

Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Artes – IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte – PPG-Arte

**Abordagens de processos criativos:  
O teatro de Hugo Rodas**



Angélica Beatriz Souza e Silva

Brasília  
2014

Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Artes – IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte – PPG-Arte

## **Abordagens de processos criativos: O teatro de Hugo Rodas**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de grau de Mestre em Processos Compositivos para Cena.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota

Angélica Beatriz Souza e Silva

Brasília  
2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de  
Brasília. Acervo 1019618.

S586a Silva, Angélica Beatriz Souza e.  
Abordagens de processos criativos : o teatro de Hugo  
Rodas / Angélica Beatriz Souza e Silva. -- 2014.  
290 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,  
Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte,  
2014.

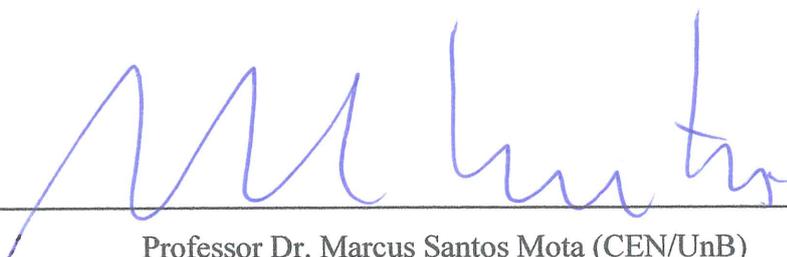
Inclui bibliografia.

Orientação: Marcus Santos Mota.

1. Rodas, Hugo, 1939-. Rei David. 2. Criatividade.  
3. Teatro. I. Mota, Marcus Santos. II. Título.

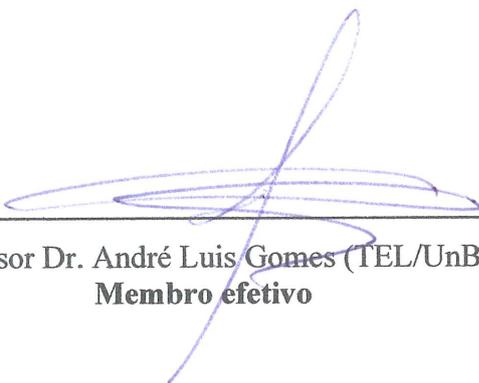
CDU 792

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTE APRESENTADA AOS  
PROFESSORES:



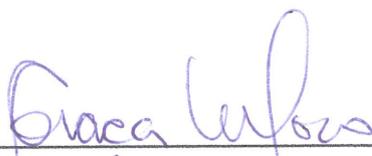
---

Professor Dr. Marcus Santos Mota (CEN/UnB)  
**Orientador**



---

Professor Dr. André Luis Gomes (TEL/UnB)  
**Membro efetivo**



---

Professor Dr. Jorge das Graças Veloso (CEN/UnB)  
**Membro efetivo**

Brasília, 18 de dezembro de 2014

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de  
Artes da Universidade de Brasília

## Agradecimentos

Minha gratidão a todos que estiveram comigo nesse percurso.

Agradeço, principalmente, ao meu orientador Marcus Mota pelos ensinamentos, compreensão, confiança e estímulos em todos os momentos do meu percurso acadêmico que permitiram o desenvolvimento deste mestrado.

Um agradecimento especial à minha família, ao meu pai Osmildo, à minha mãe Cleidina e à minha irmã Eugênia pelo amor incondicional que me fortaleceu.

À minha família de amigos pelo apoio emocional que foi fundamental para a conclusão desta etapa. Agradeço sobretudo à Júlia do Vale pela disponibilidade e generosidade em me auxiliar sempre em qualquer dificuldade. Luis Gabriel D. Carvalhal pela gentileza e amparo. Tiago Cruvinel pelos debates instigantes e pelos livros compartilhados. Rafael Tursi pelos livros e a solidariedade vivida nesse percurso.

Sou grata às professoras Alice Stefânia e Nitza Tenenblat pelos retornos da banca de qualificação, que contribuíram para novas perspectivas no material final. Às professoras Bidô Galvão e Sulian Vieira pelo aprendizado no percurso enquanto fui sua tutora de vocês. À equipe EAD-UnB, e à secretaria da Pós-Graduação em Artes.

Ao incomparável Hugo Rodas pelos saberes compartilhados.

A toda equipe que, junto comigo, participou e vivenciou as experiências do processo criativo de *Rei David*.

A todos vocês minha mais profunda gratidão.

## Resumo

Esta pesquisa investigou diferentes abordagens sobre criatividade e processos criativos, traçando um panorama sobre esses temas. Foram discutidas questões específicas sobre o ato criativo enquanto um processo permeado por transformações, envolvendo o consciente e o inconsciente, realizado tanto por um indivíduo como por um coletivo. Observou-se que múltiplos caminhos podem ser percorridos para sua execução e algumas possibilidades de associações entre documentos e registros em processos criativos. Em seguida, foi estabelecido um diálogo entre esses estudos e o fazer artístico de Hugo Rodas no processo criativo do espetáculo *Rei David*, montado e apresentado em Brasília em 2012. A pesquisa apresenta brevemente a formação e o percurso de Rodas na capital brasileira até o momento atual e enfatiza as características desse artista em relação ao trabalho com um grupo – o elenco que participou do processo de *Rei David* –, os aspectos que guiaram seu fazer criativo e as principais transformações no processo de construção das cenas.

**Palavras-chave:** Criatividade, Processo criativo, Hugo Rodas, *Rei David* (2012).

## Abstract

This research investigated different approaches to creativity and creative processes braiding an overview of these issues. Specific questions about the creative act were discussed considering creativity as a process consisting of a constant transformation. This process involves the conscious and unconscious, both can be conducted by an individual or by a collective. It was observed that multiple ways can be covered for their execution and some possible associations between documents and records in creative processes. After this analyses it was established a dialogue between these studies and the artistic work of Hugo Rodas in the creative process of the play *King David* [*Rei David*], produced and presented in Brasília in 2012. The research briefly introduces the formation and the initial works of Rodas in Brasília until today and emphasizes the characteristics of Rodas' work with a group, the cast that participated in the *King David* process, and his aspects that guided their creative process and the transformations in the construction of the scenes process.

**Keywords:** Creativity, Creative process, Hugo Rodas, *Rei David* (2012)(*King David*).

## Lista das Figuras

Figura 1 – Quadro da criatividade para De Masi (2003).....	27
Figura 2 – Interação entre proteínas. ....	81
Figura 3 – Fluxo entre as características de Hugo Rodas.....	98
Figura 4 – Estrutura do roteiro inicial. ....	111
Figura 5 – Organograma de todos envolvidos no processo criativo.....	114
Figura 6 – Entrada do coro 1. Foto: Angélica Beatriz.....	119
Figura 7 – Entrada do coro 2. Foto: Angélica Beatriz.....	119
Figura 8 e Figura 9 – Integrantes do elenco realizando o exercício “normal-anormal”. Foto: Angélica Beatriz.....	124
Figura 10 – Hugo Rodas conduzindo exercício para o grupo se movimentar junto. Foto: Angélica Beatriz. ....	124
Figura 11 e Figura 12 – Ensaio da proposta da cena 4 – Fotos: Angélica Beatriz.....	133
Figura 13 e Figura 14 – Ensaio da proposta da cena 4 – Fotos: Angélica Beatriz.....	133
Figura 15 e Figura 16 – Ensaio da cena 2 . Exemplo de oposições das pernas em <i>Rei David</i> – Fotos: Angélica Beatriz. ....	138
Figura 17, Figura 18, Figura 19 e Figura 20 – Ensaio da cena 3. Exemplo de oposições dos braços em <i>Rei David</i> – Fotos: Angélica Beatriz. ....	138
Figura 21, Figura 22, Figura 23 e Figura 24 – Ensaio da cena 4. Exemplo de oposições de braços e pernas em <i>Rei David</i> – Fotos: Angélica Beatriz.....	139
Figura 25 – Imagens das: Atitudes das pernas para Delsarte . ....	140
Figura 26 – Imagens das: “Direções horizontais do passo (pernas)”. ....	140
Figura 27 – Imagens das: Atitudes das pernas para Delsarte. ....	141
Figura 28 e Figura 29 – Imagens das oito direções para os movimentos horizontais dos braços e mãos.....	141
Figura 30 – Imagens das nove direções para os movimentos verticais dos braços e mãos. .....	142
Figura 31 – Exemplos de movimentos sem expressão para Dalcroze.....	142
Figura 32 – Exemplos de movimentos com expressão para Dalcroze. ....	143
Figura 33 e Figura 34 –Ensaio cena 3. Momento que o coro se assusta. Foto: Angélica Beatriz.....	144
Figura 35 e Figura 36 – Ensaios cena 3. Entrada Sacerdote. Foto: Angélica Beatriz. .	145
Figura 37 – Setas circulares, exemplificando movimento em sucessões. ....	146

