


CULTURA DIÁLOGOS BRASILEIRA HOJE

Organização **Flora Süssekind e Tânia Dias**

FUNDAÇÃO  Casa de Rui Barbosa

3

The background is a solid black field. It is overlaid with several thin, white, straight lines that intersect to form various geometric shapes, including triangles and quadrilaterals. The lines are positioned diagonally and vertically, creating a sense of depth and structure.

ANTÔNIO ARAÚJO

SILVIO FERRAZ

Ao convidarmos o encenador Antônio Araújo e o compositor Silvio Ferraz para participarem juntos da série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos, no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, o que aconteceria no dia 17 de junho de 2005, descobrimos que, mesmo radicados os dois em São Paulo, não se conheciam pessoalmente, o que ampliou o nosso interesse por essa reunião. E o depoimento conjunto exporia não apenas a convergência, na trajetória de ambos, entre criação e crise, pesquisa e invenção, e entre diferentes linguagens artísticas, mas sobretudo a importância, nessas duas poéticas, da dimensão processual do trabalho composicional, ao qual cabe descobrir “como dar tempo” e diferenciação a certos materiais, gestos, questões, formas de vida.

Daí a imagem de Ferraz do “liquidificador que não torna tudo homogêneo, mas sim heterogêneo” e que “a cada vez que é colocado em ação tem por resultado um múltiplo diferente do anterior”. Ou a imagem da vertigem inscrita no nome da companhia de que Antônio Araújo foi um dos fundadores. Daí, igualmente, o interesse do encenador pelo emprego de trabalhosos processos colaborativos coletivos e construídos por uma multiplicidade de olhares, pela emergência de questões em aberto e pela constituição de uma “cena móvel e movediça”.

Depoimentos

SILVIO FERRAZ: Começo me apresentando... Eu sou Silvio Ferraz e, além de falar sobre o meu trabalho, gostaria de apresentar, inicialmente, um ciclo composto de algumas peças minhas, que vocês vão ouvir aqui com Lídia Bazarian¹

1 Lídia Bazarian, pianista paulista, com trabalho dedicado à pesquisa, execução e gravação do repertório contemporâneo brasileiro. Integrou o grupo Novo Horizonte, com o qual gravou três volumes da coleção de CDs *Brasil! New music!*, participou do projeto Música de Câmara Brasileira, gravando obras de Edson Zampronha, Gilberto Mendes e Marisa Rezende, e do CD *Trópico das repetições* (selo Sesc), gravando obras para piano solo de Silvio Ferraz. Com o flautista Marcelo Barboza, gravou o CD *Paisagem brasileira* (Meridien Records/Inglaterra). Gravou ainda o CD *Ressonâncias* (Lami), dedicado a obras de jovens compositores brasileiros. E, em 2011, lançou seu primeiro CD solo, no qual interpreta obras para piano de sete compositores brasileiros atuais – Marisa Rezende, Rogério Costa, Tatiana Catanzaro, Marcos Branda Lacerda, Valéria Bonafé, Gustavo Penha e Silvio Ferraz.

ao piano e com voz e poemas de Annita Costa Malufe.² Vamos apresentar esse ciclo, que é um trabalho só, sem interrupções. Embora sejam diversas peças, a apresentação não tem interrupções, é um ciclo completo, com poemas e peças para piano. Espero que esse miniespetáculo ilustre ou apresente um pouco do meu trabalho...

[*Há, então, a apresentação de poemas e peças para piano e voz, a que se acrescentaria, em seguida, a leitura por Silvio Ferraz de texto sobre o seu trabalho.*]

SILVIO FERRAZ: Vou ler agora um texto meu, intitulado “A construção da casa: o lugar do sino, dos pássaros e da arte popular”, escrito em 2005.

A construção da casa: o lugar do sino, dos pássaros e da arte popular

O que está em jogo na primeira coisa que colocamos em uma partitura? É com esta pergunta que gostaria de fazer esse passeio pela música que venho escrevendo ultimamente. Um passeio em que não falarei muito das técnicas que emprego. Primeiro, porque elas são quase sempre cheias de detalhes pouco compartilháveis; depois, porque são quase irrelevantes, visto que troco de técnica até mesmo no meio de uma música.

Pode parecer um discurso um tanto particular, solitário mesmo, mas essa particularidade talvez advenha do fato de que, para mim, escrever música ainda é uma coisa bastante solitária. Mesmo dialogando com outros compositores, com os músicos intérpretes, mesmo assim para mim ainda é uma atividade bastante solitária: decidir que nota vai onde, qual o andamento, quais os objetos, como eles vão se relacionar durante aquele pequeno tempo de escuta.

A pergunta que proponho, mesmo passando por esse momento solitário, diz respeito a coisas que talvez sejam coletivas, a coisas que usamos quando escrevemos uma partitura, a coisas, digamos, sonoras. Esse primeiro objeto, de onde ele vem? Acredito que dois caminhos possam ser vislumbrados aqui: de um lado, aquilo que chamamos de matéria e de forma; de outro lado, o material e suas forças de deformação. Como se, ao escrever música, pintar, desenhar, escrever um poema, existisse um primeiro passo em que as coisas nos aparecem ainda meio sem definição, e essas coisas sem definição são as forças

2 Annita Costa Malufe, poeta paulista, nascida em 1975, formada em jornalismo pela PUC-SP, doutora em teoria literária pela Unicamp, professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Autora de *Como se caísse devagar* (2008), *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* (7Letras, 2007), *Fundos para dias de chuva* (2004), *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (2006), *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2011), *Ensaio para casa vazia* (2016), *Um caderno para coisas práticas* (2016), entre outras obras.

que deformam aquelas coisas já mais definidas e que chamamos de técnica, cacoete, tema ou forma... essas coisas adequadas com as quais costumamos nos defender.

il tempo sempre più presto robotico, Lento

— Seis distâncias, uma hora depois de Lento —
Silvio Ferraz - 1974 -

— 1 —

Silvio Ferraz. Primeira página do manuscrito de *Catedral das 5:45*

O que narro, então, é essa pequena luta entre uma coisa bem definida, geralmente dada ou imposta por um grupo, uma norma social, uma regra de conduta, uma situação qualquer, indo de encontro àquela quase indefinida, mas imensamente presente. Ao artista ficando sempre a questão de como deixar viver essa força livre sob o tiroteio das exigências de época.

Matéria e material, forma e força. Isto não é ideia minha, tirei isto de um monte de gente que li recentemente e que fala do assunto: Gilles Deleuze,³ Julio

3 Gilles Deleuze (1925–1995), filósofo francês da mesma geração de pensadores como Michel Foucault e Jacques Lacan, autor, entre outros livros, de *Nietzsche et la philosophie* (1962), *Proust et les signes* (1964), *Logique du sens* (1969), *Spinoza* (1970), *Diferença e repetição* (1968), *Foucault* (1986), *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981), *Critique et clinique* (1993). Veja-se, sobre a relação de Silvío Ferraz com o pensamento deleuziano, seu ensaio “Deleuze, música, tempo e forças não-sonoras” (*Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 9, p. 67-76, out. 2010).

Cortázar,⁴ Maurice Blanchot,⁵ Paul Klee.⁶ Matéria é aquilo que muitas vezes chamamos até mesmo de material, mas aqui estou chamando de matéria as coisas mais “imediatamente” dadas já com forma, nome, aspecto definido. Ela é sempre um gosto momentâneo, um problema social, uma lembrança qualquer, uma visão, ou seja, um traço de época. Aparentemente ela é a primeira coisa que nos aparece: um título, um tema... E não poderia ser diferente, não tenho como evitar essa matéria, ela está ao meu redor. É ela que percebo, é ela a minha matéria de percepção diretamente ligada aos meus órgãos de sentido. Essa matéria, é ela que tem forma, ela é sempre matéria formada. Mas nunca vem sozinha. Se ela é o lado bem formado, bem delineado, existe sempre um lado meio confuso, e esse eu vou chamar de sensação e relacioná-la a um material.

Fala-se muito nos temas composicionais; temáticas sociais, psicológicas, tecnológicas; a crítica, por exemplo, sempre se lambuza dessas coisas cheias de

-
- 4 Julio Cortázar (1914–1984), escritor argentino, nascido em Bruxelas, autoexilado na França, onde trabalhava como tradutor para a Unesco, autor de ficções e ensaios pautados pela reflexão sobre a complexidade do real e sobre as formas de exercício literário, alargando a compreensão do romance, como se observa, em especial, em *Rayuela* (1963) e *62: modelo para armar* (1968), criando combinações discursivas singulares, como em *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Último round* (1969), mesclas de contos, ensaios, poemas e fragmentos críticos e ficcionais, ou como em *Los astronautas de la cosmopista* (1983), experimento com o diário e o relato de viagem. Quanto aos relatos breves, que constituem parte significativa de sua obra, e sobre os quais produziria reflexões fundamentais, destacam-se os reunidos em *Bestiario* (1951), *Las armas secretas* (1959), *Final del juego* (1964), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Queremos tanto a Glenda y otros relatos* (1980), entre outros livros.
- 5 Maurice Blanchot (1907–2003), escritor, ensaísta, crítico literário, autor de *Lautréamont e Sade* (1949), *A parte do fogo* (1949), *O espaço literário* (1955), *A conversa infinita* (1969), *O livro por vir* (1959), *A escritura do desastre* (1980), *De Kafka a Kafka* (1981), *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement* (1999), e de romances como *Thomas, o obscuro* (1941), *Aminadab* (1942), *Le très-haut* (1948), entre outras obras.
- 6 Paul Klee (1879–1940), artista suíço-alemão, com uma das obras pictóricas mais importantes do século XX, na qual se redefinem o conceito de composição e o uso das cores e do ritmo gráfico-cromático, e na qual desenho e pintura se relacionam estreitamente com a música, o teatro, a poesia, a matemática, a biologia. Klee foi também professor da Bauhaus e autor de importante discussão teórica sobre a criação artística, de que são exemplares textos como *Sobre a arte moderna*, *Confissão criadora*, *Caminhos do estudo da natureza*, *Tentativas de exatidão no campo da arte*, além de seus diversos volumes de diários. Sobre sua relação com o trabalho de Klee, diria Silvio Ferraz em palestra apresentada no II Encontro de Compositores no Chile, em julho de 2006: “Me impressionaram muito, quando estudante, os cadernos e aulas de Paul Klee com suas aulas sobre linhas, estruturas e ritmo. As aulas de Klee estão em três livros: *La pensée créatrice*, *Histoire naturelle infinie* e nos *Pedagogical sketch books*, compilados e diagramados por L. Moholy-Nagy. Nesses livros aparecem páginas em que Paul Klee fala e desenha sobre as linhas. Em alguns momentos desenha séries de linhas que se parecem com partituras de senoides que se transformam, como no desenho de *écluses*. É quase uma partitura, com sequências, cortes, só não estão definidas as sonoridades”.

nomes e valores agregados. Mas o que são essas coisas senão uma ou outra coisa da qual não havia como escapar? Essa matéria bem formada não passa daquilo que tinha nome e que estava ali na hora em que se compôs a sensação confusa que me chamou a atenção. Uma greve, um grito na rua, um corpo caído. Como matéria, tudo isso são coisas com datas, traduzem situações e formas de relação entre pessoas. Mas não é a única coisa com que dialogamos. A greve, o grito e o corpo como material de uma sensação são outra coisa. São uma amálgama que vai além da matéria e de suas formas. Posso escrever uma notícia de jornal com o fato, e para isso me restrinjo àquilo que tem nome, forma e data e que diz algum significado x ou y. Mas não acredito ser a mesma coisa para se escrever uma música ou um poema.

Uma pedra que chama a atenção. Ora, para um músico a pedra deverá se transformar, antes de mais nada, em som, visto que o músico faz música. Deverá se transformar em traços para um desenhista, em volume para um escultor, em movimento para um bailarino, em palavras para um escritor ou um poeta. Existem matérias com durezas diferentes, umas se deixam moldar melhor que outras. Os sinos das igrejas, por exemplo, já são sonoros, mas nem por isto são mais fáceis de serem deformados em música do que a cena de um enterro ou o cheiro da chuva. A força do povo nas ruas – numa daquelas manifestações em que se acreditava que o mundo amanheceria mudado –, transformá-la em música, em poesia, em teatro, é operação que exige certa habilidade. Como se dá então esse salto que sai da matéria, da matéria ali imediata, e vira material composicional: material a ser deformado e de deformação que ultrapassa os limites bem-comportados da matéria e da forma?

Operar com esse misto de deformação e síntese, de modo a deixar claras as forças que dispararam a atenção, que desviaram o olhar, essa não é lá uma tarefa muito fácil. As sensações que temos muitas vezes se desfazem rápido demais e viram, no mais das vezes, um todo homogêneo. Elas nascem aos pedaços, uma série de pequenas coisas as mais disparatadas, e encontrar tais coisas depois de um tempo e fazê-las aparecer de novo não é nada fácil. Daí acabamos associando um som, um gesto sonoro, um contraponto de elementos, a outros sons, outros gestos, para ver se da tensão entre tais componentes vem à luz da sensibilidade toda a diversidade que foi disparada na sensação. Difícil, pois aquela heterogeneidade primeira só volta com a condição de não ser mais a mesma. Imagino esse lugar da sensação como uma encruzilhada em movimento, em que uma multidão de coisas passa a todo tempo, num ponto ínfimo sem medida, mas de dimensão elástica. É sensível sua profundidade, é sensível sua variação, mas nada disso é medido, pois o que passa por ali é heterogêneo e, assim sendo, não me deixa fatores constantes para desenhar

uma régua e medir. (Baseio-me bastante em Henri Bergson⁷ para pensar isso, é claro. Bergson é uma daquelas leituras que, uma vez feita, não se desfaz mais).

O sino que aparece no primeiro compasso de uma música escrita pelo disparo do sino não é mais matéria sonora sino, ele é material sino. O que vem a ser material sino? Para mim é uma coisa, para outra pessoa é outra. Rastreando o que é para mim o material sino, poderia arriscar dizer que é um tanto de Minas Gerais; um tanto das lembranças de Minas Gerais que sobra quando ouço os sinos da igreja de São Domingos, em plena São Paulo; é um tanto dos colegas que passaram por Minas; o povo arrastando pés nas procissões; o cheiro da casa de Dona Francisca; o velho Adhemar; a música eletroacústica e sua paixão por sinos; a pequena igreja de Trancoso olhando para o mar; o sinal de chamado de um parque infantil. Diferente da matéria sonora sino, o material composicional sino dispara uma série infindável de relações, e essa série é heterogênea, uma coisa não remete obrigatoriamente a outra. E escrever música com sino pode ser justamente refazer o barulho dos sapatos se arrastando pelas ladeiras, como lixas, nas procissões.

Pensei nessa questão outro dia, quando, assistindo a uma peça de teatro sobre tauromaquia,⁸ ouvi a trilha sonora assinada por Fernando Carvalhaes⁹ e notei que uma das potências do boi é transformar-se em rangido das rodas de madeira dos carros de boi. O boi na madeira e no azeite da roda de madeira, um caminho um pouco sinuoso, mas que está ali na heterogeneidade da sensação que traduzimos pobremente pela palavra boi, pela imagem boi, pelo senso comum boi.

7 Henri Bergson (1859–1941), filósofo francês que, focado fundamentalmente nas noções de “intuição”, “*durée*”, “memória” e “*élan vital*”, afirma um novo paradigma filosófico baseado na crítica ao determinismo e ao positivismo e nas conexões entre a vida orgânica e a vida social e psíquica. Autor de *Matéria e memória* (1896), *O riso* (1899), *A evolução criadora* (1907), *Duração e simultaneidade* (1920), *As duas fontes da moral e da religião* (1932), entre outras obras.

8 *Tauromaquia* (2004), espetáculo da Companhia Balagan, com direção de Maria Thaís Santos Lima.

9 Fernando José Carvalhaes Duarte, músico, compositor, arranjador, professor de canto da Unesp, especialista em Idade Média, morto precocemente em 2006, foi autor de estudos sobre a fala e o canto no Brasil, sobre a sílaba, o moteto medieval, o padrão respiratório da fala no Brasil, sobre os princípios da técnica Alexander aplicada ao canto, além de outros trabalhos. Criou um grupo dedicado à música medieval, o Talea, no qual explorava a oralidade e a música dos trovares e *troubadours*, mesclando declamação em português e canto em provençal, pesquisa musical e sonoridade contemporânea. Foi diretor musical, entre outros trabalhos, de *Hagoromo – o manto de plumas* (1994), transcrição de Haroldo de Campos para o texto de Zeami Motokiyo, de *Sacromaquia* (2000), de Antonio Rogério Toscano, com a Companhia Balagan e direção de Maria Thaís, de *A besta na lua* (2002), de Richard Kalinoski, de *Tauromaquia* (2004), também da Companhia Balagan.

Então, a matéria pode ser o sino, mas o material sino é que opera as deformações. O material sino é que deforma o som do piano, ele é que deforma o som do piano em barulho de lixa de pés se arrastando, e ele pode se reproduzir quando se decompõe em seu espectro sonoro em uma análise, mas aqui volta a presença da matéria, o material volta a ser matéria, a ganhar forma, a ser mais limitado, com possibilidades limitadas.

Mas o jogo de compor nos ensina a novamente arrastar a matéria para seu lugar de material, e uma sensação qualquer de cor, de “velocidade do vento”, de sol se pondo, sei lá, alguma coisa arrasta o espectro do sino e a imagem do sino desfazendo a certeza dos estudos científicos... Lembro aqui de Rodolfo Caesar¹⁰ compondo com espectros de sons de morcegos e com a imagem de círculos ceifados... uma coisa não tendo nada a ver com a outra.

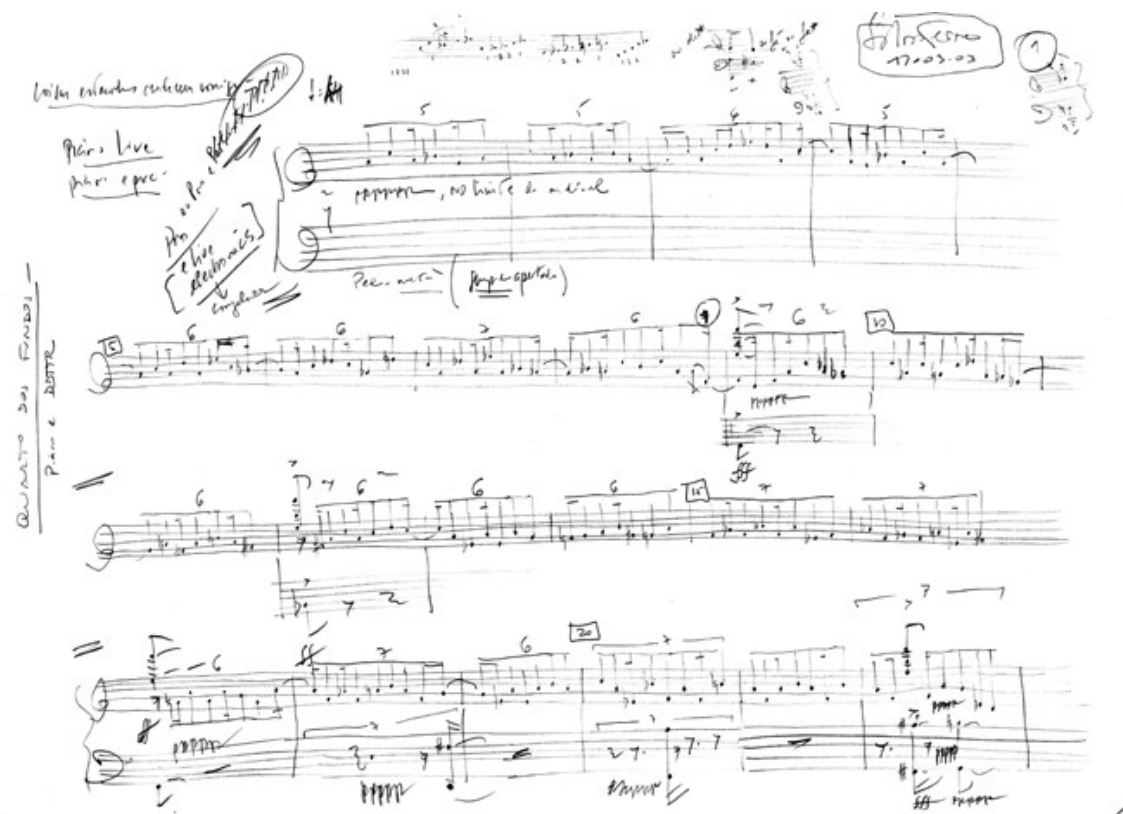
O sino da partitura, ele aparece ao ser deformado e ser operador de deformações, ele precisa aparecer, embora muitas vezes outras forças, de outras imagens, apareçam para arrastar toda a música para longe do sino. Em *Casa tomada*,¹¹ peça para piano solo, muitas vezes ouço o sino através das linhas das montanhas que aparecem em fotos simplórias de um campanário com montanha ao fundo.

