expectativa frustrada de mudança. Por exemplo, um espectador que conheça a obra *As três irmãs* consegue relacionar o texto do *Faz um ano* com o início da obra de Tchekhov, e acredito que esse desejo de sair de onde se está remeta diretamente às menções das personagens russas a Moscou. Em nossa obra, essa referência é frustrada, nossa Moscou é apenas o quintal da própria casa. Para nós, nem o Camboja é Moscou.

_____Meio dia

Leon, que ainda continua sua dança frenética, grita: “Summertime!”.

LEON

Summertime! Ah, os bons tempos, bons caminhos se anunciando. O prenúncio fresco de algo. Delícia de morosidade, da brisa com cheiro de fritura. Um grito de liberdade por outra densidade do ar, da mente, enfim, do coração. Zeichen! Eu tive um sonho, Rosí! Sinto minhas costas ardendo. Eu vou descascar… Eu estou descascando, Rosí!

MULHER I

Sinto como se precisasse de outra cara, de outro corpo, de outra cabecinha…

LEON

É verão… Veja os raios vaporosos que atravessam essa cortina! Energia pura. Rosí, eu gosto de frutos do mar, de sereias que dançam para os pescadores… Hum, summertime! Que beleza. Summertime!

Esse *grito de liberdade* contamina a cena e todas as outras figuras. A iluminação fica mais intensa, Omar começa a tocar seu teclado e os *Leitmotive* das figuras são mais evidenciados. Por exemplo, Mulher I chora mais, Marlene samba mais e assim por diante. Em suma, essa é a primeira cena de histeria coletiva, que vai se repetir com a intensidade máxima na cena *Zeichen!*. Inclusive, esse é o primeiro momento em que a palavra "Zeichen"[145] surge na cena e é uma regra de jogo do espetáculo: toda vez que alguém a profere, todos devem repetir em coro, como num brinde coletivo.

Na acentuação dos *Leitmotive*, a Mulher I é a única que deixa isso transbordar, tentando interromper esse fluxo de alegria instaurado por Leon, retomando o assunto da sua cabeça. Mas essa tentativa é em vão, pois ninguém a ouve e todos continuam no fluxo histérico. Até que ela vai ao microfone localizado na sala e toma a palavra dizendo que detesta o verão e que fica aborrecida.

[145] Tentando buscar o significado da palavra para nós durante o processo, encontrei anotações que a explicavam a partir de seu significado na língua alemã: signo, símbolo. Não encontrei e não me lembro de nenhuma justificativa para nossa utilização. Muito provavelmente, alguém a usou em algum improviso e intuitivamente acatamos sem questionamento.

_____Sol forte das 13h00 (é horário de verão)

A interrupção torna a cena estática. O teclado, que antes estava sendo tocado de forma livre, com sons sem encadeamento melódico, agora começa a organizar uma melodia. As figuras estão olhando para Mulher I, que começa a cantar e em seguida é acompanhada pelo coro:

– Viver me aborrece
– Viver me aborrece
Disse a criança ao seu boi
Ao seu boi atolado na lama.

Uma criança e seu boi
Amigos, companheiros tais!
Inseparáveis animais
Maiôs e sungas e suor!

Fazia um intenso calor
O sol ameaçava rachar
O boi de sede vai morrer
– Deus manda chuva!
– Eu vou chorar!

Calor de mundo terminal
Criança e o boi esperam sós
O mundo no juízo final?
Mas se recusa a acabar!

– Viver me aborrece
– Viver me aborrece
Disse a criança ao seu boi
Ao seu boi atolado na lama.

Segunda, eis que então chegou!
Choveu um dia sem parar
Subiu o rio e transbordou
Um caos de lama
– Eu vou brincar!

Pois a criança então correu

O boi insiste em acompanhar
A vida, a água, o pasto, a flor
Promessa boa – refrescar!

Um galho o olho perfurou
Na correria, não o viu
De dor a criança chorou
O boi, de tédio, então fugiu

O sangue sempre a escorrer
– O boi sumiu. Vou procurar!
Atrás da moita então o viu.
Na lama, preso, a afundar.

Impávida a criança viu
O desespero de seu boi
Os guinchos, uivos de horror
De um olho só foi que ela viu.

Por horas sei que foi assim
Parados, ambos, a se olhar.
Eis que o boi então falou:
– O que estás esperando?[146]

A canção foi composta por um dos atores a partir de uma cena do filme *O Pântano*, de Lucrécia Martel. Na cena, acompanhamos as crianças das famílias andando pela mata fechada, próxima à casa em que estão instaladas. Elas carregam espingardas, como se estivessem caçando algum animal. Uma das crianças (que ao final do filme morre num acidente doméstico) possui apenas um olho. Na conclusão dessa caminhada, se deparam com um boi atolado no lamaçal e escuta-se o barulho de um tiro.

[146] Música composta por Luiz Pimentel.

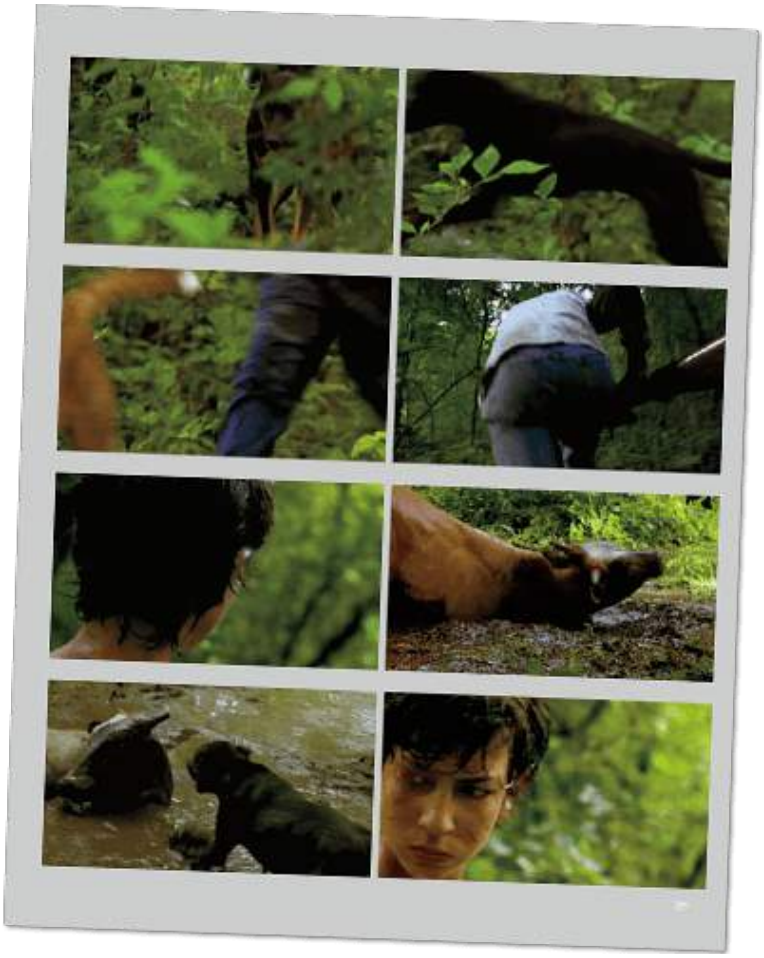


FIGURA 4.31 – Imagens da referida cena de *O Pântano* (2001)

Quando a música surgiu, foi rapidamente absorvida pela encenação, já que propunha imagens que causavam uma sensação de desconforto em relação ao clima tropical de calor intenso, característica essa que se unia ao *Leitmotiv* da Mulher I. Enquanto todos celebram o verão, ela apenas lamenta tal condição. Por isso, a ideia de inserir essa música logo depois de um momento ápice dessa celebração.

Portanto, ocorre uma quebra de clima, de movimentação, de *Leitmotive*. As figuras ficam estáticas, o samba e o axé *music* de Marlene e Leon são convertidos numa coreografia conjunta e controlada. A cena ganha um contorno solene, e todos cantam a música contaminados pelo estado da Mulher I, exceto a Mulher II, que assiste a tudo ao fundo da cena, na rua. Novamente estabelecemos a relação entre protagonista, antagonista e coro.

