

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CONCERTO BARROCO

A Construção de uma Dramaturgia da Cena

Adyr Assis d'Assumpção Junior

CAMPINAS -SP

2004

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÕES**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

3

INSTITUTO DE ARTES

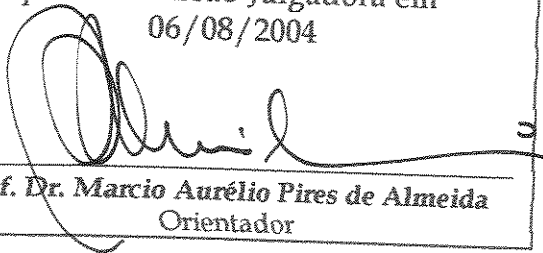
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CONCERTO BARROCO

A Construção de uma Dramaturgia da Cena

Adyr Assis d'Assumpção Junior

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Adyr
Assis d' Assumpção Junior e aprovada
pela Comissão Julgadora em
06/08/2004



Prof. Dr. Marcio Aurélio Pires de Almeida
Orientador

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Artes sob a
orientação do Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires
de Almeida

CAMPINAS -SP
2004

JNIDADE	BC
2ª CHAMADA	T/UNICAMP
	As79c
/	EX
COMBO BC/	60498
ROC.	16-117-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	19-11-04
1ª CPD	

Bib Id 229993

4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

As79c

Assumpção Júnior, Adyr Assis d`

Concerto Barroco : a construção de uma dramaturgia da
cena / Adyr Assis d` Assumpção Júnior. -- Campinas, SP:
[s.n.], 2004.

Orientador: Marcio Aurelio Pires de Almeida.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. História do teatro. 2. Teatro (Literatura). 3. Teatro –
Aspectos políticos. 4. Ópera. 5. Teatro – Aspectos morais
e éticos. 6. Teatros – Cenografia. I. Almeida, Marcio Aurélio
Pires de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

50957110000

Para Tâmara, a companheira de todos os instantes,

e em memória de Odete , minha mãe.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida, pela orientação, empenho e confiança.

Ao Prof. Dr. Antonio Fernando Passos da Conceição, pela amizade e presença constante durante todo o processo.

Ao Prof. Dr Antonio Barreto Hildebrando, pela amizade e disponibilidade para a discussão.

Ao Prof. Dr. Rubens José Sousa Brito, pelas críticas e observações.

Aos professores e colegas da pós-graduação que participaram da elaboração dessa dissertação.

Aos amigos e colaboradores, Juliana Motta, Marcelo Alvim, Henrique Gerkem, Maria Bragança, Georg Wink e Félix de Castro.

Sumário

Resumo	
Abstract	
1. Prólogo	11
2. Ensaio de Mesa	26
3. Interlúdio	32
4. Didascália	39
5. Coxias e Bastidores	47
6. Libreto – Concerto Barroco	69
Apresentação	71
6.1 Primeiro Movimento: A Despedida	72
Notas sobre a Apresentação e o Primeiro Movimento	81
6.2 Segundo Movimento: Mar e Tempestade	85
Notas sobre o Segundo Movimento	95
6.3 Terceiro Movimento: Terra de Espanha	97
Notas sobre o Terceiro Movimento	102
6.4 Quarto Movimento: Carnaval em Veneza	103
Notas sobre o Quarto Movimento	108
6.5 Quinto Movimento: Concerto Grosso Kabala-Sum-Sum-Sum	109
Notas sobre o Quinto Movimento	114
6.6 Sexto Movimento: O Café no Cemitério	115
Notas sobre o Sexto Movimento	121
6.7 Sétimo Movimento: Ensaio de Ópera	122
Notas sobre o Sétimo Movimento	135
6.8 Oitavo Movimento: A Despedida	136
Notas sobre o Oitavo Movimento	140
7. Camarins	142
8. Bibliografia	144

Resumo

A cultura e o pensamento brasileiros nascem sobre a influência de dois poderosos mecanismos: a religião e o teatro. O primeiro encontro entre os navegantes portugueses e os índios nativos já foi um espetáculo. Primeiro, uma missa em latim num cenário próximo ao paraíso, logo após um cortejo de índios com música e dança. Com a chegada dos africanos, alguns anos depois, a mistura ganha novos ritmos, novos deuses e a cena se amplia por todo esse território. Cena e pensamento caminham juntos construindo um imaginário novo, que explode em criatividade junto com o Barroco. Num determinado momento, provavelmente no meio do século XVIII, o teatro sai dessa cena e vai para caixa fechada, enquanto o povo, as danças de rua, os jogos dramáticos continuam sua trilha evoluindo numa metamorfose permanente.

O projeto **Concerto Barroco, a Construção de uma Dramaturgia da Cena**, propõe participar do resgate, através de um espetáculo, da relação cena teatral e pensamento do povo brasileiro. Para alcançar esse objetivo, o projeto se estrutura em cinco capítulos introdutórios; um libreto com a proposta dramatúrgica, dividido em oito movimentos, e um capítulo conclusivo.

Os capítulos introdutórios estão divididos da seguinte forma: **Prólogo**, que trata da origem do projeto e estuda alguns momentos históricos nos quais o teatro desenvolveu uma função ordenadora na sociedade; **Ensaio de Mesa**, que apresenta o escritor Alejo Carpentier e a sua novela *Concerto Barroco* a partir da qual elaborou-se a proposta dramatúrgica; **Interlúdio**, onde será apresentada a metodologia para a construção da dramaturgia; **Didascália**, capítulo dedicado a um levantamento do histórico dos conceitos de *dramaturgo* e *dramaturgia* e **Coxias e Bastidores**, que traz um histórico das relações entre cena e pensamento brasileiros. Segue-se o **Libreto** e o capítulo conclusivo **Camarins**.

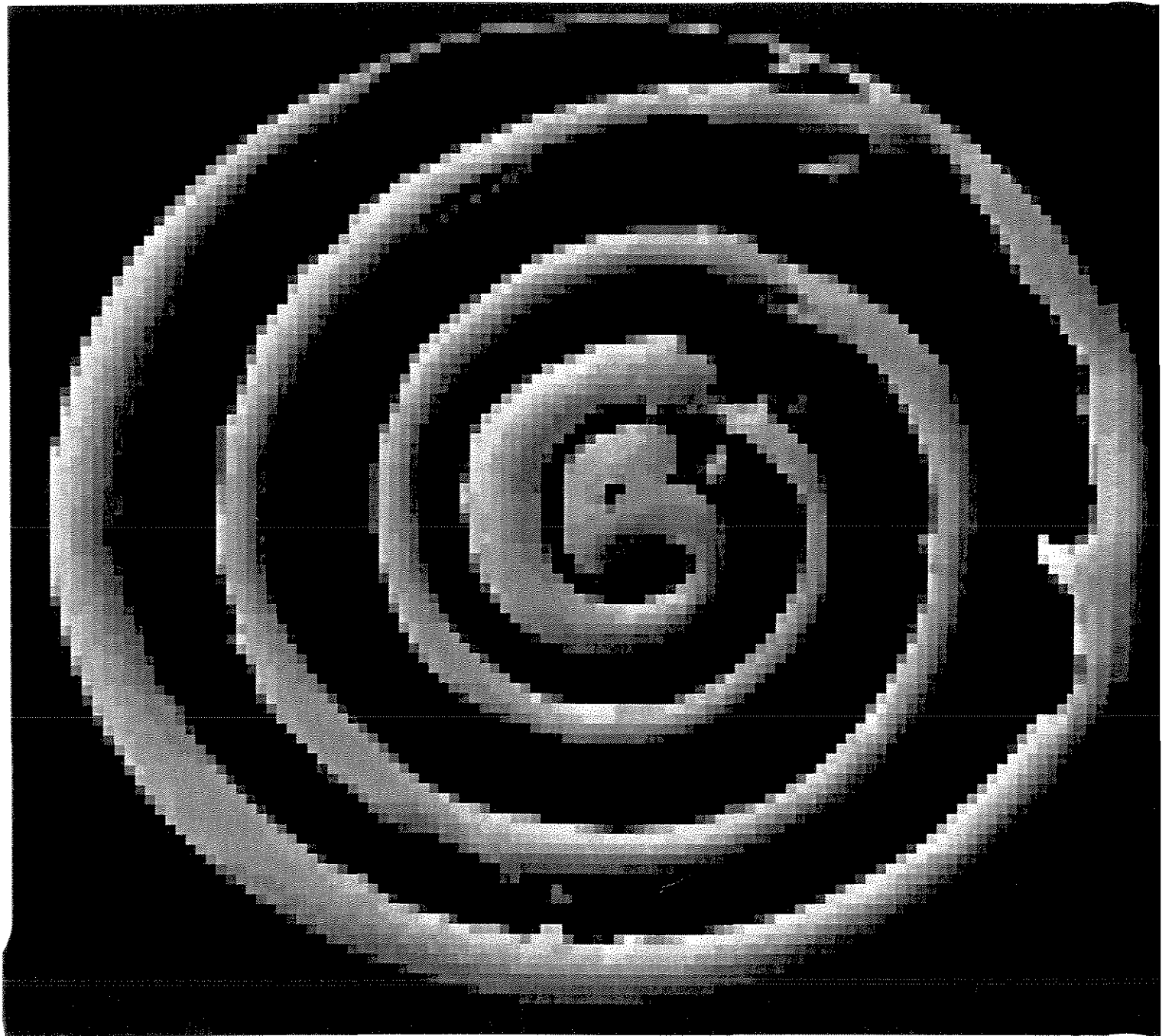
Abstract

The Brazilian culture and character are born under influence of two powerful mechanisms: religion and theater. The first encounter of the Portuguese navigators and the native Indians was already an spectacle. First of all, a mass celebrated in Latin in a scenery near the Paradise, straight after a welcome party offered by the Indians, with music and dance. After the arrival of the African people few years later, the blend gets new rhythms, new gods and the scene spreads all over this territory. Scene and character go together building a new imaginary mind, which bursts with creativity together with the Baroque. At a certain moment, probably in the middle of the XVIII century, theater goes out from this drama to a closed box, while folk, street dances and dramatic games go on their way developing in a constant metamorphosis.

The project **Concerto Barroco, a Construção de uma Dramaturgia da Cena**, proposes to take part in the recovery – by means of a spectacle – of the relationship between scene and character of the Brazilian people.

In order to reach this goal, it comprises five introductory chapters, a libretto with the dramaturgic proposal divided into eight parts, and a conclusive chapter.

The introductory chapters are divided in the following way: **Prólogo**, dealing with the origin of the Project and the study of some historical moments while theater performed a function of normative behavior in society; **Ensaio de Mesa**, introduces the novelist Alejo Carpentier and his novel *Concerto Barroco*, from which was created the dramaturgic proposal; **Interlúdio**, where will be presented the method for composing the play planning; **Didascália**, chapter dedicated to historical collection of data related to concepts of *dramaturge* and *dramaturgy*, and **Coxias e Bastidores**, which introduces the history of the relationship between Brazilian scene and character. Next is presented the **Libretto** and the conclusive chapter **Camarins**.



1. Prólogo

No ano de 1988, eu acabara de estrear um espetáculo, resultado da adaptação de um romance, quando, por acaso, encontrei na biblioteca de uma amiga um exemplar do livro “Concerto Barroco” do escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980). A empatia foi imediata com o objeto, um livro fino com uma capa muito bonita e tratando de um tema muito caro, enfim, não tinha outra saída, senão tomar emprestado o livro.

Parece-me pertinente iniciar esta dissertação citando o episódio acima por dois motivos: o primeiro deles, por pretender ao longo do trabalho recorrer à experiência de 1988 para estabelecer relações entre os processos de então e os de agora, e o segundo, de natureza subjetiva, por revelar uma situação de aparente acaso, que na pesquisa artística, do meu ponto de vista, pode ter a mesma importância que uma busca sistemática e orientada.

Da primeira e rápida leitura de o “Concerto Barroco” restou a sensação de que o destino daquela viagem, daquela história seria uma encenação. O livro ganhou um lugar na estante, e a sensação, devo tê-la guardado em outro lugar.

Eu terminara de adaptar, dirigir e atuar num espetáculo construído a partir do romance “A Tragédia Brasileira” de Sérgio Sant’Anna (1941). O romance é a história de um espetáculo imaginário que se passa na cabeça de um autor-diretor. Uma menina morre atropelada no momento do seu primeiro mêstruo. Essa morte, de caráter sacrificial, é reconstruída cenicamente em diversas situações imbricando vida e arte. Este núcleo, de inspiração

intencionalmente rodriguiana na escrita do romance, sustenta uma série de relações, entre elas, a da criação de um espetáculo, conduzindo em seu desfecho à montagem de num mosaico de imagens à moda glauberiana, crítico da estrutura do Brasil contemporâneo.

O livro de Sérgio Sant'Anna me atraía antes mesmo de sua publicação. Procurávamos, eu e o grupo do qual fazia parte, um texto que nos permitisse, além da expressão artística, discutir as condições de produção do teatro e, por consequência, as condições gerais da sociedade. Víamos, no caráter essencialmente digestivo da maior parte da produção teatral de então, uma representação clara de um projeto político divisionista e individualista, do qual éramos contrários, e contra o qual acreditávamos que poderíamos nos posicionar através do nosso trabalho.

As notícias sobre “A Tragédia Brasileira”, ainda em construção, nos direcionaram para ela. Diversos elementos nos atraíam: o seu autor buscava a interlocução com outras artes para falar, entre outras coisas, da sua insatisfação com o clima modorrento da nossa literatura naquele momento; nessa interlocução estabelecia um diálogo com a obra de dois dos mais importantes e influentes artistas da cena brasileira, Néelson Rodrigues (1913-1980) e Glauber Rocha (1939-1981); e, por fim, aquilo que nos dizia mais respeito: a partir da construção da cena, do teatro, é que se abria a possibilidade de uma leitura crítica da realidade.

Com a distância do tempo, percebo no discurso daquele momento uma utopia excessiva, uma supervalorização das possibilidades e da repercussão real da arte teatral. Não sei se é verdadeira essa percepção, ou se a continuidade da predominância do teatro descartável nos anestesiou de tal maneira que, o engajamento real e radical ficou fora de moda. Essa dúvida

ainda fica maior quando observo que o espaço de contestação, da descoberta, foi “oficialmente” ocupado pelo discurso do teatro pelo teatro, por uma dramaturgia do ator, por uma dramaturgia do espaço ou recortes semelhantes. Nada contra o aprofundamento vertical sobre quaisquer dos elementos constitutivos do ofício teatral. O embaraço maior reside na aparente falta de conexão entre a nossa atividade teatral e a sociedade brasileira. E o que é pior, como se buscar essa conexão, além de estar fora de moda, inviabilizasse a obra como arte.

Por discordar dessa assertiva, me disponho a tentar provocar com o presente trabalho um debate sobre a questão da aparente dicotomia entre a produção artística, em especial a produção teatral, e a nossa sociedade. Como primeiro passo, para iniciar a discussão, elegi, dentro do número provavelmente infinito de características que compõem o universo das relações entre arte e sociedade, três elementos balizadores: *conteúdo, forma e intenção*. Para trabalhar com esses três elementos proponho um exercício de dramaturgista, na construção de uma dramaturgia. Os conceitos “dramaturgista” e “dramaturgia” serão estudados, posteriormente, no capítulo “Didascália”.

No capítulo “Ensaio de mesa”, aponto a busca da identidade como conteúdo principal da dramaturgia a ser desenvolvida, tendo a novela “Concerto Barroco” como ponto de partida; e, no capítulo “Interlúdio”, apresento a metodologia usada na transposição do texto literário para proposição do espetáculo teatral.

No capítulo “Coxias e Bastidores”, focalizo as origens do teatro brasileiro, sua relação com outras manifestações culturais e alguns exemplos das expressões criadas pelos povos

formadores do povo brasileiro, para revelar sua identidade como tal, em momentos diferentes da nossa história .

O elemento forma está desenvolvido no “libreto para a encenação”, que se segue aos capítulos introdutórios. O seu conjunto, implica no espaço físico da representação, no desenvolvimento do tema e nas indicações do modo de representar, da cenografia , dos figurinos e da iluminação, e também nas diferentes proposições para a fruição do espectador.

Já a intenção, o último dos elementos elencados, pela sua constituição de natureza também subjetiva, dificilmente será uma só e permeia todo o trabalho. O que não impede a escolha de uma das intenções entre as diversas motivações da criação artística, sejam elas do criador ou do coletivo ao qual ele pertence.

A intenção escolhida é a de participar, de forma explícita, da reflexão e da estruturação social através da arte. Partindo da idéia de que uma das relações entre arte e sociedade é aquela na qual a primeira intervém no interior da segunda, transmitindo princípios ordenadores com o objetivo de transformar ou manter as relações existentes, nomearei essa intenção como *ordenação* ou *função ordenadora*.

O “Prólogo”, além de introduzir a problemática que norteia o trabalho, será também o espaço de exemplificação de diversas formas possíveis dessa intenção, ou melhor, da função ordenadora.

É possível afirmar que a arte dialoga com a sociedade, do ponto de vista da sua ordem. Do ponto de vista etimológico, ordenar é “por em ordem”. Se fizermos um contraponto entre essa definição e o discurso deliberadamente transgressor da ordem estabelecida por alguns artistas e obras ao longo da história, seremos remetidos a uma situação paradoxal. Acrescente-se a isso, o fato de que a própria concepção de “ordem” se transforma ao longo do tempo. Isso nos faz concluir que, se a arte participa da ordenação da sociedade e a noção de ordem se transforma ao longo do tempo, a função ordenadora assim como a arte têm feições diferentes ao longo da história.

Para corroborar essa afirmação reporto-me às palavras do artista plástico Wassily Kandinsky (1866-1944): *“toda obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos. Cada época cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer”* (KANDINSKY, 2000, p.27) E continuando o raciocínio, ele acrescenta um dado fundamental sobre a especificidade da comunicação estabelecida pela obra de arte no sentido da profundidade do seu alcance, *“(...) a arte (...) é a única linguagem que fala à alma e a única que ela pode entender. Aí encontra, sob a única forma suscetível de ser assimilada por ela, o pão cotidiano de que tem necessidade.”* (KANDINSKY, 2000, p.126-127).

Assim sendo, mesmo a contemporânea noção de artista independente, com voz própria, cuja origem de um modo geral se reporta ao iluminismo, mas que no nosso ofício em particular surge no final do século XIX, pode se tornar uma falácia se percebermos em que contexto se dá essa independência.

Como escreveu Peter Brook (1925), “...vivemos numa época muito avessa a emitir julgamentos de valores; nos orgulhamos até de sermos superiores caso julgemos menos”. E assim, abrindo mão de posicionamentos firmes e claros produzimos obras puras, por que as acreditamos sem vínculos. “*Não obstante,*” continua o mestre inglês, “*nenhuma sociedade pode existir sem ideais*”, o que poderia também ser traduzido assim: nenhum teatro pode existir sem um ideal. E completa: “*(...) a arte somente se torna útil para o homem e a sociedade na medida em que encerra em si um estímulo à ação. E ação é algo que abrange um espectro que vai desde feijão e arroz, até o ser, passando pela política*” (BROOK, 1995, p.315).

Essa participação em todos os aspectos da vida, característica da arte e elemento essencial do teatro, pode não estar no primeiro plano de visibilidade ao longo da história, mas, com certeza, ela está presente todo o tempo, seja com o fim de manter as relações estabelecidas ou de transformá-las.

Tomemos como exemplo os gregos. *Théatron*, o vocábulo grego que deu origem à palavra *Teatro*, significava:

(...) o lugar de onde o público assistia uma representação realizada em outro lugar”. (...) “Teatro” do verbo “contemplo, vejo”, significa visão e por extensão, o local de onde se vê um espetáculo. No portentoso edifício de espetáculos da Grécia, Théatron era somente o local destinado aos espectadores.” (BRANDÃO, 1999, p.97-98).

Esse processo metonímico, de transformação do lugar de se ver na coisa vista, reteve um momento específico do processo dialógico travado até então, entre a representação pública e a

sua função social. Num certo momento entre os séc. VI e V a.c., a sociedade grega assentou parte da sua coletividade em um lugar determinado para que ela pudesse, a partir desse lugar, do lugar de se ver, assistir a uma representação realizada por alguns. O teatro praticado no ocidente, como conhecemos hoje, inicia aí a sua história.

O teatro surge como novidade artística, na Grécia do século V a.C., trazendo normas estéticas, temas e convenções próprias. Esse teatro nasce como subproduto do mais agônico conflito vivido pela nação grega como um todo, tirada a relativa paz doméstica em que viviam as cidades gregas, para enfrentar a ameaça da dominação persa. (NUÑES, 1994, p.19)

Se, por um lado, essa invenção do teatro é impulsionada por uma pressão externa, já que a guerra com os Persas significava “*uma ameaça a soberania nacional grega, à organização cultural estabelecida desde os tempos homéricos*”, é também, por outro lado, consequência dos embates internos da sociedade grega que precisava sinalizar as novas normas de comportamento, o que permite concluir que “*o teatro explica o contexto social do século V, da mesma forma que o contexto social daquele momento se aprende melhor através das peças então produzidas*” (NUÑES, 1994, p.20).

Junito Brandão, no estudo citado, antecipa cronologicamente a presença da tragédia em Atenas localizando o objetivo político desse advento na necessidade da Tirania Grega de contemplar os novos cidadãos com o culto do seu deus principal, Dionísios, até então um deus de natureza rural e não presente no Olimpo. Ele conclui afirmando que:

Baco (...) (Dionísios) penetra na polis de Palá Atena juntamente com o tirano Pisístrato, aristocrata, culto, moderado e trabalhador, que, por volta de 534 a.c., teve o bom senso de consagrar oficialmente a tragédia, instituindo os concursos trágicos sob a égide do Estado. (BRANDÃO, 1999, p.36).

Se a entrada de Dionísios em Atenas é coincidente com o estabelecimento de novas relações sociais, o desenvolvimento ulterior das características da tragédia, vai acompanhar paulatinamente tanto a construção da nova configuração espiritual do povo grego, como também vai participar da sua educação cívica.

Assim podemos observar, por exemplo, que a substituição do voto oral dos cidadãos no tribunal da ágora pelo voto secreto na urna é contemporânea da trilogia “Oréstia” de Ésquilo (525-456 a.c), encenada em 458 a.c., na qual, na última peça, “As Eumênides”, a deusa “Atena, proclama que o tribunal – o primeiro a julgar um crime de homicídio – fica instituído por ela para sempre. Os juízes (jurados) depositam seus votos em uma urna (...)” (KURY apud ÉSKUÍLO, 1991), e a deusa declara que é seu dever proclamar o veredicto final.

Relevando a existência de um aparato cênico, das máscaras, da música, enfim, de todo o conjunto de elementos do ritual da encenação, que no momento da sua execução provavelmente provocou no público presente impactos e leituras em níveis diferenciados, gostaria de destacar extratos da fala da deusa Atena, nos quais, podemos observar o trânsito consciente entre as leis divinas e as novas leis da cidade, pelo autor de “As Eumênides”:

ATENA :

*Prestai toda a atenção ao que instauro aqui,
Atenienses, convocados por mim mesma
Para julgar pela primeira vez um homem,
autor de um crime em que foi derramado sangue.
A partir deste dia e para todo o sempre
O povo que já teve como rei Egeu
terá a incumbência de manter intactas*

*as normas adotadas neste tribunal
 (...) Sobre esta elevação digo que a Reverência
 e o Temor, seu irmão, seja durante o dia,
 seja de noite, evitarão que os cidadãos
 cometam crimes, a não ser que eles prefiram
 aniquilar as leis feitas para o seu bem
 (...) Proclamo instituído aqui um tribunal
 incorruptível, venerável, inflexível,
 para guardar, eternamente vigilante,
 esta cidade, dando-lhe um sono tranqüilo.
 Eis a mensagem que vos quero transmitir,
 Atenienses, pensando em vosso futuro.
 Levantai-vos agora de onde estais, juizes,
 E decidi com vossos votos esta causa.
 (ÉSQUILO, 1991, p.174-175)*

Para o filósofo Newton Bignoto, em seu livro “O Tirano e a Cidade”, o processo de transformação vivido pela sociedade grega de então, e em especial pela sociedade ateniense, teve um significado maior do que atribuímos hoje às mudanças institucionais. Ele afirma:

*(...) a democracia vinha justamente por em xeque a velha ordem estabelecida e seus valores. A introdução na vida política do “conjunto do povo”, o poder conferido à assembléia do povo, obrigou os atenienses a refletir não somente sobre as questões políticas, mas também sobre o papel dos deuses e sobre o universo e suas forças.
 (BIGNOTO, 1998, p.48-49).*

Completa o autor que “a tragédia foi, ao longo do século V a.c., um lugar privilegiado para a reflexão sobre as novas condições da cidade” (BIGNOTO, 1998, p.49). E escreve ainda que “todos os grandes temas do século, de uma maneira ou de outra, foram acolhidos pelos autores trágicos”, para concluir:

As tragédias foram o meio privilegiado de que se serviram os atenienses para dar plena expressão às dúvidas e conflitos que os atemorizavam e estimulavam na busca de uma nova compreensão dos limites da extraordinária experiência política que viviam. Em Sófocles e Eurípedes o tirano vai ocupar o centro do palco. Por intermédio de personagens instigantes e terríveis, a tirania se transformou num tema importante das festas, que celebravam a grandeza da cidade. (BIGNOTO, 1998, p.55)

Acompanhar a obra que nos chegou dos três trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, significa acompanhar o desenvolvimento da sociedade grega por mais de um século, no exato momento em que as suas transformações internas alicerçavam a cultura ocidental moderna. Se a arte, e em especial o teatro, esteve presente na instauração desse novo tempo com a instalação do culto à Dionísios, na crítica e na ordenação dos comportamentos advindos da transição entre a tirania e a democracia, também esteve presente no seu declínio.