Figura 38 – Quadro 1 - Comparativo entre o roteiro inicial e o roteiro final do espetáculo <i>Rei David</i> (2012).....	154
Figura 39 – Gráfico 1 – Ritmo de criação das cenas do espetáculo <i>Rei David</i> (2012).	155
Figura 40 – Ensaio. Batidas dos calcanhares na borda do palco e abrindo a boca. Foto: Angélica Beatriz. ....	165
Figura 41 - Ensaios. Um passo a frente e lançar os braços. Foto: Angélica Beatriz. ...	165
Figura 42 – Ensaio do final cena 7- “Invasão da casa do Fazendeiro”. Foto: Angélica Beatriz.....	167
Figura 43 e Figura 44 – Ensaio da “A canção da Mulher de Tecoa”. Fotos: Angélica Beatriz.....	168
Figura 45 – Ensaio da “A canção da Mulher de Tecoa”. Foto: Clara Braga. ....	169
Figura 46 “A canção da Mulher de Tecoa” - Apresentação. Foto: Clara Braga. ....	169
Figura 47 – La Pietà. Foto: Stanislav Traykov .....	169

## Sumário

<b>Lista das Figuras.....</b>	<b>7</b>
<b>Apresentação.....</b>	<b>11</b>
<b>1. Da criação à criatividade .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 Criatividade?.....</b>	<b>16</b>
1.1.1 Do inconsciente ao consciente.....	25
1.1.2 Criatividade x conhecimento .....	29
<b>1.2 – Criatividade, o individual e o coletivo .....</b>	<b>37</b>
1.2.1 O indivíduo .....	37
1.2.2 Grupos criativos.....	40
<b>1.3 - O novo e a criatividade .....</b>	<b>46</b>
<b>2. Processos criativos .....</b>	<b>55</b>
<b>2.1 Diferentes processos, aspectos convergentes e divergentes.....</b>	<b>55</b>
<b>2.2 Em etapas .....</b>	<b>59</b>
2.2.1 As etapas e outras possibilidades.....	65
<b>2.3 Caminhos diversos .....</b>	<b>70</b>
2.3.1 Dos estudos sobre processos criativos à prática .....	73
<b>2.4 Registros em processos criativos .....</b>	<b>76</b>
2.4.1 – Entre arquivos.....	77
2.4.2 – Documentos de processos.....	80
<b>3. Hugo Rodas – Múltiplos percursos criativos .....</b>	<b>87</b>
<b>3.1 – Características criativas e a formação de Hugo Rodas.....</b>	<b>87</b>
<b>3.2 - Primeiros processos criativos em Brasília.....</b>	<b>99</b>
<b>3.3 - Pós Pitú — Retorno para Brasília .....</b>	<b>104</b>
<b>4 . Hugo Rodas em <i>Rei David</i> – Parte 1: O Coletivo.....</b>	<b>106</b>
<b>4.1 - Rei David – Organizações iniciais – contextualizando o início do processo. .</b>	<b>106</b>
<b>4.2 - Hugo Rodas e o coletivo criativo .....</b>	<b>112</b>
4.2.1 Primeiros contatos .....	114
4.2.2 A Diversidade na equipe.....	117
4.2.3 A dinâmica.....	119

4.2.3.1 Alguns exercícios .....	123
4.2.3.2. Delsarte – Dalcroze – Rodas .....	125
4.2.4 A identidade distinta .....	132
<b>5. Hugo Rodas em <i>Rei David</i> – Parte 2: Em cena .....</b>	<b>136</b>
<b>5.1 – Oposições – Paralelismos – Sucessões nas primeiras cenas de <i>Rei David</i>.....</b>	<b>136</b>
<b>5.2 – O trans-formar no processo de construção das cenas .....</b>	<b>146</b>
5.2.1 – O trans-formar de/para/com Hugo Rodas.....	147
5.2.2 – Reorganizações do roteiro .....	151
<b>5.3 – Transformações em cena.....</b>	<b>156</b>
5.3.1 Análise descritiva: A música na cena 5 .....	158
5.3.2 Análise descritiva: O texto na cena 6 e a nova cena 7 .....	161
5.3.3 Análise descritiva: Reordenações e novas cenas .....	163
<b>Considerações finais .....</b>	<b>172</b>
<b>Referências .....</b>	<b>176</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>181</b>
<b>Anexo I – Transcrição do diário de bordo - Processo de montagem do espetáculo <i>Rei David</i>.....</b>	<b>181</b>
<b>Anexo II – Programa do espetáculo <i>Rei David</i>.....</b>	<b>181</b>
<b>Anexo III - Roteiro 1- Inicial- <i>Rei David</i>.....</b>	<b>260</b>
<b>Anexo IV - Roteiro 2 - Versão Final - <i>Rei David</i>.....</b>	<b>273</b>
<b>Anexo V- Formato VOB. Mídia DVD 1– Vídeo.</b>	
- Pasta 1- Apresentação de <i>Rei David</i> (Vídeo e Edição de Danilo Borges).	
<b>Anexo VI - Formato m4v. Mídia DVD 2 – Vídeos.</b>	
- Pasta 1- Vídeos dos ensaios do Espetáculo <i>Rei David</i> . Vídeo 01 - Cena 3; Vídeo 2 - Cena 04. Filmagem de Bruno Zakarewicz	
- Pasta 2- Vídeos dos ensaios do Espetáculo <i>Rei David</i> . Vídeo 01 - Cenas 2, 3, 4 e 5; Vídeo 02. Início da cena 6. Filmagem de Angélica Beatriz.	
- Pasta 3- Vídeos dos ensaios do Espetáculo <i>Rei David</i> . Vídeo 01. - Cenas 6 e 7; Vídeo 02. Cenas 8, 9 e 10. Filmagem de Angélica Beatriz.	
- Pasta 4 – Fotos dos ensaios do Espetáculo <i>Rei David</i> . Fotos de Angélica Beatriz.	
<b>Anexo VII – Formato MP3. Mídia – CD 1– Áudios das entrevistas com Hugo Rodas.</b>	
- Áudio 1- Entrevista 1 – concedida a Angélica Beatriz em 13 de setembro de 2012.	
- Áudio 2- Entrevista 2 – concedida a Angélica Beatriz em 31 de outubro de 2014.	

## **Apresentação**

Um longo caminho foi percorrido até a delimitação do tema a ser desenvolvido nesta dissertação. Muitas possibilidades e questionamentos surgiram e guiaram o andamento da pesquisa. As bases iniciais que instigaram este trabalho são constituídas pelo vontade de ampliar meus estudos sobre processo criativo em artes cênicas.