FIGURA 4.32 – Cena *Viver me aborrece* (2009). Créditos: Juliana Bittencourt

Não à toa, quem interrompe a música é a Mulher II, aos berros, com o seguinte texto:

> – Viver não me aborrece.
> – Viver não me aborrece.
> Eu só quero o presente, esse ponto invisível que avança lentamente em direção à morte. Eu só quero o presente porque o que aconteceu já não mora mais em mim, não me engrandece ou me encolhe. No mais, eu estou bem e forte. De olhos abertos para o que acontece ao meu redor. Não quero dar sentido a minha vida até então. Eu descarto, eu saio do barco, com a mesma rapidez que saí dessa casa. O corpo da memória é perdido.

Agora, a oposição entre Mulher I e Mulher II fica completamente revelada. Se antes isso aparecia na qualidade de movimentação, desenho no espaço e por um diálogo rápido, a interrupção da Mulher II verbaliza a oposição entre as duas de maneira escancarada. Isso se dá pelo texto, mas também pela força que a atriz que atuava como Mulher II precisava imprimir para se sobressair à sonoridade da cena.

Em dado momento do texto da Mulher II, todos paravam de cantar, mas a música permanecia no teclado. Marlene retomava seu *Leitmotiv*, como forma de antecipação à cena seguinte, enquanto a Mulher I prosseguia:

MULHER I
Rosí?

ROSÍ
Sim.

MULHER I
Eu quero mudar a minha cabeça.

ROSÍ
O quê?

MULHER I
Eu quero mudar a minha cabeça.

ROSÍ
Como?

MULHER I
Eu quero mudar a minha cabeça. Meu cabelo. O que você acha?

ROSÍ
Como você faria?

MULHER I
Não sei… Pintar? Cortar? Já sei. Umas mechas, é isso, umas mechas.

O diálogo prossegue da mesma forma – solene, pausada e grave – em que nos momentos nos quais ela expõe suas preocupações com um possível envenenamento e diz que quer sair dali. Inclusive, a cena segue com a repetição do diálogo no qual ela diz que quer ir para o quintal. Tanto no desejo de sair dali quanto nesse de mudar a sua cabeça, o diálogo sempre aponta para alguma resolução patética – ir para o quintal ou pintar os cabelos –, gerando a já mencionada quebra de expectativa do espectador, pois sempre se referem à falsas resoluções.

Isso surge de outro filme de Lucrécia Martel, *A mulher sem cabeça* (2008), em que acompanhamos a trajetória de uma mulher que acidentalmente atropela alguém ou alguma coisa e não para o carro para saber o que ocorreu. Tal

acidente gera na personagem uma inquietação muito grande, suscitando crises em várias esferas da sua vida. Aproximando-se do final do filme, ela pinta seu cabelo de loiro, e essa ação parece livrá-la de qualquer culpa anterior.

FIGURA 4.33 – Cena de *A mulher sem cabeça* (2008), de Lucrécia Martel

Esse sentimento de falsa resolução foi transposto para a figura da Mulher I em *Mantenha fora do alcance de crianças*. Na tentativa de se lembrar daquilo que ocorreu um ano atrás, ela pensa encontrar nessas pequenas ações uma espécie de resposta ou alívio. Mas sempre em vão.

_____Fim da tarde

Black out. O som do teclado da música anterior continua e aos poucos ouvimos a voz do Homem Culto no microfone que está localizado no quintal. Ele começa a entoar um samba bastante presente no imaginário brasileiro: *Vou festejar*, composto por Dida e Jorge Aragão e eternizado na voz de Beth Carvalho. Conforme a música prossegue a iluminação no quintal retorna paulatinamente e o espectador começa a perceber que Marlene não tinha parado de sambar. As outras figuras estão espalhadas e prostradas pelo espaço da casa. Esse é um dos únicos momentos de pausa coletiva.

O samba de Marlene vai se tornando cada vez mais agressivo, violento, descontrolado. Na sala, vemos a Mulher II sentada no sofá, observando a atitude de Marlene. Quando a figura chega em seu limite corporal, ou seja, quando os passos de samba chegam ao descontrole máximo, a figura invade a sala e, aos berros, profere o texto já exposto anteriormente – em que afirma que o sol pode

não fazer bem a algumas pessoas – e questiona a presença da Mulher II naquela casa.

Essa cena é um bom exemplo de variação motívica desenvolvida dentro da mesma ação. Se ao início da cena o espectador acompanha aquilo que já viu desde o momento em que os *Leitmotive* se estabelecem, aos poucos ele se depara com a sua transformação em ato. Era curioso constatar que, no momento em que se percebia a música que estava sendo cantada e a atriz de maiô sambando novamente, havia uma primeira reação de riso, mas que, no desenrolar da própria cena, a estranheza gerada pela transformação do *Leitmotiv* pela intensidade da atriz, interrompia a reação efusiva e constituía um silêncio bastante constrangedor.

Tal arco resumia bem o anseio da encenação para toda a obra: se utilizar do riso, do humor, para quebrá-lo com situações violentas, constrangedoras ou poéticas. Pois acreditávamos que, para causar a tão almejada sensação trágica no espectador contemporâneo, necessitávamos antecipá-la com alguma oposição. Na obra, há outras cenas que exemplificam esse artifício, por exemplo: a chuva de copos de plástico, que possuía uma perspectiva bastante poética e contemplativa, era precedida pela cena *Zeichen!*, momento de maior escracho coletivo do espetáculo.

Retornando à cena analisada, o silêncio constrangedor era estabelecido em sua totalidade quando a própria figura ordenava ao Homem Culto calar sua boca e, logo após, se prostrava, exausta, no sofá, no colo da Mulher II. Depois de alguns segundos desse silêncio, o Homem Culto retomava o caráter risível da cena dizendo que iria “fazer mais uma”, se referindo a poder entoar outro samba.

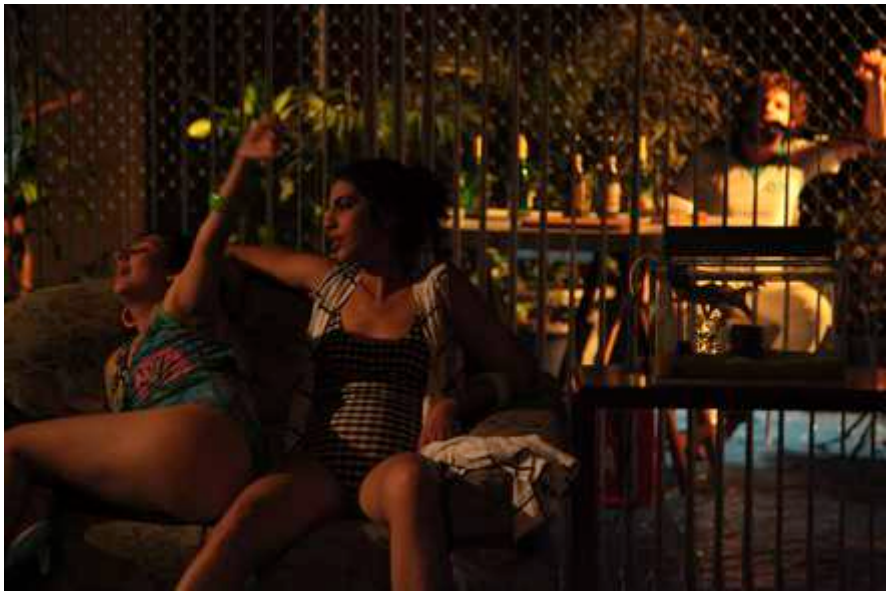


FIGURA 4.34 – Cena de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

E assim o faz. O samba agora é *Tristeza pé no chão*, de Armando Fernandes, com interpretação mais notória de Clara Nunes. Quando a música se estabelece, Marlene volta a sambar, com um estado alterado em razão de sua exaustão física. O público então escuta um *off* dizendo que aquele seria o intervalo da peça, a luz da plateia se acende e servimos cachaça aos espectadores.

Estava instituído assim o intervalo da obra. Mas tudo o que descrevi até agora durava em torno de vinte minutos, sem contar o tempo de pré-cena, ou seja, o intervalo também era um estranhamento, uma pista falsa, pois na cena algumas ações prosseguiam o andamento do espetáculo.