Para concluir, cito o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) que, ao analisar o fim do ciclo trágico grego, sob o prisma do embate entre as forças apolíneas e dionisíacas, reforça a argumentação que vem sendo desenvolvida sobre a relação entre a arte e a sociedade:

Era forçoso que o ocaso desta (da tragédia) nos parecesse originado por uma dissociação notável dos dois impulsos artísticos primordiais: ocorrência com a qual estava em consonância uma degeneração e uma transformação do caráter do povo grego, e que nos convida a uma séria reflexão sobre quão necessária e estreitamente entrelaçados estão, em seus fundamentos, a arte e o povo, o mito e o costume, a tragédia e o Estado. (NIETZSCH, 1992, p.136-137)

O exemplo grego me parece apropriado, pelo fato de que a transformação da natureza da representação naquele momento demarcar claramente a transformação da estrutura social, dos valores e da estratificação do coletivo.

Um outro momento no qual podemos identificar a presença do elemento ordenador no teatro está situado no período elisabetano e, em especial, nos dramas históricos escritos por William Shakespeare (1564-1616). Toda a história próxima da Inglaterra foi revista por Shakespeare e seus companheiros com o objetivo principal de legitimar o poder da rainha Elisabeth I (1533-1603). Segundo Margot Berthold, em Londres “*o teatro tornara-se uma instituição na vida da cidade. Qual uma lente convergente, ele captava as radiações literárias do Continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional*” (BERTHOLD, 2000, p.312).

A autora continua identificando que o indivíduo consciente de si mesmo, tema principal da Renascença, alcançou o seu ponto máximo de perfeição artística no teatro elisabetano, resultado de uma profunda interação entre a platéia e os artistas. “*O teatro deu expressão à confiança em um poder mundial ascendente, cuja esquadra havia derrotado a Invencível Armada.*” (BERTHOLD, 2000, p.312). Identificou-se uma nova noção de cidadão, um novo contexto social, uma nova leitura da história nacional e um novo teatro. “*De errantes e proscritos sem direitos, os comediantes tinham-se tornado homens de uma profissão respeitável e às vezes de considerável riqueza.*” (BERTHOLD, 2000, p.317).

Assim, teatro e realidade caminham juntos na nova Inglaterra que surge com a coroação de Elisabeth I. A soberana, ciente do poder das imagens, se faz presente, ela própria, de forma espetacular, nas ruas de Londres, nos passeios pelo Tâmis, nas visitas ao interior do país, ao mesmo tempo em que liberava os palcos profissionais, enfrentando não só os fantasmas da peste como o conservadorismo religioso de alguns, para neles ver ordenado o novo tempo.

Uma nova visão desse período, da lenta transição do medievo inglês para os tempos modernos, precisava ser compartilhada e essa era a tarefa dos artistas do teatro, à qual Shakespeare dedicou a maior parte da sua obra. Como já dizia Hamlet, ao instruir os atores no segundo quadro do terceiro ato:

O objetivo da arte dramática, cujo fim, tanto em sua origem como nos tempos que correm, foi e é o e apresentar por assim dizer, um espelho à vida, mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem, e a cada idade e geração sua fisionomia e característica” (SHAKESPEARE apud SOARES, 1994, p.71).

Para delinear a fisionomia e as características do homem do seu tempo, Shakespeare “mergulhou na história da própria Inglaterra e posicionou-se apaixonadamente em relação aos problemas do poder e do destino”(BERTHOLD, 2000, p.313).

Segundo Bárbara Heliodora,

A contrapartida da luta pelo poder é a preocupação com o bom governo, com o bem estar da comunidade como um todo, presente na obra de Shakespeare desde os estágios iniciais até a última das peças que escreve sozinho. Essa preocupação é o reflexo de, na concepção Tudor do mundo, ainda restar muito da visão medieval de uma hierarquia perfeita em que tudo tem o seu lugar e onde há um lugar exato para cada coisa ...” (HELIODORA, 2001, p.73)

É preciso reiterar que o alinhamento do artista às necessidades ordenadoras do seu tempo não traduz unicamente um espírito conservador, e que na maioria das vezes, pelo contrário, representa uma visão transformadora, uma antecipação ou mesmo uma atitude revolucionária. Shakespeare, por exemplo, não se furtou a fazer suas críticas ao poder e, para driblar a censura, foi mestre na criação de artifícios que permitiam-no expressar-se para além do estabelecido: “foi em função da sua capacidade de escolher o reino certo - ou pelo menos o

mais convincente - que Shakespeare conseguiu escrever as suas memoráveis reflexões sobre problemas políticos, em termos teatrais igualmente memoráveis” (HELIODORA, 2001, p.62).

A obra de Shakespeare nos ajuda a ampliar o campo de visão das relações entre a arte e a sociedade. Se conseguimos percebê-lo através de suas peças como um arauto do seu tempo, às vezes porta-voz do discurso dominante, colocando as suas criações a serviço da construção e manutenção de uma ordem social, percebemos também não ser esse o único elemento constitutivo da sua obra. Pelo contrário, ele é, sem dúvida, o autor teatral mais representado em todo o mundo. Sua galeria de personagens e de situações dramáticas, seja das suas comédias, das tragédias ou dramas históricos tem sido matéria prima da criação de artistas de todas as tendências e formas de expressão dos quatro cantos do planeta nos últimos séculos. E o mais importante é que o público, tão diverso desses artistas, na maioria das vezes, é atingido na sua recepção, como se o autor fosse seu contemporâneo, para não dizer seu conterrâneo.

Essa afirmativa derruba os argumentos que vêm prejudicada a obra intencionalmente engajada na organização da sociedade, caracterizando ainda o trânsito entre o particular e o universal na arte. Seguindo o pensamento de Kandinsky, de que *“toda obra é filha do seu tempo e, muitas vezes mãe dos nossos sentimentos”* (KANDINSKY op.cit.), não temos, no exercício da criação, como fugir da reflexão sobre os elementos políticos, sociais e espirituais da sociedade em que vivemos, a exemplo da afirmação de Nietzsche a propósito do povo grego e do ocaso da tragédia.

É lógico que, nos dois exemplos usados, nos faltam o calor do contemporâneo. Tudo o que sabemos sobre eles, gregos e Shakespeare, foi lido, re-interpretado, numa sucessão de filtros

dos embates e contradições dos seus processos. É quase impossível determinar o grau de intencionalidade que os autores de cada obra dispuseram no que tange ao elemento ordenador. É claro que as suas biografias, suas certezas pontuais, e outros tantos detalhes particulares estão presentes nas entrelinhas da sua criação.

Por outro lado, se imaginarmos que quando Ésquilo (525-456 a.c) escreveu e encenou “Persas”, como ele o fez logo após a vitória definitiva dos gregos, estivesse apenas dando vazão à sua sensação particular de general vitorioso, poderemos estar muito enganados. Com certeza, confluíram para a criação da obra as necessidades dos governantes, dos mecenas, dos militares, enfim, de toda a sociedade grega, naquele momento específico de reestruturação do pós-guerra.

Do mesmo modo Shakespeare e sua trupe viajaram por toda a Inglaterra, não só para usufruir o status de profissionais e ganhar dinheiro. Talvez nem todos soubessem que, na verdade, eles tinham a missão de contar para todo o povo inglês a sua “verdadeira” história, educando-os para os novos tempos.

Assim, se concluirmos que a totalidade dos efeitos e representações das obras de arte na estruturação das sociedades escapa da consciência dos seus criadores, poderemos concluir também que a intenção ordenadora não impede a sua construção.

Então, voltamos ao livro esquecido na estante e a recorrência na percepção tanto do universo da produção teatral, quanto do diálogo com a sociedade. Não mais, como em 1988, um grupo de atores, diretor, músicos, cenógrafos e técnicos, mas um encenador pesquisador, na tentativa

de, através de uma dramaturgia, provocar o diálogo através de uma encenação que tenha como pretensão participar da ordenação da nossa sociedade contemporaneamente.

O que aproxima a intenção desta provocação com a história, escrita por Carpentier, do índio mestiço mexicano que no ano de 1700 sai da sua terra para conhecer os seus outros ancestrais do outro lado do oceano?

Sob que aspecto um espetáculo teatral pode pretender participar hoje da ordenação social?

Ao responder a essas duas perguntas, tentarei delimitar a pretensão desse trabalho.

2. Ensaio de mesa

O Concerto Barroco é a narrativa de uma viagem em direção às origens. Ou melhor, o Concerto Barroco são muitas narrativas. A sua construção intencionalmente proliferante nos obriga, aqui, correndo risco de reducionismo, a eleger algumas delas como suporte da nossa transposição. A viagem em direção à origem é uma. No universo da obra de Carpentier o continente americano se apresenta como um todo, principalmente em sua relação com a Europa. Assim, a viagem de um índio mestiço mexicano em direção às suas origens européias pode falar da viagem de qualquer um de nós, outros americanos, em busca da sua origem.

Logo no início desse périplo o Índio encontra um negro, Filomeno e assim juntos vão ao encontro do mundo branco, o terceiro vértice do triângulo.

Um outro viés aborda a questão da identidade. De como nos identificamos e como somos identificados. E de como reagimos ao percebermos como somos identificados. No penúltimo capítulo da novela, o Amo/Montezuma /Índio ao assistir a um ensaio geral da ópera que Frei Antonio (Antonio Vivaldi) compôs inspirado na sua história, na história do seu povo, reage indignado e decepcionado dizendo que o que ele estava assistindo era falso.

Essa cena remete a uma passagem conhecida na história da música brasileira, a dos embates travados por Carlos Gomes (1836-1896) com os cenógrafos e figurinistas do Scalla de Milão na Itália, por ocasião da estréia de *O Guarani* em 1870, dando relevo à necessidade da afirmação de uma identidade em contraposição a uma visão exotizada e conseqüentemente preconceituosa. No romance que escreveu sobre a vida de Carlos Gomes, Rubem Fonseca

narra uma discussão entre o maestro e o cenógrafo Giuseppe Tencalla (1813-1909), na qual o criador de “O Guarani” expressa a sua preocupação com a reprodução fiel de imagens da flora brasileira, afastando a possibilidade de que os cenários fossem semelhantes ao da ópera “Africana” de Meyerbeer (1791-1864), estreada alguns anos antes (FONSECA, 1994, p.64).

Viagem e identidade fazem parte do conjunto de materiais que Carpentier usa na busca do que ele chamou de “real maravilhoso”. Essa sua busca é inicialmente estimulada pelo movimento surrealista que ele conheceu no seu apogeu, durante sua primeira viagem à Europa. Apesar de que em diversas obras de sua maturidade criticar o movimento, nunca negou a sua influência. “*O surrealismo o fascinará, tornando-se a “fáisca”*”, segundo afirmou certa vez o próprio autor, que desencadeará sua reflexão sobre a arte de escrever” (QUIROGA, 1984, p.23).

Se a viagem à Europa aproximou-o do surrealismo, os surrealistas o aproximaram da América. Para eles, a América se transformara em uma região mítica. Para isso contribuiu muito as viagens de Antonin Artaud (1836-1948) para o México em busca dos Tarahumaras e as afirmações de André Breton (1896-1966), também no México, de que “*todas as manifestações mexicanas, inclusive a fauna e a flora pertencem ao reino do maravilhoso*” (QUIROGA, 1984, p.23).

Um outro elemento importantíssimo na busca do “real maravilhoso”, junto com as questões da viagem e da identidade, é o tempo. Ele, Carpentier, “*opera num território no qual o tempo, avança, retrocede e se sobrepõe*” (QUIROGA, 1984, p.30) e, esse elemento é fundamental no Concerto Barroco, onde a não linearidade do tempo propicia encontros emblemáticos, daquilo que ele vai definir como mentalidade barroca do povo americano:

O tratamento que Carpentier (...) (no Concerto Barroco) dá ao tempo enriquece a sua narrativa, abrindo-a em várias direções. "Não entendem que o fabuloso está no futuro. Todo futuro é fabuloso", diz o índio do romance (sic) como se a fábula fosse o momento em que os homens deixam de pensar em si mesmos. "De fábulas se alimenta a grande história" Porque a História (também a pequena) é fundamentalmente musical, se alimenta de todas as superposições do tempo. (QUIROGA, 1984, p.42)

E assim, através da história, finalmente chegamos na música. Além da sua atividade literária, Carpentier desenvolveu um intenso trabalho como musicólogo. E dessa relação íntima com a música trouxe para a literatura não só terminologias específicas, como modelos estruturais. O Concerto Barroco, além de ter no seu enredo um momento de *concerto grosso*, no qual Vivaldi, Scarlatti, Hendel, uma orquestra de setenta musicistas e mais a participação do negro Filomeno com panelas e colheres, tocam juntos, como a própria novela se estrutura na forma de um concerto grosso.

E a escolha de uma estrutura tipicamente barroca para a narrativa não é ocasional. Num discurso proferido em 1964 Carpentier afirmou:

Nossa arte sempre foi barroca: desde a esplêndida escultura pré-colombiana, passando pelos códices, até o melhor da novelística atual, incluindo catedrais e mosteiros coloniais de nosso continente (...). Não temamos, pois, o barroquismo, arte nossa nascida das árvores, madeira, retábulos e altares, de entalhes decadentes e retratos caligráficos e até de neoclassicismos tardios, barroquismo criado pela necessidade de identificar as coisas...." (apud QUIROGA, 1984, p.43).

E no caminho de identificar as coisas, Carpentier, no "Concerto Barroco", segundo Affonso Romano de Sant'Anna no livro "Barroco do Quadrado à Elipse", produz ao mesmo tempo

uma narrativa barroca, carnalizada e estilisticamente mestiça. E, citando Jean Claude Bernardet e Teixeira Coelho, num estudo publicado anexo à narrativa destaca nela o surgimento da “*história como espetáculo*” e “*o espetáculo como história*”, “*não apenas dentro da melhor tradição espetacular e espetaculosa do Barroco, mas também dentro de outra linha de raciocínio que redefine a questão da originalidade*”. E continua:

Sim, a questão da originalidade é incontornável na avaliação do Barroco brasileiro. O cubano Carpentier afirma que não precisamos ser originais. “Por que? Se já somos “originais” de fato e de direito e já éramos muito antes que o conceito de “originalidade” nos fosse oferecido como meta?” (SANT’ANNA, 2000, p.267)

O Barroco, conforme Sant’Anna, “*mais que um estilo de época, pode ser uma estratégia de representação e organização do pensamento, Nesse sentido ele é intemporal*”. E cita o sociólogo português Boaventura de Souza Santos à seguir, a respeito do ethos latino americano:

Para mim, o ethos barroco é uma tarefa, uma aspiração, um projeto cultural por construir, que a experiência histórica nos dá. Podemos ir buscar este ethos como inspiração, podemos ir buscar a experiência histórica; mas somente a medida que vamos a esta história para selecionar dela sem reparos o que nos convém e é útil para a construção da nova utopia. (SANTOS, apud SANT’ANNA, 2000, p.267)

Assim se delinea a tarefa de imaginar um espetáculo cujo conteúdo seja a busca dessa identidade e que a sua forma dialogue com essa busca. Um espetáculo como história em busca da história como espetáculo.

A história da América, distinta das demais histórias do mundo, foi um encontro do índio, do negro e do branco, destinados a mesclar-se, estabelecer simbioses de cultura, de crenças, artes populares, na mais incrível mestiçagem que já foi possível

contemplar. Por isso temos de ser originais, pensa Carpentier, e o barroco pode expressar esse fenômeno insólito de nossa cultura. (QUIROGA, 1984, p.59)

A novela de Carpentier provocou um sem-número de *transcrições*, para usar aqui uma expressão cunhada por Haroldo de Campos, caracterizando a postura barroquista em relação às traduções e transposições de obras de arte. Em uma nota na apresentação da *transcrição* do poema “Blanco”, do poeta mexicano Otávio Paz, Haroldo de Campos define esse procedimento de uma tradução criativa, como “(...) *uma prática isomórfica (no sentido da cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo) uma prática voltada para a iconicidade do signo, para as qualidades materiais deste*” (CAMPOS, *apud* PAZ, 1986, p.89).

Essa prática nos interessa tanto do ponto de vista da postura em relação à transposição de linguagens, como do seu desenvolvimento que revela a natureza multidisciplinar do original de Carpentier, a sua natureza barroca como um amálgama de significados. Assim, o “Concerto Barroco” inspirou inúmeras criações artísticas, filmes, balés, concertos, das quais gostaria de destacar o trabalho realizado pelo musicólogo e maestro Jean-Claude Malgoire, de reconstituição das partes musicais da ópera “Montezuma” de Antonio Vivaldi (1703-1741).

O “Concerto Barroco” parte de uma ópera composta por Antonio Vivaldi e provavelmente estreada no carnaval de Veneza no ano de 1733. As partes musicais se perderam no tempo, restando apenas o libreto de Girolando Giusti. Classificada como uma Ópera Séria, é considerada a primeira ópera cujo tema é a América. Esse fato, aliado ao sumiço das partes musicais, fascinou Carpentier, que imaginou o encontro entre o compositor e o índio que o inspirou.

O desafio que se propôs Malgoire, instigado pela leitura da novela de Carpentier, foi o de recriar a música. Para tal lançou mão de um expediente comum ao mundo musical europeu do séc XVIII, o *pasticcio*. Esse expediente consistia na cópia e reutilização de antigos materiais para novas composições. Isso se dava, principalmente, no mundo da ópera, devido ao grande número de encomendas que os compositores recebiam: “*Por conseguinte, los compositores casi siempre se limitaban a escribir nuevos recitados sobre los libretos sometidos a ellos, y “enganchaban” los textos de las nuevas obras sobre musica ya escritas*” (MALGOIRE, 1992, p.42).

A solução encontrada pelo maestro parece-me um caminho a ser seguido para a construção da dramaturgia que proponho. Um *pasticcio* copilando e reutilizando materiais da própria obra, materiais de outras fontes em busca de um concerto grosso teatral.

Dentro desta perspectiva, passo a considerar a novela como um libreto original e dirigir minha busca no sentido de encontrar “as partes musicais” respectivas.

3. Interlúdio

Essa operação de busca das “partes perdidas”, no caso da ópera Montezuma foi chamada por Malgoire de uma investigação policial. Ele seguiu pistas, ora cotejando-a com outras óperas de Vivaldi, com o objetivo de clarear a visão das estruturas e entender os mecanismos das repetições ora buscando nas obras de compositores contemporâneos do autor, e nas normas e regras da Ópera Veneziana, em particular do estilo Ópera Séria, modelos de solução.

No séc.XVIII, Veneza é o centro da produção operística européia. Na época da composição de “Montezuma”, funcionavam no mínimo dez companhias permanentes de ópera, as chamadas “Cenas Líricas”. Todas elas criando um ou vários títulos por ano durante o carnaval que se estendia desde 11 de novembro, dia de São Martim, até a quarta feira de Cinzas.

Este “consumo” frenético de óperas, tan solo em la ciudad de Venecia, explica la presencia permanente de creadores, compositores, libretistas, decoradores, cantantes, músicos...microcosmos perfectamente descrito en diversas fuentes literarias: Casanova, Goldoni...(MALGOIRE, 1992, p.44)

Os temas predominantes das óperas dessa época se assentavam em situações típicas do vaudeville, amores contrariados ou, às vezes, uma combinação de anedóticos do cotidiano com temas históricos e mitológicos. Em contraposição a essa tendência, surge a Ópera Séria, que no caso de “Montezuma” se transforma em “(...) *una verdadera crítica social del fenómeno de la Conquistà, una reflexión sobre los términos de “barbarie” y “civilización”, que tienen, para nosotros, a causa de su rareza en el mundo de la ópera, una resonancia particularmente moderna*” (MALGOIRE, 1992, p.44).

O poeta romano Metastasio (1698-1782) é considerado o pai desse estilo, que alterou regras da ópera em vigência, tais como a das três unidades, herdada da tragédia francesa e a inclusão da alternância entre os recitativos e as partes musicais. De um modo geral, as Óperas Sérias obedecem a uma estrutura quase imutável de três atos, subdivididos, cada um deles, entre dez a quinze cenas.

El compositor y el libretista deben doblegarse necesariamente a este esquema riguroso cuando escriben las obras (...) La forma de la ópera autoriza, e incluso recomienda, los cambios de lugar y las situaciones inverosímiles resueltas por una intervención divina, el inevitable Deus ex Machine (MALGOIRE, 1992, p.44)

A partir desta pesquisa o maestro buscou reconstituir o mais fiel possível a obra perdida. Se parcialmente me oriento pelo *pasticcio*, uma das ferramentas do seu método de busca, o meu destino é com certeza outro. O “libreto” em questão é uma novela que vai ser transformada em um espetáculo teatral. Aqui já se coloca a primeira grande diferença: independente do tempo estilístico, o tempo interior de uma obra para ser lida difere do tempo interior de uma obra encenada.

No caso da obra escolhida, na qual o tempo da narrativa é intemporal, torna-se imperativo iniciar os trabalhos de transposição escolhendo um fio condutor. É uma escolha difícil pelo perigo de, numa obra polifônica, escolher-se como fio condutor uma voz secundária.

Com o fito de amainar esta dificuldade, optei inicialmente pela premissa mais óbvia, e dividi o trabalho em oito movimentos correspondentes aos oito capítulos da novela. Esse procedimento reportou-me à experiência com a transposição de “A Tragédia Brasileira”, na qual inicialmente também acompanhei a divisão inicial do romance em cinco movimentos. Essa lembrança

trouxe junto um outro complicador. Em “A Tragédia Brasileira”, o processo de ensaio transformara radicalmente a estrutura inicial. Se compararmos a primeira adaptação com o texto que realmente estreou, veremos que, apesar de mantidas as proposições iniciais, existiam grandes diferenças entre eles, resultado da materialização cênica da proposta.

Não teremos no decorrer deste trabalho o manuseio do material por atores, músicos, cenógrafos e figurinistas, que deverá ser objeto de um trabalho posterior. Por tanto, buscarei em cada um dos movimentos indicar as características que suponho fundamentais para o início do trabalho, pressupondo que o desenvolvimento delas conduzirá a um todo orgânico.

Essa situação desafiadora, colocada pela tentativa de conceber uma encenação, pressupondo inclusive a sua materialização, nos reporta a um conjunto de correspondências que é, sem dúvida, um dos mais interessantes materiais sobre a relação entre um dramaturgo e um encenador. Trata-se das cartas escritas por Jean Genet, em 1966, para Roger Blin, durante os ensaios da montagem de “Os Biombos”, de autoria do primeiro pela Cia. de Jean-Lois Barrault e Madeleine Renaud, sob a direção do segundo.

Genet imaginara um espetáculo que, se representado da maneira como o detalhara, só poderia ser apresentado uma única vez. A sua repercussão sobre os atores, sobre o público e principalmente sobre os mortos, seria tão potente que estabeleceria um novo estado, uma nova realidade.

Nem todos os vivos, nem todos os mortos e nem todos os futuros vivos, poderão ver Os Biombos. A totalidade humana será privada: eis o que me parece algo de

absoluto. O mundo viveu sem eles e viverá assim. Um desleixo político permitirá um encontro aleatório entre alguns milhares de parisienses, e a peça. Para que esse evento – A ou As representações de peça – sem perturbar a ordem do mundo, imponha-se como uma deflagração poética, agindo sobre alguns milhares de parisienses, eu queria que fosse tão forte e tão denso que iluminasse, pelos seus prolongamentos, o mundo dos mortos (ou mais precisamente da morte), milhões e milhões – e os vivos que virão (mas estes são menos importantes). (GENET, 1979)

Mesmo tendo afirmado reiteradas vezes o fato de não ter nenhum conhecimento a respeito do teatro, a não ser do seu próprio, podemos perceber no desejo externado acima por Genet uma continuidade das proposições de Antonin Artaud, principalmente no sentido da construção do ritual teatral como coisa única e da necessidade de que esse rito se dirija em direção ao invisível, às sombras, para que este contato re-estabeleça o fluxo vital e liberte as forças necessárias para a destruição das amarras históricas.

Para o teatro assim como para a cultura, a questão continua a ser a de nomear e dirigir as sombras: e o teatro que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas sombras mas prepara o caminho para um outro nascimento de sombras à cuja volta agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida. (ARTAUD,1984, p.21).

Essa citação visa enfatizar o fato de Genet, em “Os Biombos”, extrapolar a função de autor teatral e alinhado-se a uma série de outros artistas do teatro buscar com a sua obra um acontecimento, com regras e comportamentos específicos, que intervenha na sociedade e a transforme. Estes artistas dão ao teatro uma função ordenadora que, na visão deles, só o teatro poderá dar.