Para realizar essa pesquisa, interessava-me um artista que possuísse uma ampla produção artística, preferencialmente em Brasília, pois foi nessa cidade que iniciei minha vida acadêmica e pude ampliar minha vivência artística. Além disso, sempre gostei de investigar como as artes cênicas se estruturam e se desenvolvem. Por isso, quis conhecer melhor os artistas cênicos da cidade e suas produções.

Movida por essa curiosidade, ainda na graduação em Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília – UnB, realizei o projeto de iniciação científica – PIBIC, em 2008-2009 sobre “As configurações do mamulengo do Distrito Federal”, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Izabela Brochado. A pesquisa visava aprofundar os conhecimentos sobre os mamulengueiros do DF, seus trabalhos e seus locais de atuação. Ao longo dos anos, ampliando meu foco, busquei conhecer outros artistas cênicos da cidade de Brasília.

Assim, interessada tanto por pesquisa como pelo trabalho de artistas da cidade, iniciei minha preparação para ingressar no mestrado. Ao longo do percurso vários acontecimentos me ajudaram a delimitar um tema de estudo para o trabalho da pós-graduação.

O primeiro foi em 2010, quando cursei como aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Arte na Universidade de Brasília – PPG-Arte – UnB, a disciplina Produção e Realização Artística, ministrada pelo Prof. Dr. Marcus Mota. Nesse momento estabeleci os primeiros contatos com os estudos sobre processos criativos e tive a oportunidade de conciliar teoria e prática artística na concretização de um processo criativo meu, no qual vivenciei e coordenei todas as etapas de criação. Essa experiência me instigou a aprofundar meus conhecimentos sobre o assunto e as tantas discussões recentes sobre a criatividade e a criação nas artes fizeram crescer meu interesse em investigar um processo criativo nas artes cênicas e compreender como ele poderia gerar materiais para discussões e como a análise sobre um processo específico poderia estabelecer inter-relações tanto com outros processos como com outras pesquisas.

Essa possibilidade de pesquisa também abriu espaço para outra questão: a relação entre produções artísticas e o meio acadêmico. O acompanhamento de um processo criativo permitiria meu contato com o processo de criação de um artista ao mesmo tempo que estabeleceria relações com uma pesquisa em nível acadêmico. Para realizar esse trabalho, passei a investigar de quais artistas de Brasília eu poderia me aproximar e acompanhar.

Em meio a essas cogitações, aconteceu o lançamento do livro *Hugo Rodas* em 2011. Com acesso a esse material ampliei meu interesse pela aproximação do trabalho desse artista que, como o livro aborda, exerce múltiplas funções nas artes cênicas: consultoria, direção, dramaturgia, figurino, cenografia, entre outras (2010, p. 18). Nascido no Uruguai e radicado em Brasília, Rodas apresenta uma extensa produção artística na cidade. O livro me estimulou a conhecer mais sobre seu trabalho e assim, passei a questionar como eu poderia ter mais contato com esse artista e com seu trabalho.

Durante minha graduação tive contato com diversos artistas e professores da cidade, inclusive com Rodas. No percurso da minha formação sempre admirei e me interessei em conhecer mais sobre Rodas. Porém, minha grade curricular não coincidiram com as disciplinas ministradas por ele.

Apesar disso, meu primeiro contato com o artista foi possível ainda no segundo semestre de 2011, quando tive a oportunidade de cursar como aluna especial do PPG-Arte — UnB a disciplina Tópicos Especiais em Artes Cênicas 1, Ministrada pelo Prof. Dr. Marcus Mota e pelo Prof. Dr.<sup>1</sup> Hugo Rodas. A disciplina consistia no desafio da elaboração de uma produção artística com base na obra *O banquete*, de Platão. Durante as aulas, Rodas e Mota se complementavam nas orientações aos estudos e práticas a serem realizados. Com isso, fui percebendo como ele estabelecia consultorias para outros processos criativos e como utilizava seus outros trabalhos como referências para suas orientações. Isso alimentou minha inquietude em querer conhecer e aprender com o processo criativo que Rodas desenvolvia em suas criações artísticas.

Desse modo, mesmo antes de iniciar o mestrado, procurei mais informações sobre Hugo Rodas e seu percurso artístico. Nessa busca encontrei a dissertação de Claudia Moreira de Souza: “O garoto de Juan Lacaze, Invenções no teatro de Hugo Rodas” (2007). Com esse material aprendi mais sobre a formação do artista no Uruguai e como aconteceu seu processo criativo na montagem de *Inspetor geral*, de Nikolai Gógol, em 2006, durante

---

<sup>1</sup> Pelo título de Notório Saber recebido em 1998, pela Universidade de Brasília.

a disciplina de Interpretação IV, do curso de Bacharelado em Artes Cênicas, na UnB. Depois quis conhecer melhor Rodas a partir do momento em que ele chegou em Brasília. Para isso, segui com pesquisas sobre o Pitú, primeiro grupo que Rodas coordenou na capital do Brasil.

Com essas questões pulsantes, segui para a seleção de Mestrado no PPG-Arte – UnB com foco em pesquisa sobre o processo criativo de Hugo Rodas. Seguindo pelo mestrado, no segundo semestre de 2012, soube que ele trabalharia como diretor e encenador no espetáculo *Rei David* no segundo semestre de 2012. Essa era uma boa oportunidade para me aproximar de seu processo criativo. Conhecendo minha pesquisa, a equipe de produção do espetáculo me chamou para trabalhar como ensaiadora e pesquisadora associada. Aceitei o convite e isso me possibilitou acompanhar o processo criativo desse espetáculo, que forneceu material para a elaboração desta dissertação. Tive acesso a muitas informações sobre o trabalho de Rodas e pude levantar dados acompanhando presencialmente os ensaios, a produção e as apresentações do espetáculo.

*Rei David* foi montado com apoio financeiro do Fundo de Arte e Cultura do Governo do Distrito Federal – FAC-GDF. Os ensaios aconteceram de agosto a novembro de 2012, e as apresentações entre os dias 28 de novembro e 02 de dezembro do mesmo ano, no Anfiteatro 09 da Universidade de Brasília – UnB.

Tendo os dados e os materiais coletados ao longo do processo, comecei a escrita da dissertação. Assim, de modo geral, o texto que será apresentado a seguir abrange uma pesquisa sobre criatividade e processos criativos em diálogo com as análises sobre os posicionamentos de Hugo Rodas, com base nos registros coletados e no acompanhamento de seu processo criativo. A extensão dos anexos mostra como esses dados ainda podem se desdobrar em outras pesquisas, o material apresentado aqui é apenas um recorte dentro de um vasto campo de estudos sobre processos criativos e o fazer artístico de Rodas.

Esta dissertação está organizada em cinco capítulos. O primeiro divide-se em três abordagens principais. Inicialmente serão apresentadas algumas perspectivas e panoramas sobre o entendimento do que envolve a criatividade e como ela se constitui. A discussão, no próximo momento, aborda a criatividade em relação a trabalhos individuais e coletivos e, na terceira parte, exploro as aproximações e distanciamentos entre os aspectos da novidade e do novo no ato criativo.

O segundo capítulo dá continuidade às investigações do tópico acima, tendo como foco as discussões sobre o que envolve os processos criativos. Serão levantadas questões

de destaque dos pesquisadores que abordam esse tema buscando compreender melhor algumas questões sobre os caminhos que são percorridos para a criação. Além disso, abordará o debate sobre registros, envolvendo a dualidade de reter características efêmeras de um processo em documentos e materiais e como esses dados podem ser utilizados e relacionados em pesquisas sobre esse tema.