Rosí abria as persianas por completo, e algumas figuras insistiam em seus *Leitmotive*, principalmente Leon e Marlene que dançavam o samba cantado por Homem Culto. Em dado momento, Mulher I estapeava Mulher II, interrompendo o clima festivo da cena, enquanto Homem Culto descontinuava sua canção e improvisava alguma fala tentando acalmar os ânimos das figuras. Logo em seguida, ele iniciava outra canção: *Minha filosofia*, de Aluísio Machado, interpretado por Alcione.

Enquanto isso Rosí, com a ajuda de Darcy e Mulher II, começava a fazer as mechas no cabelo de Mulher I, com tintura e papel alumínio. Passado um tempo, a Mulher II tentava conversar com a Mulher I, que a mandava calar a

boca, interrompendo novamente o fluxo de Homem Culto, que improvisava mais alguma fala de reconciliação.

FIGURA 4.35 – Falso intervalo da obra (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

A partir desse novo conflito entre a protagonista e a antagonista, Homem Culto inicia outra canção: *Sufoco*, de Chico da Silva e Antônio José, também interpretada por Alcione. Essa música marcava o fim do intervalo, acompanhada de novo *off*, que pedia que os espectadores retornassem aos seus lugares.

A escolha dos sambas pretendia sublinhar o acompanhamento dramatúrgico das figuras e seus conflitos. Ao começar com *Vou festejar* e terminar com *Sufoco*, o intervalo pretendia se estabelecer como metonímia da trajetória de estado do espetáculo, além de comentar os conflitos existentes nessas cenas, como podemos ver na tabela a seguir:

TABELA 4.9 – LISTA DE CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O SAMBA E A CENA

MÚSICA	TRECHO SÍNTESE DA MÚSICA	CENA	SIGNIFICADO
Vou festejar	Você pagou com traição	Samba da Marlene	Referência ao incômodo da Marlene com a presença da Mulher II na casa
Tristeza pé no chão	Molhou o pano da cuíca com as suas lágrimas	Retorno do samba da Marlene	Comentário sobre o descontrole da Marlene
Minha filosofia	Vai passar, Esse meu mal-estar	Depois da briga física entre Mulher I e Mulher II	Referência à situação de incômodo constante da Mulher I
Sufoco	Não sei se vou suportar,	Rosí faz mechas no	Comentário dúbio da

TABELA 4.9 – LISTA DE CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O SAMBA E A CENA			
MÚSICA	**TRECHO SÍNTESE DA MÚSICA**	**CENA**	**SIGNIFICADO**
	Seus absurdos	cabelo de Mulher I	relação entre Mulher I e Mulher II, qualquer uma pode não suportar os absurdos da outra

Além da função de comentário dramatúrgico das músicas escolhidas, o intervalo possuía dois objetivos principais. O primeiro era a continuidade da ideia de fluxo próprio da obra, da mesma forma que a pré-cena, pois o espectador era convidado a interromper o pacto ficcional, numa suposta pausa da ficção, na medida em que a mesma prosseguia. E o segundo diz respeito às cachaças oferecidas ao público, a fim de compartilhar o estado ébrio das figuras em cena. Brincávamos que *Mantenha fora do alcance de crianças* era um espetáculo de bêbados, com bêbados e para bêbados.

_____Início da noite

Ao fim do intervalo, enquanto o público retorna aos seus lugares e a iluminação volta a recortar o espaço de cena, Mulher II silencia o Homem Culto e pede para Omar voltar ao teclado. Quando a cena está reestabelecida, ela canta *In the hot sun of a Christmas Day*, composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

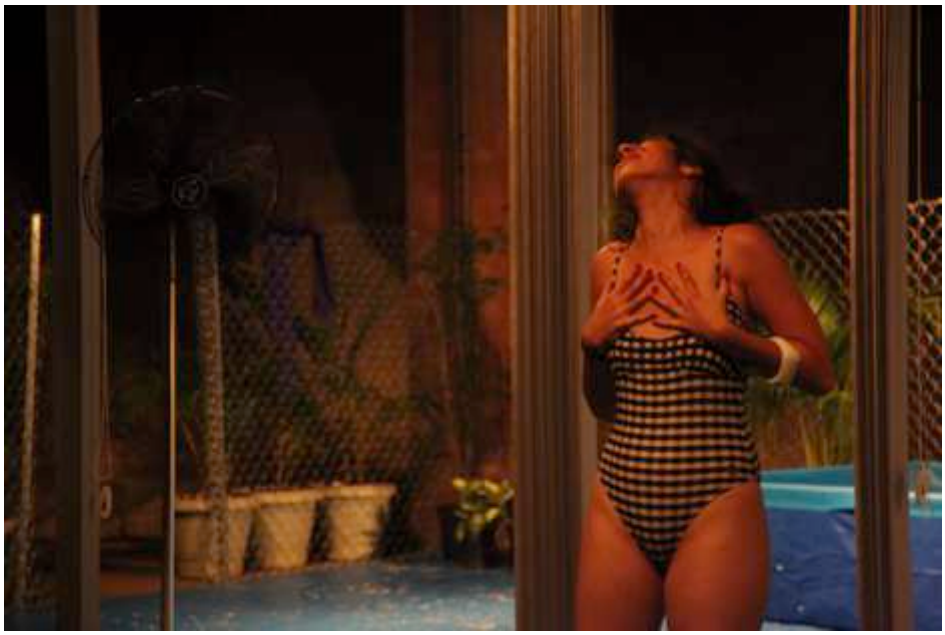


FIGURA 4.36 – Mariana Soutto Mayor canta *In the hot sun of a Christmas Day* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

A música foi proposta pela atriz Mariana Soutto Mayor, intérprete da Mulher II, quando pedi que cada ator encontrasse referências que pudessem compor a construção de suas figuras. A letra da canção, basicamente, narra a história de alguém que se sente perseguido pela rua num dia quente de Natal. Tal narração se relacionava diretamente com o entendimento da função dramatúrgica de nossa Mulher II. Na casa, todos parecem incomodados com a presença dela naquele lugar. Seria então esse o momento em que a figura poderia dizer como se sente em relação a isso, assim como faz a Mulher I na cena *Viver me aborrece*.

Além disso, a localização temporal que a música sugere também nos interessava. Ainda que não houvesse nenhum indício (ninguém falava sobre isso e a direção de arte não investiu em enfeites de Natal, por exemplo) de que estávamos situados numa época de festividades de final de ano, a reunião familiar numa casa de verão possuía tal sugestão.

A cena tinha um caráter formal idêntico à cena inicial da peça – ambas provocavam o espectador a contemplar o mesmo artifício da cena anterior. Na *Dança do quadril*, o espectador acompanharia um momento longo de dança, sendo que tinha acabado de ver algo semelhante na pré-cena. E agora a plateia contemplaria uma atriz cantando uma música, assim como feito por outro ator na cena anterior.

Novamente, a intenção de tal artifício formal é propor uma experiência de permanência e repetição ao espectador, além de serem dois momentos de estabelecimento da ficção (no primeiro exemplo, a ficção é estabelecida através da *Dança do quadril* somada à constituição dos *Leitmotive* das figuras; enquanto, no exemplo atual, a ficção é reestabelecida depois de uma falsa sensação de pausa no fluxo do espetáculo através do intervalo).

Essa retomada da ficção é constituída formalmente, mas também em seu conteúdo, pois a Mulher II direciona o seu cantar à Mulher I. Isso fica acentuado quando ela canta os seguintes versos, olhando para a Mulher I e oferecendo a música a ela:

> I need my girl
> In the hot sun of a Christmas Day
> She seems to love me, bliss

In the hot sun of a Christmas Day[147]

Nesse instante, a Mulher I retoma seu *Leitmotiv* e volta a chorar, enquanto Rosí termina de colocar as faixas de papel alumínio em mechas do seu cabelo. Depois disso, a Mulher II prossegue e, no último verso da canção, olha para o céu e transforma a nota musical num grito de desespero, como se o sol estivesse machucando sua visão. Omar segue tocando seu teclado.