Então, *Casa tomada*¹² é uma linha, uma longa linha por vezes entrecortada, mas não pensei em sino para escrever isso, pensei em outras coisas, o sino veio se juntar depois. Só me dei conta depois.

10 Rodolfo Caesar (1950), compositor, intérprete de música eletroacústica, pesquisador e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

11 *Casa tomada* (2003) é uma composição para piano solo de Silvio Ferraz cujo título cita propositalmente conto de Julio Cortázar, escrito em 1946 e compilado no livro *Bestiário* (1951). O conto de Cortázar é, por sua vez, uma releitura de “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe. A estreia da peça musical de Ferraz foi no Concerto Sesi Paulista, realizado em São Paulo em 2004, com Lídia Bazarian ao piano. Segundo Ferraz, a composição é uma espécie de grande introdução à aria “Gelido in ogni vena”, da ópera *Farnace* de Vivaldi.

12 Ao falar da importância da linha, do desenho, no seu processo de composição, disse Silvio Ferraz em 2006 sobre *Casa tomada*, em encontro de compositores no Chile: *A linha pode estar associada também a outros elementos, em contraponto, como nos desenhos campanários de igrejas em contraponto às linhas das montanhas, ideia que lembra um pouco o que fiz em Casa tomada, para piano solo: uma longa linha melódica cortada por acordes, acentos, apojeturas*. Sobre essa peça, ver: FERRAZ, Silvio. Composição por personagens: a escrita de *Casa tomada* e *Casa vazia* (*Em Pauta*, Porto Alegre, v. 15, n. 24, jan.-jun. 2004. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/8515/4940>>).



Silvio Ferraz. Primeira página do manuscrito de *Casa tomada*

Então volto para aquela minha primeira pergunta: o que se passa ali no primeiro momento da escrita de uma composição? Não acredito que seja um registro, nem mesmo um exercício técnico. Nenhuma das duas situações me interessa. O registro? Registro de quê? Da fina camada de síntese de coisas que parecem homogêneas? Não, não se trata de registro, porque eu não saberia o que estou registrando.

Tomar por ponto de partida um elemento técnico qualquer, isto também não é bem o que me move. Pode mover algumas pessoas que vivem em um meio onde problemas como o de atualização tecnológica seja importante para promover encontros e desencontros. Mas não é meu caso, não saberia começar uma música por aí. E é interessante esse problema da técnica, porque a técnica nasceu como estratégia, como força, e vinha resolver problemas específicos de cada época, cada autor, e com o tempo tornou-se forma, tornou-se o modelo para as boas formas. Nos valemos de técnicas para realizar uma série de coisas. Mas com a técnica parece sempre que não há problemas a não ser quando “falta técnica”. E quando não conseguimos resolver é sempre por falta de conhecimento técnico: “está na hora de estudar mais”.

Separo então um artesanato, lugar em que o que chamamos de técnica pode ser compartilhado entre diversos técnicos, de um outro tipo de trabalho, em que a técnica está sempre em estágio de gênese e é dificilmente compartilhável. Na primeira forma de trabalho, a técnica compartilhada perde obrigatoriamente diversas de suas camadas. Perde a força de aglutinar partículas, para tornar-se apenas trejeito: gesto fechado. O interessante é notar também que as técnicas compartilhadas na origem se dão como embate de um artista e um material, traduzindo uma forma de existir em uma época.

É esta técnica em estado de gênese que se esconde por trás de embates, como aqueles de Monteverdi¹³ e os críticos de sua época, ou os de Vivaldi,¹⁴ que resultaram nos ciclos *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*¹⁵ e *L'estro armonico*.¹⁶ Embate entre técnica coletiva e técnica que nasce das próprias deformações que o material pede para que as forças disparadas pela sensação se tornem audíveis: é como a força da tempestade que, ora no mar ora na terra, tomou Vivaldi de assalto em diversas situações diferentes – em *Le quattro stagioni* e em dois dos concertos de *Il cimento*.

Mas, voltando a falar da música que tenho tentado escrever, talvez haja muito de Vivaldi nela. Sem dúvida, até mesmo me valho de trechos de “Gelido in ogni vena”, ária da ópera *Farnace*.¹⁷ Mas eu falava sobre o material: Se de um lado eu falei dos sinos, do outro devo falar dos cantos de pássaros. E a situação é semelhante. No canto de pássaro estão as árvores, a umidade da chuva e da madrugada, o voo dos pássaros! Até mesmo o voo dos pássaros pode estar na série que chamo de canto de pássaro. Nessa série estão os compositores Olivier

13 Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567–1643), compositor italiano, considerado o último grande madrigalista, foi autor também de obras sacras (como *Madrigais espirituais a quatro vozes*, *Missa in illo tempore*, ou a coletânea *Selva morale e spirituale*) e de óperas como *L'Orfeo* (1607), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641), *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (Torquato Tasso, 1624), entre outras.

14 Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741), compositor e músico italiano do barroco tardio, autor de 770 obras, entre as quais 456 concertos, 73 sonatas, 44 motetos, três oratórios, duas serenatas, cerca de 100 árias, 30 cantatas e 46 óperas.

15 *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* [*A luta da harmonia e da criação*] é um conjunto de doze concertos, criados por Antonio Vivaldi entre 1723 e 1725, publicados em 1725 como Op. 8. Os quatro primeiros concertos ficaram conhecidos como *Le quattro stagioni* [*As quatro estações*].

16 *L'estro armonico* [*A inspiração harmônica*], Op. 3, de Antonio Vivaldi, é uma coletânea de doze concertos (para um, dois e quatro violinos) escritos em 1711.

17 *Farnace*, ópera de Antonio Vivaldi, com libreto de Antonio Maria Lucchini, cuja estreia foi no Teatro Sant'Angelo di Venezia no dia 10 de fevereiro de 1727.

Messiaen¹⁸ e Igor Stravinsky¹⁹ e todas as pequenas idiossincrasias que possam estar ligadas a suas formas de vida. Por alguns anos resolvi estudar ornitologia, escrevi algumas coisas sobre cantos de pássaros, algumas análises, e me vali um bocadinho de transcrições que fiz. Mas as transcrições eram bem pobres perto do que se passava quando ouvia um pássaro. Até que li uma entrevista com Messiaen, em que ele dizia que o canto do pássaro é a melodia mais o seu entorno: outros pássaros, o vento, a umidade, o colorido da mata naquela hora específica da manhã ou da tarde, a temperatura.

E, como escrever tudo isto em uma partitura? Daí a fraqueza do mero registro, da simples transcrição. Não se tratava de ter bom ouvido, ouvir bem e imitar bem o canto dos pássaros. E, por coincidência ou não, a primeira vez que ouvi essa coisa que o Messiaen falava foi quando fiz um roteiro²⁰ de improvisação para percussão, com o percussionista Edson Giansi.²¹

-
- 18 Olivier Messiaen (1908–1992), compositor, organista, professor de harmonia e de composição e ornitólogo francês. Interessado pelos métodos serial e modal, pela música concreta, pelas relações entre música e cromatismo, escreveria, sobre o seu processo de composição, o livro *Technique de mon langage musical* (1944), no qual trata dos “modos de transposição limitada”, que o caracterizariam, pois, a seu ver, quanto menor o número de transposições, mais eficaz seria “o charme das impossibilidades”. Autor de *Quatuor pour la fin du temps* (1940–1941), peça composta e apresentada no campo de concentração Stalag VIII-A, da sinfonia *Turangalîla* (1948), de *La transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1965–1969), de *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), entre outras composições. Diversas de suas obras resultariam do seu estudo continuado do canto dos pássaros, como *Le merle noir* (1952), para piano e flauta; *Réveil des oiseaux* (1953), para orquestra; *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958), para piano; *Chronochromie* (1960), para orquestra.
- 19 Igor Fyodorovich Stravinsky (1882–1971), compositor, pianista e maestro russo. Autor de *O pássaro de fogo* (1910), *Petrushka* (1911) e *A sagração da primavera* (1913), composições apresentadas pelos Ballets Russes, de Sergei Diaghilev, em Paris, que seriam responsáveis pela internacionalização de seu trabalho. Realizou tanto trabalhos de câmara, como *Cantata* (1952), *Septeto* (1953) e *Três canções de Shakespeare* (1953), quanto oratórios como *Oedipus Rex* (1927), balés, como os três citados e *Agon* (1954–1957), composto em diálogo com o dodecafonismo, sinfonias como a *Sinfonia dos salmos* (1930), a *Sinfonia em dó* (1940), a *Sinfonia em três movimentos* (1945), óperas como *O rouxinol* (1914), com libreto baseado no conto homônimo de Hans Christian Andersen e escrito pelo compositor e por Stepan Mitussov, ou como *A carreira do devasso* (1951), inspirada em Hogarth e com libreto do poeta W. H. Auden.
- 20 Sobre essa peça, diz Silvio Ferraz em *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*: “Uma das primeiras vezes em que utilizei cantos de pássaros foi em *Várzea dos pássaros de pó*, para percussão. A peça teve por ‘inspiração’ uma cena de pássaros ressecados narrada pelo escritor Ignácio de Loyola Brandão em seu livro *Não verás país nenhum*. Para compor, imaginei os pássaros tocados por um instrumento de percussão e não mais por flautas, clarinetes. Percussão? Nada lembraria menos um pássaro do que um tambor. O que havia ali de pássaros, talvez um trejeito ou outro, ou o fato de a peça ter a certa altura um turbilhão de coisas sobrepostas, todas muito rápidas, lembrando pássaros, não apenas cantos de pássaros, mas voo de pássaros”.
- 21 Edson Giansi, percussionista, professor, compositor e produtor musical. Participou do Grupo PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da Unesp) e foi criador, ao lado de Carlos Stasi, do Duo

T → 0.45min → 2.45min

TEMPO INDEPENDENTE E IRREGULAR (PULSO VARIÁVEL)

P1 [REPETIR APROX 5x q NOVAS VARIAÇÕES]

P2 [DEMP1]

P1II 0.45min

P1IV 1.30min

2.30min

2.45min

OTIMIZ. DESTA PARTE É:

- 0.45min - PASSAJOS + COPIAS DE NOTAS REPETIDAS
- 1.00min - PASSAJOS SEM COPIAS
- 1.15min - TOCAIA UTILIZANDO O USO DAS FRONTEJAS (#) (ACERTANDO A POLPA DO DEDO mf)

②

④ ESSES MODELOS FORAM RETIRADOS DE OUTRA COMPOSIÇÃO (PASSAJOS APROXIMADOS - P1, STEEL DRUM SOLO) Q. TEM POR BASE O CANTO DE COLEIRA DO BICHO (TRHYOTERAWU WACOTU). A PARTIR DESSES MODELOS PODERÃO SER CRIADOS OUTROS. A CADA APRESENTAÇÃO DA PEÇA DEVERÃO SER APRESENTADAS VARIAÇÕES DIVERSAS.

Silvio Ferraz. Momento central de *Várzea dos pássaros de pó*

Experimental, com atuação importante entre 1988 e 1992. Com mestrado em composição e em percussão, atualmente se acha radicado nos EUA, onde ganhou, com a banda Quetzal, um Grammy de melhor álbum de Latin Rock, Urban or Alternative com o CD *Imaginaries*, e onde criou o projeto musical SON[GI]NITIATIVE, que consiste num processo de composição coletiva, no qual músicos convidados gravam ideias musicais próprias a partir de uma anterior, que lhes é enviada, e assim vai se formando a composição. Ver, a respeito, o *site* <<http://www.songinitiative.com/index.html>>.

O roteiro tinha por gatilho os pássaros ressecados do que Ignácio de Loyola Brandão²² intitulou de a “várzea dos pássaros de pó”, em seu livro *Não verás país nenhum*. Pássaros ressecados tocados por um instrumento de percussão, e não mais por flautas, clarinetes. Percussão, nada remete menos a pássaro do que um tambor. O que havia ali de pássaros: talvez um trejeito ou outro, ou o fato de a peça ter a certa altura um turbilhão de coisas sobrepostas, todas muito rápidas, lembrando pássaros, não apenas cantos de pássaros, mas voo de pássaros.

E desde então, em muitas das músicas que escrevo, sempre ressurgem os pássaros. Até mesmo nas análises que faço de músicas de outros compositores, não é difícil que os pássaros assumam uma posição privilegiada. Os pássaros passaram a ser agentes deformadores, material que permite fazer soar, ao menos para mim, uma série de coisas que poderiam ser atributos de pássaros: rapidez, leveza, sinuosidade, destreza para fugas, instabilidade, não permanência... e assim vai. O que fica é a pergunta para a qual Gabriel Tarde²³ já alertava em seus textos, no final do século XIX: não mais o que é, mas quais as propriedades? O que há em um pássaro, quais os pertencimentos que nos fazem reconhecer pássaros em uma coisa e não em outra?

É o mesmo que poderíamos nos perguntar quando falamos da musicalidade de uma floresta, do mar, da musicalidade de alguém, de um animal qualquer. Abrir um espaço para se imaginar as ilimitadas coisas que permitem um canto de pássaro, uma paisagem ou qualquer outra coisa que nos arraste daquilo que chamamos de civilização. São esses pertencimentos de pássaro, pertencimentos de sinos, que acabam fazendo que parte da matéria sonora que emprego seja sempre deformada em material.

Pode parecer que o canto de pássaros, os sinos, ou ainda algumas sonoridades das práticas coletivas de música – tambores em festas do Divino, cantos femininos – sejam temas, gestos, texturas gerais, motivos. Mas não, não são temas como coisas fechadas, mas sim aquilo que estou chamando de material

22 Ignácio de Loyola Lopes Brandão, escritor e jornalista brasileiro, nascido em Araraquara em 1936, autor de *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975), *Não verás país nenhum* (1981), *A altura e a largura do nada* (2006), *O menino que vendia palavras* (2008), entre outras obras.

23 Jean-Gabriel de Tarde (1843–1904), filósofo, sociólogo e criminologista francês, juiz de instrução, professor na École Libre de Sciences Politiques, no Collège Libre des Sciences Sociales, e de filosofia moderna no Collège de France. Autor de *Les lois de l'imitation* (1890), *Monadologie et sociologie* (1893), *L'opposition universelle: essai d'une théorie des contraires* (1897), *L'opinion et la foule* (1901), entre outras obras.

de deformação e para deformação. Uma vez, o compositor Leo Kupper²⁴ falou uma coisa que voltou diversas vezes enquanto eu pensava sobre música:

Ouçamos um sino, é bonito um sino; um coro de monges, é bonito um coro de monges. É tão bonito que queremos continuar ouvindo, mas sabemos que se ficarmos ouvindo por muito tempo toda aquela coisa que nos atraía se desfaz. E fica uma questão para o compositor, como se valer do sino sem ao mesmo tempo torná-lo enfadonho, repetitivo?

Fico imaginando que o problema está em o sino, os monges, os pássaros, serem tomados como gestos fechados, interessantes, mas finalizados, acabados, sem arestas. E contraponho aqui talvez a ideia do gesto de uma pessoa: o que é o gesto de uma pessoa senão ciclos sobrepostos e irregulares de pequenos movimentos, tão pequenos que, mudando o gesto, a pessoa continua a mesma. Ou seja, o problema aberto pelo gesto é que ele tem de ser aberto, escancarar o gesto para tornar possível que ele ressoe em outros gestos com base em suas pequenas componentes que nem nome têm. É assim que imagino os pássaros não como tema, mas como deformadores, como material de deformação, ou como matéria bruta a ser deformada por outro material. Ser deformada para quê? Para que, quem sabe, se mantenha um pouco da diversidade que tinha quando me chamou a atenção. É como se aquele gesto monolítico fosse atirado a um liquidificador, só que um liquidificador que não torna tudo homogêneo, mas sim heterogêneo, e que, a cada vez que é colocado em ação, tem por resultado um múltiplo diferente do anterior. É cada pequeno pedaço liquefeito que vai servir de deformador, ou mesmo ser deformado.

Chegando ao final desta leitura não respondi, no entanto, à primeira questão: de onde vem esse primeiro objeto? E, agora, depois de divagar um pouco, posso responder que pouco interessa o primeiro objeto. Ele não traz consigo nenhum segredo, a não ser segredos pessoais, atrações pessoais que muitas vezes, mesmo que coletivas, são até piegas, bobas mesmo. O primeiro objeto vem de uma época, uma vida, uma cidade, um fato, uma pessoa, um bom ou um mau encontro, uma hora qualquer da tarde, e assim vai. E com o primeiro pode vir um segundo, e um terceiro, e um quarto, indefinida e indiscriminadamente.

24 Leo Kupper, compositor belga, nascido em 1935, um dos pioneiros da música eletrônica na Europa. Influenciado por Henri Pousseur, que foi seu professor, e pelos experimentos de Luciano Berio em *Omaggio a Joyce*, entre suas composições estão *L'enclume des forces*, onde trabalha com o texto de Antonin Artaud *Kouros et Kore/Innomine* (1981), *Inflexions vocales* (1982), *Ways of the voice* (1999), *Le rêveur au sourire passager* (1977), composições eletroacústicas que têm como base a voz humana e os sons naturais, *Electro-poème*, um coro para doze vozes de crianças, *Aviformes* (2009), para cantora lírica e vozes de pássaros, *Kamana* (2010), para voz e percussão, além da composição *Lumière sans ombre* (1993), a que se refere Silvio Ferraz, que é um hino para sinos, ecos e um coro de monges e freiras.

Tanta coisa que, no final das contas, tanto faz o objeto. Muita atenção se tem dado aos temas, aos objetos, aos gestos, enevoando o próprio problema da composição: *como fazer permanecer, como dar tempo e uma certa “eternidade” a uma sensação.*

Com isto encerro a apresentação inicial, agradeço o convite para participar deste debate e agradeço aos aqui presentes. Espero que este pequeno texto que acabo de ler sirva de ponto de partida para continuarmos nossa conversa.

ANTÔNIO ARAÚJO: Queria agradecer também o convite para este encontro. Essas coisas são curiosas, a gente mora na mesma cidade e a gente não se conhece... Ambos moramos em São Paulo, mas eu não conhecia o Silvio Ferraz... Este encontro acabou me oferecendo essa possibilidade – a de conhecê-lo pessoalmente. Ele tem um trabalho que é superbacana. A minha escolha para começar esta conversa foi trazer para vocês um pouco do meu trabalho. Talvez alguns de vocês tenham visto os vídeos ou os espetáculos do Teatro da Vertigem.²⁵ Mas eu queria falar do processo de fazer um trabalho. E, num segundo momento, talvez, levantar questões rápidas sobre as quais venho pensando...