O terceiro capítulo expõe os estudos prévios sobre Hugo Rodas com ênfase no que contribuiu para as discussões desta pesquisa. As características criativas que Marcus Mota (2010) identifica são correlacionadas com os aspectos sobre criatividade dos capítulos anteriores e com particularidades da formação de Rodas abordada por Claudia Moreira de Souza (2007). Pretende-se observar o que foi trazido da sua formação para os trabalhos que realizou em Brasília a partir dos registros localizados sobre esses temas. Partindo disso, segue um resumo sobre as atividades de Rodas em Brasília até o momento atual (2014).

Adiante, os capítulos 4 e 5 ressaltam alguns pontos do processo criativo de Rodas em *Rei David* (2012). Inicialmente serão apresentadas a estrutura e a organização do espetáculo e depois como se deu o seu desenvolvimento. Com base nos registros coletados, o capítulo apontará a formação da equipe, a seleção dos participantes, a programação de trabalho e as principais dificuldades e encaminhamentos do processo criativo.

Após a introdução de como se configurou o processo, no quarto capítulo serão aprofundados algumas questões específicas do trabalho de Rodas com o elenco do espetáculo. Nesse ponto serão estabelecidas relações e associações entre os apontamentos do capítulo anteriores. Assim, refletirá sobre a formação e os aspectos criativos de Rodas com pontos significativos do processo criativo no espetáculo *Rei David*. No segundo tópico do capítulo serão abordadas as especificidades do trabalho de grupo. Para isso, a análise se deterá nos primeiros momentos dos ensaios e sobre exercícios utilizados por Rodas com a equipe.

O quinto capítulo prosseguirá com as observações sobre a atuação de Rodas neste processo criativo. O foco nesta parte da dissertação será direcionado para ensaios das cenas do espetáculo. A princípio serão observadas as cenas iniciais do espetáculo e a relação entre alguns elementos que Rodas utiliza em cena e as propostas de François Delsarte e Émile Jaques-Dalcroze. No segundo tópico será discutida a questão das transformações neste processo criativo. Serão observadas as principais mudanças que influenciaram o desenvolvimento do processo e as modificações que aconteceram no texto, nas músicas e

na ordem das cenas. Essas considerações serão complementadas com um estudo descritivo de cenas específicas.

Nas considerações finais retomo as discussões sobre processos criativos e o que foi investigado especificamente sobre Rodas em *Rei David*. Reflito sobre minha trajetória nesta pesquisa em relação aos estudos realizados e a observação ativa do processo. Enquanto possíveis projeções das considerações apresentadas, serão apontados elementos que podem dar continuidade às pesquisas sobre Hugo Rodas e seus fazeres artísticos com algumas indicações de desdobramentos que ainda podem ser investigadas a partir do que foi apresentado.

# 1. Da criação à criatividade

*Toda grande ideia sempre parece perfeita enquanto está na cabeça, o problema começa quando ela sai e vai para o mundo.*

*Charles Watson.<sup>2</sup>*

Esta dissertação pretende apresentar uma proposta de organização de saberes em torno da observação e análise dos processos criativos a partir da montagem do espetáculo *Rei David* (2012). Antes, neste primeiro capítulo, discutirei sobre a criatividade em um perspectiva mais ampla para no próximo capítulo discutir as especificidades sobre o termo ‘processo criativo’.

Organizei este capítulo em três partes. Primeiramente serão apresentadas abordagens sobre criatividade, visando levantar algumas discussões sobre o que tem sido considerado ou não como criatividade e criativo. Como essa discussão pode seguir por panoramas muitos diversificados, segue um recorte sobre os aspectos que considere importantes para esta pesquisa. Depois esses pontos também são investigados em questões específicas na criatividade vista tanto em um indivíduo como em grupos. Na última parte, há um debate sobre como o que é tido como novo, novidade e invenção estão, ou não, conectados ao ato criativo.

## **1.1 Criatividade?**

Começo com uma pergunta: Criatividade? Complemento com outra pergunta: Seria possível definir o que é isso? Alguns autores, estudiosos e pesquisadores tentaram, como Amit Goswami, Eunice Soriano de Alencar, Denise de Souza Fleith, Ken Robinson, Todd Lubart, entre outros. Todavia, eles próprios afirmam que não existe consenso ou definições absolutas que sejam aceitas por todos.

Na dificuldade em comum de fazer uma abordagem sobre a criatividade, serão apresentadas as perspectivas de diferentes autores sobre o tema. Ao longo da pesquisa identifiquei que a maioria das reflexões sobre a criação e a criatividade seguem pela perspectiva da psicologia. Mesmo que eu não tenha a pretensão de fazer uma investigação

---

<sup>2</sup> WATSON, Charles. Pedágio de pensamento. In. ALMEIDA, Cezar de; BASSETTO, Roger (Org.). *Sketchbooks: as páginas desconhecidas do processo criativo*. São Paulo: Ipsis, 2010, pp. 8-9.

psicológica, utilizo de materiais dessa área por ser o campo de conhecimento que apresenta grande quantidade de estudos sobre esse mote. Não direciono as investigações apenas ao campo da psicologia, nem pretendo explorar os processos mentais, mas, como essas questões são recorrentes em abordagens sobre criatividade e processos criativos, é preciso considerá-las aqui também, pois reconheço que essa vertente de pesquisas apresenta enfoques para subsidiar as análises desta dissertação. Não esqueço que o foco é o diálogo entre esses materiais e a parte prática, na qual acompanhei um processo criativo em artes cênicas. Desse modo, as discussões conceituais contribuirão para profícuo diálogo entre a teoria e a prática.

Utilizarei panoramas de Todd Lubart (2007), Eunice Soriano de Alencar e Denise de Souza Fleith (2009), autores da psicologia que discorrem sobre criatividade, questionando o que envolve os processos de criação e o que caracteriza um produto criativo. Isso em diálogo com as perspectivas dos autores de outras áreas que também abordam esses temas. São eles: a artista plástica Fayga Ostrower (1987), o sociólogo Domenico De Masi (2003), o pedagogo Ken Robinson (2010) e o físico quântico Amit Goswami (2012). O objetivo desta primeira parte é apresentar, por meio desses autores, uma variedade de abordagens sobre a criatividade.

Mesmo estando ligados a diferentes campos de conhecimento, eles discorrem sobre o tema em perspectivas interdisciplinares e as associações com as artes são sempre presentes, sem, no entanto, focarem-se nas artes cênicas. Compreendo a dificuldade em se definir o que é a criatividade e acredito que ainda mais complicado seria buscar um significado específico para ela no teatro. Não tenho a pretensão de limitar o que é ou não a criatividade e como ela está ou não presente no teatro, até mesmo por pensar que essa postura poderia desqualificar indevidamente o que envolve o criativo. Ao invés de uma visão restrigente, procuro uma abordagem que seja como olhar um caleidoscópio, no qual alguns elementos comuns a diferentes áreas de conhecimento movimentam-se, gerando possibilidades diversas de combinações. E, considerando ainda a possibilidade de um caleidoscópio em aberto, que podemos incluir novos elementos que levarão a novas combinações que podem se modificar a cada olhar.

Nos estudos realizados sobre criatividade identifiquei aspectos comuns que os pesquisadores tem buscado mostrar por ângulos diferentes e notei quais seriam alguns dos mitos que permeiam a caracterização de algo como criativo ou a própria criatividade. Entre essa suposições destaco: 1 – a criação como algo divino, que aconteceria só em contato

com um dom de Deus; 2 – a criatividade como um dom específico de apenas algumas pessoas especiais; apenas os gênios seriam criativos; 3 – sendo um “dom”, a criatividade não poderia ser desenvolvida; 4 – para algo ser considerado criativo precisa ser completamente novo.