A totalidade da cena, nesse momento, é de pausa. Todas as figuras estão novamente prostradas e contemplam a música da Mulher II. Ao final, a Mulher I se levanta, já com as mechas envoltas em papel alumínio, e inicia uma pequena coreografia que envolve basicamente movimentos com os braços e a cabeça. A Mulher II segue a coreografia. Henrique, que estava até o momento olhando para o céu, começa a observar a coreografia das duas figuras. E em um ato de epifania diz:

> Eu tive um *déjà vu*, era igual a isso daqui, só que as pessoas eram mais bonitas. Eu estava em um hotel luxuoso, que eu não sei como, mas me lembrava muito essa casa. Era um hotel ou um cassino talvez… Não sei ao certo. Como se isso não bastasse, o hotel ficava no meio de um deserto. Na África talvez… Também não sei porque, mas eu tinha uma vontade voraz de ver pela janela. De olhar lá fora, alguma coisa. Eu fui à mais próxima e fiquei olhando o céu: tudo preto. Escuro. Nuvens carregadas de uma tempestade forte que se aproximava. Pensei que aquela era uma boa visão, pois estava muito quente, muito calor. Eu desejo cada gota de água como nunca, eu pensei. Eis então, que surge naquele horizonte de areia frita, fazendo um ruído agudo e jogando poeira para os lados, um ou dois elefantes agitados. Não. Eram mais… Eram muitos… Elefantes de todos os tamanhos e tipos. Uma manada. Era isso: uma manada de elefantes se aproximava. Eu podia perceber que estavam assustados com alguma coisa e isso me apavorava, porque eu não tinha ideia do que pudesse ser. Vinham correndo e suando, com suas cascas grossas e seus cheiros de pântano fresco, em direção ao lugar que eu estava. Não, não entravam pela porta. Mas batiam com suas trombas nas janelas de modo que quebraram toda a vidraça. Não restou nenhuma janela intacta! Eu podia escutar dentre aquele barulho as primeiras gotas da chuva que se aproximava. Não sei o resto como

[147] Composição de Gilberto Gil e Caetano Veloso, lançada em 1971, no álbum *London, London*.

> foi. Sei que fiquei ali: ouvindo a chuva e os elefantes, que de alguma maneira, se contradiziam.

Novamente o que causa um *déjà vu* em alguma figura é a relação entre a Mulher I e a Mulher II; ao olhar a coreografia realizada pelas duas figuras, de forma coordenada, Henrique sai de sua hipnose pelo céu e elabora algum tipo de pensamento gerado por tal sensação.

No texto, alguns elementos são retomados do primeiro *déjà vu* de Rosí – a chuva e o vidro –, além de estabelecer uma contraposição à ideia de memória vista até então sob a perspectiva da Mulher I. Enquanto ela fala de uma cabeça de peixe, ele relata uma invasão de uma manada de elefantes, animais conhecidos popularmente por sua longa memória. Seria como dizer que essa imagem catastrófica sugerida pela figura significa uma irrupção violenta da memória, algo imponderável, inevitável.

FIGURA 4.37 – Cena de *Mantenha fora do alcance de crianças* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Assim como no *déjà vu* de Rosí, a cena também é recortada pela iluminação, e só podemos visualizar as três figuras. Os recortes de iluminação nos *déjà vus* servem para definir com exatidão os lapsos de memória das figuras

e colaboram no entendimento de que esse artifício é um importante índice para a obra.

Além disso, há semelhanças entre as visões de Rosí e Henrique; ambos falam de uma chuva, sendo que Rosí antecipa explicitamente o que o público deve ver ao final do espetáculo, enquanto Henrique adianta a sua função na cena *Zeichen!*, que é prever a chuva de copos durante toda a cena. Ainda, o seu próprio *Leitmotiv* é uma antecipação da chuva que virá.

Ao final de seu *déjà vu*, vemos Henrique seguir a coreografia das duas figuras femininas, começando no momento em que diz pela primeira vez a palavra "elefantes". Não à toa, a coreografia, envolvendo giros de braços, remetem a trombas de elefantes, exemplificando, mais uma vez, a complexidade das antecipações e reminiscências do espetáculo. O movimento que antecipa o texto e o texto que antecipa a cena.

Essa coreografia segue por um bom tempo ao som da melodia tocada por Omar e é interrompida por uma gargalhada da Marlene, que diz que achou aquilo tudo muito bonito e que agora gostaria de propor um jogo que envolvesse bebida alcoólica e baralho.

Essa interrupção brusca de Marlene, recupera o clima solar do espetáculo. Enquanto ela fala, retoma seu *Leitmotiv*, fazendo com que as outras figuras façam o mesmo. Inclusive, ela diz a palavra "*Zeichen!*", que obriga a repetição do brinde coletivo, modificando totalmente a atmosfera da cena. E ainda colabora com as pistas falsas que permeiam o espetáculo, como podemos ver na estrutura dramatúrgica abaixo:

> MARLENE
> Gente, que incrível! Eu acho tão descabido, mas também tão natural essa coisa toda… Não sei, essa coletividade me traz um desejo de propor algo… um brinde! Não, melhor do que isso: quero propor um jogo! Mas não um jogo qualquer, um jogo que vale a sua lucidez, o seu equilíbrio, a sua força de integridade… Enfim, a sua saúde. Zeichen!
>
> TODOS
> Zeichen!

MARLENE
Calma, não se atropelem antes do tempo. Tudo tem a sua hora, até os atropelamentos. Diante de tanta poesia, tanta harmonia, tanta organicidade eu só preciso agora de uma garrafa de bebida e de uma quantia exata e específica de cartas, que a gente pode chamar de baralho mesmo.

ROSÍ
Meu Deus! Nós não temos baralho.

MARLENE
É uma pena, caros amigos. Ainda estamos aí pra o que der e vier. Mas fica pra outra vez…

DARCY
Eu sei jogar esse jogo, Marlene. Eu o conheço como ninguém.

Ou seja, nessa pequena cena, vemos algumas interrupções de expectativas: “um brinde”, “um jogo”, “baralho”, “casa sem baralho”, “fica para uma outra vez”, “eu conheço esse jogo”. Tais interrupções se relacionam com a característica da obra e do grupo de se distanciar da lógica dramática causal. Em *Mantenha fora do alcance de crianças* se criam expectativas, frustradas em boa parte da obra: quando se pensa que a peça vai “começar”, os atores dançam mais oito minutos; um intervalo que não é um intervalo; diálogos que não levam a nenhum horizonte lógico, coadunado. Portanto, a obra parece privilegiar alguns índices – guias de construção de sentido –, que são organizados a partir da ideia de encenação de *Leitmotive* exposta nesta dissertação.

_____Aquela hora da noite em que alguém resolve fazer o jantar

A cena anterior atua como alavanca para a cena de Darcy, que foi anteriormente analisada como exemplo da construção por fluxo monológico e cena de atração. Mas ainda há um ponto a ser esmiuçado: a composição cênica enquanto o fluxo se desenrola.

A ideia de fluxo monológico sempre propôs um desafio à encenação: quando alguma figura irrompe um fluxo monológico o que acontece com o restante da cena? E, no fluxo de Darcy, o desafio era acentuado, pois optamos por colocá-lo no meio do espetáculo, quando parecia que a obra não tinha mais fôlego para tal. Como encenador, a sensação que me causava era a de desencaixe, no mau sentido. Intuía que a peça tinha que seguir a partir dali em fluxos coletivos (que é o que acontece nas cenas seguintes). Mas, ao mesmo tempo, parecia ser esse o momento mais coerente para a cena acontecer, pois ela refletia sobre o teor alcoólico dessas figuras e isso só poderia ocorrer após o compartilhamento das bebidas com a plateia, para incluí-la assim no discurso duvidoso de Darcy.

A forma encontrada para contornar esse possível problema foi afirmar ainda mais a ideia de composição cênica – o foco da cena deveria competir de fato com outros acontecimentos. As ações paralelas deveriam ganhar notoriedade do espectador, diferentemente de outros momentos em que o fluxo irrompe alguma figura e, mesmo que ocorra uma composição coletiva, se configura como foco de atenção, como no caso da cena *Faz um ano*.