Quero começar falando do processo de trabalho de um espetáculo, chamado *BR3*,²⁶ que é uma alusão a uma rodovia, a uma rodovia imaginária. A rodovia

25 O Teatro da Vertigem iniciou seus trabalhos em 1992, quando o encenador Antônio Araújo, ao lado dos atores Daniela Nefussi, Johana Albuquerque, Lúcia Romano e Vanderlei Bernardino e do iluminador Guilherme Bonfanti, depois de realizar pesquisa baseada na mecânica clássica aplicada ao movimento expressivo do ator, montaria *O paraíso perdido* – primeiro espetáculo da companhia – na igreja Santa Ifigênia, em São Paulo. Continuando o trabalho em espaços não convencionais, o grupo realizou *O livro de Jó*, em 1995, no Hospital Humberto Primo, em São Paulo. E, em seguida, *Apocalypse 1,11*, que estrearia em janeiro de 2000 no antigo Presídio do Hipódromo, em São Paulo (e no Rio de Janeiro ocuparia o prédio do antigo Dops). Essas três obras constituíram a *Trilogia bíblica*, que marcaria o trabalho do grupo nos anos 1990. Em 2006, estrearia *BR-3*, baseado em pesquisa de campo realizada no bairro de Brasilândia, na periferia de São Paulo, em Brasília/DF e em Brasileia, no Acre. Em 2007, o grupo montaria *História de amor (últimos capítulos)*, de Jean-Luc Lagarce. Em 2008, o grupo participaria de um intercâmbio artístico com os grupos LOT, do Peru, e Zikzira, de Belo Horizonte, do qual resultaria a intervenção cênica *A última palavra é a penúltima*, que teve por base o ensaio *O esgotado*, de Gilles Deleuze. Em 2010, a companhia produziria *Kastelo*, uma releitura de *O castelo*, de Franz Kafka, realizada no prédio do Sesc da Avenida Paulista, com o público assistindo, de dentro do edifício, a cenas externas. Em 2011, realizariam a peça *Cartas de despejo* e a intervenção *Cidade submersa*, no terreno da antiga rodoviária do bairro da Luz, no centro de São Paulo. Em 2012, apresentaram o espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, resultante de pesquisa de dois anos nesse bairro de São Paulo, no qual convidavam o público para um percurso pelas ruas da região. Em 2014, montaram *Dizer o que você não pensa em línguas que você não fala*, uma coprodução do Teatro Nacional da Bélgica e do Festival de Avignon. E em 2015 o grupo estrearia *O filho*, trabalho inspirado na *Carta ao pai*, de Franz Kafka.

26 *BR-3* partiria de pesquisa de campo, em 2004, no bairro da Brasilândia, na periferia de São Paulo, desenvolvida via oficinas gratuitas, além de um trabalho de instrumentalização artística de oficinairos/multiplicadores em projetos sociais na comunidade local. Em julho desse mesmo ano, a companhia realizou viagem por terra para Brasília/DF e Brasileia/AC, como parte do processo de criação de

não existe e o projeto foi baseado num trabalho de pesquisa de campo que o grupo fez em três lugares: em Brasilândia, na Zona Norte de São Paulo, que é na periferia, ali onde São Paulo acaba na Zona Norte; Brasília, a capital federal, e Brasileia, no Acre, uma cidade pequenininha que fica lá na fronteira do Brasil com a Bolívia.

Outro ponto importante do projeto do espetáculo *BR3* foi a proposta de uma viagem que o grupo fez, unindo esses três lugares: saindo de São Paulo, passando por Brasília, chegando até Brasileia, no Acre. Foi uma viagem que a gente fez em quarenta dias, com o grupo inteiro num ônibus-caminhão. Nesse longo tempo na estrada, havia um desejo nosso de fazer uma viagem para dentro do Brasil. Os três lugares – Brasilândia, Brasília e Brasileia – formam uma parábola para dentro do país, é uma viagem para esses interiores do país.



Teatro da Vertigem. *BR-3*, 2006. Cena com Roberto Audio e Sergio Pardal. Foto: Edouard Fraipont

Evidentemente há uma brincadeira com o nome desses três lugares: Brasilândia, Brasília e Brasileia, todos têm esse radical Brasil... E para o grupo havia um interesse em buscar essa origem e investigar um pouco essas questões sobre identidade. E pensamos que, talvez, partindo de um acaso, de um mesmo radical, como o que forma o nome desses três lugares, seria possível falar de algo que haveria em comum entre eles... Ou não. O importante era buscar essa resposta, formular essa questão sobre a identidade brasileira. Era uma questão

BR-3. Com texto de Bernardo Carvalho, o espetáculo estrearia em fevereiro de 2006, fazendo uma travessia do Rio Tietê, em São Paulo. No ano seguinte, o espetáculo foi transposto para a Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, tendo como ponto de partida os pilares da Ponte Rio-Niterói. Durante as performances no Rio, foi feito um videoperformance intitulado *Exercício n. 1*.

que o grupo se colocava. E, desses três lugares a partir dos quais essa identidade é problematizada, Brasilândia talvez seja o mais complicado: pois se trata de um bairro diferente de todos os outros bairros de São Paulo, justamente porque ele não tem uma marca própria.

Brasilândia não se caracteriza muito por nada, é mais uma dessas zonas periféricas, uma semelhante à outra, a mesma arquitetura de tijolo baiano, enfim, a mesma falta de saneamento... Quer dizer, não é um Brás, não é um Bixiga, bairros de São Paulo, regiões da cidade que imediatamente evocam algum traço de identidade.

Brasília, por sua vez, tem esse dado originário da cidade projetada, da cidade inventada e colocada no meio do nada. Brasília tem um quê de utopia, de artificialismo, que está na construção da cidade. Portanto, falar de identidade em Brasília talvez não seja muito fácil.

E por fim Brasileia, uma cidade pequenininha na fronteira do Brasil com a Bolívia, onde do outro lado da fronteira você vê Cobija, cidade boliviana. Ali, há um trânsito intenso de brasileiros que vão para Cobija, para a Bolívia, e de bolivianos que vêm para o Brasil. Ali é um lugar de fronteira, uma cidade-fronteira, fala-se português e fala-se espanhol... Então como falar de identidade num lugar que é um entrelugar? E acho que, além dessa pergunta inicial sobre identidade, dentro do grupo existia um desejo de recusa do tema religioso.

No começo do trabalho, havia uma pergunta sobre identidade e uma recusa de respostas religiosas. A gente não queria essas respostas, talvez por conta da *Trilogia bíblica*,²⁷ que nós montamos antes. Nós não queríamos seguir por esse caminho. “Vamos dar um tempo na Bíblia”, diziam todos. “Vamos tratar de outras coisas.”

E uma terceira e última ideia em relação a essa viagem era a de que o espetáculo acontecesse num trecho do Rio Tietê, lá em São Paulo... A gente queria um teatro na rua, num trecho do Rio Tietê. O grupo queria um lugar onde espectadores pudessem fazer uma viagem. Nossa ideia era misturar duas viagens: a que os atores fizeram pelo Brasil e a dos espectadores no momento da apresentação do espetáculo. Os espectadores entrariam num barco na praça que fica na ponte Júlio de Mesquita e iriam até o Cebolão,²⁸ o que dá um trecho de onze quilômetros de barco. Desenvolvemos então essa ideia, sabendo que a travessia de um rio à noite iria trazer várias outras questões.

27 No repertório do Teatro da Vertigem, como já assinalamos em nota anterior, a chamada *Trilogia bíblica* é composta de três montagens que fazem referência a trechos da Bíblia: *O paraíso perdido*, com texto de Sérgio de Carvalho, foi encenado em 1992; *O livro de Jó*, com texto de Luís Alberto de Abreu, é de 1995; *Apocalipse, 1,11*, com texto de Fernando Bonassi, estreou no ano 2000.

28 O complexo viário Heróis de 1932 (mais conhecido como Complexo do Cebolão) é um conjunto formado por pontes e viadutos na região do encontro entre os rios Tietê e Pinheiros, na cidade de São Paulo.



Teatro da Vertigem. *O paraíso perdido*, 1992. Foto: Claudia Calabi

Começamos o processo de trabalho para o *BR3* no finalzinho de 2003. E quando começamos a trabalhar numa nova montagem, nós sempre convidamos alguém de fora para vir trabalhar conosco. Um dramaturgo, um escritor... Já trabalhamos com vários dramaturgos e escritores. No caso do *BR3*, a gente convidou Bernardo Carvalho.²⁹ Talvez especialmente por dois romances que ele publicou: *Nove noites* e *Mongólia*. Os dois de certa forma partem de uma experiência de viagem... E a gente encontrou aí talvez uma liga com Bernardo. Começamos a trabalhar e fizemos uma pesquisa teórica sobre esses três lugares. Convidamos várias pessoas que vieram falar com a gente, alguns em encontros fechados, outros em encontros abertos ao público. Como a gente mora em São Paulo, o grupo resolveu fazer um trabalho de um ano na Brasilândia. Escolhemos um lugar que estava destruído na Brasilândia, uma casa semidemolidada, e fizemos uma reforma mínima, básica, e a casa ficou sendo um espaço de trabalho do grupo dentro da Brasilândia. Essa casa pertence à associação de moradores e

29 Bernardo Teixeira de Carvalho, escritor, jornalista e tradutor, nascido no Rio de Janeiro em 1960. Graduado em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 1983, com mestrado em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), finalizado em 1993 com dissertação sobre Wim Wenders. Entre 1986 e 2008 trabalhou na *Folha de S. Paulo*, como jornalista de cultura, editor do suplemento Folhetim, correspondente internacional em Paris e em Nova York e colunista da *Ilustrada*. Sua estreia na prosa de ficção se deu com a coletânea de contos *Aberração*, publicada em 1993, à qual se seguiriam os romances *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O sol se põe em São Paulo* (2007), *O filho da mãe* (2009), *Reprodução* (2013), *Simpatia pelo demônio* (2016).

o nosso acordo com eles era que, assim que o grupo saísse de lá, eles poderiam transformar aquela casa num espaço cultural da comunidade de Brasilândia.

Desenvolvemos, então, duas vertentes de trabalho na Brasilândia. Todas as terças, a gente trabalhava com oficinas de arte, em todas as áreas: oficinas para atores, oficinas de dança, de música, oficinas de iluminação, etc. E em outro dia da semana a gente fazia pesquisa de campo. A proposta era ir a vários lugares de Brasilândia, encontrar pessoas, conversar com os frequentadores do lugar e com os passantes, às vezes sem objetivo definido. Era um passeio para estar livremente no lugar, sem o trabalho da oficina, e, assim, poder conhecer pessoas, colher depoimentos sobre o dia a dia, sobre os sonhos, sobre os hábitos de vida, sobre o jeito de falar, identificar os moradores mais antigos do lugar, enfim. Essas oficinas tiveram a duração de um ano, durante todo o ano de 2004.

Em julho, fizemos uma viagem que durou um mês num ônibus-caminhão, uma experiência completamente *Big Brother*. Imagine 18 pessoas passando todos os dias juntas, dormindo juntas no mesmo ônibus... Nessa viagem, a gente também desenvolveu possibilidades de troca: demos oficinas, tivemos encontros importantes, conhecemos muitas pessoas pelo caminho. Depois da viagem, o grupo deu uma pausa. Nós estávamos muito cansados uns dos outros. Era preciso dar um tempo para cada um, cada um no seu canto. E ficamos um mês sem nos ver, o que acho que foi bastante saudável.

Depois desse período de pesquisa de campo, Bernardo Carvalho trouxe um argumento para a montagem. Um argumento para ser desenvolvido em grupo. Esse argumento foi apresentado para o grupo e, evidentemente, houve opiniões favoráveis e opiniões contrárias. Teve gente que gostou, teve gente que não gostou. Mas começamos todos a trabalhar em cima desse argumento e fomos desenvolvendo, experimentando e improvisando a partir dele, até que em pouco mais de seis meses de ensaios chegamos a um roteiro. Ou seja, o argumento virou um roteiro. Era um roteiro construído a partir de improvisações, e as improvisações tinham a memória da pesquisa de campo que nós havíamos feito juntos. Esse roteiro de improvisações dava umas seis horas no total. Resolvemos, então, fazer uma apresentação do roteiro, que teve seis horas de duração.

Então, a partir desse roteiro, desse esqueleto, Bernardo Carvalho começou a nos trazer uma proposta de texto, que seria uma primeira versão do espetáculo. Ele foi trazendo o texto em blocos. E nós fomos trabalhando com o texto do Bernardo. A cada semana, ele acrescentava mais um bloco para a gente trabalhar. Até que ele trouxe o último bloco do texto, e a gente conseguiu produzir uma primeira versão do texto final da peça. Esse texto final foi produzido pelo Bernardo, por mim e pelos atores. Todos trabalharam e retrabalharam o texto para produzir uma versão final do espetáculo. Vocês podem, assim, por meio do que se deu em *BR3*, ter um mapa do processo de trabalho do Teatro da Vertigem.

Quero também comentar alguns pontos desse processo de trabalho que me parecem interessantes, tendo em vista a trajetória do grupo. O primeiro ponto é a história da pesquisa de campo. Na trajetória do Teatro da Vertigem, a pesquisa de campo teve uma dimensão diferente em cada montagem.

Quando ensaiamos *O paraíso perdido*, não houve pesquisa de campo. No processo de trabalho de *O livro de Jó*, a pesquisa de campo foi usada como instrumento para os atores construírem personagens. Enquanto trabalhávamos com a ideia da peste, com o sofrimento da propagação da Aids, os atores foram visitar hospitais, alas de doentes terminais, salas do Instituto Médico Legal... E, no *Apocalipse 1,11*, a pesquisa de campo se ampliou. Houve uma primeira fase do processo em que ela foi utilizada como um elemento inspirador, ou um gatilho, para trazer elementos para a dramaturgia e para o espetáculo; e, num segundo momento, serviu para o trabalho de construção de personagens, para ajudar no trabalho de interpretação. Já no *BR3*, a pesquisa de campo se tornou o próprio projeto: não dá para falar do *BR3* sem essa perspectiva da pesquisa de campo.

Houve uma mudança importante nesse processo de trabalho do Teatro da Vertigem. Em *O paraíso perdido*, a gente partiu do *Livro do Gênesis*,³⁰ da Bíblia, e de *Paraíso perdido*,³¹ de John Milton, por mais que o resultado esteja distante desses pontos de partida. Em *O livro de Jó*,³² partimos também do texto bíblico, e em *Apocalipse 1,11*, do *Livro do Apocalipse*,³³ de São João.

30 O Gênesis (“origem”, “nascimento”, “criação”, “princípio”) é o primeiro livro tanto da Bíblia hebraica quanto da Bíblia cristã e faz parte do Pentateuco e da Torá, os cinco primeiros livros bíblicos. O título hebraico é Bereshit (“No princípio”), tirado da palavra inicial da primeira frase do livro. Narra desde a criação do mundo, as origens dos céus e da terra, a origem da humanidade e do pecado, até a genealogia dos patriarcas bíblicos e a fixação do povo hebraico no Egito. A tradição judaico-cristã atribui o texto a Moisés.

31 Inspirado no Gênesis bíblico, *Paraíso perdido* é um épico em dez cantos, escrito por John Milton (1608–1674) e publicado em 1667 na Inglaterra, no qual se narra a rebelião de Satã contra Deus, a criação do mundo e a queda do homem no Jardim do Éden.

32 O Livro de Jó é um dos livros sapienciais do Antigo Testamento. Seu interesse literário tem sido redimensionado na modernidade, como se pode observar no ensaio de Robert Alter *Verdade e poesia no livro de Jó*, exemplo paradigmático de releitura crítica contemporânea. Ao longo de suas 42 seções, conta-se, nesse livro, a vida de um homem bom, rico e feliz, que, mesmo posto à prova e perdendo todos os bens, a família e a saúde, não abandona a fé. Em *Da memória e da desmemória: excursão sobre o poeta José Elói Ottoni, tradutor do Livro de Jó*, Haroldo de Campos apresentaria, em 1993, bela contribuição à compreensão poética do texto bíblico.

33 O Apocalipse de São João é o último livro da Bíblia cristã, também conhecido como o Livro da Revelação. Baseia-se em cartas escritas aos membros da Igreja na Ásia Menor descrevendo as revelações e visões celestiais do profeta João, que fora exilado na ilha de Patmos. Conta a história da grande guerra celestial entre o bem e o mal, o retorno de Cristo à Terra, a punição dos ímpios e a recompensa dos justos.



Teatro da Vertigem. *Apocalipse 1,11*, 2000. Cena com Miriam Rinaldi e Sérgio Siviero. Foto: Edouard Fraipont

Nos três casos, o grupo teve um ponto de partida textual. E no caso do *Paraíso* e no *Apocalipse*, o resultado final foi bem distante desse primeiro referencial, que foi o texto bíblico. Já em *O livro de Jó*, o resultado final ficou bem mais próximo.

A montagem de *BR3* foi uma transformação completa daquele antigo processo de trabalho. A pesquisa de campo e a experiência da viagem tornaram-se o núcleo do nosso trabalho. Acho que isso nos colocou alguns problemas ou armadilhas, que eu não sei se a gente conseguiu resolver. Talvez haja armadilhas nas quais a gente tem que realmente cair, para poder conseguir sair de certos impasses. Nós tínhamos vários medos ao produzir *BR3*. O primeiro deles era a questão do turismo, ou seja, o risco de que a nossa pesquisa de campo ficasse no âmbito meramente turístico. O perigo era menor no caso da Brasilândia, porque nós moramos em São Paulo e passamos a frequentar aquela região todas as semanas, duas vezes, às vezes três vezes por semana, num contato direto com a comunidade. Mas no caso de Brasília e Brasileia, o medo foi maior. A questão do turismo era mais complicada... Como resolver isso?

No processo de trabalho para *BR3*, houve também o problema da duração da pesquisa de campo: quanto tempo ela deveria durar? No caso de Brasilândia, nós nos envolvemos com a comunidade dessa região do São Paulo, trabalhamos junto com eles, oferecemos oficinas, criamos um espaço cultural. No caso de Brasileia foi diferente. Passamos duas semanas naquela cidade de fronteira. É uma cidade pequena, que você conhece em uma hora. Depois disso, não há mais o que fazer... E você tem a possibilidade de se entediar. Ou de entrar no cotidiano do lugar, no ritmo daquele povoado.



Teatro da Vertigem. *O livro de Jó*, 1995. Cena com Miriam Rinaldi e Roberto Audio. Foto: Claudia Calabi

Passamos duas semanas ali para entrevistar os moradores, conhecer o ritmo de vida, ouvir o modo de falar daqueles habitantes, aprender os comportamentos mais comuns e flagrar os mais inusitados, ter inspiração para criar e interpretar personagens... Foram duas semanas. Não é tanto tempo assim. Mas foi o tempo necessário para, de alguma maneira, sair dessa coisa do conhecer, do falar, do entrevistar, como um estranho ao lugar, e poder finalmente se largar dentro do ritmo da cidade com alguma familiaridade. Foi o tempo necessário para absorver o ritmo da cidade, e a partir dele pensar as questões em que estávamos trabalhando, sem interferir em demasia na vida cotidiana daquelas pessoas.

Havia também outro perigo, que me parece grave, que é essa ideia de construir um trabalho tendo por base certo extrativismo. O que eu quero dizer por extrativismo é o seguinte: o grupo chega num lugar, suga tudo que tem por ali, faz

o seu trabalho e vai embora. É um extrativismo cultural. A gente queria evitar isto, evitar essa postura extrativista.

No caso de Brasilândia, em São Paulo, a gente fez tudo para evitar essa postura extrativista. Primeiro fomos habitar aquele espaço e construir uma espécie de sede do grupo dentro daquele lugar. Várias das nossas iniciativas culturais foram feitas a pedido da comunidade ou dos moradores. Eu, por exemplo, não queria dar curso de teatro. Não aguento mais dar aula de teatro. Por isso, queria dar um curso de alfabetização para adultos, e fiz em Brasilândia um curso de alfabetização. Queria trabalhar com outra coisa que não fosse teatro. Só que, quando fui oferecer o meu curso de alfabetização de adultos, os moradores não quiseram. Já tinham curso de alfabetização de adultos. Eles quiseram um curso de teatro. Então a gente teve que dar oficinas de teatro. Depois, veio a solicitação de um curso de expressão corporal para a terceira idade. E a gente foi formatando, assim, a ação cultural de acordo com as demandas da comunidade.