Então, cada detalhe dessa encenação única é descrito no texto de Genet: das indicações cenográficas, dos figurinos, da entonação e do lugar da colocação da voz, da luz, do tempo,

enfim, todos os procedimentos necessários para que o espetáculo cumpra a sua função. Essas indicações ocupam dois terços do texto escrito. E é precisamente sobre elas que discorrem as cartas que Genet enviava a Blin, após assistir a cada ensaio.

O que mais interessa no conteúdo desta correspondência é a alternância entre a insistência do autor, no sentido de que o diretor e o elenco alcancem as nuances pretendidas, e o acolhimento de descobertas, fruto dos ensaios, que corroborariam o projeto inicial. Esse ajuste, que só pode acontecer na materialização do espetáculo, não impede que a encenação seja totalmente planejada, e o exemplo nos ajuda a delimitar um pouco mais o alcance pretendido com uma dramaturgia de o “Concerto Barroco”, prevendo que o processo da futura encenação operará modificações de ajuste no plano apresentado.

Ainda sobre “Os Biombos”, gostaria de destacar dois aspectos próximos ao “Concerto Barroco”. O primeiro deles se refere à história. O ambiente de “Os Biombos” é a Argélia, naquele momento, em luta contra o jugo colonialista francês. Apesar, dos guerrilheiros, dos soldados franceses presentes na peça, e da extrema atualidade do tema na ocasião, Genet afirma que nada disso o interessa: “*as peças, normalmente, digamos, tem um sentido, não esta*” (GENET, 1979). E ainda insiste, quando fala, por exemplo, de maquiagem:

As maquiagens me intrigam. Elas devem lembrar, chamar a Argélia por um procedimento que os argelinos não conhecem. Eu temo o “henné” para a mãe. A miséria, a aflição argelina deve ter outras cores e outros materiais, que é preciso descobrir. (GENET,1979)

Essa aparente falta de conexão com a história, pode nos remeter à fala de Boaventura de Souza Santos:

(...) podemos ir buscar a experiência histórica; mas somente à medida que vamos a esta história para selecionar dela sem reparos o que nos convém e é útil para a construção da nova utopia. (SANTOS apud SANT'ANNA, op cit p. 267).

Se não escapamos da história, se sem ela não podemos construir ou reconstruir relações; podemos e devemos escolher dela o que nos interessa. Não só escolher como pô-la na ordem da nossa percepção. E aí, intervém o tempo, que é o segundo aspecto que gostaria de ressaltar.

Ainda na correspondência a Blin, Genet escreve:

O tempo. Eu não sei nada de preciso sobre o tempo, mas ,se eu deixo recair uma pálpebra bem pesada sobre um acontecimento, não importa o que seja , me parece que o acontecimento não passou, indo do momento presente ao encontro do futuro, mas, ou contrário, mal nascido o instante que vai orientá-lo, o acontecimento, atingido o seu final, retorna ao seu nascimento à toda velocidade, e amontoa sobre si. (GENET, 1979)

E assim o tempo não parece ter início nem fim e muito menos, ordem. Nada mais barroco.

Se o espetáculo de Genet e Blin alcançou o fim primeiro de penetrar o mundo dos mortos, não podemos afirmar. O certo que a encenação levada a cabo pela mais importante companhia de teatro da França, tendo no elenco nomes como Maria Casarès, Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault, causou um grande impacto na sociedade. Através dela, a questão do colonialismo francês, e em especial a questão argelina, até certo ponto mantida sob o tapete, veio à tona contaminando não só a França, mas toda a Europa ocidental.

Genet, de “Os Biombos”, transcende a figura do autor teatral do ponto de vista da literatura dramática. Diferente inclusive do restante da sua obra teatral, aqui o que ele propõe é uma partitura de um espetáculo total. Até sobre o comportamento do público vamos encontrar referências nas suas notas, dizendo que ele pode e deve entrar e sair do espaço da representação quando quiser, ou até mesmo se aproximar da cena como se estivesse vendo um quadro, ou ainda:

(...) seria bom que uma espécie de loucura, um fundo de lâmpada, empurre os espectadores a se vestirem de forma ridícula, bizarra para ir ao teatro (...) que cada um se enfeite como quiser a fim de melhor receber o espetáculo apresentado no palco: a sala tem direito de estar louca. Quanto mais sério o espetáculo no palco, mais os espectadores aprovarão possivelmente, a necessidade de afrontá-lo enfeitados e mesmo mascarados (GENET, 1979).

E, para completar, finaliza uma das últimas cartas dizendo:

Se eu insisto tanto no fogo total em cena e na platéia, é, que eu queria, de uma certa forma, que uma e outra sejam presas pelo mesmo “embrasamento” e que em momento algum renunciássemos a sua meia dissimulação.(GENET,1979)

Ao escrever “Os Biombos”, Jean Genet propôs um espetáculo que interferisse na ordenação da sociedade. Buscava um teatro que transformasse não só a realidade da cena parisiense e francesa daquele momento, como também inaugurasse uma nova forma do fazer teatral. Ao acompanhar os ensaios e ao escrever aos atores, ao diretor, ao figurinista, a todos os envolvidos, desempenhou também o papel de consultor. Transcendendo os limites de autor teatral, Genet propôs, mesmo sem afirmá-lo, uma dramaturgia. E o que é uma dramaturgia?

4. Didascália

Nas últimas décadas estabeleceu-se uma ampla discussão sobre o alcance e o real significado do conceito de dramaturgia. Patrice Pavis, autor do Dicionário de Teatro, traça uma resumida e esclarecedora evolução da sua significação, estabelecendo um arco entre sua origem aristotélica e sua configuração contemporânea. Ao apresentar o vocábulo, Pavis localiza o sentido original grego de dramaturgia como o de “...*compor um drama*” e acrescenta :

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema e princípios abstratos. (PAVIS, 1999, p.113)

A essa definição inicial, que a princípio parece nos colocar diante de um leque infinito de elementos constitutivos da obra teatral, o autor acrescenta também que “*essa noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente*” (Pavis, 1999,p.113).

Essa delimitação da dramaturgia como ciência da construção e da interpretação do texto dramático vai perdurar da poética de Aristóteles até o século XIX. Durante todo esse período, a evolução do conceito, levada a cabo pela ação preferencialmente de autores teatrais, sempre esteve atrelada à discussão dos modelos e técnicas da construção do texto, tendo por meta “*descobrir regras e até mesmo, receitas, para compor e copilar para outros dramaturgos as normas de composição*” (PAVIS, 1999, p.113).

Se o conceito de *dramaturgia* esteve circunscrito durante séculos à arte de compor e entender textos dramáticos, o conceito de *dramaturgo*, aquele que cria a dramaturgia, permitiu uma dupla significação, principalmente a partir de sua acepção alemã, que distingue aquele que escreve as peças o *Dramatiker*, daquele que prepara a sua interpretação e sua realização cênica, o *Dramaturg*:

O primeiro Dramaturg foi Lessing: sua Dramaturgia de Hamburgo (1767), coletânea de críticas e reflexões teóricas, está na origem de uma tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. (Pavis, 1999, p.117)

O desenvolvimento moderno da atividade teatral foi acompanhado pela ampliação da importância dessa figura, chegando ela hoje, em alguns casos, a se confundir com o autor ou com o encenador:

Por muito tempo considerado inútil ou integrado ao trabalho de mesa, colocado como sanduíche entre atores e encenador, o dramaturgo fez definitivamente sua entrada na equipe artística (...) Sua marca na encenação é, portanto, inegável, tanto na fase preparatória quanto na realização concreta (interpretação do ator, coerência de representação, encaminhamento da recepção etc.) (PAVIS, 1999, p.117)

O surgimento dessa nova atividade, no conjunto das funções da prática teatral, acompanhou a realização de pesquisas sistemáticas sobre os diversos aspectos e elementos da encenação, desenvolvidas, principalmente, a partir do final do séc XIX. A todas essas novidades soma-se também o aparecimento de novos suportes para a memória das artes cênicas, tais como a fotografia, o gravador, o filme e o vídeo. Na realidade, do ponto de vista material um mundo

novo foi inaugurado com o advento da luz elétrica e o teatro absorveu imediatamente essa descoberta que o transformou profundamente.

Tal conjunto de inovações permitiu um conhecimento global da atividade teatral, fazendo ficar patente a constatação, óbvia, de que o teatro é uma atividade multidisciplinar. Essa constatação fez também cair por terra o reinado absoluto do texto e de seu autor no universo do teatro, transformando, mesmo em alguns casos, a natureza desse último. Como escreveu o crítico Jean-Jaques Robine em “A Linguagem da Encenação”, a respeito do autor teatral:

(...) pode entrosar-se no trabalho coletivo, assumir as funções de dramaturgo, de conselheiro em dramaturgia, como no Beliner Ensemble e nas companhias de inspiração brechtiana. Ele proporá, então, não tanto textos, mas soluções textuais aos problemas que se apresentam; dará forma àquilo que é esboçado no trabalho de improvisação ou ensaio; ou ainda adaptará, transformará tal texto adotado como ponto de partida, não mais ao sabor de sua inspiração, mas atendendo a necessidades precisas do encenador e seus interprete. (ROUBINE,1998, p.79)

Além da versão brechtiana do dramaturgo, outras linhas de encenação vão substituir o autor tradicional por essa espécie de consultor de largo espectro que vai intervir em todos os aspectos da elaboração e realização da obra teatral.

Concomitante ao desenvolvimento dessa nova noção de dramaturgia, o complexo da produção teatral se ampliou, com a especialização de toda a parte técnica e principalmente com o surgimento da figura do encenador. Essa nova figura vai dominar a cena demarcando o início do teatro contemporâneo.

Bernard Dort, no livro “O Teatro e sua Realidade”, dedica um capítulo sobre o seu aparecimento, cujo título “A Encenação, Uma nova Arte?” reporta a uma declaração do diretor francês Antoine, em 1903, citada na abertura do capítulo:

A encenação é uma arte que acaba de nascer; e nada, absolutamente nada, antes do último século, antes do teatro de intriga e de situações, havia determinado a sua eclosão. (ANTOINE apud DORT, 1977, p.61)

Essa afirmação de André Antoine, considerado o primeiro encenador moderno, revela um dos maiores motivos impulsionadores da grande transformação ocorrida na atividade teatral na virada do século XX. Artistas russos, franceses e ingleses, não sem razão, já que seus respectivos países eram os centros do teatro mundial, se rebelaram contra a cena hegemônica de então, calcada no naturalismo rasteiro do teatro de situações.

Dort lembra ainda que no final do século XIX:

(...) era muitas vezes um ator que, segundo suas afinidades, gostos literários pessoais ou segundo a autoridade que tinha sobre os seus companheiros, se encarregava da organização material do espetáculo daquilo que enfim chamaremos de sua “direção” (DORT, 1977, p.62).

E continua afirmando que a grande transformação se dá na medida em que os espetáculos vão deixando de ser montados em torno das características dos atores principais para se adaptarem à noção geral da obra que o encenador tem.

E é essa figura, o encenador, que vai conduzir a atividade teatral ao encontro da vida moderna. Ela demarca o início do estudo sistemático dos mecanismos da representação, abre

novas perspectivas do ponto de vista do espaço cênico, recebe e adapta a eletricidade como mais uma ferramenta do espetáculo e, principalmente, a partir de uma noção geral do acontecimento teatral, transforma a relação com o público, buscando funções ordenadoras, sejam elas estéticas, políticas ou psicológicas para suas obras, em lugar do simples entretenimento.

É o surgimento daquilo que é chamado de “escrita cênica”, em oposição à “escrita dramatúrgica”. Essa oposição estabeleceu grandes parcerias entre autores e encenadores como a de Stanislávski e Tchekhov, onde o primeiro vai utilizar-se do grande painel da sociedade russa criado pelo segundo, para aprofundar as suas pesquisas sobre as ações físicas do ator e a encenação realista; ou a de Meyerhold e Maiakóvski que, juntos, vão buscar a construção de um espetáculo próprio da nova sociedade soviética. São exemplos onde a encenação encontra o texto adequado à sua experimentação e vice-versa.

É lógico que não são parcerias sem ruídos e, para tanto, basta consultar a correspondência entre Tchekohv e Stanislávski para delas pinçar os reparos que o autor faz quanto a determinados aspectos da encenação de seus textos.

Por outro lado, outros encenadores, alegando que os textos contemporâneos não se adequavam às novas formas cênicas, caminharam em direção aos clássicos recorrendo a obras “*como as de Shakespeare, infinitamente mais ricas em virtualidades teatrais*” (DORT, 1977, p.63), fazendo releituras e re-escrituras. Ou vão buscar inspiração em outras linguagens artísticas e outras fontes não teatrais para a realização das suas encenações.

Essa situação vai estabelecer duas categorias de texto teatral, já que, ainda segundo Dort, não se inventou um teatro sem texto. A primeira delas se reporta ao texto tradicional que resiste a uma leitura enquanto literatura e a segunda aponta para um texto que só existe na encenação. Esse texto é normalmente uma produção do encenador dramaturgo, ou de um dramaturgo que realiza o seu trabalho colado no projeto do encenador. Para efeito de uma delimitação mais precisa desse último tipo de dramaturgo passo, a partir desse momento, a chamá-lo de *dramaturgista*. Essa terminologia, recentemente incorporada ao vocabulário teatral brasileiro, permite estabelecer uma diferença entre o *dramaturgo*, aquele que escreve peças teatrais que podem também ser lidas independente da sua encenação e o *dramaturgista*, aquele que produz o texto teatral, cuja leitura está atrelada ao espetáculo.

Retomando a questão dos encenadores, aos poucos eles vão se tornando autores, num processo similar ao que transformou dramaturgos em encenadores. E o exemplo maior dessa fusão é sem dúvida Bertolt Brecht.

O trabalho de Brecht é significativo dessa promoção do encenador ao domínio da criação artística: em Brecht, encenação e composição dramática estão ligadas, não podem ser separadas. Para ele escrever uma peça e encená-la eram dois movimentos de um único e mesmo ato. (DORT, 1977, p.63)

Brecht faz a ponte entre a encenação e a composição dramática e muito mais. Ele assume a função ordenadora do teatro e diz que, além de transformar as relações internas de produção, é preciso que o público saiba disso: “só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificações” (BRECHT, 1974, p.7).

Então temos aí um artista cuja fonte de inspiração são as questões sociais e cuja obra traz deliberadamente a intenção de intervir na sociedade e transformá-la. Apesar de sempre ter trabalho em equipe, com diversos colaboradores tanto na escrita quanto na direção dos espetáculos, Brecht é, sem dúvida, o modelo mais completo de dramaturgo e dramaturgista que gostaria de referenciar. Brecht exemplifica bem a existência das duas categorias. Suas peças escritas resistem à leitura solitária e, sem dúvidas, ocupam um espaço significativo na história da literatura alemã. Por outro lado, ele as entendia num aspecto mais ampliado, no qual agregava todos os aspectos da encenação.

Essa associação é melhor explicada numa entrevista que Brecht concedeu a E.A.Winds, diretor do teatro Wuppertal, por ocasião da montagem, pela companhia do teatro, de “A Mãe Coragem e seus Filhos”. Brecht, junto com o texto, havia enviado para o teatro centenas de fotografias da montagem original, além de anotações de cena, determinando a forma da encenação. Winds questiona se o fato de utilizar um modelo não seria uma maneira de restringir a liberdade artística, e instiga Brecht a falar sobre sua proposta de um teatro épico.

Brecht responde às questões de Winds, apontando para o caráter didático da reprodução de modelos. Descreve o seu próprio processo de cópias das diversas literaturas dramáticas: nipônica, helênica e elisabetana, e outras referências copiadas, que, ao invés de aprisioná-lo, libertaram-no criativamente. E para melhor exemplificar a questão do modelo, ele diz:

Que importa encontrar no texto que a Mãe Coragem, antes de se ir embora, deu dinheiro aos camponeses como pagamento do enterro de Katrin, a filha muda, e ao estudar o modelo, verificar que ela se pôs a contar o dinheiro na mão e tornou a guardar uma moeda na bolsa de couro? O texto só refere, efetivamente, o primeiro fato, o segundo vem no modelo, na interpretação de Helene Weigel (BRECHT, 1974, p.179)

Brecht trabalhou com uma idéia muito clara sobre as questões fundamentais da sociedade alemã e da sociedade mundial do seu tempo. Acreditava que através do trabalho teatral poderia participar ativamente das transformações coletivas necessárias. Propôs e sistematizou um procedimento específico para que o artista teatral pudesse ser esse agente de transformação. E, o que talvez seja o mais importante para o nosso trabalho neste momento, para alcançar os seus objetivos, lançou mão de todos os elementos disponíveis, sejam eles um velho livro chinês, o capital de Karl Marx, os relatórios da bolsa de Nova York, ou a vida de Galileu Galilei, e os transformou em teatro. Para Brecht era, como dizia o juiz Azdak, personagem da sua peça “O Circulo de Giz Caucasiano”:

Azduk (...) Novos tempos chegaram (...) Tudo será escutado, posto a descoberto. Então é melhor que cada um se acuse, porque ninguém pode escapar à vigilância do povo. (BRECHT, 2002, p.156)

5. Coxias e Bastidores

O poeta e ensaísta Affonso Ávila, no seu estudo “O Teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX”, afirma:

(...) a formação cultural brasileira começou a esboçar-se, no primeiro século da colonização, sob - pode-se dizer - a influência de dois dos mais antigos instrumentos de afirmação e expressão espiritual do homem: a religião e o teatro. (ÁVILA, 1977, p.53)

A contínua utilização das estruturas dos autos medievais nas atividades de educação e catequese que, estrategicamente, combinava a função doutrinária com o prazer da fruição artística, delegou à atividade teatral um papel preponderante na construção da imaginação estética do homem brasileiro.

Podemos considerar a missa celebrada na praia de Porto Seguro, em 26 de abril de 1500, como a apresentação da representação europeia aos índios brasileiros:

Aquele ritual litúrgico nada mais era do que um espetáculo, cujo ator principal, o capelão da frota, frei Henrique, tinha como coadjuvante o sacristão e os demais sacerdotes, todos devidamente paramentados.” (CORREA, 1994, p.21)

O espetáculo, num paradisíaco cenário natural, falado em latim, e provavelmente se reportando à páscoa, apresentado para uma platéia de marujos e índios, marcou simbolicamente a posse da nova terra e um encontro de culturas.

Segundo a narração do escrivão Pero Vaz de Caminha, ao término da missa, muitos índios se levantaram e começaram a pular e a dançar tocando chifres e buzinas:

(...) poderíamos dizer que, a partir daí estavam lançados os fundamentos não ainda do teatro brasileiro propriamente, mas de um teatro mestiço que demoraria muito para encontrar a sua identidade, mais tempo do que levou o povo do Brasil para conquistar a sua nacionalidade. (Correa, 1994, p.22)

Os colonizadores, ao chegarem ao Brasil, encontraram diversas expressões dramáticas, principalmente entre os tupinambás e os tupi-guaranis. Hélène Clastres em seus estudos sobre o profetismo tupi-guarani, identifica o aparecimento dos “carai”, profetas ambulantes que, antes da chegada dos portugueses, percorriam as aldeias pregando novos comportamentos em busca de alcançar a Terra sem Mal.

Uma descrição mais detalhada do comportamento carai, anterior à chegada dos portugueses ficou prejudicada, segundo o estudioso Soares de Sousa, citado por Hélène Clasters no seu livro *Terra Sem Mal*, pelo desaparecimento de diversas crônicas da época que relatavam a narrativas de índios mais velhos. Esse fato porém não impede deduções como as de Alfred Métraux citadas no mesmo volume, que refazem o percurso carai. A partir delas, Clasters conclui que:

A Terra sem Mal, foi o núcleo á volta do qual gravitava o pensamento religioso dos tupis-guaranis: a vontade de chegar até ela governou suas práticas; esteve na origem de uma diferenciação nova, nascida do xamanismo, que viria a isolar uma categoria especial de xamãs: os carai, os homens-deuses cuja razão de ser era essencialmente promover o advento da Terra sem Mal. Pois a atividade dos homens-deuses não se limitava a discorrer sobre as maravilhas da terra eterna: propunham-se a conduzir os índios para ela. (CLASTRES, 1978, p.56)

A performance desses profetas, que poderíamos associar à de um “griot” africano ou à de um arauto de feira medieval, provavelmente foi incorporada à estrutura dos autos catequéticos, tanto no gestual e na sonoridade, quanto na personalidade da narrativa.

Se padres e índios discordavam do ponto de vista religioso, o discurso caraí pregava normas comportamentais que se adequavam ao discurso da igreja. A idéia do dilúvio, por exemplo, como punição pela não observância de regras coletivas, e mesmo certos aspectos da Terra sem Mal como um lugar de abundância, onde o milho cresce sozinho e a flecha vai sozinha à caça, são imagens que os catequistas vão identificar como próximas das suas idéias de pecado e paraíso. Nesse contexto, Rosita Paneiro Correa registra:

(...) é certo que também havia rituais dramáticos, pelo menos entre os tupinambás e os tupi-guaranis. Tais índios eram bastante voltados para as práticas mágicas, e uma delas constituía verdadeiro espetáculo de animação de marionetes, desenvolvido pelo pajé com o fim particular de conseguir a multiplicação miraculosa das serpentes. Além disso faziam cortejos, espécies de procissões com danças, como a que era executada para chamar a chuva ou a cerimônia das magias que favoreciam o aumento da produção de algodão. (CORREA, 1994, p. 24)

Também os primeiros colonos que tinham no teatro uma das ocupações dentro das caravelas durante a longa travessia, faziam representar exclusivamente como arte e divertimento autos à moda portuguesa, na maioria das vezes representadas nas igrejas.

Esse era o ambiente propício para o aparecimento da figura de José de Anchieta, considerado não só o fundador do teatro brasileiro, como também a sua maior figura no período colonial.

Padre pela congregação de Santo Inácio de Loyola, Anchieta chegou ao Brasil com a idade de dezanove anos, e ainda segundo Rosita:

(...) dotado, evidentemente de uma supersensibilidade, deve ter sido invadido por emoções contraditórias, ao descobrir um mundo que ao mesmo tempo o fascinaria e o aterrorizaria. Seus sentimentos tão virgens ter-se-ão despertados pela luxúria natural aqui abundante na flora, na fauna e nos primitivos habitantes. Porém, mais férrea era a disciplina inaciana que o moldara dentro dos rígidos princípios e fins a que teria de obedecer sempre. (CORREA, 1994, p.26)

Assim, tocado pelo dever e pela natureza, Anchieta, utilizando-se dos seus conhecimentos lingüísticos, escreveu e organizou encenações nas quais as línguas portuguesa, espanhola, o latim e o tupi-guarani se mesclavam. Ao mesmo tempo em que exercia o apostolado catequético em relação aos índios, ele se dirigia também aos colonos com o fim de reforçar a fé e dirimir querelas.

Ao delegar à ação dramática a função ordenadora do seu rebanho, Anchieta sedimentou também a natureza sincrética do nosso teatro mestiço, como assim o chamou Rosita Paneiro Correa, unindo referências da expressão dramática ibérica à expressão dramática dos índios brasileiros. Rosita nos diz que Anchieta:

(...) logo percebeu como os índios apreciavam a música, a dança, o canto, os ritos, as festas e os espetáculos, então, assim como fez uso da língua tupi, também introduziu esses elementos nas suas peças. Utilizou as formas simples e livres dos autos de tradição medieval, explorados por Gil Vicente e incluiu neles traços do quinhentismo renascentista e características do barroco seiscentista. (CORREA, 1994, p.26)

A percepção do universo nativo, associada aos conhecimentos sobre o teatro ibérico de então, gerou um modelo:

Anchieta apropriou-se de um cerimonial indígena, o do "recebimento" para desenvolver um esquema, que costumava ser repetido: uma introdução ou um ato inicial de cunho lírico; uma parte central dialogada que, nas peças maiores, chegava a conter dois atos, concentrando a ação dramática; dois atos posteriores, com a despedida, acompanhada de músicas, cantos e danças (indígenas, portuguesas e espanholas). Continha elementos os mais variados: profanos e religiosos, realistas e simbólicos, naturais e sobrenaturais, concretos e alegóricos, próximos e inatingíveis, figuras bíblicas do Antigo e do Novo Testamento e históricas, da antiguidade e da atualidade: tudo se misturava nos recitativos, nas pregações e nos diálogos. (Correa, 1994, p.28)

Esse teatro cuja matéria prima era todo e qualquer traço, memória ou referência que o mundo índio e o mundo branco podiam oferecer, era representado nos pátios, nos adros das igrejas e nas aldeias provocando uma alternância entre uma rígida separação do espaço sagrado da representação e do espaço profano da recepção, e a mistura dos dois. A ambivalência mítico-mundana do espetáculo, representada por esse trânsito entre os dois mundos, era equivalente às relações entre índios e brancos na construção da nova sociedade. Assim, podemos afirmar que teatro e sociedade brasileiros nascem juntos, ou melhor, que o teatro foi o espaço simbólico do nascimento da brasilidade.