Essas quatro suposições foram destacadas pois observo que vão se mostrando incoerentes diante do que as pesquisas têm identificado sobre a criatividade. Para mostrar a oposição a essas afirmativas, é visível na abordagem dos autores a preocupação em esclarecer quais seriam os elementos da criatividade. As exposições de Lubart (2007), Alencar e Fleith (2009) e mesmo De Masi (2003) apresentam um panorama de definições para a criatividade por diversos autores da psicologia. Isso nos permite uma perspectiva de enfoques diferenciados sem a necessidade de grande aprofundamento na visão da psicologia, mas possibilita o contato com as principais referências. Nesta parte do trabalho pretendo apenas mostrar algumas das definições mais importantes e recorrentes na busca pelo que poderá contribuir para esta pesquisa.

Inicialmente, Alencar e Fleith (2009) destacam que são inúmeras as definições para o termo criatividade e ainda não existe um acordo em relação a isso. Também se discute se a criatividade seria uma habilidade desvinculada da inteligência, ou se seria uma face dela que não é analisada em testes tradicionais de quociente de inteligência – QI.

Entre as principais definições que elas apresentam estão a de Richard Mansfield e Thomas Busse (1981) e a de Morris Isaac Stein (1974), que apontam o significado do que é ou não criativo condicionado ao período histórico. Segundo elas, Mansfield e Busse julgam que “os produtos são considerados criativos somente em relação a outros em um determinado momento da história” (Mansfield e Busse, 1981 *apud* Alencar e Fleith, 2009, p. 13). Enquanto Stein “afirma que criatividade envolve a produção de algo novo, que é aceito como útil e/ou satisfatório por um número significativo de pessoas em algum ponto do tempo” (Stein, 1974 *apud* Alencar e Fleith, 2009, p. 13).

A meu ver, um aspecto importante a ser mencionado é que nos dois casos a questão histórica serve como um referencial para se estabelecer o que é ou não criativo. Além disso, ambos admitem que essa relação se modifica com o passar do tempo. De Masi (2003) apresenta um panorama de como a criatividade aconteceu desde a pré-história. Assim, são apontadas soluções criativas que foram úteis para determinado momento, como o fogo, a roda, o ferro, e depois passam por outros processos ao longa da história em que vão se desdobrando e sendo utilizadas de maneiras diversas. Esses exemplos não perdem

suas utilidades com o passar do tempo, mas até que ponto o uso deles continua sendo relacionado à criatividade?

Sobre esse debate, Lubart (2007) assinala que as possíveis interpretações sobre o que é a criatividade varia dependendo da época e da cultura. Nessa visão, ele distingue que em “certas culturas, a criatividade está centrada nas produções que rompem com a tradição, enquanto que outras culturas valorizam os processos de criação em si, mais do resultado e/ou que a utilização inovadora de elementos tradicionais da cultura” (Lubart, 2007, p. 17). Enquanto Goswami (2012) afirma que tanto em contextos antigos como novos a criatividade está relacionada à exploração de um novo significado.

Independentemente do momento histórico, uma constante em diversas vertentes é a forte relação estabelecida entre a criatividade e o novo. Alencar e Fleith (2009) identificam alguns autores para quem a criatividade está ligada ao surgimento de um produto novo, são eles: Harold Anderson (1965), que define a criatividade como a capacidade de criar algo original e único; J. Richard Suchman (1981), que considera duas características essenciais ao pensamento criativo: ser “dirigido para a produção de uma nova forma” e também relevante, para ele “não basta que a resposta seja nova; é necessário que ela seja apropriada a uma dada situação” (Suchman, 1981 *apud* Alencar e Fleith, 2009, p. 14). Os autores usam expressões diferentes, mas comungam de opiniões similares. Para completar esse panorama é apresentado o posicionamento de Teresa M. Amabile para quem “um produto ou resposta serão julgados como criativos na extensão em que (a) são novos e apropriados, úteis ou de valor para uma tarefa e (b) a tarefa é heurística e não algorítmica” (Amabile, 1996, p. 35 *apud* Alencar e Fleith, 2009, p. 14).

A relação entre o novo e o útil em um momento específico é algo sintetizado por Lubart, que identifica como sendo uma definição consensual a de que “A criatividade é a capacidade de realizar uma produção que seja ao mesmo tempo nova e adaptada ao contexto na qual ela se manifesta” (Amabile, 1996; Baron, 1988; Lubart, 1994; MacKinnon, 1962; Ochse, 1990; Sternberg e Lubart, 1995, *apud* Lubart, 2007, p. 16). Embora essa perspectiva seja comum a determinados autores que Lubart utiliza para se apoiar, ela não representa um consenso geral, ainda que seja uma abordagem compartilhada por muitos pesquisadores. Antes de adentrar mais nas discussões sobre o novo, que serão vistas no item três deste capítulo, sigo levantando um panorama de abordagens sobre o que seria a criatividade. O resumo de De Masi (2003) sobre a interpretação de múltiplos autores da psicologia sobre a criatividade a definem como

“deslocamento e sublimação da sexualidade frustrada (Freud); inteligência excepcional (Piaget); instinto (Jung); [...] regressão a serviço do ego (Kris); [...] produção do pré-consciente (Weissman); síntese mágica (Arieti)” (De Masi, 2003, p. 474). Essa apresentação mostra como pode ser extenso e muito diversificado o significado atribuído à criatividade. Nesse percurso vejo a importância de antes de discutir o que seria um processo criativo, estabelecer o que esta pesquisa consideraria como criatividade, sem me aprofundar em concepções psicológicas.

Adiante apresento outras perspectivas para o entendimento da criatividade, sem estar necessariamente condicionada ao novo, ao útil, ou à psicologia psicanalítica. Lubart (2007) identifica que a perspectiva acima corresponde à visão ocidental, sendo algo principalmente das culturas de origem europeia. Contudo, destaca que mesmo em lugares como China, Taiwan, Coreia ou Japão tem-se a ideia de que “novidade e originalidade” associadas à criatividade. Em contraste a essas definições apresentadas acima, Lubart destaca as concepções de algumas regiões orientais, principalmente as asiáticas, onde:

a criatividade é menos ligada à elaboração de produtos novos do que a autenticidade do processo de descoberta. A criatividade corresponde a um estado de plenitude, ao estabelecimento de uma relação com o mundo original ou ainda à expressão profunda de si mesmo, de uma realidade última (ou de uma ilusão como na filosofia budista)[...]. A concepção oriental da criação não é marcada por um início e um fim, mas antes por um processo permanente (frequentemente representado por um ciclo), oriundo de reconfigurações sucessivas de um todo inicial, de reinterpretação de ideias tradicionais sem que haja uma ruptura (Lubart, 2007, p. 84).

O comparativo entre os enfoques do novo e do processo são interessantes e servem para mostrar uma proposta que esta pesquisa pode utilizar para um entendimento do que seria essa criatividade. Vejo que a visão da criatividade como um processo não é mais restrito aos pensamentos orientais. Alencar e Fleith (2009, p. 14) observam que o fato de valorizar o “produto original” tem gerado mais investigações sobre como esse produto é gerado. Ou seja, elas identificam que isso tem contribuído para expandir a pesquisa sobre o processo criativo e para o surgimento de definições em que a criatividade é apontada como um processo.

Como exemplo para essa concepção elas citam Ellis Paul Torrance (1965), que considera a criatividade um processo em que se deve “tornar sensível a problemas, deficiências e lacunas no conhecimento; identificar a dificuldade; buscar soluções, formulando hipóteses acerca das deficiências/ testar e retestar essas hipóteses; e,

finalmente, comunicar os resultados” (Torrance, 1965 *apud* Alencar e Fleith, 2009, p. 14). Esse foco está mais relacionado às perspectivas desta pesquisa, que entende a criatividade como um processo. Essa definição é próxima do que será discutido sobre as etapas do processo criativo no próximo capítulo.