O outro dado que foi ficando claro também é que a gente não queria fazer algo documental. Nosso trabalho não pretendia mostrar “o que é Brasileia”, pegar tudo que é de Brasileia e fazer Brasileia no teatro. Desde o começo, queríamos falar da “nossa Brasileia”, da nossa experiência naquele lugar. Então, é uma Brasileia real, porque nasce da nossa experiência, mas é também uma Brasileia inventada por nós, na medida em que aquele lugar foi sendo recriado pela nossa interação com a comunidade local. Então, narramos uma Brasileia que passou a existir com essa interação. Nesse sentido, é uma Brasileia construída por nós, uma Brasileia ficcional.

E Brasília? Lembro que, quando a gente passou por Brasília, eu tive uma preocupação muito grande. A gente teve encontros com muitas pessoas. E foi ficando claro para o grupo que a cidade tem uma população flutuante, de gente que é de Brasília e de muita gente que não é de lá. Brasília tem essa dualidade como cidade construída, inventada: a capital é Brasília, mas também não é Brasília, porque o poder político tem muitos polos e muitas geografias. E, como todo o grupo, eu também não queria ter o compromisso de produzir uma reprodução fotográfica da capital brasileira, ou de fazer um espetáculo que servisse como um documentário daquele lugar, daquela cidade. É claro que há muitos elementos de Brasília que passaram pela nossa experiência e que ficaram diluídos dentro no nosso trabalho.

Além de evitar o extrativismo cultural e de recusar todo e qualquer compromisso com o documental, o grupo também fez um acordo interno de não tocar em temas religiosos. A gente não queria mexer com religião. Mas aconteceu que, quando a gente chegou em Brasilândia, uma coisa chamou muito a atenção de todos nós. Lá você tem um bar e uma igreja evangélica, um bar e uma

igreja evangélica, um bar e uma igreja evangélica... Em todo canto é assim. E, de vez em quando, entre o bar e a igreja evangélica você tem um salãozinho de cabeleireiro e uma manicure... Aí a gente pensou o seguinte: vamos ficar firmes na nossa decisão!

E quando fomos para Brasília, uma das coisas que mais nos surpreendeu, e que eu realmente desconhecia, foi o lado místico de Brasília. Veja bem: Brasília tem local de pouso para disco voador! Não sei se vocês sabiam disso... E há mil teorias sobre seres extraterrestres. Dizem que a cidade foi construída sob um cristal, e tem lá o Dom Bosco...³⁴ Há uma dança para a Lua, há danças circulares no meio da mata, tem de tudo em Brasília. Tem templo para Diana! E tudo isso foi uma surpresa.

Talvez a visita ao Vale do Amanhecer³⁵ tenha sido a experiência mais forte do grupo na passagem por Brasília. Para mim foi algo tremendamente impactante. Nunca vi algo semelhante. Ali há uma mistura absolutamente louca de kardecismo³⁶ com a crença na volta do faraó Ramsés, com aparições de entidades espíritas como o preto-velho,³⁷ aquilo é uma loucura. Eu tive a sensação de que ali estava o carnaval levado a sério. Foi uma das experiências mais fortes do grupo, na passagem por Brasília. Na visita ao Vale do Amanhecer, naquele momento, o grupo emudeceu e a gente parou de falar que não ia mais falar de religião.

Então, quando chegamos ao Acre, aconteceu um incidente que foi também uma surpresa. Na viagem para o Acre, a gente ia ficar hospedado em Porto

34 São João Belchior Bosco, santo italiano fundador da Congregação dos Salesianos, ou Dom Bosco, como é mais conhecido, teria sonhado, em agosto de 1883, que fazia uma viagem à América do Sul e que, na região entre os paralelos 15° e 20°, surgiria um lugar com “uma riqueza inconcebível”. Dom Bosco, cuja visão profética seria associada à construção de Brasília, se tornou, ao lado de Nossa Senhora Aparecida, o padroeiro da cidade.

35 O Vale do Amanhecer é uma comunidade religiosa, fundada em 1959 pela médium sergipana Neiva Chaves Zelaya, a Tia Neiva (1925–1985). Pautada por doutrina espiritualista eclética, misturando elementos de diversas religiões, do espiritismo kardecista, do catolicismo, de cultos indígenas e de mitologias africanas, a sede do Vale do Amanhecer está localizada na cidade-satélite de Planaltina, a 50 km de Brasília, mas conta atualmente com cerca de 650 templos no Brasil e em outros países.

36 Kardecismo: forma de espiritismo codificada por Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804–1869), educador, escritor e tradutor francês, que, sob o pseudônimo de Allan Kardec, foi um dos pioneiros na pesquisa científica sobre fenômenos paranormais e o formulador da doutrina espírita, iniciada com a publicação, em 18 de abril de 1857, de *O livro dos espíritos*, a que se seguiriam *O livro dos médiuns* (1861), *O Evangelho segundo o espiritismo* (1864), *O céu e o inferno ou a justiça divina segundo o espiritismo* (1865), *A gênese, os milagres e as predições segundo o espiritismo* (1868).

37 Os pretos-velhos são entidades da umbanda, espíritos associados aos ancestrais africanos, aos antigos escravos. São considerados espíritos guias purificados e dotados de elevada sabedoria, bondade e experiência, com o poder de serem incorporados por pessoas diversas com capacidade mediúnic.

Velho, no estado de Rondônia. O lugar da hospedagem era a sede de um sindicato de trabalhadores de lá. Mas aquilo não deu certo. Viajávamos num ônibus-caminhão. E apesar de ter banheiro, a gente precisava de vez em quando de um lugar com um pouco mais de espaço e conforto. Então, queríamos ficar hospedados na sede do sindicato em Porto Velho. Como não deu certo, a gente acabou indo para o único lugar que nos acolheu em Porto Velho – que era um centro Daime.³⁸ Isso mesmo: um centro de culto ao Daime. Ficamos três dias hospedados nessa comunidade Daime lá em Porto Velho. Fomos muito bem acolhidos. Foi superbacana. Logo percebemos que o Santo Daime é uma loucura. No altar, havia a Rainha da Floresta³⁹ ao lado do marechal Rondon.⁴⁰ Tudo ali, no mesmo lugar. Percebemos aquilo e seguimos viagem.

Quando a gente finalmente chegou a Brasileia, descobrimos que quem criou a doutrina do Santo Daime foi Mestre Irineu. Ele é conhecido como o fundador do Santo Daime. Se vocês forem a Rio Branco, capital do Acre, podem visitar lá um “monte santo”, onde está o primeiro Centro Daime do Brasil. Foi fundado por Mestre Irineu. Depois dele, quem continuou o trabalho de propagação do culto ao Daime foi a esposa do Mestre Irineu, Dona Peregrina.⁴¹ No culto ao Daime, a cidade de Brasileia é muito importante. Mestre Irineu conheceu a *ayahuasca*⁴² lá. Então, o começo do Santo Daime aconteceu em Brasileia.

Por tudo isso que expliquei aqui para vocês, o grupo voltou da viagem reconhecendo, então, que não seria possível falar desses três lugares, ou da nossa experiência nesses três lugares, sem tocar na questão religiosa. Por isso, tivemos que

38 Santo Daime: doutrina espiritual difundida na década de 1920, em Brasileia, no Acre, pelo seringueiro Raimundo Irineu Serra (1892–1971), o Mestre Irineu, cujo primeiro contato com a ayahuasca teria se dado na Amazônia boliviana, quando teve a visão de uma mulher que se apresentou como a Rainha Universal e o orientou a vagar pela mata por oito dias, revelando, em seguida, ser a Virgem Maria e compelindo-o a espalhar a palavra de Deus por meio de um chá cujo nome deveria ser Daime (Dai-me), palavra derivada do verbo dar. Daí os hinos usados nos cultos incluem frequentemente expressões como “Dai-me fé”, “Dai-me cura”, etc.

39 Rainha da Floresta é a denominação dada à Virgem Maria na doutrina do Santo Daime.

40 Cândido Mariano da Silva Rondon, o marechal Rondon (1865–1958), militar e sertanista brasileiro, criador do Serviço de Proteção ao Índio e idealizador do Parque Nacional do Xingu. De origem indígena por parte de seus bisavós maternos e da bisavó paterna, ao atravessar o sertão como integrante da Comissão Construtora de Linhas Telegráficas, percorreria mais de 100 mil quilômetros, entrando em contato com ameríndios Bororo, Terena e Guaicuru e desempenhando papel importante no esforço de demarcação das terras indígenas no país.

41 Dona Peregrina Gomes Serra, viúva do mestre Raimundo Irineu Serra, nascida no dia 14 de julho de 1936, no Acre, filha de Sebastião Gonçalves do Nascimento e Zulmira Gomes do Nascimento.

42 Ayahuasca, nome quíchua de bebida produzida a partir de duas plantas amazônicas – o cipó *Banisteriopsis caapi* (mariri ou jagube) e folhas do arbusto *Psychotria viridis* (chacrona ou rainha).

abdicar da decisão de evitar o aspecto religioso. Ao contrário, a nossa experiência fez com que o grupo tivesse que engolir as questões religiosas goela abaixo. E isto fez com que o processo de trabalho de *BR3* fosse um dos mais difíceis na trajetória do Teatro da Vertigem.



Teatro da Vertigem. *BR-3*, 2006. Cena com Cacia Goulart e Roberto Audio. Foto: Edouard Fraipont

O processo de criação de *BR3* marcou um momento de crise no grupo, uma crise bastante grande, crise em vários âmbitos. Acho curioso que a gente tenha se proposto a falar sobre identidade num momento em que o grupo vivia uma crise de identidade. Ao longo do processo de trabalho do *BR3*, que começou no final de 2003, a gente teve que lidar com a saída, por razões diversas, de atores fundamentais para o grupo.

Por motivos diversos. Uma atriz ficou grávida e o marido foi trabalhar em Nova York; então ela foi com ele para lá. Um ator resolveu sair do grupo para concluir a sua formação religiosa. Outra atriz teve um problema familiar que a impediu

de continuar a fazer teatro... Então, houve, nesse núcleo de atores, muitos desfalques. Dos cinco atores que seriam o núcleo central do grupo, três saíram. Foi um baque muito grande. Então, esse processo de criação do *BR3* foi muito dolorido e foi nos fazendo rever e repensar nossa própria identidade. Isso é dolorido, é bastante dolorido. E a gente ainda viveu uma outra tensão, que foi a da relação entre os atores e o dramaturgo. E tudo em torno do texto do espetáculo.

Acho que a gente teve uma dificuldade nessa relação. Bernardo Carvalho é um escritor que teve ali a sua primeira experiência para teatro. Era a primeira vez que ele estava escrevendo para atores de teatro. Bernardo era alguém que veio da literatura, que estava acostumado a trabalhar solitariamente. Era alguém habituado a trabalhar sozinho, que veio para um processo coletivo, em que todo mundo opina e todo mundo palpita... Foi difícil. Não é que o Bernardo não estivesse aberto ao trabalho coletivo ou que não soubesse disso, ou não quisesse isso. Mas é complicado mesmo trabalhar em grupo, sobretudo para alguém que não tinha essa vivência, que é uma vivência grupal.

Bernardo brincava muito com as dificuldades. Ele dizia: “A coisa que eu mais odeio é o ser humano, e aqui eu tenho trinta seres humanos para ter que dialogar e conversar, e ouvir, e ainda por cima ter que trabalhar em conjunto...” Ao mesmo tempo, eu sentia uma dificuldade grande, nos atores, de perceber esse processo do Bernardo. Um escritor é alguém que trabalha mais fechado, mesmo que não queira. Bernardo tem um jeito de trabalhar que é distinto, então foi uma dificuldade lidar com essa dinâmica de grupo.

Mesmo assim, a criação do *BR3* foi o processo mais aberto que a gente teve. Aberto em que sentido? Vou comparar com o processo de criação do *Apocalipse*, quando a gente abriu uma série de estágios numa fase mais avançada dos ensaios. Aquilo foi muito bacana. A decisão de abrir estágios funcionou muito bem para o grupo. Então, como foi muito bacana no *Apocalipse*, a gente quis repetir a experiência no *BR3*. Com uma diferença: “Vamos abrir esses estágios antes, vamos trazer as pessoas no começo dos ensaios, e não quando o texto estiver pronto”.

No *Apocalipse*, a gente tinha aberto os estágios na segunda ou na terceira versão do texto do Fernando Bonassi.⁴³ Havia um texto já estruturado, mesmo que a gente estivesse ainda modificando o original. No processo do *BR3*, resolvemos abrir estágios desde o início, para que a gente pudesse ter pessoas novas em todas as áreas: música, som, cenografia, figurino, interpretação. Essas pessoas novas estariam ali desde o início, acompanhando todo o processo, mesmo quando ele ainda estivesse difuso e nebuloso.

43 Sobre Fernando Bonassi, ver nota 32, p. 39.

A proposta, na teoria, era muito legal; na prática, gerou uma dispersão muito grande, uma falta de concentração imensa. Era muita gente dentro do processo de criação. Tivemos uma crise atrás da outra, e acabei tendo que suspender o estágio de interpretação porque estava gerando mil problemas... Eram doze pessoas mais os atores, e acabei ficando com três estagiários durante os ensaios de improvisação para o texto. Os demais foram convidados a integrar o espetáculo mais para a frente, num momento mais avançado do processo.

Essas crises no grupo costumam acontecer, quando o processo de criação é longo. Eu estou falando de um espetáculo como *BR3*, que teve um processo de criação de um ano e meio. Manter pessoas de teatro um ano e meio trabalhando nos ensaios é bastante complicado. Num tempo tão longo de ensaios, a gente vive certo cansaço, certa estafa do próprio processo. Por isto, de vez em quando a gente tira umas férias, dá uma parada de duas semanas. A gente precisa dar um tempo para cada um se reciclar, descansar um pouco, redescobrir uma certa solidão para ter fôlego e recomeçar a trabalhar em grupo.

E por último eu queria falar da crise econômica. Num processo tão longo quanto o do *BR3*, a gente precisa de ajuda financeira, precisa de um fomento para a pesquisa teatral. A gente conseguiu um fomento, o que nos garantiu a possibilidade da viagem e de fazer a pesquisa de campo. Mas o tempo de ensaios foi mais longo e o dinheiro acabou antes de o espetáculo começar as suas apresentações para o público. Então a gente teve que enfrentar dificuldades enormes.

A gente tem muitas vezes que tirar dinheiro do próprio bolso para viabilizar o trabalho. Os meninos da música queriam gravar uma trilha sonora, mas aí não tinha fita, tivemos que tirar do próprio bolso para pagar a fita, tivemos que descolar o tempo do estúdio emprestado... Tudo porque a gente não tinha um centavo... E isto se reflete em tudo.

Esse espetáculo exigiu um esforço enorme de segurança. Havia uma série de questões de segurança: vai ter que ter bombeiro? Vai ter colete salva-vidas para todos os espectadores? Como seria o esquema de segurança no Rio Tietê? Havia enfim uma série de exigências para que o espetáculo acontecesse... *BR3* não era o tipo de trabalho em que os atores catam as roupas em casa, pedem emprestado um abajurzinho aqui, uma cadeira ali... *BR3* não teve esse tipo de “produção caseira”. Nós tivemos que enfrentar muitas crises, muitas dúvidas, muitos obstáculos para produzir esse espetáculo. Espero não ter sido pessimista demais, mas é que não posso mentir para vocês. O Teatro da Vertigem é assim: a gente trabalha muito, enfrenta muitas crises e se reinventa todo tempo.

Debate

TATO TABORDA: Como sou compositor, queria começar lembrando como foi o meu primeiro encontro com o Silvio Ferraz, há mais de vinte anos, na Escola de Comunicações e Artes (ECA), na USP, em São Paulo. Organizaram um seminário com ex-alunos⁴⁴ do maestro Hans-Joachim Koellreutter,⁴⁵ com palestras e concertos. O objetivo era os ex-alunos do grande mestre conversarem, trocarem experiências entre si. Foi assim que conheci Silvio Ferraz e alguns dos seus colegas da ECA. Eu me lembro do Alexandre Klein,⁴⁶ um músico que

44 Entre os ex-alunos de Koellreutter, cujo método didático tinha por base a liberdade de expressão e a busca do estilo de cada um, estão Cláudio Santoro, Tom Jobim, Edino Krieger, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda, Ernst Mahle, Diogo Pacheco, Isaac Karabitchevsky, Tom Zé, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, entre muitos outros músicos e compositores brasileiros.

45 Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005), compositor, professor, flautista, regente e musicólogo nascido em Freiburg, na Alemanha, e naturalizado brasileiro em 1948. Expulso da escola em 1936, por se recusar a filiar-se ao Partido Nazista, concluiu os estudos de flauta e regência no Conservatório de Genebra, na Suíça. Denunciado à Gestapo pela própria família, que não aceitava seu noivado com uma moça de família judaica, imigraria em 1937 para o Rio de Janeiro, onde lecionou no Conservatório Brasileiro de Música. Criou, em 1939, o movimento Música Viva e produziu o programa *Música viva*, na Rádio MEC, de 1939 a 1944, quando se tornaria flautista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Em 1949, muda-se para São Paulo, onde funda, em 1952, a Escola Livre de Música Pró-Arte, que ficaria sob sua direção até 1958. Criaria em 1954, em Salvador, os Seminários Livres de Música, origem da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, que seria dirigida por ele até 1962. Com bolsa da Fundação Ford, em 1962, passaria a residir em Berlim, tornando-se, em seguida, diretor do Instituto Goethe em Munique (1963–1964), Nova Déli (1965–1969) e Tóquio (1969–1975), e retornando definitivamente ao Brasil em 1975. Entre suas composições estão *Improviso*, para flauta e piano (1938), *Invenção*, para oboé, flauta e fagote (1940), *Música*, para piano solo (1941), *Noturnos*, para contralto e quarteto de cordas (1945), *Sinfonia de câmara* (1947), *Sistática*, para flauta solo (1955), *Sunyata*, para flauta, orquestra e fita magnética (1968), *Café*, ópera escrita entre 1974 e 1996, com base em texto de Mário de Andrade, *Dharma*, peça para orquestra de câmara e instrumentos elétricos (1993), *Três peças para piano* – obra que reúne peças escritas entre 1945 e 1977 (a primeira, escrita em 1945, dura apenas dois minutos, a segunda, escrita em 1965, é dedicada ao pianista alemão Klaus Billing, e a terceira, mais extensa, de 1977, dialoga com a cultura japonesa); *Constelações* (1982–1983), obra para voz, sete instrumentos solistas e fita magnética, inspirada na série de poemas concretos de Eugen Gomringer de 1953; *Acronon* (1978–1979), um monólogo pianístico, com comentários de orquestra e solistas, cuja partitura esférica de acrílico transparente possibilita ao pianista improvisar, selecionando livremente os signos musicais nela inscritos. Como professor, Koellreutter costumava resumir sua filosofia pedagógica em três tópicos: *Aprendo com o aluno o que ensinar. São três preceitos: 1) não há valores absolutos, só relativos; 2) não há coisa errada em arte; o importante é inventar o novo; 3) não acredite em nada que o professor disser, em nada que você ler e em nada que você pensar; pergunte sempre o porquê.* *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 14 set. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53419.shtml>>.

46 Alex Klein, oboísta e regente gaúcho. De 1995 a 2004 ocupou o cargo de primeiro oboé da Orquestra Sinfônica de Chicago. Diretor artístico do Festival Internacional de Música de Câmara em São Paulo – Oferenda Musical –, é também maestro do Festival Sunflower (Kansas, EUA), maestro do Festival de Música de Saint-Barthélémy (Antilhas Francesas), diretor artístico do Festival de Música de Santa Catarina. Em 2002 Klein recebeu o Prêmio Grammy como melhor solista instrumental com orquestra,

ficou fechado numa sala comendo concertos barrocos. Conheci ali também Eduardo Seincman,⁴⁷ que compunha com um serialismo muito rigoroso. E o Silvio Ferraz compôs, nessa ocasião, uma peça muito interessante, e foi a que mais me tocou. Silvio compôs uma peça que comentava as *Bagatelas*,⁴⁸ do Webern.⁴⁹

O Silvio tinha composto variações das *Bagatelas* e convidou os músicos e a plateia a participarem da execução da peça. O público participava da matéria sonora da apresentação, fazendo gestos que orientavam os músicos a filtrarem as intensidades da execução sonora. Aquilo parecia uma brincadeira, mas era um signo que apontava para um monte de direções interessantíssimas no que se refere à música contemporânea. Primeiro, pelo jogo que o Silvio propunha à plateia, que também se tornava intérprete da peça. Depois, pela dimensão que

pela sua gravação do *Concerto para oboé e pequena orquestra* de Richard Strauss, sob regência de Daniel Barenboim, com a Orquestra Sinfônica de Chicago. Sua discografia inclui obras de Schubert, a gravação dos oito concertos para oboé e cordas de Vivaldi e de obras de Hummel, Tellemann, Bach, Albinoni, Britten, Martinu, Strauss.