O desenvolvimento histórico trouxe um novo elemento: o povo vindo da África. A sua chegada, coincidente com o declínio do esplendor dos espetáculos catequéticos, marca o aparecimento de um sem-número de jogos dramáticos. Sua participação nos cortejos e

cerimônias públicas agrega ao panteão ibérico-indígena as características africanas que vão moldar definitivamente a expressão e a imaginação brasileiras.

São muitas as áfricas que aportam no Brasil, e seguindo os estudos do etnólogo Pierre Verger, vamos nos ater aos três primeiros ciclos de chegada do povo negro, que abrangem o período compreendido entre a segunda metade do séc. XVI e a metade do séc.XVIII. São os chamados: ciclo da Guiné, ciclo de Angola e do Congo e o ciclo da Costa da Mina.

Guiné, como era conhecida, a costa oeste da África, foi o lugar de origem dos primeiros negros a desembarcar na Bahia para trabalhar nas plantações de fumo. Com a descoberta das minas de ouro e pedras preciosas, a necessidade de uma mão de obra especializada inaugura o ciclo do Congo e Angola. E, finalmente, a expansão nordestina traz o povo daomeano para o Brasil. (VERGER, 1987)

Essas diversas culturas, cosmogonias e costumes vão mesclar-se com as aqui já existentes, ao mesmo tempo em que o sentimento de auto preservação e desejo de voltar à terra mãe, cria sofisticados mecanismos de preservação de traços culturais, caracterizando a cultura brasileira, não só como cultura dos brasileiros, mas como matriz dos seus povos de origem.

A esse respeito, escreveu, no prefácio à edição brasileira do livro “O Atlântico Negro”, o escritor Paul Gilroy:

Falar do Brasil produz, corretamente, hesitação. Tudo o que eu normalmente quero dizer sobre a cultura e a mistura, a diáspora, a história e a socialidade trans-africana tem uma ressonância diferente quando se refere a um lugar tão próximo

do epicentro da escravidão racial moderna. Os pontos críticos que recentemente dominaram as lutas políticas dos europeus negros – como forçar governos relutantes a reconhecerem o enraizamento e a mistura e como defender a diferença que eles provocam em termos de cidadania – parecem ser irrelevantes num lugar onde o prejudicial ideal de pureza tem um sentido muito mais frouxo em relação à política cultural e uma relação totalmente diferente com as idéias de raça e de identidade nacional. (GILROY, 2001, p.10)

A identidade forjada no período colonial combina estruturas de fusão sincréticas com outras de preservação, produzindo um imaginário social múltiplo, de representação variada. Essa imaginação carregada de teatralidade expande-se com a eclosão do barroco, materializando-se em acontecimentos de representação coletiva de grande porte. Um exemplo disso é o dos festejos relativos ao Triunfo Eucarístico, realizados nos meses de maio e junho de 1733, na cidade de Vila Rica, por ocasião da inauguração da nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar. A descrição desse espetáculo total, narrado com riqueza de detalhes pelo cronista Simão Ferreira Machado, em um opúsculo publicado em Lisboa no ano seguinte, revela uma sincronia das características dessas encenações com as máquinas teatrais do teatro barroco espanhol.

A ornamentação e iluminação da vila revivem motivos tipicamente barrocos, com a montagem decorativa de cenários festivos, à maneira dos presentes na obra de Cervantes ou Góngora, enquanto as sucessivas noites de luminárias dão ao ambiente uma atmosfera de “ensueño”, escreve Affonso Ávila no estudo em que apresenta o texto de Simão Ferreira Machado. E prossegue:

(...) estabelece-se, nos desfiles descritos e que precedem a procissão de 24 de maio, uma conotação de féerie coreográfica como o moderno carnaval carioca, pela profusão do colorido e pelo movimento e monumentalidade dos quadros. Há na concepção da coreografia, tal qual a relata Simão Ferreira Machado, qualquer

coisa que a aproxima, guardadas as devidas proporções, do espetáculo cinemascópico ou o balé dos nossos dias. Depreende-se da coordenação das danças(de turcos e cristãos , de romeiros, de músicos) dos carros triunfais , das figuras alegóricas e das representações mitológico-cristãs a existência de uma direção que sabia jogar com recursos e efeitos de ritmo e contraste, inclusive elementos de surpresa. (ÁVILA, 1967, p.16)

Dos elementos de surpresa aos quais o ensaísta se refere podemos destacar, por exemplo, dois carros-máquina: o primeiro, com uma enorme serpente, e o segundo na forma de uma abóbada, de onde era projetado um cavaleiro que caía sobre a cabeça da serpente.

O Triunfo Eucarístico foi concebido e realizado dentro das características do espetacular barroco e, mesmo considerando os seus motivos religiosos católicos, envolveu todos os aspectos da representação profana. Assim as imagens sagradas coexistiram com as mitologias greco-romanas, as músicas devocionais com as de origem místico-pagãs e as procissões com os desfiles e cortejos de fundo profano.

E ainda, como um teatro dentro do teatro, ao lado da igreja, foi construído um palco repleto de bastidores ricamente trabalhados onde foram representadas as peças “El Amo Criado”, de D. Francisco de Rosas Zorrilla e “O Mágico Prodigioso” e “El Secreto a Vóces”, ambas de Calderón de la Barca.

Calderón de la Barca, exemplo máximo da imaginação barroca, será o autor mais representado no nosso teatro da época. Não só representado, como também fonte de inspiração e modelo, bastando para constatar essa afirmativa, observarmos os textos escritos em espanhol pelo baiano Manoel Botelho de Oliveira, considerado o primeiro dramaturgo brasileiro.

Se nos resta uma bibliografia escassa desses textos, fica o registro das encenações feito por viajantes e outros cronistas que apontam para a incorporação de elementos nativos nas representações realizadas em ruas, praças e adros das igrejas. Até então, confluíam as características da estética barroca da encenação, tais como simultaneidade, sobreposições, alegorias e movimentos elipsoidais com as características sincréticas da identidade cultural brasileira em formação.

“O barroco”, escreve Affonso Ávila, *“fenômeno de tantos e diferentes significados para a história cultural do ocidente, em particular para a dos povos ibéricos, admite ainda, se o encararmos de ângulo mais estrito – e de fato de singular relevância histórica e estética para a civilização de língua portuguesa – um sentido que não passará despercebido ao historiador ou interprete das formas artísticas no Brasil”*. (ÁVILA, 1971, p.991-92). E acrescenta:

Embora os substratos mais profundos da radicação étnica persistissem como condicionantes inarredáveis na psicologia do ser brasileiro àquela altura em formação, seria inevitável que a adaptação, a aclimação, a integração do colonizador e de seus descendentes à nova realidade desencadeassem ordem original de reações capazes não só de influir no comportamento vivencial do indivíduo ou na práxis de toda a embrionária sociedade, mas também de determinar na alma do homem luso-americano imposições de intuição, de imaginação, de concepção a que ele procuraria fatalmente dar a correspondente expressão. é ai que se propõe, a nosso ver, como desejo enunciador de uma essencialidade brasileira, a vontade ainda que tímida daquilo que, dentro da classificação de Wolfflin (Heindich Wölfflin), pode-se distinguir como fantasia nacional no modo do formar artístico de um dado povo. (ÁVILA, 1971, p.92)

Abandonando paulatinamente esse contexto, o fazer teatral brasileiro, acolhido nas casas de espetáculo a partir de meados do séc. XVIII, de uma maneira geral passa a ter um desenvolvimento autônomo, acompanhando com certo atraso as tendências do teatro europeu, em especial o teatro francês.

Em contrapartida, as expressões dramáticas populares evoluem, absorvendo as características da sociedade, transformando-se e multiplicando-se. Mário de Andrade, o maior estudioso brasileiro das danças dramáticas populares, questiona essa linha evolutiva da representação brasileira afirmando que a sua sensação é a de que “(...) *esses autos religiosos, ou mesmo os quase inteiramente profanos (...) tiveram pouquíssima influência, se alguma tiveram na formação direta das danças dramáticas.*” (ANDRADE, 1982, p.30).

E continua cotejando outros aspectos, dizendo que apesar de tudo:

(...) os autos jesuíticos, bem como as comédias, as tragédias, as óperas (como as do Judeu...) (Antonio José da Silva, 1705-1739) me parecem um fenômeno teatral a parte, que se desenvolveu ao lado das danças dramáticas, sem influência direta sobre estas. (ANDRADE, 1982, p.30)

E, completando o pensamento, abre um espaço para o questionamento:

(...) teria havido quando muito, aquela influência natural, mais propriamente de interpenetração, que resulta sempre de formas similares se desenvolvendo no mesmo lugar”.(ANDRADE, 1982, p.30)”

Discutir esta interpenetração é o que interessa. Provavelmente nas décadas de vinte e de trinta do século XX, quando Mário de Andrade realizou suas pesquisas, fosse muito importante, no

tocante a uma definição das raízes culturais brasileiras, separar o erudito do popular e, assim, separar a história das danças dramáticas brasileiras da história do teatro brasileiro.

Mas, se acompanhamos o raciocínio do autor de “Paulicéia Desvairada” veremos, que afinal ele se rende à realidade quando escreve:

Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a todas as nossas danças dramáticas , e deriva de outros costumes. Me refiro, a parte dos bailados, consistindo num cortejo que perambula pelas ruas , cantando e dançandinho, em busca do local onde vai dançar a parte dramática do brinquedo. Esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele , já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é teatro.
(ANDRADE, 1982, p.31)

Sua afirmação, “já é teatro”, ao se referir aos cortejos que antecedem a representação, nos reporta não só às origens gregas do teatro, como também aos nossos autos e procissões que antecedem e comportam representações.

Um outro item, no qual me permito discordar de Mário de Andrade neste estudo, recai sobre o aspecto, para ele nefasto, da interlocução constante que as danças e folguedos populares vão estabelecer com a intelectualidade. Para Mário, essa interlocução significa, na maioria das vezes, uma traição dos sentidos originais dos jogos e danças. Eu prefiro ver esse encontro mais como um reflexo da necessidade coletiva de fixar uma identidade e como esse processo é dinâmico, quebra barreiras e as suas conseqüências não são previsíveis.

É ainda Mário quem nos dá algumas pistas para compreender as transformações pelas quais passaram as nossas danças dramáticas:

A minha convicção é que pelos fins do séc. XVIII todas essas danças características tiveram uma floração extraordinária no seio do povo e se normalizaram em suas datas festivas (...) com essa floração, alguém, um semi-erudito, por certo um desses poetas urbanos (...) desses criadores tão simpáticos de poesia tipo Casas Sucena, que serve para o gasto urbano da sociedade, teve a idéia de organizar essas danças, ou apenas uma delas, num todo mais ordenado e dramático, se aproveitando do elemento central de luta e dos textos tradicionais. Outros imitaram isso para suas terras regionais. Essas reorganizações mais dramáticas foram escritas. Criou-se o costume dos folhetos (...) e esses folhetos em cópias múltiplas se espalharam e as danças dramáticas se espalharam assim em sua forma atual. (ANDRADE, 1982, p.72-73)

A esse modelo de difusão das estruturas dramáticas populares que Mário nos apresenta de forma crítica e irônica, outros vão somar-se fazendo com que elas se multipliquem, perdurem e se transformem num movimento contínuo. Nesse movimento algumas novas estruturas surgem, outras desaparecem mas, o que me parece mais importante ressaltar, é o fato de que essas estruturas dramáticas populares continuam sendo o espaço de diálogo entre as diversas culturas formadoras da cultura brasileira e, por conseguinte, expressões definidoras da nossa identidade.

Por outro lado, a atividade teatral específica de um modo geral se afastou desse diálogo seguindo uma busca ensimesmada com referenciais externos. Situação essa que, com raras exceções, só começa a ser alterada nos anos quarenta e cinquenta do século passado com o surgimento de uma dramaturgia de temática nacional, e nos anos sessenta e setenta com o desenvolvimento de maneira brasileira de representar.

É importante ressaltar que, concomitante a esse processo de dissociação entre mentalidade e cena brasileiras nesses mais de duzentos e cinquenta anos do surgimento dos primeiros teatros de caixa fechada até nossos dias, alguns autores, atores e outros interessados provocaram perturbações nesse movimento.

Entre outros, podemos citar a figura de João Caetano (1808-1863) que, no século XIX, cria a primeira companhia teatral genuinamente brasileira. Havia nessa iniciativa, segundo diversos autores, e em especial Décio de Almeida Prado, não só a busca de uma autonomia profissional, como também um claro sentimento nativista e a busca da construção de uma maneira brasileira de representar.

Só que seu esforço, como o de outros, se esgotou na solidão e na falta de alguma continuidade. É como comentou Décio de Almeida Prado, a respeito do livro publicado por João Caetano, intitulado *Reflexões Dramáticas*:

João Caetano partia do nada, quase do zero absoluto. Era um ator que começava num país que também dava os primeiros passos, onde tudo se mostrava virgem, desde o teatro até a nacionalidade . O leitor que ele tinha em mente devia ser sobretudo ele mesmo, já que ninguém necessitava mais de lições do que esse aprendiz improvisado de mestre. (PRADO, 1972, p.108)

Ao exemplo de João Caetano podemos agregar o nome de inúmeros artistas da cena brasileira em cujo trabalho pinçamos o desejo ou a busca da re-ligação da arte teatral com o pensamento brasileiro, sem conseguir trazer o teatro para o centro da construção da nossa identidade.

Se por um lado, o teatro no séc XVIII abandona a sua característica barroca, a sociedade brasileira vai desenvolvê-la como sua expressão principal, absorvendo os elementos das diversas culturas que vão formar o país, num movimento sincrético de sobreposições e fusões tipicamente barrocas. Esse movimento se apresenta, não só na estrutura do pensamento e da linguagem, como é principalmente visível num sem-número de expressões da cultura popular: danças, folguedos, ritos do calendário profano – religioso, além do exemplo mais completo da encenação em movimento, que é o carnaval das escolas de samba.

Para reforçar essa afirmativa, cito mais uma vez Affonso Ávila, desta vez numa das reflexões contidas no ensaio “Brasil: do Barroco ao Neobarroco”, no qual ele escreve que “*o estudo da festa brasileira, a partir do seu enfoque num dos períodos estruturais de um ser social já em franco processo de aculturação e tropicalização, não se reduz a um capricho ocioso e erudito do pesquisador*” e acrescenta:

Ao desvendar e conhecer o pendor lúdico manifesto no comportamento da população colonial nos séculos XVII e XVIII estamos na verdade apontando para uma possibilidade de leitura em retrospecto de um fenômeno de psicologia coletiva que a antropologia tem denominado carnavalização. O rito coletiva do carnaval, compreendida aí a palavra em conceito mais amplo de sentimento de euforia e liberação e potencialidades sensíveis, tanto abrangeria o transbordamento da propensão profana de quebra momentânea e atenuadora do compromisso de trabalho e obrigações da sociedade, quanto a necessidade de expansão e afirmação de valores de aferição menos pragmáticas quais os de religiosidade e consciência místico-cívica. (ÁVILA, 2004, p.44)

Continuando o raciocínio:

(...) essa carnavalização ou ruptura do senso e gravidade do mundo, seja na órbita material, seja nas projeções do espírito, atuaria sempre como um indicador de mentalidade, no caso a mentalidade de um complexo inter-racial caminhando em seu ensaio de nacionalidade. (ÁVILA, 2004, p.45).

Assim, podemos concluir que as noções de identidade e nacionalidade brasileiras, noções estas sempre refeitas na dinâmica da evolução histórica, encontram seu modelo formador construindo-se e reconstruindo-se nas atividades lúdicas, nos jogos dramáticos.

Outras expressões artísticas da cultura brasileira vão caracterizar, através das suas especificidades, a dinâmica desse modelo formador ao apresentarem suas criações contemporâneas. Podemos constatá-lo na arquitetura e no urbanismo, tendo a criação de Brasília como exemplo. Affonso Romano de Sant`Anna, no livro *Barroco do Quadrado à Elipse*, escreve:

(...) se quisermos unir o passado e o presente,... o barroco de ontem e o barroco de hoje, Aleijadinho e Niemeyer, tomemos como exemplo a elíptica Capela do Palácio da Alvorada. Construída em forma de concha, desenrolando-se como uma espiral, ela atualiza a tendência barroca da arquitetura colonial brasileira” (SANT`ANNA, 2000, p.38)

Na música, as “Bachianas” de Heitor Villa-Lobos são uma referência importante. Nessas obras, inspiradas nas fugas de Johann Sebastian Bach (1685-1750), o compositor brasileiro nos dá o exemplo da criatividade tropical ao associar à técnica barroca do contraponto musical, a poliritmia da música negra brasileira. Como ilustração, indicamos no libreto de “O

Concerto Barroco”, o movimento de número 5, inspirado neste diálogo, a princípio absurdo, entre a estrutura musical “fechada” do contraponto, uma característica da música do período barroco plenamente definida por Bach, e a poliritmia afro-americana.

Os poetas do movimento da poesia concreta, tais como Affonso Ávila, Haroldo e Augusto de Campos, vão, não só fazer uma releitura dos escritos do Padre Vieira, de Gregório de Matos e de outros expoentes do barroco colonial, como vão utilizar-se de elementos estruturais da poesia barroca, entre eles anagramas, labirintos e efeitos de visualidade na sua produção contemporânea.

Nas artes plásticas, podemos destacar dois dos mais geniais artistas brasileiros: Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) e Hélio Oiticica (1937-1980). O primeiro, negro e pobre, atormentado por visões míticas, revela na sua obra, barrocamente, todo o inconsciente da cultura brasileira. Sua obra, composta de repetições e sobreposições num diálogo entre forma, cor e texto, ilumina através de uma busca mística uma trilha de identidade que não é pessoal, mas coletiva.

Oiticica vai conceituar essa busca da identidade coletiva. Sua obra, que repercute muito além do espaço das artes plásticas, na música, no cinema e na literatura, é concomitante a um processo reflexivo. Na busca da função ordenadora, ele quer libertar a arte das amarras formais e procura essa liberdade numa interlocução com a cultura popular, com as outras artes e com a história.

Em uma anotação de 12 de novembro de 1965, ele fala da sua relação com a dança:

Antes demais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso em particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. Seria o passo definitivo para a procura do mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação dele na minha arte. (OITICICA,1986, p.72)

Essa busca intencional, dirigida, do mito fundador, do re-ligar história e cultura através da arte, do exercício da arte ordenadora na cultura brasileira através das ferramentas do nosso imaginário fundante, vão encontrar no cineasta Glauber Rocha a sua máxima expressão. Tal como Oiticica, Glauber faz acompanhar à sua obra uma constante reflexão sobre procedimentos e motivos.

Agrega aos seus conteúdos barrocos a postura antropofágica e cria um painel fílmico do Brasil, com todas as suas contradições, devolvendo para o seu tempo e para a posteridade as raízes do país em movimento. Filmes como “Terra em Transe”, “Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” e “A Idade da Terra”, mais que obras de arte, significam um retorno às origens em direção a um futuro, socializando o patrimônio que é coletivo.

Numa entrevista nos anos 80 em Paris, após a estréia de “A Idade da Terra”, Glauber disse:

A “Idade da Terra” é a desintegração da seqüência narrativa sem a perda do discurso infra-estrutural que vai materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo, ou seja : o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados, o catolicismo popular, o militarismo revolucionário, o terrorismo urbano, a

prostituição da alta burguesia , a rebelião das mulheres, as prostitutas que se transformam em santas, as santas em revolucionárias. Tudo isso está no filme dentro do grande cenário da história do Brasil e das três principais capitais, Bahia, Brasília e Rio. Trata-se de um filme que joga no futuro do Brasil, por meio da arte nova, como se fosse Villa-Lobos, Portinari, Di Cavalcanti ou Picasso. O filme oferece uma sinfonia de sons e imagens, ou uma anti-sinfonia que coloca os problemas fundamentais de fundo, A colocação do filme é uma só: é o meu retrato junto ao retrato do Brasil. (ROCHA, 1981, p.470)

No caso específico do teatro, já há alguns anos, tem surgido uma série de sinais que apontam nessa direção. Tais sinais podem ser identificados tanto em tendências sazonais, quanto em espetáculos significativos, configurando-se como um movimento não explícito.

Nesse campo do não explicitado, vemos a busca de novos espaços da encenação, o uso da alegoria como personagem, proposições de deslocamento do ponto de fruição do espectador e a utilização intencional de materiais advindos de outras expressões artísticas na construção do espetáculo, com o objetivo de desnudar e iluminar a máquina teatral, como a busca de uma encenação que, contemporaneamente, provoque o encontro do imaginário brasileiro com a sua representação teatral.

Um caso específico da cena brasileira que se aproxima mais desse encontro é a trilogia dos Sertões, inspirada na obra de Euclides da Cunha, encenada por José Celso Martinez Correa. Independente da repercussão social do seu trabalho, nos interessa aqui a trajetória da sua construção. O espetáculo em cartaz é o resultado de uma proposta dramaturgica desenvolvida durante quase trinta anos e que foi acompanhada, publicamente, a cada etapa do processo.

O discurso começou a ser construído durante a montagem de “Galileu Galilei”, de Bertolt Brecht, pelo Grupo Oficina em 1968. Sob a direção de José Celso e Renato Borghi, o grupo era a companhia mais importante do teatro brasileiro não só pela sua repercussão junto ao público, como pela qualidade da sua pesquisa, pelo seu repertório e por suas posições políticas.

O Oficina já foi muito estudado, tendo sua importância para a cultura brasileira analisada por diversos especialistas, o que justifica me ater aqui simplesmente na narrativa da construção da dramaturgia de “Os Sertões”.

O início e tudo, com certeza, foi a montagem de “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade. Com esse espetáculo, o Oficina descobriu o Brasil tropical. O espetáculo que abalou o conservadorismo do fazer teatral e do público, contaminou e foi contaminado por outras expressões artísticas, funcionando como um ícone de uma revolução cultural eminente. A explosão externa provocada pelo espetáculo foi acompanhada pelo início da grande transformação interna pela qual o grupo, e principalmente José Celso, iriam passar. Ao “Rei da Vela” segue-se a montagem de “Galileu Galilei”.

De uma pequena cena de Galileu, o carnaval do povo, começou a esboçar-se um embate que José Celso insistentemente provocou nas centenas de atores que passaram por ela, como o espaço para a construção de uma maneira brasileira de representar, o que concomitantemente, na sua idéia, levaria a uma representação verdadeiramente brasileira.

A cena representava a construção de uma pirâmide social; então, ainda em Galileu em temporada comercial, ele separou no alto da pirâmide os chamados representativos: o capital, os militares, a igreja, no meio o funcionário e, abaixo, os trabalhadores, os camponeses e o rebotalho. Os atores mais famosos representavam o alto da pirâmide e os atores mais pobres a parte de baixo. Era uma divisão esquemática que representava também a divisão de trabalho interna do grupo. Com o advento do AI 5, as relações do grupo se transformaram, o teatro esteve fechado, outras experiências tais como o espetáculo de criação coletiva “Gracias Señor”, foram feitas, culminando com o exílio de José Celso e parte do grupo.

Durante o exílio em Portugal e na África, José Celso retoma a estrutura do “carnaval do povo” e acrescenta a cena da derrubada da pirâmide pela base, seguida de uma ação participativa junto ao público e, pelas circunstâncias políticas, de produção e ideológicas, abandona o trabalho com atores renomados formando um coro que mistura gente de teatro e pessoas vindas de diversas atividades.

Quando volta para o Brasil, em 1978, dá continuidade à estrutura do coro do qual fazem parte atores, músicos, um babalorixá, um cirandeiro, operários, intelectuais, bailarinos, cantores, enfim, todos que se dispusessem a contribuir para a construção dessa cena. E começa a viajar pelo Brasil com esse grupo que a cada cidade agregava e perdia novos elementos. A cena continua a ser o carnaval do povo, incluindo uma cena de resgate da memória que ia da morte de Getúlio Vargas ao AI 5, primeiramente, e depois até a volta dos exilados. E no final, depois da queda da pirâmide, um gostinho de futuro inspirado nos Sertões de Euclides da Cunha.

Paralelo a esse movimento havia uma luta para a transformação física do espaço do Teatro Oficina para a implementação do projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, criado originalmente para uma montagem de “O Homem e o Cavalo”, de Oswald de Andrade, que transformava a caixa do teatro em uma passarela típica dos desfiles de escolas de samba, e que, com isso, transformaria definitivamente a relação palco-platéia, aproximando o teatro da cultura do povo brasileiro.

Foram muitos anos e inúmeras adversidades, muitas delas absorvidas pela obra. O fato é que, ao estrear a terceira parte da trilogia, José Celso concluiu um processo ímpar de construção de uma dramaturgia cuja temática e forma, gestadas ao mesmo tempo, tem deliberadamente a intenção de intervir na forma do fazer teatral e na estrutura da sociedade brasileira.

A experiência, independente de uma análise qualitativa do seu resultado, demonstra a existência de uma busca nessa direção e de que é possível construir um espetáculo genuinamente brasileiro. Enquanto escrevo essas linhas, recebo a notícia de que o grupo Oficina vai se apresentar na Alemanha, onde será edificado um espaço à semelhança do teatro da rua Jaceguay 520, para apresentação da trilogia dos “Sertões”. Isso pode significar o fim de um ciclo e o início de outro. Estando correta essa leitura, o ciclo completado significa um marco, uma referência na construção de uma cena brasileira.