Na retomada da atmosfera solar pela figura da Marlene, as figuras começam a se concentrar no sofá da sala, com exceção de Henrique, que segue no quintal executando a coreografia de seu *déjà vu*. Ao final, todos estão ali, apertados, aglomerados. E então Darcy inicia seu fluxo monológico. De antemão, sabíamos que as figuras não deveriam se interessar pelas palavras de Darcy, ela foi construída a partir de uma dimensão de desprezo. Desde as primeiras cenas levadas pelo ator Júlio Barga, sua figura era sempre exagerada, prepotente, gerando nas outras figuras uma sensação de vergonha alheia. Tal característica nos fornecia um apontamento para a composição coletiva da cena: ninguém deveria se interessar pelo que Darcy dizia.

Ao apostar nesse tipo de relação, a encenação optou por esvaziar a sala enquanto Darcy proferia suas teorias sobre o alcoolismo. E, cada vez que alguém a abandonava, ela deveria aumentar a intensidade de seu escândalo. Não obstante, quando as figuras saiam da sala, deveriam realizar ações que competissem com o fluxo.

O primeiro a sair do sofá era Leon, que logo se posicionava na piscina do quintal e retomava o seu *Leitmotiv*; logo depois, Mulher II ia para o quintal e se

prostrava numa cadeira para tomar sol. Rosí ia para a rua e inaugurava, junto com Leon, uma coreografia, parecida com a realizada anteriormente por Mulher I e Mulher II no *déjà vu* de Henrique. Enquanto isso, Omar retornava ao teclado e tocava uma canção para acompanhar a coreografia. Mulher I aderia à coreografia rapidamente. Na sala permaneciam Homem Culto e Marlene, rindo a todo momento. As gargalhadas dos dois agiam em duplo sentido: Darcy pensava que eles eram seus interlocutores, mas na verdade estavam rindo dela e não com ela. Inclusive, os atores relatavam que eram acometidos por ataques de riso reais durante a performance de Júlio Barga.

Mais adiante, Marlene resolve dançar com as outras figuras e Homem Culto sai de cena, deixando Darcy sozinha na sala. Para acentuar a competição de foco, Leon surge com duas arminhas de brinquedo que soltam jatos d'água e começa a atirar em Darcy, enquanto o Homem Culto traz uma jaca e começa a cortá-la com um facão.

Darcy, então, compete com o barulho das batidas frenéticas do facão na mesa do quintal e com o som do teclado, além da provocação física de Leon – tais ações levam seu *Leitmotiv* ao limite. A cena se converte numa gritaria excessiva até que a figura não consegue mais sustentar sua cena e grita com todos, pedindo para que parem o que estão fazendo.

Nesse momento, o Homem Culto grita também, dizendo que a jaca já está cortada. Todos param o que estão fazendo para comer a jaca – e não porque Darcy pediu. A cena transita rapidamente da gritaria ao silêncio constrangedor, em que todos comem um pedaço de jaca.

FIGURA 4.38 – Os atores comem uma jaca durante o espetáculo (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

A ideia da jaca surge de uma memória de infância minha, no exercício das fotografias proposto pela direção de arte. Uma das imagens que levei era a de um clube que frequentava com minha mãe e irmã na cidade de Jundiaí. Na foto, minha mãe estava em cima de um pé de jaca e eu embaixo, esperando ela escolher a melhor jaca para levarmos para casa.

Além disso, a própria expressão “enfiar o pé na jaca” era condizente com a performance de Júlio Barga. O grau de exposição, com seus gritos, expressões e movimentações, era além do limite do próprio espetáculo. Sem dúvida nenhuma, essa era a cena mais escrachada da peça, que culminava no silêncio, também mais longo do espetáculo.

Enquanto as figuras comem a jaca, Rosí atravessa o espaço fechando por completo as persianas da sala. Com isso, o espectador consegue ver somente a sala vazia, evidenciando ainda mais o silêncio no espetáculo. Após esse momento, Rosí adentra a sala com um *spray* higienizador e começa a espirrá-lo pelo espaço. Tal ação era contraditória, pois o espectador via o chão repleto de cacos de vidro, com manchas de água causadas pelas arminhas de Leon e a empregada limpava o espaço apenas com um *spray*.

Esse ato falso de limpeza revelava mais uma vez a incapacidade das figuras de resolverem as questões concretas de suas condições, e isso fica mais claro, de um ponto de vista simbólico, na cena final do espetáculo, na qual o *spray* retorna (questão que discutiremos mais adiante).

Vemos então Rosí sozinha na sala da casa – é a primeira e única vez em que vemos apenas uma figura. De alguma forma, essa cena imprimia um caráter de empoderamento e solidão à empregada da casa. Ela se senta no sofá, descansa, seu *Leitmotiv* (sua postura ereta) se esvai.

FIGURA 4.39 – Maria Emília Faganello como Rosí (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Então ela olha para o microfone e parece novamente ser atravessada por algum pensamento. Quando se aproxima do microfone a iluminação a recorta de todo o espaço e então ela tem um novo *déjà vu*:

> Eu tive outro *déjà vu*. Estávamos todos nós. Não pode ser. Eu não tenho certeza… Só sei que alguém apareceu de repente, no meio daquela chuva plástica. Alguém veio para lembrar que nada estava sob proteção. E que não faz um ano. Faz menos tempo. E que os copos rachavam com facilidade, de modo que por toda casa havia rastros de bebida derramada no carpete recém-aspirado. A casa inteira mergulhada em uma poça avermelhada, dessas que só o vinho tinto pode fazer acontecer. O que eu estou vendo? Eu pensei. Uma tragédia! Finalmente. Como se sentem agora? O pior vinho tinto, a pior baixela… E os piores copos. Está na hora das tâmaras!

Aqui, Rosí volta a antecipar a chuva de copos de plástico, mas de forma diferente da primeira vez, pois ela constata que o plástico é frágil demais para proteger a tragédia iminente. Ou seja, ela anuncia que a solução do nó trágico não se concretizará de forma alguma, que os copos de plástico serviam apenas como um substituto paliativo dos copos de vidro. Além disso, ela insere o aparecimento de uma figura que revela a inutilidade dessa falsa resolução, que nesse momento do espetáculo podemos supor ser a Mulher II.

FIGURA 4.40 – Cena do segundo *déjà vu* de Rosí (2009). Créditos: Juliana Bittencourt

_____Jantar

A cena anterior é encerrada com o anúncio de Rosí de que está na hora das tâmaras. Logo, todas as figuras adentram a sala e se posicionam como em uma foto de família. Então se inicia uma música incidental, *The sicilian clan*, de John Zorn. Logo as figuras começam a executar sua partitura, criada em sala de ensaio, em procedimento já mencionado anteriormente.

FIGURA 4.41 – Início da cena *Tâmaras* (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

Também mencionamos que a cena se configura a partir de um paralelo entre uma possível cena realista e a estilização da mesma. Enquanto o texto se configura como um diálogo corriqueiro entre todos, sugerindo que eles estão reunidos em uma mesa de jantar, a cena é composta de outra maneira, com os atores executando uma coreografia repetidamente. Toda vez que a música se encerra os atores retornam à posição inicial e recomeçam a coreografia. Ou seja, a cena se configura como uma fricção entre a continuidade do texto e um *looping* de movimentação.

Além disso, essa cena é um preâmbulo para a seguinte, a cena *Zeichen!*, pois ela antecipa os textos com caráter hedonista e os momentos coletivos de brinde com a palavra "Zeichen!". Abaixo segue um exemplo:

ROSÍ
Não há como não ficar satisfeita com isso tudo!

HENRIQUE
Pelo menos na hora das tâmaras!

HOMEM CULTO
E como estão deliciosas…

ROSÍ
Também acho.

HOMEM CULTO
Um saber incomparável.

MULHER I
Está um cheiro tóxico aqui…

MULHER II
É por isso que a vida vale a pena, não é?

MULHER I
Cala sua boca.

HENRIQUE
Um calor de deserto…

> MARLENE
> Zeichen!
>
> TODOS
> Zeichen!
>
> DARCY
> É isso, gente: desapega. Desapega de tudo. Deixa rolar naturalmente, deixa acontecer. O que tem que ser, será… A vida é aqui, é agora.

Nesse trecho, podemos perceber algumas características da cena: o já mencionado hedonismo das figuras e o convite ao brinde, que serão acentuados na cena seguinte; depois, a explicitação de que as figuras estão comendo algo, no caso tâmaras; a continuação da paranoia e incômodo da Mulher I e seu consequente embate com a Mulher II; e o incômodo com o calor da figura de Henrique. Basicamente a cena segue com variações dessas relações expostas, até que o Homem Culto é atravessado por seu fluxo monológico quando Henrique fala novamente sobre o Camboja e sua visão espiritualizada do mundo. Seu monólogo vai ganhando foco no decorrer da cena, que vai perdendo aos poucos o seu teor dialógico.