- 47 Eduardo Seincman é compositor, professor e tradutor. Tem graduação em ciências sociais (FFLCH/USP, 1977), mestrado em artes (ECA/USP, 1983), doutorado em artes (ECA/USP 1990) e pós-doutorado pela New York University (NYU, 1995). Desde 1996, é professor livre-docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), voltado, em especial, para as áreas de estética da comunicação musical, composição e análise musical. Autor de *Do tempo musical* (2001), *Sonata do absoluto* (2007) e *Estética da comunicação musical* (2008), entre outros estudos. São CDs de sua autoria: *Histórias fantásticas* (2009), *Sonata do absoluto – trios para Borges, Poe e Machado* (2007), *Em movimento* (1996), *A dança dos duplos* (1995).
- 48 Sobre as *Seis bagatelas para quarteto de cordas Op. 9* (1913), de Webern, comentaria Schoenberg no seu prólogo à edição da composição: *Assim como a brevidade dessas peças fala a favor delas, também é necessário falar a favor desta brevidade. Há que se considerar que sobriedade exige uma expressão tão concisa. Cada visão pode se converter em um poema, cada suspiro em um romance. Para conter, no entanto, todo um romance num simples gesto, toda a felicidade num só suspiro, faz falta uma concentração que desterre toda a expansão sentimental. Estas peças só podem ser compreendidas pelos que creem que só podemos expressar com sons aquilo que não pode se expressar a não ser com sons. Leia-se, sobre as *Bagatelas*, o breve e claro comentário de Flo Menezes presente em *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*, livro publicado pela Unesp em 2006.*
- 49 Anton von Webern (1883–1945), compositor austríaco, discípulo de Schoenberg, pertencente à chamada Segunda Escola de Viena, cuja técnica composicional, marcada pelo atonalismo, por inovações rítmicas, timbrísticas e dinâmicas, pela dissolução da melodia e da harmonia no sentido de um serialismo integral e por um estilo singular e extraordinariamente conciso, teria exemplos característicos em composições como as *Cinco peças Op. 10 para orquestra*, as *Seis bagatelas Op. 9 para quarteto de cordas*, o *Trio para cordas Op. 20*, o *Quarteto para cordas Op. 28*, o *Concerto para 9 instrumentos Op. 24*, as *Variações Op. 27 para piano*, além de outras composições para orquestra (*Seis peças Op. 6*, *Sinfonia Op. 21*, *Variações Op. 30*, etc.), entre outras peças.

ele dava a essa cumplicidade entre músicos e plateia, que era bem diferente de outros compositores daquele evento.

Silvio Ferraz imprimia uma outra dimensão à sonoridade, incorporando possibilidades não premeditadas. O que se apresentava ali era um “fato sonoro que suave”, ou seja, um som que inundava as moléculas de ar com o suor dos gestos. A intensidade do som era um tema importante e o público dava a sua contribuição nessa experiência coletiva, moldando o resultado. Então, acho muito legal pensar que a música se desenvolveu a partir dessas propostas.

Queria fazer, então, uma pergunta ao Silvio, partindo dessa lembrança do nosso encontro e também aproveitando alguns temas da fala inicial do Antônio Araújo, quando ele menciona quão doloroso pode ser o processo de criação de uma montagem teatral envolvendo um trabalho coletivo. Fiquei pensando que o trabalho do compositor, tradicionalmente, é muito solitário. Mas existem músicos, como aqueles que trabalham com o Teatro da Vertigem, por exemplo, que participam do trabalho coletivo. Esses músicos certamente se defrontaram com as questões propostas pelo grupo: como falar de uma identidade brasileira a partir da experiência em três localidades diferentes – Brasília, Brasileia e Brasilândia? Então eu queria perguntar: como é que um músico pode falar dessas questões no Brasil de hoje? Pois, quando o Silvio tomou a palavra aqui, ficou clara a preocupação que ele tem com o som, a preocupação em saber como a música soa, como as coisas soam. A maneira como Silvio descreveu a interação entre matéria e material tem a ver com essa preocupação. Eu vivo como um observador privilegiado dessas conexões do material que você escolheu e que começam a irradiar...

Há um momento em que o compositor Silvio Ferraz faz uma escolha: é ele quem escolhe aquele material disponível para a composição. Mas a partir dali o compositor perde o seu arbítrio de ouvir os sons, de apreender os materiais, de deixar que as cadeias aconteçam naturalmente, de observar atentamente e registrar aquilo que observa. O que eu pergunto é: como ficam aquelas ferramentas do arbítrio do compositor? Como ficam aquelas ferramentas em que o compositor desenvolve os materiais escolhidos e diz aos intérpretes: “Você toca assim, você faz isso, você fica em silêncio nesse momento, você estica esse som...” Como é que fica o compositor como organizador e arranjador de suas peças musicais?

SILVIO FERRAZ: Essa é uma questão bem complicada. E antes de responder à sua pergunta, quero dar a data do nosso primeiro encontro. Foi em 1980. A gente estava vivendo um momento muito interessante, um momento de muita criatividade. Havia um grupo muito unido e forte, muito ligado aos concretos: aos poetas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, ao Gilberto

Mendes⁵⁰ e a Willy Corrêa de Oliveira...⁵¹ Dois anos depois, em 1982, pá! O mentor de todos nós, que era Willy Corrêa de Oliveira, entrou em parafuso. Isso aconteceu numa reunião do grupo. Willy abriu a reunião lendo um poema do padre Cardenal,⁵² e começou a atacar a música burguesa. “Chega de música burguesa!”⁵³ E ele disse ao grupo que cada um deveria dar a sua contribuição

50 Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922–2016), compositor, regente, professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, um dos grandes renovadores da música brasileira no século XX. Estudou no Conservatório Musical de Santos, com Savino de Benedictis e Antonieta Rudge, e especializou-se em composição sob a orientação de Cláudio Santoro e Olivier Toni, e frequentando os cursos de férias de Música Nova em Darmstadt, na Alemanha, nos anos 60. Entre suas composições mais conhecidas, estão peças criadas em parceria com os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, como sua versão coral para *Beba Coca-Cola*, peças para orquestra, como *Santos Football Music* e o *Concerto para piano e orquestra*, peças para grupos instrumentais, como *Saudades do Parque Balneário Hotel*, *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, *Longhorn Trio*, *Rimsky*, peças para coro, como *Ashmatour*, *O anjo esquerdo da história* e *Vila Socó meu amor*, ou uma peça para soprano solista e ator, como a *Ópera aberta: a soprano e o halterofilista*, entre várias outras obras, incluindo muitas canções e muitas peças para piano.

51 Willy Corrêa de Oliveira, compositor, professor e pianista brasileiro nascido em Recife em 1938. Aluno, nos anos 1960, do regente e compositor Georges Olivier Toni, que o introduz nas técnicas composicionais serialistas, e de Karlheinz Stockhausen, que o introduziria na música eletrônica, estudaria também na Escola Superior de Música de Karlsruhe, na Alemanha, na Office de Radiodiffusion-Télévision Française, em Paris, e no laboratório de estudos eletroacústicos da Philips, em Eindhoven, Holanda. O compositor belga Henri Pousseur, o compositor francês Pierre Boulez e os italianos Luigi Nono e Luciano Berio também seriam influências decisivas em seu trabalho, assim como a música medieval e renascentista e a música popular pernambucana, ouvida na infância. Criador, em 1962, com o compositor Gilberto Mendes, do Festival Música Nova, voltado para a divulgação da música contemporânea no país, e um dos signatários, ao lado de Gilberto Mendes, Damiano Cozzella, Rogério Duprat e Julio Medaglia, do Manifesto Música Nova (1963), foi professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP desde a década de 1970 até 2003, quando se aposentaria, mantendo, no entanto, aulas individuais para alguns músicos. Entre seus muitos alunos, em mais de três décadas de ensino, estão Silvio Ferraz, Flo Menezes, Luiz Tatit, Arrigo Barnabé, Hélio Ziskind. Compôs, entre muitas outras obras, *Um movimento vivo* (1962), tendo por base poema homônimo de Décio Pignatari, a série *Kitschs* (1968), para piano e fita magnética, *Ouviver a música* (1968), espécie de *happening* musical, *Miserere* (1999–2003), série de peças para piano inspiradas em gravuras do pintor francês Georges Rouault, além de muitas canções, escritas a partir de textos de Brecht, Cabral, Paul Celan, entre outros escritores.

52 Silvio Ferraz se refere a Ernesto Cardenal Martínez, escritor, sacerdote e teólogo nicaraguense, nascido em 1925, discípulo de Thomas Merton e dissidente sandinista, autor de *La ciudad deshabitada* (1946), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), *Homenaje a los indios americanos* (1971), *Cántico cósmico* (1990), *El verso del pluriverso* (2005), entre outras obras. Há um manuscrito de *Apocalipsis de Solentiname, para oboé solo*, composição de Willy Corrêa de Oliveira, dedicada “Para Ernesto Cardenal e Julio Cortázar”, datado de 1980.

53 Nos anos 1980, Willy Corrêa de Oliveira, enfrentando profunda crise pessoal e profissional, se engajaria na militância socialista contra a ditadura civil-militar. Abandonaria a composição de vanguarda e passaria a compor hinos (da reforma agrária, dos sem-terra, dos grevistas), canções de luta e

para a música revolucionária e que essa seria uma atitude política, porque iria também contribuir para acabar com a ditadura militar no Brasil. Começou assim um debate no grupo sobre música, revolução artística e fim da ditadura. Nesse ponto da conversa eu estava dormindo, já que sempre durmo nesses debates, mas chegou a minha vez de falar e um amigo me cutucou: “Silvio, é a sua vez!” E eu disse então: “Bem, gente, existem dois Noéis...! Existe o Noel que a gente já conhece e existe o Noel revolucionário!” E comecei a falar uma patacoada sobre o Noel revolucionário. Já naquele dia me veio à cabeça que, com a música, não daria para fazer absolutamente nada... Larguei então a música. Eu e um grupo de compositores. Nós largamos a música por uns seis anos. “Vamos trabalhar na política! Vamos entrar no PT! Vamos trabalhar numa comunidade de base! Vamos fazer campanha para o PT vencer a eleição para governador de São Paulo! Vamos colar cartazes na rua!” E a música foi para o ralo... Deixei de compor, porque aquilo era coisa de burguês. Melhor seria ganhar a vida tocando um instrumento, ser funcionário público, entrar no sindicato, defender os direitos dos trabalhadores. Ou dar aula de música, ensinar os meninos da periferia... O problema é que eu continuava querendo escrever música revolucionária. Mas, depois dessa fase, só voltei a escrever música em 1988, e só voltei a apresentar as minhas composições em 1991.

Willy Corrêa de Oliveira provocou um abalo sísmico naquele grupo de jovens. Alguns dos meus amigos foram trabalhar com música popular. Rogério Costa,⁵⁴ por exemplo, montou um grupo chamado Aquilo Deu Nisso e gravou um CD com canções do Chico Buarque de Holanda. O grupo tocava muito jazz, tocava na noite. E foram cinco ou seis anos até Rogério Costa e o grupo se darem conta de que aquela música popular também não era o que eles queriam

canções para crianças, para as Comunidades Eclesiais de Base. Só depois da queda do Muro de Berlim, em 1989, retomaria a sua trajetória experimental. Um conjunto de composições suas, escritas entre 1989 e 2004, reunidas com peças anteriores a 1980, foram editadas em partituras e gravadas em dois CDs pelo Núcleo Água-Forte, em 2006. No mesmo ano, a Editora da USP (Edusp) lançaria também os livros *Peças para piano* e *Canções para voz e piano*, compilando trabalhos do compositor.

54 Rogério Luiz Moraes Costa, saxofonista e professor livre-docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, autor de *Música errante: o jogo da improvisação livre* (São Paulo: Perspectiva, 2016). Com licenciatura em artes com habilitação em música pela Universidade de São Paulo (1983), mestrado em musicologia pela Universidade de São Paulo (2000) e doutorado em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003), seu principal tema de investigação é a improvisação. Faz parte da equipe de pesquisadores do NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia) coordenado pelo professor Fernando Iazzetta. Atua como saxofonista e flautista no grupo Entremeios ao lado do pianista e improvisador Alexandre Zamith e dos artistas multimídia e improvisadores Alessandra Bochio e Felipe M. Castellani. Criou também o grupo experimental Orquestra Errante, sediado no Departamento de Música da ECA/USP.

fazer. Então todos nós fomos voltando aos poucos ao compromisso com aquela música que a gente sonhava.

Voltei a compor porque queria voltar a fazer aquele tipo de música... Foi como se eu tivesse sido capturado por um canto de pássaro. Comecei a ficar cada dia mais apaixonado pelo canto de pássaro... Eu me sentia como a gente se sente quando nasce o primeiro filho: você acorda às três da manhã para escutar um sabiá cantar, porque às quatro horas o sol começa a aparecer no horizonte, e então você começa a ouvir aquela musiquinha lá no fundo da sua cabeça... Queria compor e estava apaixonado pelo canto de pássaro. Tentei, então, fazer transcrição de canto de pássaro. E me chamava a atenção o fato de que o canto de pássaro poderia deformar a melodia humana, que eu achava altamente enfadonha. Em geral, a melodia da música erudita é enfadonha, é muito chata. E a melodia na música popular brasileira, ao contrário, é maravilhosa!... Mas eu não sei fazer música popular... Daí eu ter me aprofundado nessa coisa do som. E então vem a segunda parte da sua pergunta, Tato. Sinto que fui capturado por esse som dos pássaros. Não fui eu que escolhi; fui escolhido pelo som dos pássaros. Não sei se todas as pessoas são assim, mas eu me senti capturado pelo meu tema de trabalho...

ANA MARIA BULHÕES: Antônio Araújo, é sempre muito bom ouvir você falar do seu trabalho. E ver como você consegue manter o trabalho do Teatro da Vertigem, com sangue, suor e lágrimas. Sempre da melhor maneira possível. Pensando na *Trilogia bíblica*, eu tenho algumas curiosidades. Havia nas peças da *Trilogia* um tom bastante provocador. E houve também muitas reações radicais. Algumas até ridículas, de tão radicais. Você faz um teatro que tem uma interferência dupla: é um teatro que interfere na realidade das comunidades e que tenta provocar também uma interferência no comportamento do público, levar a uma reflexão quase orgânica da plateia sobre o que se passa em cena. Então o que eu queria saber é como se dá essa relação entre os atores e o público quando os espetáculos do Teatro da Vertigem são apresentados para plateias estrangeiras, em países como a Alemanha ou a Rússia... Esse público também percebe a cena como uma provocação?

ANTÔNIO ARAÚJO: A reação do público variou muito de um espetáculo para o outro. No *Apocalipse*, a gente teve uma experiência muito boa, que foi abrir ensaios para o público, fazer ensaios abertos quando estava próxima a data da estreia. Em *O livro de Jó* e em *O paraíso perdido* a gente não fez isso. E durante um mês, antes da estreia do *Apocalipse*, havia plateia no ensaio. Era uma plateia que misturava o público do Teatro da Vertigem com alguns convidados do grupo. No final, a gente abria a possibilidade de um debate, a plateia podia fazer perguntas... Não era nada obrigatório, mas a gente recolheu muitos

depoimentos... Aconteceu algo muito bacana a partir desse *feedback*: o trabalho foi sendo aos poucos modificado. Fernando Bonassi reescreveu alguns trechos a partir de questões levantadas pelo público. Eu também mexi um pouco na encenação. Esse *feedback* também afetou a interpretação dos atores.



Teatro da Vertigem. *Apocalypse 1,11*, 2000. Cena com Roberto Audio e Vanderlei Bernardino. Foto: Claudia Calabi

Não estou falando de uma obra aberta, mas estou apontando interferências concretas do público na criação do espetáculo. Um espectador diz que não entendeu uma cena e o ator modifica o jeito de interpretar o texto. Um outro diz que não havia ênfase na figura de João, que desaparece na cena do massacre, e então Fernando Bonassi inclui um texto para João dizer nesse momento, para valorizar o local onde ele está, no corredor do massacre.

Essas são mudanças que foram acontecendo por causa do público. Para nós, com o *Apocalipse*, o público também entrou no processo colaborativo de criação do espetáculo. A plateia colaborou concretamente na criação da obra. No *BR3*, essa mesma abertura para a participação do público voltou, dessa vez num espetáculo itinerante.

Mas quando o espetáculo vai viajar para fora do Brasil, quando vai ser apresentado para um público que não fala português, surge uma outra questão, que é a da projeção de legendas, a fim de que a plateia possa acompanhar tudo que acontece em cena. Isso interfere muito na relação entre os atores e a plateia, mesmo quando se está trabalhando com tradução simultânea. A legenda perturba muito e às vezes atrapalha. Mas o público precisa entender a cena. Então a gente tentou escrever um roteiro, uma espécie de libreto dos espetáculos.

Fizemos esses libretos tanto nas apresentações de *O livro de Jó* quanto nas do *Apocalipse*. Em *O livro de Jó*, esse roteiro/libreto era bastante compacto. No *Apocalipse*, ele era mais longo. Na Alemanha, os patrocinadores da nossa temporada fizeram um libreto para o *Apocalipse* que tinha dez páginas! Tinha pedaços do texto do Fernando Bonassi. E nós fizemos o espetáculo num presídio que ficava fora da cidade de Colônia, na Alemanha. Os espectadores tinham que pegar um ônibus para ir até o presídio e esse libreto era distribuído durante a viagem, que durava quarenta minutos. Então, a maioria dos espectadores lia o libreto e eles sabiam o que acontecia na peça.

Há um lado bom nisso, no sentido de facilitar a compreensão; mas há um lado ruim também, porque os espectadores antecipam a ação, sabem o que vão ver na cena seguinte. Não encontramos alternativa para o libreto. A tradução simultânea era muito perturbadora, é uma das piores coisas para os espectadores, que ficam perdidos nas cenas. Como espectador, prefiro ver cinco ou seis horas de espetáculo falado em russo, sabendo o rumo daquela história, do que tentar me situar a cada cena sobre o que está acontecendo. A antecipação da ação é ruim, mas, se for o caso de eu dormir, eu durmo, tenho essa opção...

O problema da legenda é que ninguém consegue se entender com ela, nem os atores nem a plateia. Num espetáculo em que todos se movimentam, em que você tem que seguir os atores andando de uma cena para outra, daqui para lá, como descobrir onde está a legenda? Quando você trabalha com projeção de legenda, você cria necessariamente um foco de atenção para os espectadores. Só que a gente trabalha cenas com múltiplos focos! Então é complicadíssimo trabalhar com legendas.

No *BR3*, o esquema do espetáculo foi um pouco diferente, porque o que se movimentava era o barco, e os atores também. Havia um esquema de motos para levar os atores de um lugar para outro, na Marginal do Rio Tietê, porque não dá para confiar em carros numa via tão movimentada... Imagina se os atores entrassem num carro para ir de um ponto a outro da Marginal e enfrentassem um tremendo engarrafamento... O barco chegaria naquele ponto e os atores não chegariam e não haveria cena [risos].