Identifico uma similaridade entre a busca, aqui apresentada de forma resumida, desenvolvida por José Celso/Teatro Oficina, e o trabalho por mim proposto. Usando de maneira dilatada a metodologia de investigação de processos criativos em artes cênicas, desenvolvida por Rubens José Sousa Brito, denominada Análise Matricial, aponto a similaridade na escolha dos

elementos conteúdo, forma e intenção. Segundo essa metodologia, eleitos os elementos da obra ou obras a serem examinadas, passa-se à análise dos procedimentos relativos a esses elementos. (BRITO, apud Guinsburg, 2002) Neste segundo momento, a similaridade acaba, principalmente, pela distância existente entre um trabalho coletivo de décadas e o exercício quase solitário de um encenador pesquisador.

Assim , segue-se o libreto do espetáculo “Concerto Barroco”.

6. CONCERTO BARROCO: O LIBRETO



Caracol de ouro indios Dessaracas Colombia 1000d.C.

Apresentação

O espaço da representação é um grande caracol (1) dividido em oito partes subseqüentes, sendo que o primeiro deve estar na altura de um terceiro pavimento e o último, a rés do chão, permitindo que quando público chegar nele e vislumbre todo os espaços.

Cada quadro será representado por um elenco independente. Os atores que representarem personagens que atravessam toda a história ou aqueles que estão presentes em mais de um movimento, não deverão buscar uma continuidade do tipo naturalista para suas representações. É desejável que o público tenha claro a autonomia de cada quadro. A ligação será feita prioritariamente por elementos externos, tais como figurinos e adereços. Dito isso, nada impede que os atores que representarem os mesmos personagens estabeleçam pequenos detalhes de ação física, comuns.

Após a apresentação do texto de cada movimento, segue-se um resumo do capítulo da novela, mais notas e comentários numerados sobre a transposição.

6.1 PRIMEIRO MOVIMENTO: A DESPEDIDA

Antes de o público ser convidado a entrar no espaço da representação, o primeiro ambiente está fechado por um pano de boca, no qual está pintado á maneira muralista uma cena representando a chegada dos espanhóis no México.(2) O conjunto da pintura será dividido por matizes de cor e luz. O coro, formado por espanhóis e índios, num tom menos vivo, mais próximo da cor da terra e do vermelho sangue, a sua formação emoldura o quadro. A cena representa imagens de uma luta sangrenta entre nativos e invasores. A iluminação desta cena é lateral provocando deformações a partir da projeção das sombras.

No centro, na frente de um trono de pedras, Montezuma nos seus trajes reais. A sua frente, Cortez numa postura imperialista veste uma impecável armadura espanhola adornada com detalhes que lembram o herói mítico Quetzalcóatl (uma serpente de plumas e asas). Ao fundo do trono, do lado esquerdo Mitrena, a esposa de Montezuma, numa mistura de Imperatriz Asteca e Nossa Senhora Bizantina, e à direita Teutile, o seu general, representado numa combinação de príncipe asteca e um Mercúrio grego. Esta cena é iluminada por tochas aparentes e discos metálicos como rebatedores aparentes.

Num plano superior, à esquerda, uma fila de personagens numa perspectiva infinita, da qual destacam-se os cinco primeiros: o inspetor de pesos e medidas, o artesão da prata, o pároco, o notário e o juiz emérito. O figurino destas figuras, embora calcado numa representação histórica são excessivamente alegóricos, com elementos atemporais que reforçam suas funções sociais. Expressam um volume corporal maior que das outras figuras presentes no quadro.

Usam andas, ombreiras, barrigas falsas, chapéus e etc. A iluminação deste espaço do quadro será intensa, aproximando a imagem do hiper realismo.

Colocados na frente do quadro, e iluminados por candelabros toscos, de um lado Fransquisillo, o criado índio sentado em um banco com uma viola no colo, com um lenço amarrado no rosto configurando uma terrível dor de dentes e, de outro, uma índia de aspecto sedutor usando o seu candelabro como se estivesse usando a sua luz para iluminar um caminho escuro. A cor e textura dessas imagens devem se aproximar das da imagem de Montezuma, Cortés, Miterna e Teutile.

Quando se abre a cortina, vê-se no fundo do espaço da representação, num plano acima de um metro do chão, um grupo de atores que estarão representando exatamente a cena pintada no quadro, à exceção de Montezuma e Fransquisillo. No espaço do Imperador apenas as suas vestes flutuam, penduradas por fios invisíveis. No espaço de Fransquisillo a viola repousa sobre o banco.

No centro do espaço, entre a cortina aberta e o fundo onde a cena está sendo representada por atores, um estrado circular em volta do qual o público de pé deverá se posicionar. No estrado Fransquisillo, sob as ordens de Montezuma que está vestido apenas com uma tanga, embala em caixas e baús as pratarias e as roupas do seu senhor.

Montezuma e seu criado executam uma espécie de dança, ao som do coro, executado pelos índios e espanhóis em luta. Enquanto cantam, o coro reproduz as cenas de luta em movimentos quebrados e marcados como os uma caixa de música. Assim cada dupla ou grupo

de lutadores executará uma coreografia, num moto contínuo que se repetirá até o final da cena.(3)

Montezuma e Fransquisquillo também se movimentam ao som do coro. A inspiração da representação são as pantomimas de rua, com um pequeno exagero nos gestos e na abertura dos movimentos, com o objetivo de proporcionar ao público uma visão clara da cena independente de onde ele esteja. Um ordenando e o outro executando as ordens. De tempos em tempos, Montezuma pontua as expressões “de prata”, “d’argent “....., com uma sonora urinada em um penico de prata.

Canção do Coro (4) :

De prata as delgadas facas, os finos garfos; de prata os pratos onde uma árvore de prata lavrada na sua concavidade de suas pratas recolhia o suco dos assados; de prata os pratos fruteiros, de três bandejas redondas, coroadas por uma romã de prata; de prata as jarras de vinho marteladas pelos artesãos da prata; de prata os pratos peixeiros com o seu pargo de prata inchado sobre um entrelaçamento de algas; de prata os saleiros, de prata os quebranozes, de prata os covilhetes, de prata as colherinhas com adornos de iniciais

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata, labrada en la concavidad de sus platas, recogía la salsa de los asados; de plata los platos frutereros, tres bandejas redondas coronadas por una granada de plata; de plata las jarras de vino gravadas por los artesanos de plata; de plata la bandeja del pescado con su pargo de plata

hinchado sobre un entramado de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los platos de postre, de plata las cucharillas con adornos de iniciales...

De plata els prims ganivets, les fines forquilles; de plata els plats on un arbre de plata, llaurada a la concavitat de les seves plates, recollia el suc dels rustits; de plata les plates per la fruita, tres safates rodones coronades per una magrana de plata; de plata els jerros de vi gravats dels artesans de plata; de plata la plata pel peix amb el seu pargo inflat sobre un tramat d'algues; de plata els salers, de plata els trencanous, de plata els plats de les postres, de plata les culleretes adornades amb inicials.

D'argent les minces couteaux, les delicates fourchettes; d'argent les assietes où un arbre d'argent façonné dans la concavité de ses argents recueillant la sauce des rôtis. D' argent les assietes fruitières, de trois plateaux ronds, coronés par une grenade d'argent; d'argent les vases du vin martelés par les artisans de l'argent; d'argent les plats poissonniers avec son paargue d'argent gonflé sur entrelacement des algues; d'argent les seliers, d'argent les casse-noix, d'argent les covillettes, d'argent les petites cuillères adornées des initiales...

D'argento i snelli coltelli, d'argento i piati dove un alberto d'argento coltivata nella concavità di suoi racoclivieva il succo dei arrostiti, d'argento le fruttiere, dei tre vossoi rotonde, coronate per una melagrana d'argento; d'argento le giarre di vino martelate per i artigiani d'argento; d'argento i piati de pesce com suo pesce d'argento gonfio sopra un intreccio di alghe; d'argento le saliere, d'argento le schiaccianoci, d'argento i piccoli coltelli com arredo delle iniziale...

Aus Silber die schlanken Messer, die zierlichen Gabeln. Silber die Teller, in denen ein eingearbeiteter Silberbaum in den Vertiefungen seiner Blätter den Bratensaft auffang. Von Silber die Obstschalen Paradiesapfel. Aus Silber die Weinkrüge, von Silberschmieden gefertigt. Silber die Fischteller, mit ihrem aufgedunsenen, silbrigen Rotauge auf Algenbett. Versilbert die Saztreuer, silbern die Nussknacker, aus Silber die Schöpfkellen, silbern die mit Initialen geschmückten Serviettenring....

Montezuma (5) (entre uma urinada e outra): Aqui o que fica, ali o que vai!

Durante toda a cena em que se apronta a bagagem, o coro de índios e espanhóis está totalmente iluminado e as figuras alegóricas apenas sombreadas. Na cena central, a luz estará concentrada nas vestes flutuantes e refletindo no trio de atores. A índia continua no mesmo lugar, simulando uma caminhada por um túnel escuro e a viola de Franquisquillo iluminada pelo candelabro.

Quando toda a bagagem está pronta, Montezuma ergue uma jarra de vinho e Franquisquillo traz duas taças, que ele enche. Os dois erguem as taças em direção ao quadro. Francisquillo bebe a sua de um só gole, enquanto Montezuma vai tomando pequenos goles e passeando entre as caixas e baús.

Enquanto o coro diminui a intensidade do canto e da movimentação, Franquisquillo se dirige para o banco e começa a tocar uma canção triste e erótica. A índia se cobre com um xale e vai caminhando agora em direção à arena central.

Índia (na borda da arena, numa representação exagerada): Senhor, meu Senhor. Não vá embora. Como viverei aqui sem você?

Montezuma: Como sempre viveu, antes de eu a ter comido pela primeira vez no velório da minha casta e querida esposa, que os deuses a tenham!

Índia: Crueldade, partir assim, sem deixar uma lembrança. Um colar, um par de brincos. Algo que o toque acalme a saudade.

Montezuma (oferecendo uma taça): Vinho para robustecer sua virtude

Índia (tomando um gole): Por quem me tens meu Senhor, oferecer-me o pior dos vinhos de sua adega. Este não serve nem para lavar a... (chora copiosamente) Nem uma taça de vinho sem borra merecer

Montezuma : Aqui tens uma taça de um ainda mais especial. Mas sem choro, para que a nossa despedida fique na memória como uma noite de prazer e não um naufrágio num mar de lágrimas. Franquisquillo, uma coisa mais animada para os ouvidos e os outros sentidos.

Enquanto bebe a nova taça de vinho a Índia vai se despindo, e junto com Montezuma começa uma dança de acasalamento. Franquisquillo executa na guitarra uma música mais excitante enquanto o coro vai transformando a sua canção em gemidos de prazer.

Aos poucos a luz sobre as figuras alegóricas vai ficando mais intensa, toca-se um sino interrompendo a dança .

Vozes das Figuras (O tratamento das Vozes das Figuras deve acompanhar o tratamento espectral e exagerado da sua composição plástica. Enquanto falam se movem lateralmente como se fossem grandes bonecos sem saírem das bases. Cada frase pode ser repetida várias vezes com timbres diferentes, não permitindo ao público identificar qual figura está falando)

(6): Desculpas pelo adiantado da hora. Boas-noites. Não vá acordá-lo! (risos) Não poderíamos deixa-lo partir sem um último pedido.

Montezuma (Interrompendo a dança e protegendo a Índia com o seu corpo): Não quero ver ninguém. Todos já se despediram de mim nestes últimos três dias.

Inspetor de Pesos e Medidas : Ah! Como ficaria feliz com um pequeno barril de licor de Zara, e para minha filha peço essências de bergamota e um bandolim com incrustações de nácar à moda cremonense.

Artesão da Prata : O meu pedido é mais simples e de muita utilidade. Duas lanternas à moda bolonhesa, para os cabrestos dos cavalos de tiro. A partir delas poderei fabricar outras e assim nossos cavaleiros estarão elegantes e seguros como os da metrópole.

Pároco: O meu pedido é um exemplar da Biblioteca Orientalis , do caldeu Assemينو que é o bibliotecário-mor do Vaticano. Ah! Também umas moedinhas romanas para minha coleção, se não for caro demais, é claro.E se você não se esquecer , um bastão de âmbar polonês com

punho dourado, desses que vem naqueles estojos forrados de veludo carmesim. Não é preciso que o punho seja de ouro , mas que seja dourado.

Notário: Um baralho. Um baralho criado pelo famoso Michelangelo e que ainda é desconhecido por aqui é a minha encomenda. Esse baralho criado para ensinar às criança matemática, trás as figuras das estrelas, do Sol e da Lua. Trás ainda um Papa, o Demônio , a Morte, o Enforcado , a figura sem valor do Louco e as Trombetas do Juízo Final que podem determinar um rendoso triunfo.

Juiz Emérito: O meu pedido é muito simples, apenas um mostruário de mármore italianos. É fundamental que não falte, por exemplo: o cipolino, o turquino, o brecha, parecido a um mosaico, e o amarelo sienês Ah! E sem esquecer o pentélico jaspeado, o vermelho da Numídia, muito usado na Antigüidade, e talvez, também, um pedacinho do lumaquela, com desenhos de conchas no veio e se não for abusar de tanta amabilidade, uma lasquinha do serpentino-verde, esverdeado salpicado como se pode ver em certos panteões renascentistas.

Montezuma: Isso não agüenta nem um estivador egípcio. Não ando por ai com uma arca do mundo nas costas. Podem ir todos bater punheta, que não pretendo desperdiçar o tempo de minha viagem à procura de infólios raros, pedras celestiais ou bálsamos de Ferrabraz. O único a quem contemplarei será o mestre de música de Francisquillo, que só me pede coisas modestas e fáceis de trazer: sonatas, concertos, sinfonias, oratórios – pouco volume e muita harmonia. Vamos rapaz, que a música retorne.

Francisquillo volta a tocar, o coro a cantar e a se mover na penumbra, a luz das Figuras se apaga lentamente e Montezuma e a Índia retomam a dança do vinho e acasalamento de forma mais intensa. A Luz da arena se apaga lentamente, Montezuma se dirige ao trono no quadro e a Índia retoma sua posição inicial. Todos os atores voltam lentamente à posição inicial. O ator que representa Montezuma veste o figurino que estava pendurado e desloca o trono que, funcionando como uma porta, se abre para o segundo espaço da representação. Então, com gestos, o ator convida o público a atravessar o quadro e começar a viagem.

Notas sobre a Apresentação e o Primeiro Movimento:

Resumo do primeiro capítulo da novela: No ano de 1700, um rico índio mestiço mexicano, com o auxílio de um criado índio embala seus pertences, preparando-se para uma viagem em direção à Europa, onde pretende conhecer os seus ancestrais brancos. O conjunto de pertences é formado por pratarias, porcelanas do Japão, sedas da China, denotando apuro, bom-gosto e segundas intenções. Por exemplo, embalam as porcelanas de café japonesas, do café da manhã que “sabe-se lá, seria tomado, na pior das hipóteses, em prazerosa companhia”. Enquanto ordena as coisas que ficam e as que vão, urina numa bacia de prata. Quando termina esta função, bebem vinho enquanto o Amo passeia pelas dependências da casa, observando os quadros pendurados nas paredes, se detendo por um tempo maior diante de um, que retrata, do ponto de vista de um pintor europeu, a cena da chegada dos espanhóis no México. No quadro, a cena do encontro das figuras históricas de Montezuma, Cauauhtémoc, Fernão Cortez, Frei Bartolomeu de Olmedo e outras está representada, como diz o autor “ao gosto italiano de muitos anos atrás”, misturando cenografias e adereços romanos e da cultura yucateca, em óleo bem embetumado. O Amo continua seu passeio pelas dependências da casa, quando chega a visitante noturna, uma índia em busca de sexo e algumas jóias como presente de despedida. Enquanto os dois envolvem-se no jogo lascivo, ao som de uma canção popular italiana executada pelo criado índio, chega um cortejo de visitantes, formado pelo Inspetor de Pesos e Medidas, pelo Mestre em Prata, pelo Pároco, pelo Notário e pelo Juiz Emérito trazendo uma lista de encomendas. O criado vai atendê-los, e, interrompendo o jogo do Amo e da Índia, lê a lista com os pedidos. O Amo responde que não vai trazer nada da viagem a não ser partituras musicais para o mestre de música do criado. Enquanto Francisquillo, o criado, vai levar a resposta aos visitantes, o Amo e a índia se dirigem “para o quarto dos santos

emoldurados de prata para oficializar os júbilos da despedida na cama das incrustações de prata, à luz dos círios postos em altos candelabros de prata”.

(1) A característica física do espaço da representação indica a natureza da ordenação desejada pela função. Assim como os gregos assentaram o seu público, conforme dito no prólogo desse trabalho, para que ele, assim, em silêncio e numa posição de inferioridade pudesse receber as prédicas ordenatórias; proponho um espaço físico condizente com as proposições da encenação de o “Concerto Barroco”. A idéia do espaço como um grande caracol, se reporta à figura geométrica da elipse que parte de um núcleo e vai-se espiralando em direção ao infinito, que é uma imagem recorrente nas expressões do barroco.

No caso do espaço cênico indicado, partimos do infinito, quer dizer, a parte mais ampla do caracol em direção ao seu núcleo, buscando o sentido de aprofundamento. A sua divisão em oito espaços remete aos quadros dos autos medievais fazendo com que o público se desloque ao longo da encenação. Cada quadro propõe uma distribuição espacial e um diálogo com o público diferentes, como se verá nas indicações de cada um, culminando no último que revela toda a estrutura em movimento.

(2) Ao Muralismo, no seu aspecto de arte monumental, os artistas mexicanos do início do séc. XX, anexaram um sentido político revolucionário, servindo como manifesto de uma arte popular e engajada. A pintura sugerida para este pano de boca, representa uma cena que o público verá quando for aberto o primeiro espaço, representado por atores. As proporções em relação à cena real, na pintura, devem ser maiores, e o seu traço deve ser inspirado no muralismo mexicano. A composição dos elementos, conforme a descrição, combina elementos

nativos com elementos comuns ao renascimento, “ao gosto italiano de muitos anos atrás”, como diria Carpentier.

(3) A idéia da luta entre espanhóis e índios será representada como bonecos de uma caixa de música, num contínuo e repetitivo, é inspirada na popularidade que os autômatos tiveram, principalmente, entre os séculos XVII e XVIII. O teatro dos autômatos, que podemos considerar uma manifestação artística da mecânica, expressava preocupações pertinentes ao universo barroco, tais como; a representação do tempo, já que os mecanismos de movimentação assemelhavam-se aos relógios e a representação alegórica do mundo como um teatro. Na Europa, o culto aos autômatos sofisticou-se com o aprimoramento dos mecanismos, transformando-o em “(...) *diversão principesca, presente dileto dos imperadores alemães aos sultões do Império Otomano e dos jesuítas aos mandarins chineses. O valor do presente residia não tanto na beleza do desenho e na preciosidade dos materiais quanto no arcano princípio que provocava o movimento do mecanismo*” (LOSANO, 1992, p.65). Na cultura popular brasileira encontramos diversas adaptações do teatro de autômatos, das quais gostaria de destacar as Casas de Farinha, encontradas no nordeste brasileiro e o Presépio do Peripau de Belo Horizonte.

(4) A canção do coro é um exercício polifônico à partir da tradução, em seis línguas, do texto inicial da novela. Tem a função de criar um clima ao mesmo tempo etéreo e abissal. Os idiomas escolhidos são: o português, o espanhol, o francês, o catalão, o italiano e o alemão. As justificativas para essa eleição são a sonoridade da língua e o fato de se originarem de países ou regiões onde o barroco floresceu.

Como aluno do programa de pós-graduação em Artes do IA da Unicamp, ao cursar a disciplina Processo Criativo e Metodologia, ministrada pela Profa. Dra. Lygia Eiluf, participei de uma exposição coletiva dos alunos, com uma instalação de som e luz, na qual apresentei uma versão dessa composição, gravada com as vozes dos outros alunos participantes.

(5) Carpentier, no decorrer da narrativa dá diversos nomes a esse personagem: Amo, Índio e Montezuma. Optei por chamá-lo de Montezuma desde o princípio, mesmo ele não sendo interpelado por nenhum outro personagem assim, com o objetivo de reforçar a ambigüidade entre a figura histórica e a personagem.

(6) A figuração dessas personagens, expandidas como marionetes gigantes, é essencialmente barroca no que tange a sua representação como alegorias da sua função social. Esta nota permite reportar ao filósofo Walter Benjamin (1892-1940), em seu livro “Origens do Drama Barroco Alemão”, no qual discorre sobre a especificidade da alegoria no estilo barroco:

“ Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador,, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. (...)exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica.(...)a alegoria é por natureza convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas.(...) Assim como a doutrina barroca compendia a história em geral como uma sucessão de eventos criados, a alegoria em particular, embora uma convenção como qualquer escrita, era vista como que criada, da mesma forma que a escrita sagrada. A alegoria(...) não é convenção de expressão, mas expressão da convenção. (BENJAMIN,1981,p.197)

6.2 SEGUNDO MOVIMENTO : MAR E TEMPESTADE

O segundo espaço estará dividido em três ambientes. O primeiro e o segundo são contíguos, ocupando o centro e lateral esquerda. Representam o porão e o convés de uma caravela. O público se distribuirá nestes ambientes. A lateral direita, que dá para o centro do caracol será usada para representar o mar e o porto da ilha de Cuba.

Quando o público atravessar a passagem entre os espaços, vai encontrar uma série de marinheiros em pleno movimento de organizar a partida, içando velas, recolhendo cordas.

Na parte do porão, as caixas e baús de Montezuma estarão dispostas da mesma maneira que estavam na cena anterior. O ator que agora representará Montezuma, estará vestido como estava o personagem no final da cena o do primeiro movimento, estará na proa da caravela olhando o horizonte.

A luz deve sugerir o fim da tarde, com uma projeção do sol vermelho e forte em um anteparo do lado direito. Assim que a última pessoa do público entrar, o ator que representar o Capitão fechará a porta de passagem. Depois disso, ele verificará se todos estão bem acomodados e assumirá o timão.

Capitão: Içar âncoras !!!

Novo movimento dos marinheiros. Francisquillo, assentado entre a bagagem do patrão toca uma canção triste. Aos poucos o sol vai se pondo, e no lado direito, onde convencionaremos ser o mar , vão sendo iluminadas as estruturas mecânicas, típicas do teatro barroco que

representam ondas do mar. É necessário que uma contra-luz permita ao público ver os atores que fazem a movimentação do mar. Um requinte a mais seria se a própria caravela possuísse um mecanismo que permitisse a sua ondulação.

A projeção do sol vai pouco a pouco dando lugar à projeção de um céu de lua cheia e estrelas. Do fundo do mar surge a figura de uma sereia entoando um canto extremamente agudo. A imagem da sereia é inspirada nos quadros e desenhos populares, que encontramos nos mercados e casas de umbanda, metade mulher metade peixe, com os cabelos compridos e uma estrela do mar na testa. Os marinheiros desesperam-se, escondendo-se e tapando os ouvidos. A projeção de lua e estrelas vai dando lugar a nuvens e raios. As nuvens e raios, assim como ondas maiores, devem obedecer ao padrão cenográfico do teatro barroco, com sua estrutura de manipulação aparente. A sonoplastia e a iluminação também aparentes, completam o quadro de perigo eminente. Intensa movimentação de marinheiros.

Capitão: (1) Contramestre!

Contramestre: Aqui, capitão. Tudo bem?

Capitão: Tudo. Apressa os marinheiros. Manobra rápida, senão vamos encalhar. Depressa.

(sai)

Contramestre: Vamos meus bravos, coragem! Coragem! Força! Baixem a vela de popa. Atenção para o apito do capitão. Pode soprar, vento, até explodir. É só me deixar espaço para navegar.

Montezuma: Cuidado, meu caro contramestre. Onde está o Capitão? Controla os homens.

Contramestre: Por favor permaneça lá embaixo

Montezuma: Contramestre, onde está o Capitão?

Contramestre: Não estais ouvindo a voz dele? Estais atrapalhando o nosso trabalho. Ficai no porão. Aqui, só estais ajudando a tempestade.

Franquisquillo: Um pouco de paciência, amigo.

Contramestre: Só quando o mar tiver paciência. Fora daqui! Que importa a essas ondas o prestígio do seu senhor. Para o porão! Silêncio! Deixa de atrapalhar.

Franquisquillo: Está bem, mas não te esqueças de quem trazes a bordo.

Contramestre: Não há ninguém que eu ame mais que a mim mesmo. Seu senhor não é uma pessoa influente? Ele que use a sua influencia para silenciar os ventos e acalmar a tempestade. Se não pode, agradece aos céus por ter vivido tanto e recolha-se ao porão pronto para o que der e vier. (aos marinheiros) Coragem meus bravos (aos dois) Fora daqui!

Franquisquillo: Este sujeito me inspira muita confiança. Não tem o menor jeito de afogado.