Agora, o Homem Culto elucubra sobre a palavra "*design*", sobre como o pensamento sobre algum objeto pode gerar valor para esse mesmo objeto. Por exemplo:

> Eis aqui um exemplo prático: as canetas de plástico. As canetas de plástico estão se tornando cada vez mais baratas e tendem a serem distribuídas de graça. O material de que são feitas praticamente não tem valor, e o trabalho, graças a uma tecnologia sagaz, é realizado por máquinas totalmente automatizadas. A única coisa que confere valor a essas canetas de plástico é o seu design, que é a razão fundamental de escreverem. E, no entanto, tendemos a não prestar nenhuma atenção nesse design, razão pela qual as canetas tendem a ser distribuídas gratuitamente, como suportes publicitários, por exemplo. Preciso desenvolver melhor esse pensamento. Vejo coisas maravilhosas por aqui…

A figura então desenvolve esse pensamento através de diversos exemplos. Tal fluxo monológico se assemelha com o de Darcy: teorias sobre alguma coisa. E, como na cena dela, as outras figuras começam a criar repulsa pelo que o Homem Culto está dizendo, deixando a cena aos poucos e esvaziando totalmente a sala e seu caráter dialógico.

_____Madrugada

Rosí abre novamente as cortinas da casa, enquanto Omar começa a tocar o teclado. Mulher I pergunta novamente se a garrafa está com cheiro de veneno. Na rua, ouvimos Leon gritar mais uma vez "*Summertime*!" e, no microfone da sala, Henrique diz que as nuvens estão carregadas. Esse é o início da cena *Zeichen!*.

A cena é estabelecida com a entrada histérica das figuras pouco a pouco. Tudo é exacerbado, o hedonismo, os *Leitmotive*, a bebedeira e a gritaria – o objetivo era causar uma sensação de caos completo. A composição cênica deixa de ser organizada, os atores transitam livremente pelos espaços, entram, saem, dançam, correm, pulam. E todas as frases são terminadas pelo brinde com a palavra "Zeichen".

As únicas figuras que não participam da cena coletiva são Mulher I e Mulher II, que ficam na sala jogando baralho, como se estivessem disputando algo. A figura de Henrique, ao microfone, também se destaca de outro modo – ainda estático –, articulando textos de caráter religioso, como se estivesse prevendo algum milagre que está prestes a ocorrer, e repetindo muitas vezes que estamos longe de Canaã. Enquanto isso, o coro segue celebrando o fim do açúcar na vida de Darcy, as frutas e legumes, o calor, o suor, a sensação do Homem Culto ao sair do ventre de sua mãe, a beleza de Rosí, entre outras efemérides.

Já na metade da cena, a Mulher I ameaça a Mulher II com o facão que foi utilizado para cortar a jaca anteriormente. Nesse momento, temos um novo *déjà vu*, também a partir da relação entre as duas figuras, dessa vez evocado por Marlene:

> Caros amigos! Tive um *déjà vu*! Eu provocava a extinção de todos os copos! Alguns são bem transparentes, eu confesso, mas quem precisa

> disso? Quem mesmo precisa deles? Deus nos deu mais, Deus nos deu as frutas, os legumes, nos deu as verduras… Deus nos deu a soja! Soja pura! Dos deuses!

A cena se silencia para ouvir o *déjà vu* de Marlene, enquanto a Mulher I ameaça a Mulher II com o facão atravessando todo o espaço – a sala, o quintal e a rua –, até ambas saírem de cena. Tal cena expõe ao espectador a iminência de uma tragédia, um possível assassinato, anunciado desde o início do espetáculo. Mas, depois que a Mulher I e a Mulher II saem, a celebração retoma seu ritmo frenético.

Outro aspecto importante de se notar são alguns momentos em que as figuras parecem comentar a própria cena, se perguntando quando foi que começamos tudo aquilo ou dizendo que achava aquele momento muito poético, bonito. Claramente, elas estavam falando em duplo sentido, sobre a situação ficcional e a teatral. No âmbito ficcional, acreditávamos que elas deveriam estar achando aquilo mesmo. No entanto, ao ver o grau de absurdo que a cena alcançava, o espectador percebia que essas pequenas falas eram ironias da peça sobre ela mesma.

Assim como na cena *Tâmaras*, o fluxo monológico de uma das figuras conquista mais espaço no desenrolar da cena. Aos poucos, os textos proferidos pela figura de Henrique começam a dominar a cena até chegar ao seu ápice, provocando a chuva de copos de plástico.

> Seus olhos são como chama de fogo… Tem um nome escrito que ninguém conhece. Alguém aqui sabe dizer qual o nome de Deus? Temos que voltar da etapa que pulamos… É preciso mesmo seguir pra trás. Porque está longe… É longe Canaã… É tão longe como a pedra ancestral onde gravamos as primeiras leis. Onde estava Ele quando tudo se tornou cinza? É longe porque nos distanciamos, como… Como a ovelha desgarrada, perdida. Eu sei… Sei sim. Eu vejo os cervos de ouro sendo os guiadores desse povo sem rumo. Sem lugar para apoiar a cabeça, descansar, desfalecer um pouco. Carnes de cordeiro apodrecendo após a caça. Aos montes… Por quê? Porque é preciso voltar pra trás. Pra longe… E o que faremos agora em nome do supremo verbo? É tão longe Canaã…

Aos poucos, o coro silencia e contempla a chuva de copos de plástico, que é acompanhada pelo texto de Henrique e o teclado de Omar. Esse momento se relaciona com a ideia de *deus ex-machina* da Tragédia Grega. Não tínhamos a intenção de estabelecer essa relação de forma teórica e estética, mas sim de causar uma possível sensação trágica no espectador. Como se o fim desse hedonismo individualizado só pudesse acontecer com algum tipo de milagre divino, paranormal. Ou o fim do calor infernal cessa-se com a chuva torrencial.

FIGURA 4.42 – Cena da chuva de copos de plástico (2011). Créditos: Eduardo Azevedo

_____Nasce o dia

Quando o último copo de plástico cai do céu, a Mulher I ameaça todos com o facão. Em seu último fluxo monológico, ela se volta contra eles, acuando-os na sala, na mesma posição da primeira cena em coro, ainda na *dança do quadril*. Enquanto isso, Rosí fecha todas as persianas da sala. Mulher I diz que não aguenta mais tentar se lembrar do passado por todos, que deseja a morte e o fim daquela família e ameaça espatifar a própria cabeça contra o muro, para deixar de vez de ter qualquer pensamento sobre qualquer tipo de coisa:

> Eu vou espatifar minha cabeça contra o muro. Isso! Vou bater, até esmagar todos os miolos. Assim, quem sabe, eu não perco de vez essa minha memória. Isso… Vou forçar um derrame, estourar minhas veias, romper as sinapses, atirar contra qualquer sinal de consciência. Sim, porque a memória ainda é um sinal de consciência. E depois? Depois vou mastigar minha língua e permanecer calada. Serei eu a última espectadora e viverei para esquecer o que vi, para silenciar. Porque só eu vi alguma coisa por aqui, não foi? Pra vocês tudo está como antes,

> não está? Está sim. Sempre esteve! Vocês nunca precisaram passar por nada, sofrer por nada. Eu bateria em todos vocês, espancaria todos até se tornarem pasta de carne e, ao fim, deceparia minha mão vingativa e a distribuiria às feras. Eu… Vou espatifar a cabeça de vocês contra o muro. Vou esmagar essas cabecinhas de peixe. Vou entregar os restos para cada parte do mundo: (*apontando para cada um dos personagens*) Sófia, Moscou, Santiago, Juneau, Lusaka, Brasília, Estocolmo e Manágua. Para que cada governante decida o fim de suas cabeças de peixe. Inválidas. Desgarradas. Moídas. Empedradas. Burras. É isso! O que estão me olhando? Eu não aguento mais chorar por vocês. Eu não aguento sentir as dores de cabeça o tempo todo, nessa cabecinha de peixe. Eu não aguento mais recordar sempre. Eu não aguento mais qualquer tipo de pensamento sobre qualquer tipo de coisa. Eu teria assassinado os sábios. Teria sido condenada e presa, e então eu jogava minha cabeça no concreto. No cimento. Nas grades e vigas. No material duro e resistente. No material metálico e perfuro cortante.