O espetáculo começava em terra, tinha um prólogo antes da entrada no barco, os espectadores acompanhavam os atores no barco, havia cenas dentro do barco e cenas às margens. E como estava sendo feito o assoreamento do Rio Tietê, as plataformas de assoreamento eram palcos flutuantes às margens, à medida que o barco ia fazendo a travessia do rio. Na parte final, todos estão no ponto de chegada, em terra firme. A estrutura do espetáculo era bastante complicada, porque exigiu um complexo sistema de segurança, com a participação da Marinha e do Corpo de Bombeiros.

MAURO COSTA: Achei interessantíssimo o relato do Antônio Araújo sobre o processo de crise do grupo, na construção do *BR3*. Na verdade, essa ideia inicial de fazer uma viagem entre Brasilândia, Brasília e Brasileia partindo do radical Brasil em comum poderia resultar numa bobagem... Essa busca de identidade, e de uma identificação nacional, já é sinal de um questionamento que só se torna criativo se for para mergulhar de corpo inteiro nessa crise, ou seja, na crítica de tudo que se está vivendo... E, nesse sentido, a crise vivida pelo grupo veio para ajudar, porque as crises trazem tudo à tona, fazem o grupo colocar tudo fora do lugar.

E esse processo de criação num momento de crise tem muito a ver com o processo de composição musical do meu amigo Silvio Ferraz, que se coloca todo o tempo a questão da captura da sensação, do tirar da matéria o material sonoro como sensação, como quem rompe, como quem não está ali, como quem não sabe ainda o que está para ser inventado. A música surge de uma crise, como a manifestação de rua, ou a greve, como um corpo que cai e que revela o que está nas entranhas, em cada um desses momentos, desses gestos, desses acontecimentos. É assim, em crise, que o artista trabalha, no teatro, na música, nas artes plásticas...

E é por isso que os dois relatos de crise – o do Antônio e o do Silvio – se aproximam. A gente sente a potência criativa da crise nos dois relatos. Mas eu discordo do Silvio quando ele diz que o que está compondo não tem a ver com a busca de uma brasilidade, de uma identidade brasileira. Até porque o que é brasileiro está gravado na nossa pele, ressoa nos sinos de Minas Gerais, nos passos das procissões, assim como no canto dos pássaros.

Eu quero lembrar aqui a conferência⁵⁵ sobre fonologia do Mário de Andrade, quando ele contou a história do bem-te-vi.⁵⁶ Ele dizia que o bem-te-vi é o que está na base da sonoridade anasalada do português brasileiro e da língua tupi; e que o tupi é anasalado em sons como *nheengatu*, *nheen* ou *Anhangabaú* por causa do bem-te-vi, e que o som do bem-te-vi foi o mentor dessa nasalização generalizada das línguas brasileiras. Então acho que essa brasilidade está presente de formas muito diversas e potentes, mesmo onde a gente não procura... E a riqueza dessa procura da brasilidade, que desmontou a tal identidade nacional, está na crítica radical que surge em momentos de crise.

Essa busca está na crítica radical tanto do Silvio quanto do Antônio. Por isto gostei tanto quando ouvi o Antônio dizer que não queria o documental e não queria extrativismo, não queria representação do real. E afirmar que quer uma outra coisa, quer a construção do real, que não tem a ver com falar de Brasília, falar de Brasileia, ou falar de Brasilândia. Eu gostaria que vocês comentassem isso tudo e essa relação entre a crise e a criatividade.

ANTÔNIO ARAÚJO: Concordo que o trabalho corria o risco de virar uma grande bobagem. O trabalho sempre corre esse risco e o BR3 correu muitos riscos. Até porque, por trás de todo discurso de identidade, existe sempre um discurso de manipulação e de manutenção de poder. A gente viu isso muito fortemente no Acre e tivemos muitos problemas por causa disto. O discurso identitário mantém o governo, que extrai dessa identidade a força para exercer o seu controle sobre as pessoas e os territórios. Quando a gente partiu do radical Brasil, comum aos três lugares, havia um projeto definido. Partimos de lugares concretos para a criação de um lugar imaginário, de um outro lugar, que

55 Trata-se de “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, trabalho apresentado por Mário de Andrade no Congresso Nacional da Língua Cantada (1937) e depois incluído no livro *Aspectos da música brasileira*, no qual tematiza a heterogeneidade fonética, as diferenças entre uma norma culta em expansão e os falares e cantares regionais, sublinhando, nesses diferentes modos de sonorização, a “questão da nasalização”.

56 O comentário sobre o bem-te-vi, no entanto, é extraído por Mário de Andrade do livro de Konrad Guenther por ele citado na bibliografia de seu estudo *Das Antliz Brasiliens* (Leipzig: R. Voigtlaendler, 1927, p. 220). Transcrevemos aqui a passagem de “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, referente ao bem-te-vi: *Esta nasalização da língua nacional não escapa aos observadores estrangeiros que nos ouvem. O sr. Konrad Guenther, numa deliciosa página de seu livro ainda tão pouco divulgado entre nós, faz uma curiosíssima observação. Discreteando sobre o bem-te-vi, cujo nome considera admiravelmente adequado aos costumes e à vivacidade do passarinho, observa que tanto o seu canto completo, ‘bem-te-vi’, como o seu piado, ‘piã’, apresentam um i nasalizado, como se fosse emitido pelo nariz. Esta entoação é tão caracteristicamente brasileira, confessa o adorável escritor, que muitas vezes, ao conversar com brasileiros, ele se recordava do timbre do bem-te-vi e ficava na dúvida si era o tiranídeo que imitara a entoação dos brasileiros, ou estes a daquele. E conclui afirmando que o metal da voz brasileira condiciona-se muito bem à nossa natureza, e lhe recordava, por sua musicalidade, principalmente na boca das moças, o timbre da clarineta.*

não é mais nenhum desses três lugares iniciais. Nós falamos de questões que servem para construir um discurso de identidade, mas que servem também para erguer uma recusa dessa identidade, para revelar um medo de todos esses clichês identitários.

No Brasil, essa busca de um discurso de identidade começou no século XIX e desde o começo houve uma armadilha por trás desse discurso. O nosso grupo tinha o desejo de pensar esse discurso nos pontos em que ele é problemático, porque talvez a tal identidade não exista. Talvez essa identidade não possa ser capturada. Por isso eu gosto do espetáculo flutuante, da cena móvel e move-dição. Não é possível falar de uma identidade brasileira porque essa identidade não é um dado, ela é problemática, ela é uma questão em aberto, permanentemente em aberto, como um rio que precisa ser atravessado enquanto se move constantemente...

SILVIO FERRAZ: Discutir essa questão da identidade nacional é algo que vem a calhar, sobretudo na área musical, porque eu já vi oito ou nove grupos brasileiros de música contemporânea serem limados de eventos internacionais, como o projeto Brasil-França, porque o Ministério da Cultura alegava que eles não tinham a tal “identidade nacional”.. Alguns até poderiam viajar e se apresentar no exterior com verbas de governos europeus ou com a ajuda de universidades... E o que é afinal essa identidade nacional? Será que vamos fazer uma “cartilha da identidade”? O que faz um brasileiro “ser brasileiro”? Esta é uma questão bastante complicada; sobretudo no caso do trabalho de compositor, que costuma ser totalmente solitário e não tem a plateia para ajudar a compor ou para abrir um debate sobre brasilidade.

Para mim, a questão da brasilidade começa nos problemas do cotidiano. Um bombeiro brasileiro tem problemas muito diferentes de um bombeiro francês. E ele oferece soluções diferentes também. Talvez cada uma dessas coisas do cotidiano acabe fornecendo um pequeno elemento, algo muito pequeno, que a gente não consegue denominar, que defina uma singularidade, uma particularidade do nosso modo de ser e compreender o mundo. E talvez só seja possível encontrar esses pequenos elementos singulares se a gente se livrar dessa tal macroidentidade, dessa ideia de uma brasilidade grande e imponente...

Na verdade, o que a gente tem, de fato, são diversas microidentidades... O que é ser brasileiro? Ou ser francês? Ou ser belga? São questões do século XIX, que se fizeram pertinentes no debate do século XIX, por razões do século XIX. Mas essas questões precisam ser redefinidas e repensadas no contexto do século XXI.

ANTÔNIO ARAÚJO: Eu tenho muito medo das patrulhas, e sobretudo das patrulhas que se internalizam. Tenho medo dessa gente que policia o trabalho dos outros para dizer se é brasileiro ou não é. Ou para dizer se o trabalho é político

ou não é político. Nós convivemos com muitas patrulhas... Recentemente, nos mecanismos de incentivo cultural, surgiu uma outra patrulha: esse trabalho tem contrapartida social ou não? E qual a contrapartida social que deve ser aceita para que um grupo tenha incentivo cultural? Nós pensamos em teatro, fazemos teatro. Nossas atividades são de teatro, nossos ensaios, nossas oficinas, nossos debates. Se essas atividades podem ser consideradas contrapartidas sociais, ótimo. Mas não vamos mudar o nosso trabalho para nos adequar a um modelo de contrapartida social definido por uma burocracia...

SILVIO FERRAZ: Fiz uma apresentação com Rodolfo Caesar e mais duas mil crianças em Realengo, um bairro do Rio de Janeiro. A gente contava com dois computadores e uns meninos atuavam como DJs. Além disso, havia um grupo de crianças que dançava. Logo nos perguntaram o que havia de brasileiro naquela apresentação. Eu respondi: “Não sei!”

JOSÉ DA COSTA: Silvio falou da técnica e do tema como campos que servem como defesa do artista; eu achei bacana isso e queria fazer uma pergunta a você, Antônio, que também é professor de uma escola de teatro, como eu. Você fala frequentemente, em seus depoimentos e entrevistas, que a criação do Teatro da Vertigem se deu a partir de questões de interesse para o teatro contemporâneo. Tenho a impressão que você fala também de questões teóricas, de discussões que se davam na escola de teatro; e muitas delas ligadas ao trabalho de certos professores. Quanto a esse aspecto, eu queria perguntar que questões, discussões e pessoas animaram vocês a desejar fazer o teatro que vocês fazem hoje. Lembro de professores universitários que incentivam esse teatro de intervenção urbana e de rua ou de participação da plateia. Gente como o professor Sérgio de Carvalho,⁵⁷ que promove um tipo de teatro que se faz acompanhar de muitos debates, ou como Lúcia Romano,⁵⁸ que escreve sobre teatro físico;

57 Sérgio Ricardo de Carvalho Santos, dramaturgo, encenador e pesquisador de teatro, nascido em 1967. É professor de dramaturgia e crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Foi dramaturgista do Teatro da Vertigem, autor do texto de *O paraíso perdido*, primeira montagem da companhia, e editor das revistas de cultura *Vintém* e *Traulito*. Foi um dos responsáveis, em 1997, ao lado de Márcio Marciano, Ney Piacentini e Maria Tendlau, pela criação da Companhia do Latão, grupo voltado para o estudo do teatro épico, da relação entre arte e sociedade e para a intensificação da reflexão histórica ativadora e da dimensão política da atividade teatral. Entre os espetáculos montados por ele estão *O nome do sujeito* (1998), *A comédia do trabalho* (2000), *Ópera dos vivos* (2010), *O pão e a pedra* (2016). Autor, entre outros livros, de *Introdução ao teatro dialético* (2009), *Companhia do Latão 7 peças* (2008) e *Ópera dos vivos* (2014).

58 Lúcia Regina Vieira Romano, atriz, produtora e pesquisadora teatral, formada em teoria do teatro pela Escola de Comunicações e Artes da USP, mestre em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutora pela ECA/USP. Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Unesp, Lúcia Romano foi uma das fundadoras

ou ainda como Johana Albuquerque,⁵⁹ que promoveu aquele movimento da Biblioteca de Teatro Brasileiro e do Dicionário do Teatro Brasileiro... Faça essa pergunta porque você foi aluno e, como outros alunos, depois se tornou professor... Queria saber que tipo de aula anima um aluno a se tornar diretor do Teatro da Vertigem e a fazer um teatro como o que vocês fazem...

ANTÔNIO ARAÚJO: Para responder sobre as aulas que me estimularam a fazer o teatro que eu faço, preciso dizer que eu fiz primeiro teoria do teatro, antes de fazer direção teatral. Isso foi bárbaro para mim; eu acho que todo diretor deveria fazer teoria do teatro antes de encenar uma peça... [ri] Deve cursar teoria teatral e só depois se dedicar à direção teatral. Para mim, isso foi muito importante. Havia no curso de teoria um questionamento sobre como pensar o teatro. Isto é fundamental. Para mim, foi muito importante debater qual o tipo de teatro que eu queria fazer. Era melhor fazer um teatro de pesquisa, um teatro experimental? Por que era melhor esse tipo de teatro? Eu acho que é muito difícil pensar o Teatro da Vertigem, no seu início ou mesmo agora, sem esse questionamento. Por isso, o Teatro da Vertigem foi, desde a sua criação, ligado à experiência da universidade. Algumas pessoas que formaram o grupo estavam na universidade, vieram da universidade. Nós todos, como grupo, nós nos encontramos na universidade. Então existe aí uma relação muito forte entre o grupo e a vida universitária. Tive vários professores do curso de teoria do teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) que foram fundamentais para mim: Jacob Guinsburg,⁶⁰ que lecio-

dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atuando atualmente na Cia. Livre de Teatro. Autora de *O teatro do corpo manifesto: teatro físico* (Perspectiva, 2005) e do *Dicionário temático do teatro brasileiro* (2005), entre outros trabalhos.

59 Johana de Albuquerque Cavalcanti, diretora, atriz, pesquisadora de teatro. Pós-doutoranda em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, com a pesquisa "Estudos preliminares de redação para um futuro histórico biográfico do teatro moderno e contemporâneo brasileiro". Doutora em artes cênicas pela ECA/USP, com a tese *Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*, e mestre pela Unirio, em direção teatral, com a dissertação *Estudo de redação de verbetes sobre diretores de teatro*. Dirige a Cia. Bendita Trupe, sediada desde 2000 em São Paulo. Coordenou a Enciclopédia Itaú Cultural Teatro até 2006, pesquisa que se encontra *online* no seguinte *link*: <<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>>.

60 Jacob Guinsburg, crítico, ensaísta, tradutor e professor de estética teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, nascido em Riscani, na Bessarábia, em 1921. Especialista em teatro russo e ídiche, é autor, entre outras obras, de *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou* (1985), *Leone de'Sommi, homem de teatro do Renascimento* (1989), *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro ídiche* (1996), *Da cena em cena: ensaios de teatro* (2001). É também o diretor presidente da Editora Perspectiva.

nava estética teatral; Elza Vincenzo,⁶¹ de história do teatro; Renata Palottini,⁶² de dramaturgia e crítica; Sábato Magaldi, professor de crítica teatral e teatro brasileiro; José Eduardo Vendramini, professor de direção teatral... Tive professores maravilhosos. E no começo o Teatro da Vertigem era um grupo de estudos. Nós nos reunimos a princípio para fazermos um grupo de estudos.

O Vertigem começou, então, assim, como um grupo de estudos, cujo tema de interesse era a física clássica aplicada ao movimento preciso do ator. Esse era o objeto de estudos do grupo. Só que, antes de começarmos a estudar o tema, nós nos vimos diante de um dilema, de uma questão, que era: como é que a gente faz essa pesquisa? E aí fomos fazer uma pesquisa sobre a pesquisa. A gente foi estudar metodologia científica, pegamos um livro de metodologia. E encontramos ali um monte de elementos para questionar... Para depois entrarmos propriamente no tema da física, da mecânica clássica, do movimento. Eu acho que existe uma correlação direta entre a passagem pela universidade, a formação do grupo de estudos e a escolha de um teatro experimental para trabalhar.

JOSÉ DA COSTA: Eu teria uma outra pergunta: como é que você pensa a questão da técnica, sendo professor de direção teatral? Você acha que isso é uma preocupação para professores de arte, ou acha que isso parcialmente não procede porque se trata de aquisições em algum grau resultantes de treinamento?

ANTÔNIO ARAÚJO: Eu tenho uma resistência seriíssima com essa questão da técnica, com esse pensamento tecnicista. Adorei o comentário do Silvio, quando ele falou sobre a paixão pela música, ou quando Silvio falou da admiração dele pelas *Bagatelas*, de Anton Webern. Você pode partir de uma obra e pode inventar o seu próprio fazer em torno dessa obra. Não é obrigado a seguir uma técnica previamente estabelecida a fim de desenvolver uma criação. Você inventa o seu próprio fazer. Você vai ter que quebrar a cabeça para entender como é que você vai conseguir realizar tudo que pretende.

61 Elza Cunha de Vincenzo, estudiosa, já falecida, da história do teatro, da obra de Gianfrancesco Guarnieri e da dramaturgia feminina de fins dos anos 60. Foi professora na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, e autora de *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992).

62 Renata Monachesi Pallottini, poeta, advogada, dramaturga e tradutora paulista, nascida em 1931. Foi professora da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e da Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo e faz parte também do corpo docente da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, em Cuba. Autora, entre outros livros, de *Acalanto* (1952), *O cais da serenidade* (1953), *O monólogo vivo* (1956), *A casa* (1958), *Os arcos da memória* (1971), *Coração americano* (1976), *Noite afora* (1978), *Cantar meu povo* (1980), *Cerejas, meu amor* (1982), *Ao inventor das aves* (1985), *Esse vinho vadio* (1985), *Um calafrio diário* (2006), *Chocolate amargo* (2008), *Teatro completo* (Perspectiva, 2006), reunindo suas 21 peças; *Chez Mme. Maigret* (2011).

A gente veio de uma década e pouco, de 1980 até meados de 1990, em que o pensamento tecnicista era muito forte. Havia esse pensamento nos diretores de teatro, nos atores, no pessoal que trabalhava com cenografia, figurinos, sonoplastia, nos bastidores do teatro. Havia uma obsessão com a técnica. Os atores pensavam: qual técnica eu preciso aprender? Qual delas eu ainda não aprendi? Um bom ator era uma espécie de *one man show* de técnicas. E qual era o questionamento artístico desse ator? Por que ele fazia arte, por que ele fazia teatro? Essas questões ficavam em segundo plano. E a escola era o lugar onde se aprendia uma coleção de técnicas.

Não acredito em fazer teatro assim. Não é que eu não acredite na existência de técnicas de teatro ou na necessidade de um aprendizado técnico mínimo, mas é que é preciso haver um contraponto, é preciso discutir o projeto artístico. Todos os meus alunos sabem que eu faço essas perguntas: qual é o seu projeto artístico? O que você pretende como artista? Não sabe? Então busque aprender a questionar o seu ofício, a sua arte. Muitos alunos chegam com essa demanda: queremos conhecer as várias técnicas dos encenadores do século XX! Tudo bem. Mas por quê? Para quê? Não pense que a escola é uma coleção de técnicas! Sou radicalmente contra isto! Há elementos de técnica no trabalho teatral, mas que estão a serviço de um projeto.

Com os alunos interessados em direção teatral, eu trabalho com exercícios que servem para identificar problemas. Um dia é dedicado aos exercícios e a algumas técnicas de teatro; o outro é centrado no projeto artístico de cada um dos novos diretores. É claro que estamos falando de grupos pequenos de alunos. Os cursos têm cinco ou seis alunos de direção. Então, é possível dar um atendimento individualizado. E a questão da técnica é encaminhada dentro de um processo de aprendizado e de construção de um projeto artístico e de uma pesquisa cênica. O aluno que quer ser um diretor de teatro tem que entender o processo, tem que se movimentar dentro dele, e eventualmente vai descobrir que o trabalho não está pronto, que é preciso fazer mais perguntas e obter novas respostas.

MARISA RESENDE: É um prazer ouvir vocês, e foi um prazer ouvir as peças do Silvio apresentadas aqui, na abertura desse encontro, que foram lindamente trabalhadas pela Annita e pela Lídia. A gente sai com a cabeça rodando com uma porção de ideias; e me ocorre uma pergunta, quando ouço ambos se dizem tão sensíveis aos estímulos de fora. A pergunta é para os dois. Diante das experiências de vocês dois, cada um em seu campo de trabalho – Silvio Ferraz enfatizando o material e Antônio Araújo, a vivência do grupo –, como fica para vocês o risco da grande bobagem? Onde fica o senso crítico que norteia uma escolha e que faz você modificar o trabalho, sem ser necessariamente por um estímulo de público, mas por uma correção que se faça necessária dentro

de vocês? Ou seja, eu estou cobrando que o criador se exponha aqui, de uma forma talvez mais transparente, em função das escolhas que faz.