Montezuma (descendo para o porão) : Que a peste devore a tua garganta , cão danado.

Capitão: Alinhar no rumo do vento. Emparelhar a velas. Para o alto mar. Para o alto mar.

Todas as luzes se apagam. Aos poucos, os sons do mar, da tempestade e dos marinheiros vão desaparecendo, até fazer um silêncio total. Uma luz tênue começa a iluminar Montezuma sentado entre seus pertences com o aspecto desolado. Lentamente a movimentação dos marinheiros começa a sugerir que a caravela está sendo reparada. O espaço da direita vai sendo aos pouco iluminado num tom de sépia. Diversos corpos negros estão pelo chão. Alguns mortos e outros quase, sofrendo o ataque da febre forte. Uma mulher gorda esta sentada no chão e tem no colo a cabeça de uma jovem morta. Ela canta uma canção triste numa língua ininteligível. Franquisquillo começa a acompanhar a canção com a sua viola e vai em direção a ela. Na medida em que ele vai descendo a ponte que leva da proa da caravela ao centro da praça, as notas da sua viola vão ficando cada vez mais esparsas, enquanto ele também vai sendo tomado pela febre.

Montezuma acompanha toda a movimentação do alto da caravela. Franquisquillo ao chegar ao centro da praça deixa cair a sua viola, executa uma dança final e morre. O canto da mulher aumenta de intensidade e ouve-se, não se sabe de onde, uma percussão grave que a acompanha. Das laterais, mas imperceptivelmente surgem duas figuras, espécies de anjos astecas que trazem longos panos brancos com os quais embrulham Franquisquillo, como se

fosse uma múmia. Assim como entraram de uma forma inesperada, eles saem de cena levando o corpo. Aos poucos a percussão desaparece, o canto da mulher se transforma num murmúrio e a luz no espaço da direita se torna uma penumbra, à exceção da viola de Franquisquillo, iluminada por um potente foco zenital.

Montezuma (no alto da caravela observando a cena): Adeus Fransquiquillo, que a sua música acalme os deuses da febre. Que sirva também de acalanto para os ventos e a tempestade, permitindo assim, que continuemos a viagem. (pausa) Agora, aqui estou eu, um rei manco. Um senhor sem servidor. Como fazer crer que este neto dos que vieram fazer a América, com uma mão na frente e outra atrás, retorna agora rico e poderoso. Um Amo sem criado, sem a viola para uma música própria não é um Amo. Fracasso.

Na área da direita surge um negro, alto, bonito e seminu. Filomeno. Sua fala nesse momento se assemelha à de um rapper .(2)

Filomeno : Eu vim aqui pra saber

Eu vim aqui procurar

Aqueles que fazem morrer

Aqueles que mandam matar

Covardes os senhores da febre

Que a face não ousam mostrar

Se esconde na pele da lebre

O leão que eu quero caçar.

O que é uma terra arrasada

por um inimigo invisível

até a viola encantada

jaz em silêncio, morrida.

Montezuma: Tem dono essa viola encantada, ou pelo menos tinha. Se era minha porque a comprei, não o era, pois nunca a toquei; e o encanto dela não é o bastante para que ela toque sozinha.

Filomeno: Como as curvas de uma mulher formosa as voltas de uma viola são um caminho. (pega a viola e começa a dedilhar) Um caminho de cego, cujos dedos da mão procuram descanso e carinho. Acontece que ao encontrar as cordas que protegem a gruta oca, ao invés de descansarem, os dedos se excitam e vão um a um e às vezes todos juntos em busca do seu lugar. É aí que desperta a mulher adormecida e em resposta aos dedos loucos e ao calor que vem do umbigo, canta para embalar o amigo.

Montezuma: Sábias as suas palavras. É verdade que nada é mágico sem a mão do homem. Se é assim que as coisas são, se o que existe, para existir precisa ser visto e tocado, sua busca terminará sem sucesso. O inimigo que procuras não existe apesar de tropeçar a todo momento nos corpos dos vencidos.

Filomeno: Vejo que conhece pouco ou quase nada da nossa história. Já faz muito que o meu povo guerreia uma guerra só. Varia o inimigo e a guerra continua. Assim desde os parentes mais antigos, dos quais não tenho lembranças até os mais próximos, e eu mesmo entro nesta conta, não fizemos outra coisa se não lutar. Sendo eu, eu mesmo, antigo como os meus mais antigos e a guerra infinda, é porque o inimigo se transforma, toma formas inesperadas, podendo até não ser. E então, eu que sou, me mostro pra descobri-lo e enfrentá-lo frente a frente.

Montezuma: Se fosse um concurso de gabolice já terias ganhado o prêmio. Quem ouvi-lo, de olhos fechados, imaginará estar diante do Hércules dos Hércules . É tido e sabido que o homem morre pela boca, mas não posso deixar de levar em conta que estais vivo e bem vivo. Isso pode ser, tanto por seres forte como alardeia, ou por seres tão fraco e de tão pouca importância que a febre preferiu deixar-te de lado. Mas, por favor não abandones a viola. Se não tenho como agora comprovar teus feitos, não posso negar que os seus dedos sabem a música buscar.

Filomeno: Errado quem pensa que é bruta a mão do bom guerreiro. Para se saber ao certo o peso do gume na hora de decepar uma cabeça ou quanto de força se usa para lançar um cepo em direção a um cavaleiro fugitivo,é preciso muito preparo. Para isso a natureza criou as mulheres. É nelas que afino meus instrumentos .Ás vezes como uma brisa leve sobre as flores do campo outras vezes como um cavalo selvagem cobrindo a sua égua preferida.

Montezuma: De mulheres eu entendo muito. Além de viúvo, delas faço muito uso. Com a riqueza que possuo dispenso os labores da caça. Na verdade, o caçado sou eu. Assim como um pote de mel, posso escolher qual das abelhas me apetece. Apesar de tocá-las bem, não o faço da mesma maneira com os instrumentos, mesmo sendo amante da música. O que não importa muito, já que sempre tive alguém que os tocasse para mim. Pelo menos até hoje. O criado que a febre levou, apesar de atrapalhado em algumas coisas, era um exímio instrumentista e conhecia tanto as músicas dos meus antepassados indígenas quanto as dos meus outros avós que vieram do outro lado do oceano.

Filomeno Na minha família é a mesma mão a que faz música, acaricia as mulheres e faz a guerra. O meu bisavô, por exemplo, famoso Negro Salvador, além de grande cantor de histórias possuiu tantas mulheres quantas ele quis. E a nenhuma delas faltou carinho e presença. Sua história de amante e cantor vive par e par com as suas aventuras guerreiras. Mais de um poeta e escritor registraram as suas façanhas, principalmente a grande derrota que fez sofrer os piratas que aqui aportaram a mando de Gilberto Girón, o herege francês.

Montezuma: Parece-me um grande erro do destino confinar pessoa de passado tão nobre numa ilha tão pobre, perdida no oceano. (à parte) Já ouvi dizer ser muito elegante nas cortes da metrópole ter um criado negro. (voltando-se para Filomeno) Por algum momento, por esta cabeça tão criativa já passou a idéia de conhecer outras terras, mulheres de outras curvas, enfim, expandir a sua praça de guerra?

Filomeno: Pra dizer a verdade, sim e não. Sim, porque desde que partimos, há muitos anos atrás, o destino do meu povo é o de sempre ir indo, como se assim fosse possível voltar. Por

outro lado, não, já que todos os lugares são os mesmos, lugares onde nós não. Quando quero, imagino uma cidade, um país, e fico nele até o fim do pensamento. Ai, quando acaba a imaginação eu volto cansado da viagem sem precisar ter ido.

Montezuma: Há uma grande diferença entre uma viagem que se faz no pensamento e uma que se faz enfrentando de verdade os mares e os caminhos. E é de uma dessas últimas que vos falo. Uma viagem cheia de mulheres de carne e osso, que não se evaporam quando tocamos nela, pelo contrário, é só encostar-lhes a mão que todo o resto vem com volume, perfume e delícia. Além de mulheres os caminhos verdadeiros nos presenteiam com inimigos palpáveis, visíveis, que nos fazem por a prova toda a valentia e sabedoria.

Filomeno: Mas para onde ir, se conheço todos os caminhos dessa terra, toda ela cercada pelo mar. Cada um deles e todos enfim, por mais curtos ou longos, terminam na água grande, a qual não posso superar.

Montezuma: Para todo mal há um remédio, para todo problema, uma solução. Vem comigo, sobe na caravela e vamos juntos descobrir as terras do outro lado do mar. Venha ser meu criado, prometo ensinar coisas que você não sabe e apresentar lugares que a sua imaginação nunca criou.

Contramestre: Marinheiros, preparar para a partida.

Montezuma: E então, é agora ou nunca. Vem.

Contramestre: Vento à bombordo, içar velas!

Filomeno: E os inimigos invisíveis, não vão me chamar de covarde, por fugir assim da luta?

Montezuma: Quando você voltar. (à parte) Se é que ele vai voltar. (continua) Você vai estar ainda mais preparado para a guerra. Para qualquer guerra.

Filomeno: Então eu vou (vai subindo na caravela levando a viola de Franquisquillo). Me esperem covardes, me esperem que eu volto.

Capitão: Levantar âncoras !!!

Os dois se dirigem para a proa da caravela e olham para o horizonte. Montezuma oferece uma casaca vermelha que Filomeno veste e coloca sobre a sua cabeça uma peruca branca. Os dois ficam frente a frente e atrás da proa entre os dois, abre-se a porta do terceiro espaço. Depois da porta, os atores que representarão os dois personagens no terceiro movimento estarão na mesma posição deles. A luz do segundo espaço vai caindo lentamente.

Notas sobre o segundo movimento:

Resumo do segundo capítulo da novela: O segundo capítulo começa com o Amo andando entre as caixas da sua bagagem num galpão de uma cidadezinha da ilha de Cuba. Desde que partira do México, a caravela enfrentara ventos e tempestades que provocaram avarias que precisavam ser consertadas. A caravela aportou na pequena vila pelo fato de Havana estar tomada por uma epidemia de febres. O conserto da caravela demora tediosos dias para o viajante na aldeia onde todas as diversões estão suspensas. Franscisquillo contrai febre e morre deixando o Amo ainda mais desolado, até que ele conhece um negro, de nome Filomeno, sobre o qual, recebe boa referência. Filomeno, que é bisneto do Negro Salvador, um herói guerreiro canta e conta as façanhas do seu ancestral, que havia sido homenageado por eminentes poetas. Entre intrigado e espantado, pela mistura de mitologias que Filomeno faz nas suas narrativas, o Amo convida-o para seguir junto viagem como seu criado. Ele aceita, e vestido de peruca branca, casaca vermelha, calções e meias claras, sapatos de fivela e segurando uma sombrinha azul com franjas prateadas sobre a cabeça do Amo embarca na caravela.

(1) Esse diálogo foi copiado e adaptado da primeira cena da peça “A Tempestade” de Shakespeare na tradução de Geraldo Carneiro.(SHAKESPEARE,1991) Além de criar uma situação dramática, esta citação pode ser vista também como um jogo de reflexos, na medida em que a peça de Shakespeare, inspirada na descoberta do Novo Mundo, narra uma viagem pelo mesmo caminho, mas direção oposta a do Montezuma de Carpentier. Shakespeare não é um material exógeno ao Concerto Barroco na medida em que ele e sua obra são citados no decorrer da história, principalmente no capítulo sétimo, como veremos.

(2) A indicação de que essa fala seja dada como um rapper, se baseia, principalmente, nos trabalhos desenvolvidos por grupos cubanos ligados ao movimento hip hop, nos dias de hoje, que buscam a fusão de ritmos e posturas tradicionais com o ambiente eletrônico contemporâneo. Dentre eles destaco o grupo Orixás, cuja investigação e absorção de elementos da Santeria e outras práticas áfrico-cubanas no seu trabalho, resultam numa expressão extremamente positiva, não só musical mas também cênica, da atemporalidade da sonoridade e do gestual de origem africana.

6.3 TERCEIRO MOVIMENTO: TERRA DE ESPANHA

Um ator vestido de touro, como num bumba meu boi e um toureiro evoluem conduzindo o público para dentro do espaço. Montezuma e Filomeno ficam na entrada, que é um pouco mais alta que o chão do ambiente e depois da entrada do último espectador fecharão a porta. O ambiente está entrecortado por faixas presas no teto tendo cada uma detalhes urbanos inspirados na cidade de Madrid nos anos setecentos. O acabamento desses cenários é ser tosco, típico de um teatro de ambulantes. À medida que o público vai penetrando no espaço da representação, os atores surgem aos poucos. Alguns representam personagens históricos, romanos, gregos e bíblicos; declamando em espanhol, textos extraídos das obras de Calderón de La Barca. A composição de figurinos e maquiagem demonstra improvisação e a representação é exagerada e dirigida para pequenos grupos de espectadores. A esses atores somam-se malabaristas, artistas pirofágicos, músicos e cartomantes. O público circula por esta balburdia, sendo assediado a cada momento por estes artistas de rua como numa grande feira. A luz feita de focos a pino recorta todo espaço criando zonas de luz e sombra.

Do alto, iluminados por um canhão forte e definido, Montezuma entediado e Filomeno acompanhando as performances musicais observam. Um outro canhão ilumina, no ponto extremo na mesma altura à frente dos dois, uma mulher *“obesa, achatada, vesga, leporina, marcada de varíola, com o pescoço envolto em bócios, cujo amplo traseiro, movido a palmo e meio do solo, era algo assim como o de uma anã gigante.”* Aos poucos a balburdia vai diminuindo, as outras luzes vão se apagando até só restar as duas imagens em silêncio. Imperceptivelmente são suspensas as faixas. Montezuma, Filomeno e a Anã vão se aproximando lentamente do centro acompanhados pelos seus respectivos focos de luz.

Anã : Bien venidos a Madrid.

Imediatamente surge no lugar onde anteriormente estava a Anã uma pequena orquestra de músicos cegos que executam um animado minueto à moda de Toledo. Os atores que nesse ínterim se transformaram em putas e boêmios trazem grandes bancos, lamparinas para iluminar o ambiente, canecos e jarras de vinho. O público vai sendo acomodado nos bancos entre os atores, servido de vinho nas canecas enquanto a Anã chama algumas de suas moças que se apresentam vestidas de inocentes camponesas.

Anã: Filis, Clóris, Lucinda, IsidraCatalana.

Ao som da orquestra a Catalana começa a se despir, iniciando pela bota que faz circular pelos presentes, sugerindo que cada peça de roupa a ser retirada corresponde a uma prenda colocada dentro dela. A orquestra diminui o volume e parte das luzes vai sendo apagada durante a cena que se segue.

Montezuma (assentado com uma mulher no colo): Estes brincos que tornam mais belos este par de orelhas , são feitos de Prata, você sabia?

Mulher: Se eles te interessam mais do que as orelhas é melhor que sejam de lata.

Montezuma: Não è disso que estou falando. Além do mais a prata assim mal martelada e cinzelada se torna mais fria, e eu prefiro o calor de certas grutas, que se aproxima do calor infernal de uma mina de prata.

Mulher: Então se trata de um especialista em prata?

Montezuma: Digamos que um filho e marido ao mesmo tempo .Um que tudo aprendeu no labor da prata. Vê, sente essa mão aqui , ou aqui , oh, oh, oh,aqui . Está sentindo ela aprendeu a descobrir caminhos procurando no seio da terra os veios da prata.

Mulher (colando os seios no rosto de Montezuma): Oh,oh,oh, sente estes seios, sente ? Eles aprenderam a conhecer o mundo toreado homens em troca de prata.

Montezuma: Olé, que venha fogo o toureiro, sem esquecer que o mineiro aqui sabe o real valor desse metal.

Mulher: A prata é a Lua e a Lua sou eu.

Montezuma: Olé !!!

Do outro lado do salão Filomeno, que estava envolvido por duas mulheres já seminuas, vai se afastando delas percutindo com os pés no chão. Começa a cantar um ponto e a dançar. A sua dança é inspirada nos movimentos de uma cobra lasciva. Nesse momento só os espaços de Filomeno e Montezuma permanecem iluminados.

Filomeno (1): A Nega Serena

Quando sai da mata

Ela traz na cinta

A cobra de Pena

Uma cobra assim

Não faz mal pra mim

Como eu vi primeiro

Ela me come inteiro

A cabeça e o rabo

O começo e o fim

Eu e ela na mata

O amor fica assim

Com os olhos da cobra

Da cobra de Pena

Eu vi todo mundo

De alma pequena.

Montezuma (separando-se da mulher e jogando sobre ela moedas de prata que trazia na bolsa): É hora de partir. Esta cidade não é o que eu esperava. Fique com essa prata, é muito mais que merces por esta tourada frouxa. Mas olhe bem para ela e sint-a entre os dedos e a palma da mão, para que saiba no futuro, quando receber prata por seus serviços, reconhecer a habilidade dos nossos artesãos e sentir no tato um pouco do calor da terra americana.

Mulher: A uma mulher não se trata assim. Mas ao invés de ficar zangada, por mais um pouco dessa prata quente sou capaz de satisfazer todos os seus desejos.

Montezuma: Prata por prata, tome mais um pouco, não vai me fazer falta, talvez me faça até mais leve. Quanto aos meus desejos, eu sou dono deles. Filomeno, a caminho.

Filomeno: Senhor, não se apresse, provavelmente é o calor do vinho. Relaxe e aprecie esse mar de carnes brancas macias.

Montezuma: Macias demais para o meu gosto. Vamos, eu não te prometi um outro mundo? Ele nos espera. Veneza nos espera.

As luzes se apagam e abre-se a porta do quarto espaço. Na passagem vê-se a silhueta de uma gôndola, na qual além do barqueiro na popa estão sentados os atores que representarão Montezuma e Filomeno neste quadro.

Notas sobre o terceiro movimento:

Resumo do terceiro capítulo da novela: Os viajantes chegam a Madri, e para o desaponto do Amo o que eles encontram é uma cidade triste, pálida e pobre, muito diferente do que ele imaginara. Ele estabelece comparações entre a amplitude, calma e limpeza da cidade do México e a sujeira, estreiteza e barulho das ruas da capital espanhola. Filomeno se encanta com as novidades, com os comediantes de rua que desagradam ao Amo tanto quanto a culinária local. Passam os dias bebendo vinhos e comprando livros e uma noite vão ao encontro das putas. São recebidos por uma mulher obesa e achatada, num ambiente onde toca uma orquestra de cegos. Bebem muito, O Amo conta suas histórias para as mulheres e Filomeno dança e canta uma música que no seu estribilho fala de uma cobra. Ficam com as mulheres até o meio-dia seguinte Os dias continuam de tédio para o Amo, que quando saia ás ruas com seu grande sombreiro de prata era seguido por chusmas de mendigos. Detestava as feiras, as diversões principalmente os decadentes autos sacramentais. Então o Amo resolveu partir, convencendo Filomeno, que preferia ficar em razão das moças da casa da anã, que encontrariam mulheres maravilhosas, quando chegassem a Roma. Partiram em direção ao mar passando Tarancón, Minganilla, Cuenca, Valência e finalmente chegam a Barcelona onde avistam o movimentado porto e o mar que os levará á Itália.

(1) Essa canção segue a melodia de um ponto de umbanda cuja letra é a seguinte: Cabloca Jurema/ quando sai da mata/ ela traz na cinta/ uma cobra coral/

6.4 QUARTO MOVIMENTO : CARNAVAL EM VENEZA

O público é conduzido por atores vestidos de negro atravessando a gôndola. Do teto estarão pendentes máscaras e adereços de acabamento fino típicos do carnaval de Veneza. Cada pessoa do público receberá uma máscara e/ou adereço para compor esta cena. Os atores vestidos a caráter se movimentam em câmera lenta ao som de uma pequena orquestra de percussão e sopro. Montezuma e Filomeno transitam pela cena admirados. Mascarados e Mascaradas se aproximam deles, fazem insinuações sexuais e se afastam. No centro da cena dois pequenos praticáveis um pouco afastados um do outro. A iluminação da cena será feita por tochas na área central e por lanternas pendentes no entorno. Os atores de negro colocam sobre o primeiro estrado uma mesa com quatro cadeiras. Nesta mesa assenta-se primeiro Frei Antonio. Colocam sobre o segundo estrado outra mesa com duas cadeiras. Montezuma e Filomeno vão desvencilhando-se da multidão e assentam nas cadeiras. Uma taberneira traz canecas de vinho para os três que as elevam num brinde.

Frei Antonio: Como nasci com esta máscara não vejo necessidade de comprar outra. (ri)
Inca?

Montezuma: Mexicano. Na verdade sou o resultado de uma traição. Os meus ancestrais, estes sim Incas, eram donos de um império fabuloso de construções enormes que se assemelhavam aos próprios vulcões do seu entorno tanto pelo tamanho, como pela imponência. Todo esse império foi deles arrebatado por um punhado de espanhóis corajosos numa luta sangrenta. Mas é preciso ressaltar que esta vitória se deu graças à traição de uma

índia nativa que se apaixonou perdidamente pelo chefe dos invasores. Nós, os americanos, somos assim, a mistura de bravos guerreiros e conquistadores sedutores.

Frei Antonio: Bom tema para uma ópera, bom tema. Poderemos usar toda a maquinaria disponível no nosso teatro para reproduzirmos os vulcões, os monstros apavorantes da selva, terremotos ao vivo no palco. Ah! Isso sem dúvida seria uma novidade na nossa cena: prédios ruindo a vista d'olhos.

Montezuma: E tudo isso previsto ao contrário do sonho que dizia serem amigos os que viriam do outro lado do mar.É como se não valesse os sacrifícios realizados no alto das pirâmides nos quais os corações dos jovens virgens eram oferecidos aos Sol. E os deuses mascarados mentiram ou não soubemos ler-lhes os desígnos? E quantas noites de lua, todo o povo assentado na praça a cantar cantos do fundo da terra.

Enquanto a cena acontece, a taberneira serve o vinho generosamente. Aproximam-se e assentam na mesa de Frei Antonio, o Saxão e Scarlatti que chegara mascarado e retira a máscara .(1)

Frei Antonio: Bem vindos. Filha de Baco, vinho urgente para os recém-chegados.

Saxão: A merda de um Arlequino bobão mijou nas minhas meias e quando eu fui acertar-lhe uma bofetada o malandro esquivou-se e acertei em cheio a bunda de um maricas, que achando ser uma carícia ofereceu-me a outra face.

Frei Antonio: Calma, Saúde. Já sei que a Agripina teve esta noite mais sucesso do que nunca. O teatro estava cheio e pelo que soube, muito aplaudido e aclamado ao final pelo público.

Saxão: O público dessa cidade é uma merda. Aqui ninguém leva nada a sério. Entre o canto de soprano e canto de castrati, era um ir e vir de espectadores, comendo laranjas, espirrando o rapé, tomando refresco, abrindo garrafas, quando não se punham a jogar cartas no meio da tragédia. Isso para não falar dos que fornicavam nos camarotes – camarotes cheios de almofadas macias - tanto que essa noite, durante o patético recitativo de Nero, uma perna de mulher com a meia, enrolada até o tornozelo havia aparecido sobre o veludo encarnado de um parapeito, soltando um sapato para o regozijo dos espectadores que então se esqueceram do que acontecia no palco. (todos riem, brindam). Na minha terra o público se comporta de maneira totalmente diferente fruindo a música como se estivesse numa missa. Emocionando-se como o nobre desenho de uma ária ou apreciando, com seguro entendimento o magistral desenvolvimento de uma fuga.

Scarlatti: Mas aqui nesta república a religião é outra. A sagrada capela fica entre as pernas e as orações, essas, cada crente cria as suas.

Frei Antonio: E haja criatividade nestes dias de carnaval. Nunca se sabe qual o santo que se esconde atrás de cada máscara.

Filomeno: É verdade o que dizem a respeito da presença de reis e rainhas de verdade misturados a essa massa de mascarados.

Scarlatti: Não só é verdade, como também pode ser um jogo interessante descobri-los no meio da multidão. Os poderosos, por mais que tentem, quase nunca conseguem se comportar como simples mortais. Então, se prestarmos bem atenção nos detalhes das suas vestes no comportamento dos séqüitos que os acompanha logo identificamos um rei, um duque, um grande banqueiro ou uma princesa dos reinos do norte.

Saxão: Não fique tão seguro assim, meu jovem, das regras desse seu jogo. Por medida de segurança, muitos dos bons estão preferindo o anonimato. Um jogo mais fácil seria do descobrir suas preferências sexuais a partir das suas fantasias. Por exemplo em que capela gosta de rezar aquele fauno cheio de penas lá no canto. E aquele Netuno cheio de chifres. Vamos fazer uma aposta?

Frei Antonio: Esta questão da segurança é grave. Ontem não se falava em outra coisa que não o caso de um rico magistrado francês que foi totalmente depenado por aquela cortesã, amiga da pintora Rosalba.

Montezuma: Essa eu comi. Uma maravilha.

Scarlatti: E depenado, foi também?

Montezuma: Apesar da prata não faltar, eu já aprendi o quanto custa cada oração. Mesmo que atrase um pouco a missa é melhor combinar o dízimo com antecedência.