Quando as cortinas estão fechadas, a Mulher II toma o facão das mãos da Mulher I e prossegue o fluxo monológico, só que se remetendo ao passado, dizendo que ela era a assassina e que não se lembrará do passado de forma alguma:

> Eu agora derrubaria o muro. Em silêncio. Somente batendo a minha cabeça. Mas antes, eu vou acabar com vocês. Porque eu sou a assassina, não sou? Vou rasgar os panos das roupas e limpar este lugar que está imundo, está horrível, e então vou vendê-lo e depois entrar num acordo que envolva muito dinheiro, muitos dólares, muito ouro líquido. E depois? Eu vou para o deserto com a roupa do corpo para descascar a carne, carbonizar os pés, perder os dentes, gritar para os corvos até queimar a voz, ter câncer de garganta, igual a um cigarro ruim. Porque era eu quem explodia coquetel molotov no colegial, quem enterrava quilos de cocaína na boceta atravessando fronteiras, quem se desnudava ao som do chiado provocado pela má captação das antenas.
> Porque era eu quem delatava os ladrões de couve-flor para serem humilhados e perseguidos, quem injetava bolhas de ar nos doentes sonolentos em hospitais que gostavam de dinheiro, quem roubava as tampas de bueiro para fazer meus músculos funcionarem de uma vez por todas. Depois ficarei muda. Engordarei e ficarei fibrosa e dura… Estarei comprimida nos tecidos do corpo. Acumular muco, cuspir, babar

> e me afogar. Minha vida será completamente diferente, e não haverá volta. Mas esse lugar não deverá permanecer o mesmo. E eu não saberei disso, porque não vou me lembrar. Porque não me lembrarei de mais nada. Nada. E tudo será diferente. Como já deveria ser…

Enquanto a Mulher II proferia o seu texto final, a Mulher I retirava o papel alumínio dos seus cabelos e o espectador percebia que nada tinha mudado, afirmando os dizeres da Mulher II. Nada mudou, nada se resolveu. As dores de cabeça vão continuar, a falta de memória ainda nos assolará e tudo vai permanecer como está.

O caráter visceral desse momento da dramaturgia surgiu da necessidade de sobrepor o efeito impactante da chuva de copos de plástico, ou seja, depois de um momento carregado de teatralidade, tínhamos o desafio de como encerrar o espetáculo acumulando as imagens criadas até ali. E a violência das palavras foi a escolha encontrada para tal intento.

Depois da chuva de copos de plástico, não havia mais *Leitmotive*, nem nas figuras, nem na cena, tudo caminhava para um final estático, homogeneizado. As figuras não possuíam mais individualidades, tínhamos na cena o desenho antecipado na dança do quadril: a protagonista, a antagonista e o coro.

Por fim, a Mulher I chamava Rosí (como fez em vários momentos do espetáculo), mas não obtinha nenhuma resposta. A Mulher II levanta o facão como se fosse golpear alguém e nessa imagem congelada todos os atores urinavam no carpete da sala. A urina era como um transbordamento de todo o acúmulo vivido até ali. As figuras não conseguiam controlar a sua própria urina, assemelhando-se a uma criança que necessita de fraldas. Naquele momento, as duas mulheres verbalizavam o acontecimento de uma tragédia e sentiam um certo alívio. A urina tinha a representação da desmedida, do descontrole.

Rosí, de dentro do coro, espirrava o *spray* higienizador e anunciava novamente que estava na hora das tâmaras. As figuras se posicionavam como na já mencionada cena *Tâmaras* e executavam aquela mesma coreografia. Ouvia-se um *off* com os créditos e eles só paravam de dançar quando o último espectador saísse da sala de espetáculo.

A repetição da partitura coreográfica da cena *Tâmaras* ao final do espetáculo concluía então a ideia de fluxo da obra. O espectador, ao entrar na

sala de espetáculos se deparava com uma cena já começada, depois contemplava um intervalo sem pausa da ação e, por fim, não assistia a um final preciso, conclusivo.

Para concluir a descrição e análise do espetáculo podemos destacar um elemento bastante importante para a ideia de encenação de *Leitmotiv* desenvolvida até aqui. Os *Leitmotive* em *Mantenha fora do alcance de crianças* são estabelecidos a partir de uma ideia reconhecível para o espectador, uma ação física ou uma qualidade de interpretação dos atores define com clareza a atitude daquela figura. Além disso, optamos por não encarar o *Leitmotiv* como algo passível de transformação, diferente do primeiro espetáculo, que define os *Leitmotive* e os transformam a fim de alcançar uma progressão no estado da cena. No segundo espetáculo não há progressão desses motivos, eles operam em uma tríade que envolve seu estabelecimento, sua acentuação e sua ausência. O samba de Marlene não se transforma em outra coisa, ora se estabelece, ora se acentua e ora se esvai.

Tal procedimento parece radicalizar o que estamos chamando de encenação (estrita) de *Leitmotive*, pois não se utiliza de outros subterfúgios e artifícios, como a ideia de trajetória ou transformação, além do próprio *Leitmotiv* escolhido em processo.

Acreditamos que tal formato se aproxima também da ideia de Ritornelo. O *Leitmotiv* funciona essencialmente como território que é reconhecido tanto para quem o executa como para quem o vê. E sua desterritorialização ocorre dentro dos próprios paradigmas da “zona ocupada” estabelecida.

Por fim, nosso *Leitmotiv* funciona como um refrão, que é sabido pelo intérprete (ou por outras funções do processo artístico, como encenação, iluminação, sonoplastia...), mas que também deve ser estabelecido ao espectador como algo reconhecível, como num refrão de uma canção. Mas que por seus diversos graus possíveis de variação nele mesmo, além da composição cênica com outros *Leitmotive*, pode gerar a sensação de se estar ouvindo sempre um refrão diferente.

5. Conclusão

Se retornarmos às perguntas que fizemos na introdução do trabalho, podemos concluir algumas questões sobre os temas aqui tratados. Lá, a partir do exemplo trivial do filme *Bonequinha de Luxo*, perguntávamos se o *Leitmotiv* deveria ser atribuído somente a uma forma fixa e se sua função numa obra artística deveria estar relacionada somente à ideia de entendimento de algum estado ou característica da cena.

Depois de discorrer sobre o tema, podemos concluir que a resposta só poderia ser negativa. Percebemos que ainda dentro do aspecto wagneriano a aspiração do procedimento já se desenvolve no sentido de criar redes com alguma complexidade de significação.

Ainda que as obras wagnerianas estejam inseridas dentro de um contexto dramático, o *Leitmotiv* parece ser o seu procedimento menos dramático. Pois estabelece uma relação com o tempo da cena de uma forma citacional. Um motivo condutor que é antecipado em diversos momentos de uma obra, sem uma explicação lógica, causal, e que ocorre em sua forma integral em dado momento, gera no espectador uma sensação de construção experimental, errática, justamente por dispensar justificativas lógicas.

Imaginamos que o espectador da obra wagneriana, acostumado com obras fechadas, organizadas cronologicamente e de forma causal, foi provocado a ampliar o seu olhar e fruição de uma obra que se conecta de diversas formas através do procedimento estudado aqui.

Dessa forma, é interessante notar que o procedimento perdurou até os dias atuais, podendo se relacionar à obras que vão de características formais mais próximas das estruturas dramáticas até obras de naturezas distintas. O *Leitmotiv* é empregado em filmes hollywoodianos, novelas, propagandas, por seu poder de memorização e reconhecimento. Mas em obras de construção de narrativas mais complexas, ou obras que muito menos se baseiam em uma narrativa, se afastando dos conceitos dramáticos, o procedimento se mostra como um eficiente aliado para definir significados e experiências que ultrapassam o entendimento lógico.