SILVIO FERRAZ: Isso toca naquilo que estava sendo falado sobre a questão da técnica. E aí a gente tem que fazer uma distinção. Convivo com poetas para tudo quanto é canto e a matéria básica dos poetas é a língua, uma língua que ele vai reformar, recriar, reinventar, deformar, aprender a brincar com ela. E todos nós aprendemos a língua quando crianças. Mas com a música isso não acontece. A gente não aprende a linguagem musical desde pequenino. A gente tem um longo aprendizado para aprender a tocar as notas, ler as notas, escrever as notas musicais. Então existe um aprendizado técnico e existe um aprendizado da linguagem musical e a gente confunde os dois. É como a linguagem da computação. Você tem que aprender a programar, aprender a linguagem da computação. Mas aprender a programar é também aprender a ter chão, a ter uma base sobre a qual você pode criar, inventar.

No teatro é diferente, assim como na poesia ou na prosa. No teatro, você já tem o chão porque você convive com o espaço, com o movimento, com a fala, com as cenas do cotidiano, desde criança. Então, quando se fala de técnica no teatro, é muito diferente de se falar de técnica musical. Quando se fala de uma técnica musical, a gente fala da técnica de fulano ou de beltrano, ou seja, a gente fala de uma variação crítica da linguagem musical. Quando eu ouço uma música ou leio uma partitura, eu digo: isto está bem escrito ou mal escrito de acordo com tal técnica... Como eu vou me livrar de todos esses pressupostos? Como é que eu vou dizer: “Não, esse cara já aprendeu a linguagem musical e então ele está escrevendo a partitura dele nessa linguagem musical...” Como me livrar dos pressupostos das técnicas aprendidas no estudo de outros compositores? Como fazer uma avaliação crítica do trabalho desse compositor para que o trabalho possa se desenvolver?

Quando a gente começa a escrever, surge um problema. Eu tenho alunos de composição. Sempre tento conversar com alguns alunos e mostrar os problemas para eles. Eu tenho tentado fazer isso de maneira bem simples, que é a seguinte: vou fazendo um processo meu, de leitura de partituras; então eles chegam com uma música que estão rascunhando e eu tento tocar a partitura no piano. Daí, eu vou ter que aprender a ler aquela música do zero. Vou errar mil vezes. Eu não sei exatamente o que o aluno está pretendendo ali. E vou ter que me expor totalmente no processo de leitura, tentando descobrir: qual é o problema que ele está se colocando? Quer dizer: ele se colocou um problema, e eu vou descobrir onde ele está tropeçando. E vou dizer isso para ele: “Olha, eu tentaria resolver esse problema por aqui, ou por ali...” Então, quando se trata de música, a avaliação crítica é bem complicada, porque você tem uma

avaliação crítica no processo de composição e uma outra avaliação crítica da peça musical pronta, acabada. No teatro, eu vejo que o Antônio está fazendo algo parecido: uma avaliação crítica durante o processo de trabalho e uma outra avaliação do espetáculo já pronto.

ANTÔNIO ARAÚJO: Acho essa pergunta muito difícil de responder. Quando a gente trabalha com arte, especialmente esse tipo de arte que a gente faz, experimental, o risco da grande bobagem existe sempre, e existirá sempre... No teatro, a gente controla e não controla o que faz. O controle é só parcial. Ainda mais porque se trata de um trabalho coletivo e você tem interferências o tempo todo. Aquilo que você vai criando é seu e também não é seu; e você domina e também não domina; e às vezes o processo vai levando o grupo para lugares que não são exatamente aqueles que você tinha pensado no início. Acho que o risco da grande bobagem é concreto, é real sim. E com a obra pronta, você pode ainda pensar: “Meu Deus do céu! Como é que eu não vi isso antes, como é que isso me escapou?” O risco não é só a grande bobagem, mas também é descobrir que você está se repetindo, ou está repetindo o outro... E você às vezes não se dá conta disso durante o processo de criação. Por mais que você queira, por mais que fique atento, você está dentro do olho do furacão, tentando olhar para o que está lá fora... Então eu acho complicado.

É tão complicado esse processo coletivo de criação que ele é desgastante, demanda tempo; todo mundo tem voz, todo mundo fala, tudo pode mudar. É um processo coletivo e tem múltiplos olhares. Essa multiplicidade pode ser muito boa, claro, mas exige muita atenção. Às vezes, você está se encaminhando para uma solução e alguém fala: “Ah... me poupe disto! Assim é muito piegas...” E você percebe que aquilo é verdade e muda imediatamente de rumo. Há um peso enorme nesse processo coletivo, mas também existe uma contrapartida muito positiva. É muito bom ter uma multiplicidade de olhares e ter às vezes também um choque de olhares. Você pensa o processo de criação em várias instâncias. O dramaturgo pode propor algo diferente do que o diretor queria. Ou o diretor faz uma mudança e o ator não consegue fazer. Ou o ator cai de sola naquilo que o dramaturgo escreveu... A todo instante existe um *feedback* crítico.

No *Apocalypse 1,11* e no *BR3* nós tivemos acompanhamento dos ensaios por um dramaturgo, que é esse sujeito que está dentro e fora do trabalho, que não está no dia a dia mas que aparece volta e meia trazendo um olhar crítico sobre o que se está ensaiando. Então, o dramaturgo nos permitiu ter um *feedback* crítico muito importante. No *Apocalypse*, a gente teve um período de experimentação nos ensaios abertos, o que fez com que a gente tivesse também o *feedback* do público. Nada garante que a gente não faça uma grande bobagem, mas fica mais difícil...

SILVIO FERRAZ: Você conhece aquela história do Stravinsky? Pois é... Stravinsky tinha grandes críticas à *Nona sinfonia* de Beethoven.⁶³ Ele achava horroroso o final da sinfonia. Vinha uma bandinha e tocava: “Pom Pom Pim Pim...” [*imita o trecho final da melodia*] Stravinsky dizia: “Essa banda é horrorosa... Isso é uma besteira... Como é que Beethoven compôs essa besteira no final da sinfonia?” Mesmo Beethoven corria o risco de fazer uma grande bobagem... E às vezes a grande bobagem não é tão grande assim... Ou há pequenas bobagens que fazem o trabalho sobreviver... Se tudo é certinho demais, isso é um problema... A gente às vezes precisa de um errinho.

WALDER VIRGULINO: Minha pergunta é para Antônio Araújo. Eu tive uma premonição. Foi sobre a questão da inevitabilidade do religioso, que você abordou quando contou a história de que o seu grupo, embora estivesse querendo fugir do tema religioso no processo de criação do *BR3*, não conseguiu evitar esse tema. Nesses últimos dias, eu estava lendo a *Trilogia bíblica*, e lendo com uma Bíblia na minha mesa. Minha empregada doméstica, que é evangélica, perguntou por que eu estava tão interessado na Bíblia. Disse a ela que estava estudando o trabalho de um grupo de teatro, que trabalha com a questão do sagrado e que fez um espetáculo chamado *Apocalipse 1,11*. Ela ficou com os olhos esbugalhados. Queria ver as fotos do espetáculo. Então, eu abri o livro e mostrei para ela aquela foto da cena do João com a noiva. E comentei que a noiva era uma prostituta. Ela então me respondeu: “Lógico! A prostituta é a Igreja Católica...!” Eu então mostrei a foto de João na prisão. Ela disse: “Lógico! João entra na prisão e é torturado! Ele sofre muito... Como eu sofri... Quem está em crise está sofrendo...” Ou seja, ela estava me fazendo um alerta: todos sofremos, e todos vivemos em crise, e a crise é de fé. Ela estava ali falando para mim sobre a inevitabilidade do religioso. Imaginei que o grupo deveria estar em crise, depois de enfrentar esse tema da inevitabilidade do religioso, numa viagem pelo Brasil.

Acho que vivemos uma crise ampla: crise do teatro, do ator, da universidade, do mundo em que a gente vive. Então, fiquei pensando muito numa frase sua sobre o problema do ator. Você falou sobre a preocupação em fazer com que o ator, que conhece as mais diferentes técnicas de teatro, que sabe colocar o pé nas alturas, ponha o pé no chão, deixe de olhar apenas o próprio umbigo. Como fazer o ator sair desse seu umbigo para ver o mundo em torno dele? Como encarar um mundo que inevitavelmente vai levá-lo a uma situação de crise? Como fazer um ator inteligente, consciente da realidade do mundo, enfrentar situações de crise? A questão é basicamente esta: trabalhando com

63 A *Sinfonia n.º 9 em ré menor, Op. 125* (1824) é a última sinfonia completa composta por Ludwig van Beethoven (1770–1827). Incorpora parte do poema “An die Freude” (“À alegria”), ode de Friedrich Schiller, cujo texto é cantado no seu movimento final, que ficaria conhecido como “Ode à alegria”.

atores inteligentes, como fazer esses atores terem consciência desse estado poético, desse estado de poesia, que para mim é fundamental, e levarem o teatro até a questão da vertigem, até a questão da compreensão da vertigem, e da experimentação da vertigem?

Eu senti, acompanhando a evolução dos seus trabalhos, que os seus atores foram mudando. Os seus vídeos são muito diferentes. No princípio, existia em cena aquele lado pomposo do sagrado, quer dizer, tem a própria evidência da Igreja; a Igreja gótica, mesmo. Então, isso foi mudando, de um trabalho ao outro, até chegar ao *Apocalipse 1,11*. Nessa trajetória do grupo, *O livro de Jó* marcou uma mudança nessa presença do sagrado em cena: havia ali uma preocupação com os nomes dos personagens; os personagens passaram a ter nomes bíblicos.

No primeiro espetáculo da *Trilogia bíblica*, *O paraíso perdido*, os personagens tinham nomes abstratos: era O Anjo Caído, era A Mulher... E isso foi mudando até chegar ao *Apocalipse 1,11*, e aos personagens com o pé no Brasil. No *BR3*, sinto que o seu teatro mudou completamente de linguagem. Na *Trilogia bíblica*, houve, do primeiro espetáculo ao terceiro, uma evolução nesse sentido poético, e, ao chegar a *BR3*, essa mudança de linguagem levou a uma situação de crise. Então, como um crítico à distância desse processo que você viveu, queria que você falasse um pouco do estado poético do ator, do ator no Teatro da Vertigem.

ANTÔNIO ARAÚJO: Vou tentar responder à sua pergunta pensando no modo como o grupo trabalha. O ator vai construindo a sua visão do espetáculo, porque o ator do Teatro da Vertigem é um pouco encenador e é um pouco dramaturgo. Ele vai experimentando possibilidades de cena durante os ensaios. Então, o ator traz essa visão para um *workshop*, para uma improvisação. Numa pesquisa de campo, o ator sai do ensaio, vai para a rua, vai para um lugar e, a partir dessa experiência de fora do ensaio, a partir dessa experiência com o mundo, ele transforma as suas impressões num *workshop*. Nesse sentido, quando o ator participa de uma improvisação, o “dentro” e o “fora” dialogam entre si no trabalho do ator mesmo. E então entra em cena o meu depoimento pessoal como diretor do espetáculo. E o depoimento dos outros atores. E o depoimento do dramaturgo, o depoimento do iluminador... Nesse choque de depoimentos, nessa batida, nessa colisão, um é obrigado a prestar atenção no outro e o espetáculo vai surgindo justamente desse choque de depoimentos. Por isso, o teatro não deixa de ser uma experiência pessoal, de caráter introvertido, digamos umbilical, mas que se defronta com outras experiências pessoais. E esse confronto cria uma segunda instância. E nessas duas instâncias, entre o pessoal e o coletivo, a poesia vai se formando no trabalho dos atores.

O grupo do Teatro da Vertigem teve essa experiência poética em muitos trabalhos. Às vezes, isso acontece em determinado elemento, determinada cena, ou determinada proposição, que vem da história que estamos contando no espetáculo... O grupo decide pegar uma cena e propor um *workshop*. Ou então um ator propõe uma improvisação, a partir de uma experiência dele, lembrando de quando tinha cinco anos e brincava na goiabeira do quintal da casa da avó e... sei lá eu, isso vira uma cena, que é compartilhada por todos. Depois aquela cena é tomada por outro ator, e não por aquele que a propôs inicialmente; e, então, aquela cena já vira outra, porque nasceu de uma história daquele primeiro ator, mas se transformou com a experiência daquele segundo ator, e assim vai... Essa troca vai juntar a história da goiabeira com outra história, a da jabuticabeira da memória de outro ator, e depois eu entro e faço uma interferência na cena a partir de uma memória que tenho de um banho num córrego do interior e aquilo vira uma terceira história que vai ser incorporada ao espetáculo. Todo esse trabalho coletivo rompe com uma visão personalizada demais, com a questão individual, personalizada ou mesmo umbilical.

Além disso, ao longo do processo de trabalho a gente vai colecionando histórias de gente que nos visita, de pessoas com as quais entramos em contato nas pesquisas de campo ou em palestras, de convidados para ver os ensaios, ou mesmo dos espectadores dos ensaios abertos. Houve muito disso no processo de trabalho do *BR3*. Sempre queríamos ouvir as pessoas: “Qual é a sua impressão, o que você acha de Brasilândia? Ou qual a sua experiência de Brasília? Você tem alguma história para contar de Brasileia?” E vinha um arquiteto falar sobre Brasília como projeto urbanístico modernista. Ou um antropólogo falar sobre a vida numa comunidade de fronteira. E essas impressões e histórias iam se somando e se misturando, e isso foi construindo algo que não era só a minha visão, a minha particularidade, a minha individualidade, e sim uma visão coletiva, resultado de uma experiência coletiva.

ALEXANDRE FENERICH: Queria voltar ao sino a que o Silvio Ferraz se referiu. Eu percebi esse sino no meio dos cantos, que estão lá na segunda peça para piano; então, no meio de tudo aquilo, eu percebi o sino, mas não percebi como sino! Eu percebi aquilo como um som qualquer que associei com o resto; percebi que ele estava ali, naquilo que a Annita estava interpretando, e aquele som se espalhou, se misturou com o gesto que ela fez, e aquilo estava junto aos demais sons da peça. Então, esse sino para mim não era um sino. Então veio o Silvio e comentou: “Isso para mim não é um sino. É um som que está na minha imaginação, que ficou marcado na minha lembrança”. Então, a imagem do sino se mistura com o acorde que eu ouvi, ou com o que eu lembro desse acorde. Então, depois de ouvir outra vez esse acorde, e de ouvir a sequência que vem depois dele, vou procurar um sino que não existe.

O que eu quero dizer é o seguinte: o que era particular no momento da escuta de repente se transforma porque reverbera a história dessa minha escuta. E a cada vez que você ouve uma peça, essas reverberações são diferentes. Eu já ouvi essa peça do Silvio Ferraz em outra ocasião, em outro lugar, em São Paulo, numa circunstância completamente diferente de hoje, num espaço totalmente distinto deste aqui, no Rio, na Fundação Casa de Rui Barbosa. E minhas impressões de hoje, no Rio, se somaram àquelas de São Paulo. Agora eu escuto um sino naquele trecho, por causa do seu comentário sobre o sino.

SILVIO FERRAZ: É que este piano daqui é perfeito!

ALEXANDRE FENERICH: Claro! Há também a diferença do som dos pianos!

SILVIO FERRAZ: É preciso prestar atenção na afinação dos instrumentos!

ALEXANDRE FENERICH: Claro! E além dessa pergunta – para você comentar as reverberações da escuta – tenho ainda outra questão. Por que, Silvio, você fala da questão do ritornelo⁶⁴ como um fator da música? Você fala do ritornelo como um elemento que move, como um “movedor” da música, como o jogo entre a repetição e a quebra da repetição. Você escreveu, num texto, que “a casa fica plena quando está com mantra tibetano”. Então não há uma preocupação com o devir na música, com o que está por vir? A escuta não é ansiosa pelo que virá?

SILVIO FERRAZ: Respondendo rapidamente a você, Fenerich: essa história do sino me veio depois, ele entrou no meio da composição e poluiu um pouco a minha escuta... Talvez eu tenha que me livrar dos sinos, assim como eu tentei me livrar dos pássaros um tempo atrás... É aquela história sobre “ser capturado”. Por quem eu fui capturado? Pelos sinos da igreja... ou por essas coisas maravilhosas que são os tambores de crioula,⁶⁵ essas “mulheres tocadoras caixeiras do Maranhão”...⁶⁶ Ouvir aquelas mulheres tocando caixas é um trecho interessantíssimo! Elas estão nas festas do Divino. Essas memórias acabam

64 Leia-se, sobre essa questão, o livro *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea* (São Paulo: Educ: Fapesp, 1998), de Silvio Ferraz. Além da palestra “Ritornelo: tempo: música”, apresentada por ele no II Colóquio Deleuze-Guattari, realizado no Rio de Janeiro em agosto de 2011, que pode ser encontrada *online* no seguinte *link*: <http://sferraz.mus.br/palestra_deleuzeboullez/deleuze_boullez2.html>.

65 Tambor de crioula: dança afro-brasileira, popular no Maranhão, que envolve dança circular, canto e percussão de tambores.

66 A Festa do Divino, realizada sete semanas depois do Domingo de Páscoa, no dia de Pentecostes, para comemorar a descida do Espírito Santo sobre os doze apóstolos, e celebrada no Brasil desde os séculos XVII e XVIII, é uma das manifestações populares mais difundidas no país. Tem, no Maranhão, a peculiaridade de ser conduzida por mulheres, as Caixeiras do Divino do Maranhão, mulheres que escolhem o repertório musical, cantam cantigas tradicionais, improvisam versos e tocam tambor, guiando, assim, todas as etapas desse ritual do catolicismo popular.

atraindo a gente, e acabamos colocando esses sons de não se sabe onde dentro de uma música, dentro de um lugar, ou dentro de outro, a gente nem sabe se está mesmo colocando aquilo numa composição ou não. Então, esse treco do sino, é claro, é uma sacanagem, mas na verdade você acabou inventando o seu treco um pouco mais adiante...

Eu me lembro das palestras do compositor francês Edgard Varèse⁶⁷ sobre uma peça que ele compôs chamada *Hiperprisma*.⁶⁸ Na primeira palestra em que ele mencionou a composição, ele disse: “Esta peça é baseada num prisma. Eu imaginei um prisma de quatro dimensões...” Passou-se um tempo e Varèse foi convidado a dar outra palestra sobre sua composição. E ele se saiu com o seguinte: “Esta peça foi inspirada numa questão da química, de como as moléculas são formadas em determinadas condições...” Mais adiante, noutra palestra, ele fez questão de esclarecer que, na verdade, a composição falava sobre cristais: “Na hora de compor, eu pensei na cristalografia, em como os cristais são formados...” Ou seja, em cada palestra, Varèse mudava a história da composição de *Hiperprisma*. Em cada palestra a composição tinha uma inspiração diferente, tinha uma lembrança diferente, havia sido feita num lugar e numa circunstância diferentes...

Quando falo da minha música eu me lembro do Varèse. Neste depoimento aqui eu falei dos sinos. No próximo, talvez eu fale mais de Vivaldi, ou quem sabe do fato de que eu gosto de ficar sentado no piano improvisando, e toda a minha música vem dessa improvisação, dessa brincadeira ao piano... Então há muitas respostas para a sua pergunta sobre as reverberações da escuta e da inspiração.