Frei Antonio: Esse vinho é o mesmo que toma o Rei da Dinamarca, que anda aproveitando a grande farra do carnaval, claro que incógnito, sob o nome de Conde de Olemborg.

Montezuma: Não pode haver reis na Dinamarca. Não pode haver reis na Dinamarca porque lá tudo está podre, os reis morrem com venenos que lhe jogam nos ouvidos e os príncipes ficam loucos de tanto fantasma que aparece nos castelos, acabando por brincar com caveiras como os guris mexicanos em Dia de Finados.

A orquestra vai aumentando o som da música. Os atores e público vão evoluindo na farra carnavalesca e ocupando também o lugar das duas mesas, que os atores de negro vão retirando. Montezuma, Filomeno, Frei Antonio, Saxão e Scarlatti, vão saindo em fila por entre os foliões em direção ao fundo do espaço onde se ilumina uma porta típica de um convento medieval encimando uma escada de cinco degraus. Frei Antonio sobe até o último, Montezuma e o Saxão param no terceiro e Filomeno e Scarlatti no quinto. Ficam imóveis. A música e a balburdia vai diminuindo até fazer silêncio total. Frei Antonio bate forte no batente da porta. Silêncio. Bate outra vez. Primeiro abre-se uma portinhola na altura do rosto. Fecha rapidamente e a porta vai sendo aberta lentamente, com esforço e ouvindo o esguichar das dobradiças. É uma Velha Senhora, iluminada à contraluz que abre a porta.

Velha Senhora: Oh! Divina Surpresa, mestre.

Notas sobre o quarto movimento:

Resumo do quarto capítulo da novela: Os dois viajantes chegam na cidade de Veneza em pleno carnaval. Andam pelas ruas entre a multidão fantasiada como se fossem um par deles, Montezuma e o núbio Filomeno. Depois de percorrerem ruas e canais entram na Bottega de Caffé onde está sentado Frei Antonio (Antonio Vivaldi) que interpela Montezuma perguntando ser ele um Inca. Montezuma responde que Mexicano e começa a contar a história do seu povo e da conquista espanhola. Ao que Frei Antonio afirma ser um bom tema para uma ópera. Chegam dois amigos de Frei Antonio, Scarlatti e Haendel. A conversa passa a ter como tema a estréia de última ópera de Haendel e os costumes pouco educados do povo veneziano no que diz respeito ao comportamento no teatro e história de cortesãs. Depois de beberem bastante, saem seguindo Frei Antonio.

(1) O encontro dos três compositores, é sem dúvida um dos pontos altos da invenção carpentiana no Concerto Barroco. Apesar de contemporâneos, é pouco provável que tenham se encontrado. Georg Friedrich Haendel (1685-1759) estreou a ópera Agrippina, cuja estréia é citada na cena em Veneza em 1709, e quando da estréia de Montezuma já vivia há muitos anos em Londres, onde era compositor oficial da corte Alessandro Scarlatti (1660-1725) escreveu para o carnaval de Veneza de 1707 duas óperas; *Il Trionfo della Liberta* e *Mitridatte Eupattore*, e na época de Montezuma já tinha morrido.

QUINTO MOVIMENTO : CONCERTO GROSSO KABALA-SUM-SUM-SUM

A velha Senhora entra no quinto espaço repetindo: Oh! Divina Surpresa, mestre, entre por favor entre.; enquanto acende os diversos candelabros, que iluminam a sala de música. O espaço é alto e outras luzes vindas de fora, por trás de aparadores cenográficos que representam vitrais de janelas, criam um ambiente religioso e de austeridade. Completa o ambiente cortinas também vindas do alto e dois anjos barrocos flutuantes, posicionados na lateral esquerda do espaço, onde estará posicionado um órgão como um altar de uma catedral. O público vem sendo conduzido aos poucos pelos atores de negro. Ao adentrarem no quinto espaço encontrarão os atores que representarão Frei Antonio, Montezuma, Saxão, Filomeno e Scarlatti neste movimento estáticos , numa posição similar à posição final destes personagens no quadro anterior.

O público será acomodado em bancos semelhantes aos de uma igreja, organizados e posicionados em blocos, de maneira a permitir que as cenas aconteçam entre eles. Enquanto público é acomodado a Velha Senhora continua a iluminar o salão. Quando essa função termina e fecha a porta e os cinco personagens caminham em direção ao centro da cena.

Montezuma: Esse cara enlouqueceu, rezar em pleno carnaval.

Filomeno: Apesar do vinho Senhor, eu sei o caminho de casa. Na realidade é só atravessarmos aquela porta e voltar para a vida.

Frei Antonio: Calma, vou apresenta-lhes algumas pessoas. Pierina do violino, Bettina da viola Margherita da Harpa dupla (enquanto Frei Antonio faz as apresentações vão surgindo de todos os lados jovens brancas vestidas de camisolas, roupões, camisas também brancas, cada uma com o seu instrumento. Elas passam por Frei Antonio, volteiam os outros convidados, apertando as bochechas de Filomeno, tocando os detalhes da roupa de Montezuma e ocupando os seus lugares na orquestra. Outras perfumadas e adornadas com flores entram trazendo jarras de vinho e frutas. Formam uma orquestra de setenta instrumentistas) Claudia do Flautim, Lucieta da Trompa,Oboé , Viola da Gamba, Violino à francesa , Trombone.....

Os instrumentos vão sendo afinados enquanto o Saxão se dirige para o órgão, Scarlatti para o cravo colocado à esquerda e Frei Antonio de posse de um violino assume o centro da cena. A um gesto do Frei a orquestra ataca num movimento allegro o início de um Concerto Grosso.

Durante a execução recheada de virtuosismo por parte dos três acontece o diálogo entrecortado.

Frei Antonio: Dá-lhe Saxão do caralho!!

Saxão: Agora você vai ver , frade puteiro!!

Frei Antonio: O Saxão está nos fudendo, a todos.

Scarlatti: A mim nem me ouvem.

Nesse intervalo Filomeno surge com enormes panelas, colheres, escumadeiras da cozinha, rolo de massa e intervem no Concerto “*numa tal profusão de ritmos, de síncopes e de tons entrecortados que por 32 compassos , deixaram-no sozinho para que improvisasse*”.(1)

Frei Antonio: Compasso 28, ...29.....30.....31...32, AGORA , Da Capo !!!!

E o Concerto recomeça , agora de forma mais intensa com a participação de Filomeno.

Acorde final . “*Antonio soltou o arco . Domenico bateu a tampa do teclado. Tirando do bolso um lenço de renda modesto demais para tão ampla testa, o saxão secou o suor. As pupilas do Ospedale prorromperam numa enorme gargalhada, enquanto Montezuma passava as taças de uma bebida que havia inventado, num grande transvasamento de jarras e garrafa, misturando de tudo um pouco ...*”

Frei Antonio: Diabo de Negro. Quando quero seguir num compasso, ele me impõe o dele.Acabarei tocando música de canibais.(risos)

Nesse momento a Velha Senhora acende o candelabro que ilumina um quadro tamanho natural como uma Eva pálida e nua envolta sendo tentada por uma enorme serpente. Esse quadro deve ser composto por uma atriz e uma serpente cenográfica que a iluminação não permitirá distinguir tratar-se de uma pintura ou uma representação. Filomeno aproxima-se do quadro percutindo uma faca de trinchar numa bandeja de som rude, e “*...olhando os presente como se oficiasse numa estranha cerimônia ritual começou a cantar:*

Filomeno: Mamita, mamita,
Ven, ven, ven.
Que me come la culebra,
Ven, ven, ven.
Mírale lo sojo
Que parecen candela.
Mírale lo diente
Que parecen filé.
Mentira, mi negra,
Ven, ven, ven.
Son juego é mi terra,
Ven, ven, ven. (2)

E fazendo um gesto de matar a serpente com a faca:

Filomeno: La cuebra se murió
Ca-la-ba-són,
Son-són.
Ca-la-ba-són,
Son-són.

Frei Antonio: Kábala-sum-sum-sum.

Scarlatti: Kábala-sum-sum-sum

Saxão Kábala-sum-sum-sum

Coro das setenta instrumentistas (entre risos e palmas): Kábala-sum-sum-sum

“E seguindo o negro que agora batia na bandeja com um pilão, formaram todos uma fila, agarrados pela cintura, na mais desconjuntada farândola que se pudesse imaginar – farândola que agora Montezuma guiava, fazendo girar um enorme lampião no cabo de um escovão , ao compasso do refrão cem vezes repetido Kábala-sum-sum-sum “

Ao som do refrão, os atores trazem o público para a corrente. Assim que a serpente humana estiver completa, a Velha Senhora tomará a direção no lugar de Montezuma e conduzirá o cortejo em direção ao fundo da cena, que se abrirá na forma de cortina. A cobra humana se dirigirá para o sexto espaço. Antes de passarem pelas cortinas Montezuma, Filomeno, Saxão, Scarlatti, e Frei Antonio se postarão na mesma posição em iniciaram a cena. A Velha Senhora e as instrumentistas conduzirão o público até o sexto espaço e depois retornarão ao quinto espaço fechando as cortinas.

.Notas sobre o quinto movimento:

Resumo do quinto capítulo da novela: Montezuma, Filomeno, Vivaldi, Scarlatti e Haendel , chegam na Ospedale della Pietá, orfanato feminino onde Vivaldi era mestre de música. São recebidos com desconfiança por uma freira que ao perceber a presença de Vivaldi abre as portas. Eles entram na sala de música enquanto a freira acende as luzes. Para surpresa de Montezuma e Filomeno dezenas de moças vestidas com roupas de dormir vão surgindo das sombras enquanto Vivaldi vai apresentando-as ao mesmo tempo que indica que instrumento tocam. Elas se posicionam para tocar , enquanto Haendel se dirige para o órgão e Scarlatti para o cravo. Vivaldi assume o centro com o violino e começam a executar uma sinfonia. Filomeno vai até a cozinha, e onde volta com caldeirões de cobre, paus de macarrão e outros instrumentos culinários para participar da execução musical. Num determinado momento todos param para que ele improvise sozinho e depois todos juntos voltam a tocar. Após a música, enquanto Montezuma serve o vinho, Filomeno descobre um quadro de uma Eva sendo tentada pela serpente para qual canta uma canção empunhando uma faca , como se fosse matar a cobra. O estribilho final da sua canção é apropriado por Vivaldi e suas instrumentistas transformando o ambiente numa grande festa , que desembocou num baile de estilos. Com o fim da noite, e o desaparecimento das moças que foram dormir, os cinco partem levando consigo duas cestas de comidas e vinhos.

(1) As indicações em *itálico* neste movimento foram copiadas integralmente do texto original.

(2) (*) – Manhê, Manhê , /vem,vem,vem. / Que a cobra ta me comendo/vem,vem,vem./ Olha o zóio dela/parece vela/ Olha o dente/parece alfinete. / Mentira minha nega, /Vem, vem, vem./ É jogo da minha terra/ vem, vem, vem. (Bernadet, apud Carpentier, 1985, p.50)

6.6 SEXTO MOVIMENTO : O CAFÉ NO CEMITÉRIO

O sexto espaço é formado por uma arquibancada de oito degraus, ocupando a parede esquerda do espaço. Lembrando que a forma total do espaço é inspirada num caracol, esta arquibancada terá uma forma meio arredondada, como uma meia arena. No centro, de um lado a outro tecidos que representarão o mar. Uma gôndola guiada por gondoleiro atravessará esse mar durante toda a cena e, quando ela chegar ao final, a cena terminará.

Do outro lado uma série de lápides de cemitério entre as quais os atores que representam Montezuma, Frei Antonio, Saxão, Scarlatti e Filomeno no sexto quadro estendem esteiras, abrem as cestas de comidas e as garrafas de vinho. Eles bebem e comem durante toda a cena.

Frei Antonio: Aqui, poderemos comer descansados. Montezuma conte mais sobre a luta entre os espanhóis e mexicanos. Ontem no meio daquela confusão eu perdi alguns detalhes.

Montezuma: Nada como dois desconhecidos querendo conhecer e impressionar o outro ao mesmo tempo. Imagine quando os espanhóis desfilaram pela primeira na cidade do México. Montados a cavalo, animais que os nativos desconheciam e vestidos com armaduras que refletiam a luz do sol. Sem dúvida todo o povo que veio recebe-los nas ruas teve a certeza de que aqueles homens barbudos estavam ali com a permissão do Deus Sol. E os negros como Filomeno, que os conquistadores traziam lembravam imagens das antigas inscrições dos templos. Era tudo muito divino, assim como o brilho dos olhos de Cortés e seu bando ao receberem seus regalos de discos de ouro e abanos de plumas.

Frei Antonio: Isso é um argumento magnífico para uma ópera. Mas e a história de amor. Aquela da traição da índia nativa apaixonada pelo conquistador?

Montezuma: Dizem que a filha do Imperador se apaixonou pelo irmão de Cortés e que esse amor impossível de alguma maneira ajudou a colocar tudo por terra. Mas eu tenho comigo, que menos os amores humanos e mais os humores divinos decidiram a contenda. E olha que os deuses foram ininterruptamente consultados a cada movimento. Os altares de sacrifícios nunca tiveram tantas funções na história do México. E nada impediu as batalhas sangrentas, as emboscadas e as lutas de homens contra canhões.

Frei Antonio: Magnífico para uma ópera! Não falta nada. Tem trabalho para os maquinistas. Papel de destaque para a soprano – essa índia apaixonada por um cristão- que poderíamos confiar a uma dessas formosas cantoras que ...

Scarlatti: Já sabemos que essas nunca te faltam ...

Frei Antonio: E tem também essa personagem de imperador vencido, de soberano desditoso, que chora sua miséria com dilacerantes acentos Penso nos Persas, penso em Xerxes :
“Sou eu, pois, ó dor!

Ó mísero! Nascido

para arruinar a minha raça

e a pátria minha.... (1)

Saxão: Xerxes, pode deixar comigo, que para isto basta eu.

Frei Antonio: Tem razão(apontando para Montezuma) Esta é uma personagem mais nova. Vamos ver como a faço cantar um dia deste no tablado de um teatro.

Saxão: Um frade metido em palcos de ópera . Era só o que faltava para acabar de foder com esta cidade.

Frei Antonio: Mas, se o fizer, tratarei de não ir para a cama com Almiras ou Agripinas, como fazem outros...

Saxão: Obrigado pelo que me toca...

Frei Antonio: É que já estou cansado dos temas batidos. Quantos Orfeus, Apolos e Efigênicas. É preciso procurar temas novos , ambientes diferentes, outros países: Polônia, Escócia, Armênia. Outros personagens. Sopram novos ares. O público logo se cansará dos pastores apaixonados , ninfas fiéis e divindades alcoviteiras que já foram usados na temporada passada.

Filomeno Por que não inventa uma ópera sobre o meu avô Salvador Golomón? Este sim daria um tema novo. Com cenários de marinha e palmeiras.

Frei Antonio e o Saxão desatam a rir.

Montezuma: Não acho tão extravagante: Salvador Golomón lutou contra uns huguenotes, inimigos de sua fé , assim como Scanderbergh lutou pela sua. Se bárbaro lhes parece um crioulo nosso, tão bárbaro é um eslavo ali da frente.

Saxão: Mas ...quem já viu um negro com protagonista de ópera?

Frei Antonio: Os negros servem para as máscaras e os intermédios. Além disso, uma ópera sem amor não é uma ópera . E amor de negro com negra seria motivo de riso; e amor de negro com branca, não pode ser – pelo menos no teatro.

Filomeno: Me contaram que na Inglaterra tem um grande êxito um drama de um mouro, general de notáveis méritos , apaixonado pela filha de um senador veneziano.. Até lhe diz um rival nos amores, invejosos de sua sorte, que parecia um bode preto montado numa ovelha branca ... o que costuma dar primorosos cabritos pintalgados, diga-se de passagem! (2)

Frei Antonio: Não me falem de teatro inglês! O embaixador da Inglaterra...

Saxão: Grande amigo meu.

Frei Antonio: ... o embaixador da Inglaterra me contou umas peças que estão levando em Londres e que são coisas de horror ...Entre os horrores dos horrores tem aquela história da filha do general romano a quem arrancam a língua e cortam as duas mãos depois de viola-la, acabando tudo num banquete onde o pai ofendido, maneta devido a uma machadada vibrada pelo amante da sua mulher , dirfarçado de cozinheiro dá de comer a uma rainha dos Godos um pastel recheado coma carne dos seus dois filhos.(3)

Saxão: Que nojo!

Frei Antonio: E o pior é que no pastel tinham usado a carne dos rostos- narizes, orelha e garganta- tal como recomendam os tratados de arte do corte que se faça com as peças de fina venatória.

Filomeno: E foi isso que a rainha dos Godos comeu?

Frei Antonio: Assim como estou comendo esta empadinha.

Filomeno: E tem gente que diz que estes são costumes de negros

Montezuma (mudando de assunto): Que boa música tivemos esta noite

Scarlatti : Uma bosta de improvisação.

Filomeno: Eu diria que foi mais uma jam session (tira de dentro da sacola um trompete) Além do perfume e das carnes macias vejam a recordação que eu ganhei de Catarina Del Cornetto.

Saxão: Oba, esse é dos bons.

Filomeno leva o instrumento aos lábios e começa a procurar a embocadura. Os outros se irritam falando “ Isso não é música”, “ respeita o cemitério”.... A luz começa a diminuir sobre a cena até sumir totalmente enquanto o barqueiro chegou ao outro lado. Sob um estrado no final do espaço o Montezuma do quadro seguinte dorme. Veste uma felpuda bata, gorro e

peúgas de dormir. Filomeno entra. A luz aumenta de intensidade mantendo-se circunscrita ao “quarto” de Montezuma.

Filomeno: Vamos Senhor , acorde , já vai começar o último ensaio , com luzes, maquinário e tudo.

Montezuma: Onde estão as minhas roupas de ontem?

Filomeno: Levaram para ser o figurino do Imperador.

Montezuma: Ah! Claro. Havia me esquecido.

Enquanto travam este diálogo, Filomeno veste Montezuma à moda veneziana. Quando ele está pronto abre-se a luz do sétimo espaço.

Notas sobre o sexto movimento:

Resumo do sexto movimento: É madrugada, eles estão numa barca que se aproxima de um cemitério. O barqueiro diz que aquele é um lugar onde poderiam comer descansados. Eles descem e arrumam as comidas e bebidas entre as lápides. Vivaldi pede a Montezuma que relate outra vez a sua história. O mexicano se empolga com a narração e Vivaldi novamente diz que se trata de ótimo tema para ópera. Conversam e discutem sobre a necessidade de novas personagens e novos lugares para a ópera, quando Filomeno sugere a história do seu bisavô eles reagem argumentando com a impossibilidade de se fazer uma ópera com personagens negras. Filomeno argumenta sobre o drama inglês; sobre a história de amor entre um mouro e uma princesa veneziana, numa alusão à peça de Shakespeare, *Otelo*. A introdução deste tema serve de introdução às críticas sobre a qualidade do teatro inglês. Numa das lápides lêem o nome de Igor Stravinsky (1882-1971), e começam a discutir sobre a sua obra. Quando o assunto retorna à improvisação da noite anterior, Filomeno mostra o trompete que ganhou de presente de uma das alunas de Vivaldi. Bebem e comem até se fartar e voltam para Veneza.

- (1) Referência à peça *Persas* de Ésquilo, motivo de ópera homônima de Haendel.
- (2) Referência à peça *Otelo* de Shakespeare.
- (3) Referência à peça *Titus Andronicus*, também de Shakespeare.

6.7 SÉTIMO MOVIMENTO : ENSAIO DE ÓPERA

Abre-se a luz do sétimo espaço, ele será mais comprido do que os anteriores e como já estamos quase no final do caracol, terá a forma de uma meia lua. Haverá três estruturas de caixa teatral, aparentes; a primeira voltada para o centro e de costas para o sexto espaço, a segunda encostada na parede esquerda e última encostada na parede do fundo. No centro do espaço, um praticável baixo para uma orquestra de câmara. Do lado direito no alto, um balcão, cuja iluminação deve sugerir que ele esteja recortado no espaço. É nele que vão estar Montezuma e Filomeno. Entre as estruturas e o praticável, mesas de quatro cadeiras para o público. Os atores de negro, agora com perucas brancas, conduzirão o público aos seus lugares. Durante a representação vão oferecer taças de vinho, rapé etc. Enquanto o público se coloca, maquinistas dão os últimos retoques nas estruturas. Entra Frei Antonio, com o violino e assume o podium do maestro. Silencio total. Sob seu comando a orquestra executa o primeiro movimento (allegro) da ópera Montezuma. Ilumina-se com luz intensa a cortina da primeira estrutura. A cortina abre-se lentamente mostrando o cenário do seu lado direito, telões representando uma fortificação espanhola, no centro uma ponte sobre um rio e do lado esquerdo, a entrada do castelo de Montezuma. Pelo chão, tambores militares, flechas, escudos, restos de uma batalha. Montezuma/cantor entra com uma espada na mão. (1)

Montezuma/cantor (Vestido com as roupas do Índio, que devem estar um pouco desajustadas.): Estou vencido deuses eternos. Em um só dia foram mortos, todo o esplendor dos meus domínios e a alta glória do México valoroso. Inclusive o uso infalível dos encantamentos fracassou, e parece que o céu desviou a sua atenção e não se interessa nem por

minhas dores nem por meus suspiros que ocupam o universo. Minha esposa....Minha filha.... GrandezaSúditosAmigos ...Um punhal cravado em meu coração: só, em vão e meio a mortandade e tantas desgraças, busco um remédio inútil. (1)

Mitrena (com trajes inspirados em Tiziano): Oh! Que Fazes? Onde, longe dos teus espera encontrar a piedade? Nas desgraças extremas se perdoam as almas vis. México pode ceder ao triunfo ibérico, a Índia e ao mundo, mas, na adversidade, minha glória e tua coragem conservam a marca de nossa superioridade até a morte.

Montezuma/cantor: Olha como se derrama a funesta onda tinta de sangue. As chamas...as ruínas; e como o tirano espanhol apenas permite a meu pé real esta pobre e estrita banda de sabre! Divindades ajudem-me! Oh Deus! Esposa desgraçada, digam-me onde está nossa filha?Ah! Se o destino ainda lhe reservar a liberdade dos seus primeiros dias, que não demore a chegar, antes que o ímpio triunfe e ela sofra alguma violência, ou que seja presa de uma vingança brutal.

Mitrena: Moderar, amado esposo, esses funestos excessos. Respiraremos um dia, se permanecermos constantes. Os heróis são aqueles que são submetidos à instabilidade das coisas humanas. Quem sabe...

Montezuma /cantor: A mim, não nenhuma esperança que console.

Mitrena: Temos os nossos súditos e as armas. Eu também me armarei, levarei a cabo as últimas, e o valor... Mas, estás confuso? Onde está sua coragem?

Foco de luz em Montezuma e Filomeno no balcão. De agora em diante, enquanto eles dialogam, a luz do palco diminui, o volume da orquestra também, mas a ação continua no palco.

Filomeno: Essa cantora se chama Anna Giro. É a preferida de Frei Antonio. O primeiro papel é sempre dela.

Montezuma: Ouça, aprenda a respeitar a arte!

Teutile (entrando no palco): Meu pai, esconde-te! Te procuram por todos os lados, perguntam por você e seu exército. O triunfo do espanhol será menos poderoso, se tu senhor, se Montezuma vive.

Mitrena: Que venha o orgulhoso e arranque do meu lado o Monarca com toda a força de suas armas, se puder.

Montezuma/cantor: Meu braço ainda não tem necessidade de tua sombra. O ingrato verá já a minha força, a minha coragem. Ah! Esposa minha, se ainda és digna desse nome, dai-nos a prova. Moastas quanto és valente. Toma (entrega-lhe um punhal). Que isto sirva de instrumento para mostrar o seu grande coração e, antes que o traidor lhe aprisione como a uma escrava, fere o coração de sua filha e imediatamente suicida-te. Uma grande alma não teme / os ultrajes do destino/ com a morte / se vence também a crueldade / na minha situação / deveria temer tudo, sem dúvida / mas a Constância do seu coração /faz com que eu não tema nada. (sai)

Montezuma: Mas como? Teutile aqui virou mulher!

Filomeno: Por alguma razão, aqui o chamam de alemã. E o senhor sabe que em matéria de peitos, as alemãs....

Montezuma: Mas é um absurdo, Teutile foi um valoroso general dos exércitos de Montezuma.

Filomena: Mas por aqui se chama Giusepa e vai para a cama com um príncipe do norte, que cansado das neves na sua terra natal, mora em um palácio desta cidade.

Montezuma: Filomeno, Teutile é um homem, não uma mulher.

Filomeno: Sabe-se lá? Aqui tem gente de muito vício, se não veja só aquela que está agora no palco, no papel do espanhol é Angiola, que também dorme com o príncipe.

Montezuma: Mas aqui todo mundo dorme com todo mundo?

Filomeno: Aqui todo mundo dorme com quem bem entender, mas deixe eu ouvir a música.