Ainda que seja um quadro muito resumido o apresentado acima, esses autores possuem uma vasta pesquisa sobre a criatividade e conseguem sintetizar quais definições são as mais estudadas. Observo que é possível identificar semelhanças entre a abordagem de Alencar e Fleith e o que os outros autores afirmam e destacar que o processo da criatividade torna-se o ponto mais interessante para investigarmos.

Para Ken Robinson, a definição de criatividade envolve princípios similares aos mencionados acima. Ele tem a criatividade como: “o processo de ter ideias originais que possuem valor” (2010, p. 75). Podemos ver que considerar a criatividade enquanto processo não é só uma vertente de pensamento asiático, entretanto o diferencial ainda continua sobre a relação com o novo. Robinson, assim como outros autores, não desvincula o processo do aspecto do novo. O posicionamento de Rollo May, citado por De Masi (2003), consegue envolver o processo, sem necessariamente estar vinculado ao novo. Em seus estudos considera que: “não podemos falar da ‘pessoa criativa’; podemos falar apenas do ‘ato criativo’, porque o que ocorre é sempre um processo, uma ação; especificamente, um processo que põe em relação a pessoa e o seu mundo” (May, 1959, *apud* De Masi, 2003, p. 481).

No que May apresenta é incluído o elemento do “ato criativo”, nisso temos a relação entre a criatividade e a ação, que será o foco a seguir. Nessa linha de discussão, Goswami (2012, p.62) menciona que uma das possíveis respostas para a pergunta: “O que é a criatividade?” é defini-la como “o fenômeno conectado ao ato de criação”. Porém, diante disso, ele apresenta os debates sobre o que seria o ato de criação. Goswami (2012, p. 62) cita que um dos caminhos é entendê-la como “o ato de fazer o mundo existir a partir de nada”. Associa essa expressão remetendo as passagens bíblicas do livro da Gênesis (1, 1-2) sobre com o ato de criação divino. De pensamentos assim surgem as associações que a criação seria algo de Deus. Goswami também identifica que muitas pessoas que discutem a criatividade tentam se distanciar dessa ideia e afirmam que : “ninguém faz algo a partir do nada” (2012, p. 62).

Para outro posicionamento entre a criação e a divindade, realizando uma revisão histórica do conceito de criatividade, Lubart (2007, pp. 11, 12) vê em contexto gregos e

judaico-cristão antigos essa associação entre a criação e a divindade. Exemplifica com as falas de Platão que para um poeta criar precisava da sua musa inspiradora e que o poeta era uma pessoa escolhida pelos deuses para transmitir as ideias que lhe seriam repassadas. Num contexto mais contemporâneo cita Beethoven, que mencionava que um espírito lhe ditava as canções, e o escritor inglês Rudyard Kipling, que dizia que um demônio que se manifestava em sua caneta e o acompanhava nos processo de escrita e ele o deixava ser levado por ele, o obedecia.

Em contraponto a essas visões, Lubart (2007) cita Aristóteles, que defendia que a inspiração da criação teria suas origens no interior do indivíduo, nas suas conexões mentais, e não seria proveniente de comunicações com seres divinos. Contudo, essas reflexões não receberam muito atenção na sociedade ocidental nos períodos de maior domínio do Império Romano ou nos períodos de maior influência da Igreja na sociedade. O autor distingue que o tema da criatividade voltou a ser discutido no período do Renascimento. No século XVIII o foco era as questões do gênio criativo, assim a criatividade era considerada “uma forma excepcional de genialidade, diferente de talento, e determinada por fatores genético” (2007, p. 12). Seria assim, segundo o autor, com esses estudos que o conceito de criatividade se desvincularia do sobrenatural.

Entretanto, se retomarmos a perspectiva da criatividade pela visão asiática, na qual o aspecto principal é o processo, o ciclo, ainda podemos associar a criatividade a certas divindades. Por exemplo, Shiva, ou Nataraja, que é o rei dos dançarinos na mitologia hindu (Goswami, 2012, p. 159) e na mitologia indiana é o “Senhor dos Dançarinos ou Rei dos Atores” (Coomaraswamy, 1957, 66)<sup>3</sup>. Em ambas as mitologias o que Shiva representa é o ciclo entre as atividades de criar e destruir, ou seja, questões de transformações identificadas em muitos processos. Assim, poderia ser um modo de explicar a compressão da criatividade como um processo. Enquanto na visão de criação do ocidente um deus criava do nada, em parte do ocidente a criatividade ficou associada às concepções divinas que criavam enquanto processos. Isso permanece ainda como uma das possibilidades de entendimento do que seria a criatividade. Agregações como essas direcionadas a Shiva podem ser formuladas em diferentes níveis, mas a aproximação com o deus que será abordada nesta dissertação refere-se às mudanças que sucedem no processo. Adiante, no Capítulo 2, apresentarei a perspectiva de outros autores sobre as mudanças que permeiam o processo de criar e, no Capítulo 5, comentarei sobre como identifiquei essas

---

<sup>3</sup> Tradução desta autora de: “Lord of dancers, or King of Actors”.

transformações no trabalho de Hugo Rodas. Em relação à divindade conectada ao processo, a meu ver, não é um problema, desde que o ato de criação em si não seja atribuído a um deus e se reconheça e investigue os processos do ato criativo do indivíduo e o reconheça como atuante da criação.

Outro exemplo que revê essa relação da criação divina nesse mesmo sentido é Young (1985), citado por Alencar e Fleith (2009, p. 15), para quem a criatividade é “a integração do fazer e do ser, ou seja, dos nossos lados lógico e intuitivo, envolvendo a atualização do nosso potencial para transformar aquilo que já existe em algo melhor”. Observo que essa definição apresenta possibilidades de se desvincular a criatividade de alguns aspectos que estabelecem a ligação com um sobrenatural, pois a criação se daria a partir das ações do indivíduo.

Além disso, a ação, enquanto ato criativo é um ponto a ser observado mais detidamente. Sobre essas questões, quando Robinson (2010) discute o processo da criatividade, relaciona-o ao “fazer alguma coisa concreta”, e para isso, na sua concepção é preciso utilizar “como uma espécie de imaginação aplicada” (2010, p. 75), pois a criatividade vai além da imaginação e “exige que se faça alguma coisa que não seja apenas pensar” (2010, p. 78). A imaginação relacionada a uma ação concreta também é referida na fala de Ostrower (1987, p. 71): “Vale dizer, então que a criação exige do indivíduo criador que atue. Atue primeiro e produza”. De Masi (2003, p. 571) observa que a criatividade não é apenas “fantasia e imaginação”, mas possui uma junção entre a “área da fantasia” e a “área da concretude”. No próximo subcapítulo apresentarei um quadro para ilustrar melhor a proposta do autor.

Nesse processo de ação para que a imaginação siga para algo concreto Robinson (2010, p. 85) cita exemplos que envolvam a ação, e para isso se utiliza do que ele chama de “meios externos”, como “tocar instrumentos, criar imagens, construir objetos”, e casos em que “nós mesmos funcionamos como meios para nosso trabalho criativo”, como na dança e no canto, e eu completo que no teatro também.

Para essa ação da criatividade, Ostrower (1987) relaciona a imaginação ao termo materialidade. Primeiro, ela exemplifica que existe uma imaginação diferente para cada campo de trabalho, o que ela caracteriza como “uma imaginação artística, uma imaginação científica, tecnológica, artesanal, e assim por diante” (1987, p. 32). E, em cada campo também possui sua materialidade.