Sobre a outra pergunta que você fez, bem, as repetições... Isso tem a ver com as reverberações também... Dentro de um espetáculo, ou dentro de um ciclo qualquer, você acaba criando um amálgama. Então, é claro que você vai ouvir

67 Edgard Victor Achille Charles Varèse (1883–1965), compositor francês que se radicou em Nova York no início do século XX, para quem a base sólida da música era o “som”. Voltado para a pesquisa de novas fontes, novos instrumentos (como o *theremim*, o *ondes Martenot*, o *dynaphone*, a *fita magnética*), nova técnica composicional e para o redimensionamento dos parâmetros sonoros musicais e a “liberação do som”, seu processo de composição teve nas polirritmias e dissonâncias, na alternância de sons instrumentais e sons gravados, na recusa a modelos formais preestabelecidos alguns de seus elementos fundamentais. Autor de *Amériques* (1921), *Hyperprisme* (1923), *Octandre* (1924), *Intégrales* (1925), *Ionisation* (1931), *Density 21.5* (1935), *Étude pour espace* (1947), *Déserts* (1954), *Poème électronique* (1958), *Nocturnal* (1959–61), entre outras obras. Cf. “Varèse: a composição por imagens sonoras”, de Silvio Ferraz (*Musicahoje*, 8 – maio 2002, revista de pesquisa musical do Departamento de Teoria Geral da Música da UFMG – Belo Horizonte).

68 *Hiperprisma*, obra de Varèse para 16 instrumentos de percussão e nove instrumentos de sopro, escrita em 1922–1923 e marcada por mudanças constantes de andamento e por um jogo sistemático de oposições entre as tessituras e as intensidades e entre os instrumentos de sopro e as percussões.

os sons do piano dentro da voz, ouvir as questões da voz dentro do piano e por aí vai. Isso é um treco que eu descobri muito recentemente. Se você colocar uma pessoa sentada, lendo uns poemas dela mesma, com aquela tensão de estar lendo um poema, com a tensão de não ser atriz, com a tensão de não ser cantora, como será essa leitura? Esta era uma ideia que eu tinha na cabeça: pegar a voz de quem está lendo; a voz da pessoa que está lendo é uma voz esquisitíssima. É uma voz que a gente inventa, ou tem na memória. Cada um de nós tem a voz de quem está lendo um poema, de uma outra maneira, na cabeça. As coisas acabam ecoando, de uma forma ou de outra, dentro da nossa cabeça. E acabam ecoando talvez pelas sonoridades que são muito parecidas.

Um compositor, assim como todo artista, fica sempre preso a certa sonoridade que fica ecoando em sua cabeça por muito tempo. Aquilo é como se fosse um mantra tibetano. Esse é o nosso ponto fixo. Agora, no mantra tibetano, estamos todos num ponto fixo. O mantra é o ponto fixo e cada um cria os seus pontos de fuga para onde acaba viajando, visitando outros lugares. Na música erudita, na música de concerto europeia, o mantra tibetano é entoado para quem está sentado numa cadeira de teatro e depois vai sair com os amigos, tomar um chope, etc. e tal. Mas ali, no teatro, aquele mantra não é muito adequado, não é mesmo? Veja: há compositores que fizeram esses mantras; então eu acabo incluindo as escapadas todas dentro da minha partitura... Acho que seria um pouco por aí a minha resposta. Depois a gente pode conversar sobre isso com mais calma também.

TATIANA MOTTA LIMA: Eu tenho uma pergunta para o Antônio Araújo. Lendo os textos e lembrando dos seus espetáculos, vejo que eles se movem entre vários pares de opostos. Opostos para os quais parece que não se encontra, e não temos que encontrar mesmo, um lugar de repouso. Isso me parece muito rico. Então o seu trabalho é um mover-se entre o sagrado e o profano, entre o mítico e o urbano, entre o político e o existencial, entre o público e o privado, entre o ficcional e o real.

Você reconheceu essa dualidade aqui quando comentou o processo de trabalho do *BR3*. Você disse: “Essa cidade da qual a gente quer falar é uma cidade ficcional. Ela tem um aparato concreto, a gente viaja e percorre uma cidade concreta, mas a cidade do espetáculo é ficcional”. E quando você fala da viagem que o grupo fez, você chama a atenção para o fato de que se tratou de uma viagem dupla, a viagem exterior e a viagem interior, a viagem para fora do teatro e a viagem para dentro, realizada pelo ator e pelo grupo. O tempo todo a sua fala é cheia de pares de opostos, para os quais não existe lugar de repouso.

Para o grupo, no processo de criação do *BR3*, esses opostos parecem ter apresentado muitos pontos de fricção, de tensão. Esse entrelugar, esse lugar de fronteira que vocês buscaram, foi também um lugar de conflitos, de crise. E, nesse jogo

de opostos, tem um polo específico que me interessa muito: a oposição entre sagrado e profano. Acho que a gente tem dificuldade, hoje, de pensar a noção do sagrado. Essa noção já vem para nós todos hoje carregada de uma grande crítica. É como se a gente estivesse falando de algo nostálgico, de algo que ficou em algum lugar do passado. Já que, depois da morte de Deus, como nos lembra Nietzsche,⁶⁹ não dá mais para falar em sagrado como se falava antigamente.

O Teatro da Vertigem acabou trazendo a noção do sagrado para dentro do espetáculo. E essa tensão entre aquilo que diz respeito a uma instância mítica, transcendental, sagrada, e uma visão material, laica e política do teatro está presente não apenas no processo de trabalho do Teatro da Vertigem, como também no de outros grupos fundamentais do teatro brasileiro contemporâneo, como o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa,⁷⁰ ou o Centro de Pesquisa Teatral, o CPT, de Antunes Filho.⁷¹

69 A frase “Deus está morto” (“Gott ist tot”), de Friedrich Nietzsche (1844–1900), reiterada em *A gaia ciência* (1882), nas seções 108 – *Novas lutas*, 125 – *O louco* e 343 – *Sentido da nossa alegria*, seria retomada, pelo filósofo, em *Assim falou Zaratustra* (1883–1885): *Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós! Como haveremos de nos consolar, nós os algozes dos algozes? O que o mundo possuiu, até agora, de mais sagrado e mais poderoso sucumbiu exangue aos golpes das nossas lâminas.*

70 José Celso Martinez Corrêa, dramaturgo, ator e diretor teatral, nascido em Araraquara (SP), em 1937, uma das figuras mais significativas do teatro e da vida cultural brasileira contemporânea. Criou em 1958, com Amir Haddad, Jorge da Cunha Lima, Carlos Queiroz Telles, Renato Borghi e outros, o grupo Oficina, cujo primeiro espetáculo foi, nesse mesmo ano, uma peça de sua autoria – *Vento forte para um papagaio subir*, com direção de Amir Haddad. Entre outros espetáculos, o grupo montou *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, e *Roda viva*, de Chico Buarque, em 1968, *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, em 1969, *Gracias Senôr* (criação coletiva) e *As três irmãs*, de Tchekhov, em 1972. Preso e torturado pela ditadura civil-militar brasileira em 1974, e com o Oficina fechado, exilou-se em Portugal, onde realizaria o documentário *O parto*, em parceria com Celso Lucas, sobre a Revolução dos Cravos; em seguida foi para Moçambique, onde realizou outro filme, *Vinte e cinco*, sobre a independência moçambicana. Voltando ao Brasil em 1978, iniciaria um movimento (a princípio exibindo filmes) para manter aberto o Teatro Oficina, agora redefinido como Uzyna Uzona. O teatro seria tombado em 1982 e reinaugurado de fato apenas em 1993, com a peça *Ham-Let*, depois de reforma realizada pela arquiteta Lina Bo Bardi, que transformaria o espaço numa “rua cultural”. Ao lado de Marcelo Drummond, Catherine Hirsh, Leona Cavalli, Paschoal da Conceição, Denise Assunção, Bete Coelho e outros colaboradores frequentes, Zé Celso, desde a retomada do Oficina Uzyna Uzona, realizou, no seu “teatro-terreiro-tecno-bárbaro”, *As boas*, de Jean Genet, *As bacantes*, de Eurípides, *Para dar um fim no juízo de Deus*, de Antonin Artaud, *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues, *Taniko, o rito do vale*, de Zenchiku, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, quatro peças sobre Cacilda Becker, entre outras montagens.

71 José Alves Antunes Filho, encenador paulista, nascido em 1929, criador do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) em São Paulo, em 1982. Começou fazendo teleteatro para a TV Tupi nos anos 50, foi assistente de direção do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), nas décadas de 1950 e 1960, e transformou o CPT numa escola de atores. Com os elencos do CPT, Antunes dirigiu montagens importantes na história do teatro brasileiro contemporâneo, como *Macunaíma* (1978), *O eterno retorno* (1980), *Nelson 2*

Então, quero perguntar a você como é que essa polaridade funciona no Teatro da Vertigem, lá dentro, no processo de trabalho, principalmente dentro do processo de trabalho do ator. Como é que você opera com essas oposições? Como é que os atores operam essa polaridade? Ela surge e é tematizada no final de cada ensaio ou de cada pesquisa? Ou ela é materializada nos processos de trabalho? Então eu queria pedir a você para falar sobre isso e sobre a sua noção de sagrado. Às vezes, eu percebo na sua fala algo de blasfematório, como quando você contou as suas experiências do Daime, ou quando você disse que um ator saiu do grupo para fazer um trabalho religioso... Que dinâmica tem o sagrado no Teatro da Vertigem?

ANTÔNIO ARAÚJO: Dentro do grupo, existem visões diferentes e práticas diferentes do sagrado. Eu me lembro que, nos ensaios de *O paraíso perdido*, havia um ator que se dizia ateu, uma atriz que se declarava judia, um outro que se definia como católico, uma atriz que frequentava um culto protestante... E todos estavam ligados ao mesmo processo de criação. E todos se questionavam o tempo todo. O ator que se dizia ateu, por exemplo, não me convencia 100% do seu ateísmo, assim como não acredito 100% nas minhas crenças...

Fernando Bonassi, o autor da peça *Apocalipse 1,11*, era talvez o mais panfletário do seu ateísmo. Eu me lembro de um momento bastante difícil com ele. Bonassi tem um texto muito duro, mas nas relações pessoais costuma ser muito tranquilo, muito doce. E eu me lembro que certo dia ele teve um surto de ódio, de raiva mesmo, durante um ensaio do *Apocalipse*. Jogou o texto no chão depois de uma cena de improvisação. E falou aos berros: “Eu não faço essa peça se tiver um final religioso, crente, porque eu sou ateu e não assino essa merda!” E aí a gente passou uns cinco meses do processo de trabalho tentando encontrar um final com o qual Bonassi se identificasse e o grupo estivesse de acordo. Eu mesmo não sou ateu, talvez eu seja um agnóstico, eu tenho certa dificuldade de me definir por aí. Então houve tensão, houve impasse, houve muita discussão, muita pesquisa, muito debate. O final do *Apocalipse*, depois de várias tentativas, foi aquele em que eu, os atores e o Bonassi, todos nós falamos: “Agora sim, tudo bem... Isso pode ser!”

No BR3 também tivemos muito debate. Bernardo Carvalho, por exemplo, ora se dizia ateu, ora agnóstico... Ele também tem dificuldade de se definir sobre o sagrado, ou o misticismo, ou a religiosidade. E essa ambiguidade está presente na literatura do Bernardo. Ele sentiu que algumas pessoas no grupo estavam

Rodrigues (1984), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1986), *Gilgamesh* (1995), *Prêt-à-porter* (espetáculo que teve quatro versões entre 1998 e 2001), *Foi Carmen Miranda* (2005), *Senhora dos afogados* (2008), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (2010), *Toda nudez será castigada* (2012).

muito vinculadas a uma questão religiosa, ou a um credo, a uma prática religiosa. Então ele passou a fazer um contraponto a essa religiosidade de alguns atores. Passou a dar voz à desconfiança, à descrença, e eu achei isso muito positivo. Esse debate faz parte da matéria da criação. Isto está dentro do fazer teatral.

IVAN SUGAHARA: A minha pergunta é muito simples. Antônio, você falou um pouco de alguns professores que inspiraram o trabalho de vocês... Eu queria perguntar que artistas são referências para você, para o Teatro da Vertigem? O que levou você a ser diretor, a ser artista, e em que medida esses artistas de referência contribuíram para isso? E queria saber também se você teve de fato alguma obra que foi determinante nessa sua opção pelo teatro. É só isso.

ANTÔNIO ARAÚJO: Eu sinto que tenho influências movediças, sabe? Sei, por exemplo, que, em *O paraíso perdido*, o trabalho da Pina Bausch⁷² foi uma influência forte. Tinha ali uma loucura, uma paixão pelo trabalho dela. Também admiro muito o trabalho do diretor russo Kama Ginkas,⁷³ do grupo MXT, também conhecido como Teatro da Nova Geração de Moscou ou Provoking Theatre. Ginkas fez uma brilhante adaptação de *Crime e castigo*, de Dostoievski, para o teatro. E montou um espetáculo que eu adoro que se chamou *K.I. from crime*. Eu também gosto muito do trabalho de dança de Alain Platel⁷⁴ e sua companhia, les ballets C de la B (*Les Ballets Contemporains de la Belgique*), ele é uma referência para mim. Aqui no Brasil, acompanho de perto o trabalho de Antunes Filho no CPT, o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, o

72 Pina Bausch (1940–2009), bailarina e coreógrafa alemã, formada pela escola Folkwang, em Essen, cujo diretor era Kurt Jooss, um dos criadores da dança-teatro (*Tanztheater*). Em 1960 continuaria seus estudos na Juilliard School em Nova York, onde estudou com Antony Tudor, José Limon e Paul Taylor, participando em seguida da Metropolitan Opera Ballet Company e da New American Ballet. A partir de 1972, Pina Bausch se tornaria a diretora artística do Wuppertal Opera Ballet (atual Tanztheater Wuppertal Pina Bausch), onde criaria, entre outros trabalhos, *Iphigenie auf Tauris* (1973), *Orpheus und Eurydike* (1975), *Café Müller* (1978); *Kontakthof* (1978), *Two cigarettes in the dark* (1985), *Palermo Palermo* (1989), *Ein Trauerspiel* (1994), *Água* (2001), *Bamboo Blues* (2007), ... *Como el mosquito en la piedra, ay si, si, si ...* (2009).

73 Kama Ginkas, diretor de teatro russo, nascido em 1941 em Kaunas, Lituânia, na antiga URSS. Ginkas já colaborou com as maiores companhias de teatro russo, em Moscou e São Petersburgo. Seus trabalhos mais conhecidos são montagens do Teatro de Arte de Moscou (*Hedda Gabler*, de Ibsen, montagem de 1983, por exemplo), do Teatro da Nova Geração de Moscou (*Nós temos crime*, inspirado em *Crime e castigo*, de Fiodor Dostoievski, cuja estreia foi em 1988, *K.I. from crime*, de 1994, montagens inspiradas em contos de Anton Tchekhov, como *O monge negro* ou *A dama e o cachorrinho*, em 2003 e 2004).

74 Alain Platel, coreógrafo e encenador nascido em 1959 em Gante, Bélgica, fundador da companhia les ballets C de la B. Autor de coreografias bastante conhecidas, como *Stabat mater*, de 1984; *La tristeza complice*, de 1995; *Pitié!*, de 2008, *Coup fatal*, de 2014.

trabalho da Denise Stoklos,⁷⁵ vejo tudo que a Marilena Ansaldi⁷⁶ faz... São as minhas referências...

RODOLFO CAESAR: Silvio, habitualmente, quando falamos de musicalidade, estamos nos referindo ao que se percebe pelos instrumentos ou pela escrita musical. A palavra musicalidade tem esse sentido. Já sonoridade é uma palavra que tem outro significado e se refere aos sons produzidos na natureza. Houve um momento em que você inverteu isso: você se referiu a uma paisagem e usou o termo musicalidade referindo-se à “musicalidade do entorno”... Há diferença entre musicalidade e sonoridade para você?

SILVIO FERRAZ: A sonoridade para mim está em todos os lugares... Se eu ligar o gravador, deixar o microfone gravando uma paisagem, de repente tenho uma sonoridade; a sonoridade de uma cachoeira ou a sonoridade da praia... Existe uma sonoridade nos lugares... Posso ir às Paineiras e ficar ouvindo a sonoridade das cachoeiras, ouvindo aquelas gotinhas caírem, não é? As paisagens têm certa sonoridade. Mas, quando a gente fala da musicalidade de um lugar, o que me vem à cabeça é outra coisa. Naquele lugar, pode haver um som singular ou um conjunto especial de sons, e o meu trabalho ali não é simplesmente gravar, e sim anotar os sons numa escrita musical, pensar relações entre eles. Isso é o que eu chamo de musicalidade. É quando a gente inventa relações entre os sons.

E isso pode ser feito com instrumentos musicais ou sem eles. Então, não adianta eu estar com instrumentos musicais ou anotar sons de um monte de instrumentos musicais. O que interessa são as relações entre esses sons todos... Por exemplo: entre grupos de improvisações, o que se cria é musicalidade. E a

75 Denise Stoklos, *performer*, dramaturga e encenadora brasileira, nascida em Irati, no Paraná, em 1950. Com cursos de mímica com Desmond Jones, de *clown* com Franki Anderson e atuação com Eugenio Barba, tem se voltado para obras solo desde os anos 1980, quando montou *One woman show*, passando por *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, de Dario Fo e Franca Rame, *Mary Stuart* (1987), lançado no La MaMa, em Nova York, *Um fax para Cristóvão Colombo* (1992), *Amanhã será tarde* (1994), *Elogio* (1995), *Desobediência civil* (1998), *Vozes dissonantes* (1999–2000), *Louise Bourgeois* (2001), *Calendário de pedra* (2009), *Carta ao pai* (2013), entre outros trabalhos.

76 Maria Helena Ansaldi, bailarina, atriz, escritora e coreógrafa paulista, nascida em 1934. Criadora, ao lado de Márka Gidali, Victor Austin e Peter Hayden, do Balé de Câmara, em 1966, e, dois anos depois, uma das diretoras da Sociedade Ballet de São Paulo, onde seria responsável por coreografias inspiradas em *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, e *Maria Stuart*, de Schiller. Com formação clássica, o que a levaria a ser primeira bailarina do Municipal de São Paulo, nos anos 1950, e a dançar no Balé Bolshoi, nos anos 1960, Ansaldi se converteria em pioneira da dança-teatro no Brasil, o que determinaria o seu modo de atuação em trabalhos como *Isso ou aquilo* (1975), *Escuta, Zé!* (1977), *Um sopro de vida* (1979), *Se* (1983), *Hamletmachine* (1987), *A paixão segundo G.H* (1989), entre outros espetáculos. Em 1991, a bailarina e atriz foi dirigida por Antônio Araújo em *Clitemnestra*, de Marguerite Yourcenar.

musicalidade surge não porque se está tocando violino, saxofone ou piano, ou os três juntos. A musicalidade surge quando você trabalha a relação entre eles. A musicalidade é justamente aquilo que arrasta a sonoridade para fora do lugar habitual dela. E arrasta também todas as relações simbólicas para fora do lugar habitual delas. Mesmo quando a gente está ouvindo a música mais tradicional. Eu me interesso muito pelas inversões. Por exemplo: gosto de me perguntar se existe o som de um verde em tal lugar. Gosto de ter um ouvido muito atento às sensações de uma paisagem, de um ambiente. Gosto de pensar sobre a sonoridade dos objetos. Ou de pensar se existe sonoridade em uma imagem... Como relacionar som e imagem, por exemplo? Quando começo a relacionar sons e imagens, surge uma musicalidade muito pessoal. A gente pode trabalhar a musicalidade com a escrita, com a partitura. Ou pode trabalhar a musicalidade com a eletroacústica. A eletroacústica aparece quando eu me pergunto: como é que eu posso produzir este som que eu tenho no meu pensamento, na minha imaginação? Ou como é que eu posso fazer música a partir dos sons de uma pessoa lendo um poema? Se é uma atriz, vira teatro. Se é uma cantora, vira canto. Mas se é alguém lendo um poema, variando a velocidade da leitura, variando aqui e ali a entonação, enfatizando algumas aliterações, como é que eu posso trabalhar a musicalidade a partir desses elementos, dessas variações? Como é que eu posso trabalhar a musicalidade do mundo? Essa é uma pergunta que me leva a compor, que me leva a trabalhar.