Fernão Cortez/Angiola (no palco): Basta! Eu prestarei contas de tudo quando chegar a hora. Nenhum remorso turva o meu espírito. Sim, o sabes você também, como tem sido considerado e como até esse momento tenho respeitado as regras de um cavalheiro no emprego das armas. Aprende a respeitar / as ordens de um soberano / comece por baixar /essa mão orgulhosa / e

essa cabeça altiva. Para um rei, as desgraças / nunca estão bastante distantes / no desespero / reserva a mesma sorte / aos outros cúmplices de sua falta.

Mitrena: Que as espadas sejam empunhadas / que o ingrato não as veja / que morram / que se quedem / mas que a nossa sorte seja plena de glória e honra / Oh! Meu esposo adorado, / sua dor pesa / e este peso / me faz sentir mil tormentos.

Montezuma/cantor entra no palco vestido de espanhol, diversos discos solares de inspiração mexicana descem do urdimento. Ele atira uma flecha em direção a Fernão que cai ferido. Uma grande confusão no palco enquanto a orquestra ataca num movimento de final de ato. A cortina vai fechando lentamente, a luz do palco vai desaparecendo e lentamente um foco começa a mostrar Vivaldi consultando a partitura. Os atores de negro aproveitam a situação para oferecer vinho e rapé para o público ajudando-o a se posicionar melhor em relação ao segundo palco.

Montezuma: Eu não entendi por que o cantor trocou a roupa de imperador por uma de espanhol nesta cena final, aliás, eu não estou entendendo muita coisa.

Filomeno: Frei Antonio não parece muito satisfeito. Olha como ele anota na partitura

Montezuma: Eu é que não estou satisfeito com tudo isso. Vamos ver como tudo termina, aí vou pedir a ele algumas explicações.

Luz forte em Frei Antonio, aos poucos a luz do segundo palco vai subindo, as cortinas abrem-se e o cenário sugere a pintura da abertura do primeiro movimento. Em cena Mitrena e Fernão.

Mitrena: Fernão, o momento supremo chegou para nós. Uma vez mais, escuta-me, mas com a virtude que você me ensinou. Em seu coração enfrentam-se a sorte e ambição. Mas também lembre-se por um momento - isso não é difícil - que você é Fernão e eu sou Mitrena.

Fernão Momento afortunado que me dado a honra de obedecer-te . Tens podido julgar a minha conduta e sabes que não transgrido jamais os limites do que é justo. Então fala, mas pensa que quando falas que você é Mitrena e eu sou Fernão.

Mitrena: Esta vasta região ainda vivia na sombra, obscura e primitiva, fora do mundo, desconhecida , esquecida.Todos os espíritos estavam submersos em mil erros de cultos e costumes , e eles mais além de todo o limite, estavam longe de toda civilização e toda cultura. Durante longos séculos meus povos foram tão ignorantes que os seus próprios tesouros eram-lhes inteiramente desconhecidos. Mas era necessário que um dia esta escuridão se abrisse à claridade. Estava escrito nos decretos do céu , mas só poderia acontecer se a natureza e o céu revelassem o mistério, então um semi-deus poderia atravessar os limites do mundo com seus eleitos e cruzar os mares desconhecidos e até então abandonados.

Fernão: São pensamentos adúladores e pouco sinceros...

Mitreana: Falo do seu valor, escuta-me, cala. Chegaste finalmente na borda do Cozumel. Desde que desembarcastes pela primeira vez, não quero recordar a calamidade que fostes para o povo ignorante. Diria somente que graças ao fogo que lançavam suas armas, desconhecidas por esta gente primitiva, e graças ao espanto, seu maior inimigo, cem províncias foram vencidas e fizestes com que as cem te fossem tributárias e submissas.

Fernão: Rainha, me ofendes muito ...

Mitrena: Cala, cruel, e escuta o relato de seus crimes. Logo, cheio de habilidades, com maneiras amáveis e maus conselhos, servis-te da capa de hóspede e embaixador e ainda que sua mão de infiel estivesse tinta de sangue acolhemos-te em nossa casa com realeza. Obedecemos às suas ordens e sob a aparência da honestidade utilizastes tantos artifícios, que chegastes a fazer parte dos conhecem a fundo o nosso coração. Os Grandes o reprovam, e uma amizade tão estreita faz, com justiça nascer neles a suspeita. Quanto a mim, prevejo algum golpe de sua parte, e faço votos de bom agouro e, como o fogo de brasas não se apaga facilmente, me sirvo do meu poder, utilizo a força. Finalmente então vivíamos em paz, admirando os seus costumes sem temer nada mais dos deuses. Vejo todas as leis ultrajadas, cem violências contra mim, a cidade em armas....

Fernão: Equivoca-te, tão atrevida

Mitrena: Espera um momento. Estou pronta para acabar. Meu esposo desperta-se com uma visão da morte. Recorda de seus súditos, dá exemplos, se defende. Mas, como é inútil o homem rivalizar-se com a alta vontade dos mais grandes Deuses, o acampamento todo destruído e

você o vencedor. Perdes todo o benefício de um resultado tão feliz. Não sobra nem uma sombra de piedade, nem de virtude. Tudo se consome. O valente cai e cai também o que fui. E depois de tantos espetáculos horríveis, de ruínas, soluços e dores amargas, meu esposo e minha filha, cruel, enfraquecem algemados. Assim pois, ainda é tempo de emendar-se, deixe que minha filha e meu esposo partam, e com eles o resto de sua tropa , evacua este território ; ou então use um dia mais,se as aparências enganosas da grandeza não te preocupam, da virtude que nos ensinou.Ou, se persiste em teu designo ávido a altivo , ainda que incerto, te desafio, hoje mesmo, a uma batalha em que a morte será a única saída.

Fernão: Perdão, mas descreves as minhas ações de maneira exagerada. Acalma-te e escuta minhas palavras, muito mais breves, porém verídicas. Na qualidade de servidor, e não de tirano vim do céu da Europa para estas paragens esquecidas do Ocidente. Sulquei em todas as direções o imenso oceano, e estes mares que tu crês desconhecidos, foram explorados por alguém antes de mim. Cheguei a teus reinos, lutei e venci. Mas antes me servi de todas as regras da virtude e da clemência, e atuei segundo elas. Haveis sido testemunha das minhas notáveis ações e, amigos até o mais profundo de vossas entranhas, nos haveis oferecido, com grandes compromissos sagrados, confiança, hospitalidade, e além disso sacrifícios e reinos....

Mitrena: Mas. Logo....

Fernão: De que te queixas? Tomara que, sem vacilar, não tenha deixado de massacrar a todos aqueles que me foram infiéis.Não há o menor motivo que justifique condenar o que eu fiz. Não te ofendi, lutando eu me defendi e defendi aos meus. Montezuma é cruel. Conheço os artifícios dos quais ele se serviu contra mim. Sei que os seu sentimento, marcado de sabedoria

condena os seus excessos. Mas a importância de que agora esteja preso, sou o único que a compreende. Não quero que me prestes contas, e eu não tenho mais contas a prestar. Mas se, com o olhar selvagem, me declaras guerra, saibas que nunca deixo passar ocasiões de reforçar a minha glória.

No palco há uma movimentação cenográfica com o surgimento no fundo de um vulcão em plena atividade. Como na primeira cena, o coro de índios e espanhóis ocupa a cena, se movimentando no ritmo da orquestra. Mitrena no seu lugar original, Fernão no lugar que ocupava Teutile e, surge vindo do centro Montezuma acorrentado. O coro de índios e espanhóis desenvolve uma coreografia mais violenta, a orquestra cresce e as cortinas fecham-se lentamente.

Montezuma (exaltado): Bravos, Bravíssimo!! Foi assim, foi assim mesmo. Bravo.

Filomeno: Como foi assim? O senhor estava lá?

Montezuma: Não estive, mas digo que foi assim e basta.

A orquestra volta a tocar e agora, acendem-se as luzes do terceiro palco. Quando abrem as cortinas, vemos no palco uma enorme torre com a imagem de um deus fantástico incrustada. Espalhados pelo chão corpos de índios e espanhóis. Surgem sacerdotes, vestidos de branco, trazendo Teutile de mãos amarradas, pronta para o sacrifício.

Teutile: Menos fausto, menos testemunhos da minha dor. O céu recebe os atributos das almas, e as aparências vãs , que mostram somente a debilidade humana , honram pouco as vítimas sagradas. Dos tormentos de uma alma aflita / não vos ocupeis, deuses supremos / Tolerai meus soluços/alívio humano da minha dor / Se fiel vos ofereço / sobre este altar, meu sangue/ devolveis-vos a paz ao reino / a meu pai, a minha mãe.

Montezuma/cantor (surgindo da direita, novamente vestido com as vestes do Índio): Estrelas haveis vencido. Sou aqui para o mundo um exemplo da vossa inconstância. Eis aqui um monarca, que sozinho orgulhava-se de um poder igual ao dos seus deuses, debochado pelo povo, sujeito às burlas de todos, vencido, abatido, convertido no escravo mais vil das glórias de outro, pretexto feliz para novas histórias. Onde está a minha filha/Onde está meu trono/Já não sou pai, Já não sou rei/A sorte bárbara já não tem angustia/O céu tirano não tem mais raio/que eu possa temer/meu inimigo mesmo vê claro/que não pode me trazer mais desgraças/ e que se me mata , não é cruel.

Coro de índios e espanhóis (os espanhóis que estavam no chão se levantam e vão aprisionando os índios que também se levantam, fazem um grande cortejo pelo palco e do seu meio surge Teutile vestida de noiva acompanhada de um espanhol – Ramiro - que se dirigem para onde está Fernão, posicionado no lugar de Montezuma no primeiro quadro): Ao grande gênio guerreiro/ a quem todos atribuem / a queda de um império/ a gloria suprema/ a vitória/viva o monarca espanhol/viva Fernão

Fernão: Povos vencidos , o destino os faz adorar a um novo rei, a novos deuses. Com ações e condutas melhores e mais dignas, precavei para que no futuro não mereçam a cólera dos seus

novos deuses. Este trono, sobre o qual estou sentado, não é um trono para mim. No momento que tomo posse, cedo-o para a Espanha e o defendo.

Coro de índios e espanhóis: Ao grande gênio guerreiro/a quem todos atribuem a queda de um império/a glória suprema/ a vitória/Viva o monarca espanhol /viva Fernão.

O coro e a orquestra vão com toda força para o *grand finale*, enquanto as cortinas fecham lentamente. Montezuma salta do balcão e vai em direção a Frei Antonio.

Montezuma (gritando): Falso, falso, tudo falso

Frei Antonio: FalsoO que?

Montezuma: Tudo, Esse final é uma estupidez. A história...

Frei Antonio: Ópera não é coisa de historiadores.

Montezuma: Mas nunca houve essa imperatriz do México, nem teve Montezuma filha alguma que se casasse com um espanhol

Frei Antonio: Um momento, um momento...o autor desse drama para música estudou os cronistas. Ele debruçou-se sobre volumes e volumes na biblioteca e nas crônicas está escrito sobre a existência da Imperatriz, sim senhor, uma mulher digna, animosa e valente.

Montezuma: Nunca ouvi falar disto.

Frei Antonio: E as crônicas dizem também de duas ou três filhas de Montezuma que se casaram com espanhóis. De modo que , uma a mais uma a menos....

Montezuma: E esse Teutile que virou fêmea?

Frei Antonio: Tem um nome feminino.

Montezuma: E o que foi feito de Guatimozín, o herói verdadeiro de tudo isso?

Frei Antonio: Teria rompido a unidade de ação....

Montezuma: Mas Montezuma foi lapidado.

Frei Antonio: Muito feio para um final de ópera . Talvez sirva para os ingleses que terminam seus jogos cênicos com degolas,assassinatos, marchas fúnebres e coveiros. Aqui as pessoas vêm ao teatro para se divertir

Montezuma: E onde enfiaram Doña Marina , em toda essa farsa mexicana?

Frei Antonio: Ela foi uma imunda traidora, e o publico não gosta de traidoras Nenhuma ds nossas cantoras teria aceito semelhante papel.

Montezuma: Sua Mitrena , no entanto ,reconhece a superioridade dos conquistadores

Frei Antonio: Mas é ela que até o final, anima uma resistência desesperada. Essas personagens sempre tem sucesso.

Montezuma: A história nos diz

Frei Antonio: Não me encha o saco com a história em assuntos de teatro. O que importa aqui é a ilusão poética

Frei Antonio continua o seu discurso, arrumando o seu violino enquanto os cantores e atores vão saindo dos palcos já sem maquiagem. Montezuma, sem que Frei Antonio perceba, vai afastando-se acompanhado por Filomeno. Um canhão de luz os acompanha enquanto a luz geral vai diminuindo lentamente. Atravessando por baixo do balcão eles dirigem-se para o oitavo espaço.

Notas sobre o sétimo movimento:

Resumo do sétimo capítulo da novela: Filomeno acorda o Amo para que eles possam assistir ao ensaio geral da ópera de Vivaldi. Montezuma não encontra suas roupas que foram emprestadas para o ator que representará Montezuma no espetáculo e então veste um traje Veneziano. Depois de prontos eles se dirigem ao castelo e Sant' Angelo, onde os maquinistas dão os últimos retoques nos cenários. Montezuma acompanha com interesse os primeiros movimentos, mas aos poucos começa a discordar do encaminhamento da história, que é apresentada em três atos. Ao final ele explode dizendo que tudo aquilo é falso e vai discutir com Vivaldi, que contra argumenta dizendo que o libretista Alvise Giusti havia estudado as crônicas de Solís e que todo o enredo estava nelas, a não ser algumas alterações feitas para agradar ao público. Ao final da discussão Vivaldi sai com a sua preferida.

(1) Todos os diálogos da ópera foram por mim traduzidos livremente do libreto “Montezuma-Drama per Musica” de Girolamo Giusti. A opção foi a de uma tradução preferencialmente literal, apoiada na escuta da gravação feita por La Grande Écurie et La Chambre du Roy, sob a regência de Jean-Claude Malgoire.

6.8 OITAVO MOVIMENTO : A DESPEDIDA

Excepcionalmente neste movimento, Montezuma e Filomeno serão representados pelos mesmos atores do movimento anterior. Eles continuam andando em direção ao centro do oitavo espaço acompanhados pelo canhão de luz. Quando chegam no centro, uma luz zenital substitui o canhão. Um leve chuvisco começa a cair sobre eles.

Filomeno: Agoniado pela ópera de Frei Antonio?

Montezuma Não sei... Afinal sou neto de gente da mesma raça de Fernão Cortés, mas enquanto corria a música de Vivaldi e as peripécias do palco , meu desejo maior era que tiunfassem os mexicanos, na aspiração de um possível desenlace pois melhor do que ninguém, sabia eu, nascido lá como aconteceram as coisas

Filomeno: E o que se procura com a ilusão cênica, a não ser tirarmos de onde estamos para levar-nos aonde não poderíamos chegar por nossa própria vontade.

Montezuma: Tive ciúmes do ator que fazia o papel de Montezuma.Parecia que ele estava representando um papel que me fora reservado e que eu por fraqueza , por covardia, tivesse sido incapaz de assumir. Logo me senti como fora de contexto, exótico neste lugar distante de mim mesmo e de tudo que é realmente meu.....

Filomeno: As vezes é necessário se afastar das coisa , por um mar no meio, para ver as coisas de perto.

Montezuma: Essa cidade já está me enchendo o saco com seus canais e gondoleiros. Já comi a Ancilla, a Camilla, a Zuletta, a Angeletta e muitas outras que já esqueci o nome, chega! Volto para casa essa noite mesma. Para mim é outro o ar que, ao me envolver, me esculpe e me dá forma

Enquanto falam ilumina-se no fundo do espaço uma estrutura de uma locomotiva e vagões de passageiros. Passa um vendedor ambulante de partituras musicais, anunciando-as como se fosse um jornaleiro.

Vendedor: Olha aí freguês, sonatas, concertos, oratórios. As últimas novidades da música para acompanhar a sua viagem. (enquanto repete o seu reclame, o vendedor joga para o alto partituras, Montezuma pega uma e Filomeno outra): Sonatas , concerto e oratórios . As últimas novidades da música para acompanhar a sua viagem.

Montezuma: Concertos de Vivaldi , primavera, outono, verão , inverno . Ele sempre viverá na primavera , mesmo que o alcance o inverno.

Filomeno: O Messias , esse saxão sabe escrever para o trompete. Até eu consigo tocar isso.

Enquanto Filomeno se envolve com a leitura da partitura, Montezuma se dirige para o vagão de passageiros e entra. A locomotiva começa a funcionar. Da janela da cabine Montezuma fala com ele.

Montezuma: Lamento que você fique.

Filomeno: Fico mais um dia . Para mim o que vai acontecer esta noite é uma oportunidade única

Montezuma: Imagino Quando é que você volta ao seu país?

Filomeno: Não sei por enquanto vou a Paris.

Montezuma As fêmeas? A torre Eiffel?

Filomeno Não . Fêmeas têm em toda parte. E a torre Eiffel faz tempo que deixou de ser um portento.

Montezuma E então?

Filomeno Em Paris me chamarão Mosieur Philomène , assim, com P.H. e um gracioso acento grave no e . Em Havana eu seria apenas o negrinho Filomeno.

Montezuma Um dia isso mudará.

Filomeno: Seria preciso uma revolução

Montezuma: Eu desconfio das revoluções

Filomeno: É por que tem muito dinheiro, e os que tem muito dinheiro não gostam de revoluções

O trem começa se por em movimento.

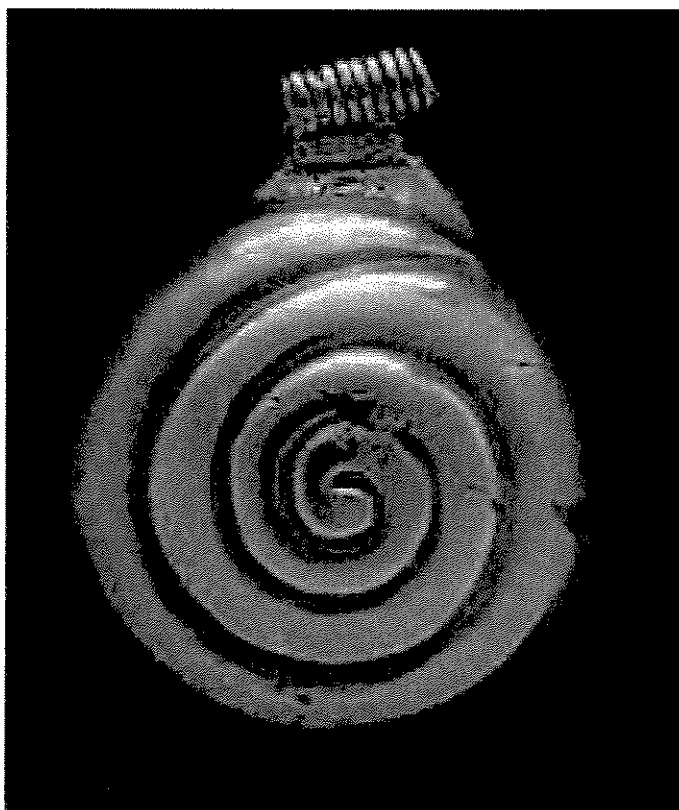
Montezuma: Adeus, até quando?... Até amanhã?

Filomeno: Até ontem.

Muita fumaça, dando a idéia da partida do trem, aos poucos a luz some ficando só o facho zenital sobre Filomeno. Ele tira o trompete e começa a tocar um choro de Pixinguinha. Aos poucos os espaços da representação vão sendo iluminados do primeiro para o último e todas as cenas reiniciam-se e acontecem ao mesmo tempo. O público deverá se dirigir para o último espaço de representação de onde poderá ver todo o teatro funcionando.

Notas sobre o oitavo movimento:

Resumo do oitavo capítulo da novela: Filomeno e Montezuma saem pelas ruas comentando o ensaio que acabaram de assistir. Montezuma está muito impressionado com as reações que teve diante da versão de Vivaldi e percebe que mesmo sendo descendente do conquistador, os seus sentimentos estavam mais próximos dos conquistados. Passam por uma loja de partituras onde encontram concertos de Vivaldi e oratórios de Haendel. Filomeno se encanta com os escritos para trompete do compositor saxão. Recolhidas as bagagens, se dirigem a uma estação ferroviária, onde vão se despedir. O Amo volta para casa e Filomeno vai para Paris, não antes de assistir naquela noite, numa Veneza moderna e decadente, a um concerto de Louis Armstrong .



Caracol de ouro- indios kogi - colombia 1.000 d.C.

7. Camarins

O camarim é o início e o fim. Seja num espetáculo tradicional, numa performance de rua ou num culto de tradição, dele saímos e a ele retornamos depois da função. No candomblé, por exemplo, os devotos se preparam na camarinha e é para lá que eles voltam depois do rito. Não existe nenhuma relação etimológica entre as palavras, mas é curioso como elas se parecem no som e na finalidade.

No teatro romano, na época áurea de Plauto, era proibido que os teatros, na realidade um estrado de madeira, ficassem de pé após as *Lunnis Romani*. Mas mesmo lá existiam os camarins, grandes caixotes de madeira, para os atores prepararem-se antes do espetáculo, e depois retirar a maquiagem.

Retirar a maquiagem, dobrar o figurino é sempre um misto de euforia e reflexão. Assim escolhi este espaço, o Camarim, para a conclusão deste trabalho. Um espetáculo sem público fica prejudicado no aspecto euforia, o que pode ser compensado no aspecto reflexão.

A pretensão é a de continuar na trilha de artistas citados no início dessa dissertação, tais como Glauber Rocha, Hélio Oiticica e José Celso Martínez Correa, no sentido de fazer acompanhar as criações artísticas do exercício do pensamento sobre os objetivos públicos do ofício.

Assim sendo, estética e ética caminham juntas. Se a arte tem a função ordenadora que procuramos demonstrar através do exemplo do teatro, nós os artistas temos que descobrir

como e por que desempenhamos essa função. E, pensando na contribuição que o exercício acadêmico pode dar, e a partir do exposto nos capítulos introdutórios, se não temos a resposta definitiva para o “como”, o “porquê” da busca da identidade é sem dúvida um dos motivos principais.

Esta afirmação nos leva a uma questão ainda mais complexa: afinal, qual identidade? No mundo contemporâneo, extremamente individualizado, no qual os estados nacionais perderam a sua importância como referência, no momento em que o estado de guerra civil permanente re-territorializa toda geografia a cada instante, aonde buscar essa identidade?

Esta pergunta não se responde sozinho, e para ampliar a conversa e buscar uma resposta é preciso encenar peças, fazer música, dançar, pintar quadros e escrever livros. E então é começar tudo de novo, por que independente do que nos move, criar as condições para criação é o nosso desafio.

Assim, no camarim, O Concerto Barroco, finalizado como partitura, inicia uma nova jornada em direção a cena.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.
- ÁVILA, Affonso. *Barroco n 9*. Belo Horizonte, UFMG, 1977.
- _____. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte, UFMG, 1967.
- _____. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- _____. *Circularidade da Ilusão*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Max Limonada, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- BIGNOTO, Newton. *O Tirano e a Cidade*. São Paulo, Discurso Editorial, 1998.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare e a Invenção do Humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.
- BRANDÃO, Junito. *Teatro Grego e Evolução*. São Paulo, Ars Poética, 1999.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Tradução de Fiama Paes Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974.
- _____. *O Círculo de Giz Caucasião*. Tradução de Manoel Bandeira. São Paulo, Cosac & Naif, 2002.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Tradução de Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.
- CARPENTIER, Alejo. *Concerto Barroco*. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet e Teixeira Coelho. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- CORREA, Rosita Silveirinha Paneiro. O Teatro Colonial Brasileiro. In: *O Teatro através da História*, v. II, Rio de Janeiro, CCBB, 1994.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal: o profetismo tupi-guarani*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1978.

- DA SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- DORT, Bernard. *O Teatro e Sua Realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- FONSECA, Rubens. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução e introdução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Zahar, 1991.
- GENET, Jean. *Lettres à Roger Blin*. Paris, Gallimard, 1979 - Tradução livre de Edi Botelho.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro, Editora 34, 2001.
- GUINSBURG, Jacó. *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- HAWKING, Stephen W. *Uma Breve História do Tempo*. Tradução de Maria Helena Torres. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- _____. *O Universo numa Casca de Noz*. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo, Arx, 2001.
- HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- LOSANO, Mario G. *História de Autômatos*. Tradução Bernardo Joffly. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- MALGOIRE, Jean-Claude. *Montezuma Drama per Musica*. Pas-de-Calais, Auvidis, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Prate. O Teatro Grego. In: *O Teatro Através da História*. v.I, Rio de Janeiro, CCBB, 1994.
- OTTICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999.

- PAZ, Octavio. *Transblanco*. Tradução de Haroldo de Campos. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1986.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- QUIROGA, Jorge. *Alejo Carpentier*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1981.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Barroco do Quadrado à Elipse*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A Tragédia Brasileira*. Rio de Janeiro. Editora Guanabara, 1987.
- SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro, Relume Dumbará, 1991.
- SOARES DOS SANTOS, Marlene. O Teatro Elisabetano. In: *O Teatro Através da História*, v.2, Rio de Janeiro, CCBB, 1994.
- VERGER, Pierre. *Fluxo e Refluxo*. São Paulo, Currupio, 1987.