A “materialidade” é entendida por ela como algo mais amplo que a simples matéria, pois na sua concepção a materialidade envolveria não só substâncias, mas tudo que homem pudesse “formar e transformar”. De modo que segundo Ostrower:

Formar é mesmo fazer. É experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-las. Sejam os meios sensoriais, abstratos ou teóricos, sempre é preciso fazer. Enquanto existe apenas numa intenção, ele ainda não se tornou forma (1987, p. 69).

Assim, para se concretizar a imaginação precisa do fazer, da ação que Ostrower nomeia como o “formar”. Sendo essa uma questão importante que associa a criatividade à dinâmica de um processo, pois esse fazer envolve um experimentar um testar. Para a autora o “Formar importa em *transformar*. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação” (Ostrower, 1987, p. 51, itálico do autor). Desse modo, temos as especificidades de cada matéria influenciando esse formar.

As características da materialidade de cada campo estão associadas as especificidades da imaginação, Ostrower (1987) exemplifica com o trabalho de um carpinteiro que precisa laborar diante da materialidade da madeira e suas possibilidades. Isso se aplica em outros campos de trabalho, compreendo que, da mesma forma, no criar teatral é necessário considerar as possibilidades e especificidades que esse tipo de trabalho possui.

Sobre a imaginação específica, a autora aponta que a questão da materialidade de determinada forma pode ser limitadora para a criação, mas também orientadora. E, como visto acima, essa mesma matéria que conduz as possibilidades do processo sofre modificações pelas ações. Compreendendo, assim, esse “concreto” não como limitador, mas como orientador e como importante elemento da criatividade. Ostrower (1987) define que: “O imaginar seria *um pensar específico sobre um fazer concreto*.(...)” ( p. 32, itálico do autor). E, para ser criativo, ela possui a mesma concepção de Ken Robinson(2010): é preciso que a imaginação torne-se concreta, ou não estará conectada aos aspectos do fazer criativo.

Essa abordagem de considerar uma prática entre os elementos que compõem a criatividade é interessante também por expandir as concepções de criatividade e associá-la à inteligência e ao trabalho corporal. Para Ken Robinson, “A criatividade é o exemplo mais forte da natureza dinâmica da inteligência e pode ser utilizada pelo corpo e por todas as áreas de nosso comportamento” (2010, p. 78). Estendendo as reflexões nesse sentido, ele relaciona a criatividade não só às capacidades mentais, mas considera a capacidade física,

vendo que a criatividade depende do corpo e da mente. Nos casos acima, vejo que as ações mencionadas para o “formar”, dependem da coordenação entre corpo e mente. Aparentemente é uma afirmação óbvia, cada vez mais a dicotomia entre corpo e mente vem sendo diluída, contudo é interessante observar que também nos estudos sobre a criatividade essa dualidade tem sido discutida.

Com base nessas declarações, as análises posteriores sobre Hugo Rodas, no Capítulo 3, vão salientar alguns aspectos da sua imaginação específica a partir do que Marcus Mota comenta sobre as características desse artista. Nos capítulos 4 e 5 as abordagens seguirão a partir do que Rodas compartilhou da sua imaginação e o que foi visto se concretizar ao longo do processo em *Rei David*. Essas considerações englobam tanto o que era concebido no campo mental e compartilhado no momento que ele expunha suas ideias, mas principalmente o modo como isso era transposto nas ações.

Para as reflexões sobre o trabalho de Rodas também é importante levar em conta que o processo de criar não é apenas ação realizada a partir de uma ideia, mas envolve as transformações e reorganizações dessa ideia, e isso precisa ser realizado de modo consciente para que seja criativo. Vejo esses pontos nas considerações de Ostrower (1987, p. 11), nas quais para criar é preciso que haja o ato intencional, consciente. Ela afirma que é necessário um ser consciente para criar. A criação não seria algo que simplesmente se formaria, seria preciso o ato intencional para organizar e criar. Assim, o ato criativo envolve tanto o formar como a consciência sobre a ação realizada.

Ela não desconsidera que existam processos mentais desconhecidos até mesmo pelos autores da psicologia e aponta que certa parte do que acontece mentalmente não foi codificado ainda. Não nos deteremos muito sobre os aspectos mentais do processo pois não estando no campo da medicina nem da psicologia não são questões que poderei discutir com propriedade. O mais importante para a discussão é a investigação sobre a prática envolvida no processo de criatividade. Mas, como essa prática não está desvinculada do campo mental, seguem algumas reflexões breves sobre o que os autores mencionaram a respeito da criatividade no inconsciente e no consciente.

### **1.1.1 Do inconsciente ao consciente**

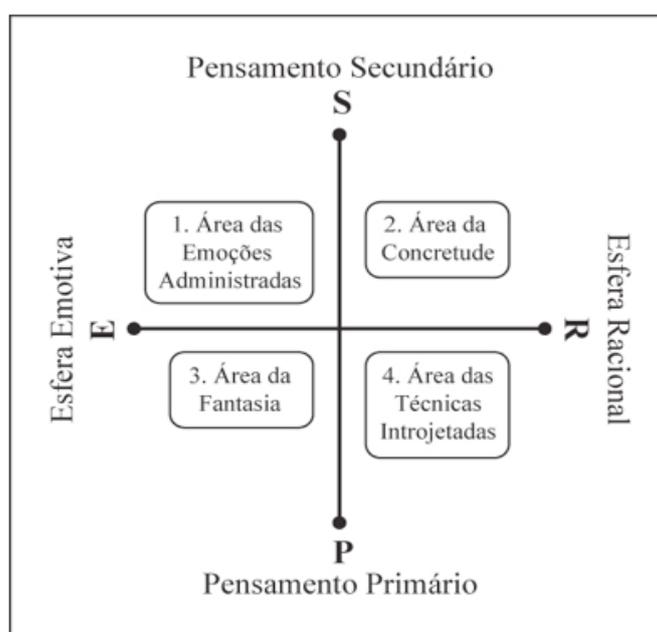
A seguir discutirei um pouco mais sobre o consciente e o inconsciente em relação à ação criativa. Na minha concepção a visão que mais se adequa para esta pesquisa é

considerar o indivíduo como criador das suas obras a partir do que concretiza de uma imaginação e de seus processos mentais. Para identificar questões mais específicas dos processos mentais estamos diante do consciente e do inconsciente. Os autores selecionados para este estudos têm um consenso que a criatividade envolve esses dois aspectos da mente.

Ken Robinson (2010, p. 85) identifica que existem processos mentais voluntários e involuntários, que há questões que não conseguimos controlar. Goswami (2012, pp. 131-143) considera que o termo “inconsciente” não deve ser entendido como a ausência da consciência, pois, enquanto “fundamento do ser”, a consciência estaria sempre presente. O que ele aponta é que em alguns momentos “a nossa percepção-plena não está presente” (2012, p. 132), e esses seriam os momentos pertencentes ao inconsciente. Essas ocasiões sem a percepção plena seriam fundamentais na concepção do físico. Para ele, provavelmente “somos criativos à medida que conflitos, bissociações [associações de opostos, ou mesmo poliassociações] encontram-se atuando em nosso inconsciente, produzindo sempre novas possibilidades de processamento” (Goswami, 2012, pp. 136, 137), sendo que não conseguiríamos elaborar essas possibilidades no consciente. Porém, essa é apenas parte do processo da criatividade – ele vê o ato criativo como gerado do combate entre o que se processa conscientemente e o que se processa inconscientemente, sendo um jogo entre esses processos mentais que o indivíduo criativo não perceberia conscientemente.