Nesse sentido, vimos também, na necessidade de tentar atualizar o conceito, que com a ideia de repetição que o *Leitmotiv* inspira, podemos associá-lo com conceitos sociológicos, estéticos e filosóficos do século XX. Tal associação revela a potência contemporânea para o procedimento em criações artísticas que já não se relacionam de forma nenhuma com os conceitos e estéticas que eram desenvolvidas no momento histórico de seu surgimento e estabelecimento.

Portanto, o procedimento ganha atribuições distintas, somadas a seu original fundamento. Em nossa hipótese ele passa a gerar significações de entendimento e experiência, que a partir da ideia de repetição, composição e combinação, opera como um índice precioso para a construção teatral.

Índice atribuído à ideia de território, promovido pelo conceito de Ritornelo de Deleuze e Guattari. Sobre essa relação podemos concluir que em seu sentido original, o *Leitmotiv* tinha a função somente relacionada às duas primeiras acepções do Ritornelo que envolvem a entrada no território e seu reconhecimento. E depois das inúmeras transformações estéticas na linguagem teatral no século XX, o procedimento passou a se relacionar com a sua terceira acepção, a ideia de desterritorialização. A fuga, ou o retorno a um determinado território promove o encontro de outro.

Em relação às encenações do pesquisador, pudemos acompanhar uma trajetória do emprego do procedimento. Em uma obra, ainda relacionado à ideia de trajetória e transformação, enquanto na obra posterior, os motivos condutores operavam em modulações limitadas a si próprios. Ou seja, o *Leitmotiv* passou a ser operado a partir da insistência de sua própria existência. E seus possíveis e diferentes significados são gerados a partir dessas variações dele mesmo e de suas combinações com outros motivos condutores presentes na cena.

Essa forma de elaborar o procedimento parece ser a conclusão sintética de uma possível definição de *Leitmotiv* contemporâneo para o pesquisador, além de inspirar a continuidade do trabalho de pesquisa prática e teórica. A função do encenador que pretende operar com tal procedimento exige uma atitude específica. A de definir elementos que conduzem a obra e atuar como uma espécie de sampleador de motivos.

A imagem desse instrumento de música eletrônica, associada a ideia de um encenador de *Leitmotive*, seria um terreno fértil de discussão que poderia ser

desenvolvido em outro momento, mas que contribui para a conclusão de nossas reflexões.

O instrumento em questão é um dispositivo eletrônico que possui em sua memória diversos sons previamente gravados e que possui funções que permitem suas alterações. Por exemplo, se temos uma voz gravada, nesse dispositivo podemos alterá-la de diversas maneiras, podemos acentuar os graves e agudos, acelerar e dilatar, aumentar e diminuir volumes, além de compor com outras sonoridades que estão contidas em sua memória. Além disso, o componente possui uma limitação que se mostra importante para a nossa relação: ele é incapaz de alterar os conteúdos sonoros, ou seja, aquela voz gravada sempre será ela própria.

Afirmamos então que o encenador de *Leitmotiv* possui em seus processos criativos esses temas principais, que não devem ser alterados em relação aos seus conteúdos, mas sim em suas possíveis novas formas. Portanto, podemos sugerir a existência de um encenador que observa os elementos fundantes de sua encenação afastado do prisma da transformação ou trajetória claro e objetivo, se aproximando da ideia de uma composição ruidosa, repleta de interrupções ilógicas, repetições aparentemente sem sentido e retomadas inesperadas.

Tal tessitura complexa é o que deve constituir a encenação de *Leitmotiv*.

Referências

Vídeos

"© 'Dovregubbens Hal' fra Edvard Griegs 'Peer Gynt suite' 1876 - DRSO - Daniel Blendulf". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2OcwHAzNXYc>. Acesso em: 26 Set. 2015.

"Breakfast At Tiffany's Movie Ending Scene / Moon River by Henry Mancini music". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LaEuRT6UMQE>. Acesso em: 26 Set. 2015.

"Moon River - Breakfast at Tiffany's". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BOByH_iOn88>. Acesso em: 26 Set. 2015.

Websites

"Educação – Você sabia? Conheça 10 casos de assassinos em série". Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/educacao/voce-sabia/serial-killers/>. Acesso em: 26 Set. 2015.

Nature Theater of Oklahoma. Disponível em: <http://www.oktheater.org/>. Acesso em: 1 Nov. 2015.

Schlingensief. Disponível em: <http://www.schlingensief.com/>. Acesso em: 30 Out. 2015.

Trem Fantasma: uma instalação operística de Christoph Schlingensief. Disponível em: <http://prod_art_br.prosite.com/20784/302857/producoes/trem-fantasma-(debra)>. Acesso em 30 Out. 2015.

Bibliografia

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AMORIM, Paloma Franca. Tempo arruinado. In: *[pH2]: estado de teatro – Dossiê Número 1*: Diálogos com o trágico. São Paulo, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011 [335-323 a.C.].

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Brasília: Ministério da Educação, s/d [1899]. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf>. Acesso em: 26 Set. 2015.

BAUMGÄRTEL, Stephan. Subjetividades na cena contemporânea: expor a encenação citacional e suas lacunas. *Revista Fit Rio Preto*, São José do Rio Preto, 2008.

BÜCHNER, Georg. Woyzeck. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien. *Büchner na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAZNÓK, Yara Borges; NAFFAH Neto, Alfredo. *Ouvir Wagner*: ecos Nietzschianos. São Paulo: Musa Editora, 2001.

CICERO, Antônio. *Finalidades sem fim*: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COSTA, Luciano Bedin da. O Ritornelo em Deleuze-Guattari e as três éticas possíveis. In: II SENAFE, 2006, Santa Maria. *Anais do II SENAFE*. Santa Maria: UFSM-RS, 2006, p. 3. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/005e2.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2015.

DAHLHAUS, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

_____. *The idea of the absolute music*. Chicago: The University of Chicago, 1989.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa Duarte. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2009.

_____. *O Abecedário de Gilles Deleuze* [transcrição]. Disponível em: <http://escolanomade.org/images/stories/biblioteca/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERRAZ, Sílvio. *Cinco invenções sobre diferença e repetição*: composições e analises. 1990. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GOUVEIA, Luana. Manter em local seco e arejado. In: *[pH2]: estado de teatro – Dossiê Número 1*: Diálogos com o trágico. São Paulo, 2012.

HAUSBEI, Kerstin. Citação. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

JÄNHS, Friedrich Whilhelm. *Carl Maria von Weber in seinen Werken*: Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen nebst Angabe unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen. Berlim: Schlesinger'schen Buch-und Musikhandlung, 1871.

JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*: Biografia, análise crítica e filmografia completa do diretor de Glória e Faces. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005 [1790].

KERMAN. Joseph. *Ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. Drama absoluto. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2007.

MARCORELLES, Louis. L'expérience Shadows. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 119, p. 8-14, mai., 1961.

MILLINGTON, Barry. *Wagner*: um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

OLIVEIRA, Nicole. *Mantenha fora do alcance de crianças e Stereo Franz*: dois estudos trágicos. São Paulo: Giostri, 2015.

OLIVEIRA. Rodrigo Batista. In: AQUINO, Júlio Groppa, IBRI, Bartira, VIEIRA, Elisa. *Miríade 290: o que pode a escrita*. São Paulo: Annablume, 2009,

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEREIRA, Miguel Serpa. *Cinema e ópera*: um encontro estético em Wagner. 1995. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes – Imagem e Som) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

RIBEIRO, Maria Augusta. A consciência do espetáculo no espetáculo da consciência. In: SILVA, Armando Sérgio da (org.). *J. Guinsburg*: Diálogos sobre Teatro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

RIZZO, Eraldo Pereira. *Ator e estranhamento*: Brecht e Stanislavski. São Paulo: Senac, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre; LESCOT, David. Fragmento/Fragmentação/Fatia de vida. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo*: uma questão alemã. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campos das Letras, 2002.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A Gênese da Vertigem*: O processo de criação de “O Paraíso Perdido”. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes – Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *A Encenação no Coletivo*: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. Tese (Doutorado em Artes – Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Anexo 1

Gravação do espetáculo Manter em local seco e arejado *realizada no Teatro Cacilda Becker em março de 2012 por Bruna Carvalho e Eduardo Azevedo*

Anexo 2

Gravação do espetáculo Mantenha fora do alcance de crianças *realizada no Teatro João Caetano em setembro de 2011 por Bruna Carvalho e Eduardo Azevedo*