Nessa discussão sobre o envolvimento das partes mentais, Ostrower (1987) afirma que o processo de criação também envolve a parte sensível do indivíduo. A autora entende que a sensibilidade tem uma parte ligada ao inconsciente e outra ao consciente. No primeiro caso, seriam as sensações internas, “reações involuntárias do organismo” (1987, p. 12). Já a parte consciente seria ligada ao intelectual, seria a percepção, o que os sentidos conseguem organizar e podemos compreender. Ela assinala que a percepção diferencia o que está no consciente do que fica no inconsciente. O consciente se estrutura com a ordenação de dados da sensibilidade, que seria a percepção; esta, por sua vez, corresponde ao conhecimento tanto do mundo externo como do interno a partir da interpretação que se faz do que a sensibilidade identifica. Ao se criar, então, poderia se utilizar do que foi percebido e não ficou registrado de modo intelectual, consciente, mas deixou a experiência, que pode ser acessada pelas reações involuntárias, do inconsciente.

Esse conhecido conflito entre os dois lados da mente também é apontado por De Masi (2003) ao observar que os psiquiatras que seguem a linha de Silvano Arieti consideram que o consciente e o inconsciente operam juntos no trabalho criativo. Na sua análise, De Masi (2003, pp. 571- 584) admite o inconsciente e o consciente como pensamentos primário e pensamento secundário, respectivamente, de acordo com a proposta de Freud. Para o seu entendimento desses pensamentos no processo criativo, De Masi parte da proposta de Arieti, que liga o pensamento primário (P) ao secundário (S) por uma linha vertical – o primeiro no topo e o segundo no ponto inferior –, e acrescenta um eixo horizontal que teria em cada extremidade a esfera emotiva (E) e a esfera racional (R). O cruzamento dessas linhas geram quatro áreas. Conforme ilustrado na imagem abaixo.



**Figura 1** – Quadro da criatividade para De Masi (2003)

No campo demarcado pelo cruzamento dessas linhas surgem quatro áreas, sendo elas formadas pelo  $S + E =$  Área das Emoções Administradas (1), os campos de  $S + R =$  Área da Concretude (2), os campos  $P + R =$  Área da Fantasia (3) e os campos  $P + E =$  Área das Técnicas Introjetadas (4). Para De Masi, a criatividade seria a síntese desses quatro elementos. Essa definição mostra um panorama em que fica clara a ligação, no caso o cruzamento, entre consciente e inconsciente e como essa junção contribui para uma visão mais abrangente da criatividade. Nos campos 1 e 3 estão os elementos mentais que ele

identifica e nos campos 2 e 4 os elementos associados ao fazer, à ação para se criar. Ao longo do capítulo será comentado mais especificamente sobre cada uma dessas áreas.

Os elementos da fantasia e da concretude já foram mencionados acima, assim como um pouco sobre como compunham o fazer criativo, que envolve os processos de concretizar a imaginação e a fantasia por meio de uma materialidade. Nisso temos a concretização dos elementos que já se encontram no consciente, mas essa passagem do inconsciente para o consciente é mais explorada por De Masi quando aborda as áreas de Emoções Administradas e Técnicas Introjetadas.

Trazer o inconsciente para o consciente seria buscar gerir um pouco daquilo que Robinson diz ser a parte que não controlamos. Não suponho que tenhamos que desvendar meios de conhecer mais o inconsciente, mas, diante de todas as abordagens vista, De Masi apresenta um melhor caminho de pensamentos para concatenar com essa pesquisa. Desse modo, considero que para esse fluxo do inconsciente para o consciente no processo criativo podemos entender que segue pela proposta que seria a administração das emoções que De Masi aborda. Esse processo seria aprender como não permitir que as fantasias e sonhos caíssem no esquecimento, retirando-os “da zona escura do inconsciente para a zona clara da consciência e da reflexão, sem, porém, reduzir-lhe a originalidade, a impertinência, a excentricidade ou o absurdo (...) [e sem reduzi-las às] imagens e ideias banais, batidas, corrente, pálidas, insípidas” (2003, p. 583 [sic]). Assim, administrar as emoções seria como tentar manter as questões que surgem no inconsciente para serem registradas no consciente sem que percam suas propriedades específicas e seguirem para “bons projetos, bons para se traduzir em prática, para se transformar em produtos criativos” (2003, p. 583).

Essa proposta ilustra a transposição do inconsciente para o consciente e oferece uma explicação aceitável para esta pesquisa sem recorrer a especificidades da psicologia que apenas pessoas especializadas na área entenderiam. Os autores da psicologia Alencar e Fleith (2009), Lubart (2007) abordam os processos mentais consciente e inconsciente, mas as propostas apresentadas seguem por panoramas que não convém discutir aqui pois o foco está em compreensões mais psicológicas do modo de funcionamento do cérebro. Cabe considerar para estes estudos o entendimento que no processo da criatividade existe um percurso de ideias do inconsciente para o consciente, mas não irei investigar a fundo como é esse percurso, pois no processo criativo acompanhado o que interessa a esta pesquisa são as ações guiadas pelas ideias já no consciente.

Até o momento, já foram identificados alguns princípios que têm colaborado para uma problematização da criatividade, os que mais interessam a esta pesquisa é refletir sobre a criatividade como um processo em que o indivíduo cria utilizando-se dos aspectos mentais – consciente e inconsciente – e físicos – o “formar” o fazer algo concreto. Uma vez que a parte consciente é mais relevante para esta pesquisa, é importante a discussão dos elementos que temos nesse campo mental, como as técnicas utilizadas, os meios, os domínios em cada campo de trabalho, para entendermos mais das associações desses aspectos com a parte prática do processo criativo que será discutido nos capítulos 4 e 5.

Considerando esses posicionamentos, nesses capítulos observarei principalmente como a atuação de Rodas envolveu tanto os aspectos da imaginação como os da concretude no processo de criação do espetáculo *Rei David*.

### **1.1.2 Criatividade x conhecimento**

Segundo Ken Robinson (2010, p. 82), para desenvolver a criatividade é preciso “desenvolver as habilidades práticas específicas do meio que escolhemos. É importante desenvolvê-las de maneira certa.” Ele acredita que muitos não se consideram criativos pois desistiram dos estudos em determinada área, ou simplesmente por estabelecerem que não tinham talento para isso, mas para ele é uma questão que ou o professor não soube ensinar de maneira certa, ou não era a hora para aquilo.

Alencar e Fleith (2009, pp. 16, 17) apontam que à medida que a criatividade deixou de ser vista como fruto apenas de uma inspiração, passou-se a valorizar mais a dedicação, o esforço consciente e o conhecimento amplo em uma área como necessário para uma produção criativa. Entendo que essa mudança no significado em que a criatividade não é mais proveniente apenas do inconsciente, mas desse conjunto com o consciente, reforça a perspectiva de que é possível compreender mais sobre o criar consciente e os fatores a ele relacionados.

Elas concordam com o posicionamento de Robinson e pensam que com esse olhar para a criatividade também se desfaz da ideia que a criatividade seria privilégio para alguns intelectuais, que teriam esse dom de nascença, e passa-se a ter crédito o pensamento que todo ser humano possui habilidades criativas que podem ser desenvolvidas. Elas afirmam ainda que para esse desenvolvimento seria necessário “tanto condições ambientais favoráveis como o domínio de técnicas adequadas” (Alencar e Fleith, 2009, p. 16). Diante

desses posicionamentos as autoras ressaltam que em estudos sobre o comportamento de pessoas que tiveram produções criativas verificou-se que “as grandes ideias ou os produtos originais ocorrem, especialmente, em pessoas que estejam adequadamente preparadas, com amplo domínio dos conhecimentos relativos a uma determinada área ou das técnicas já existentes” (Alencar e Fleith, 2009, pp. 16, 17). Elas complementam com a proposta de Koestler (1964), que antes de ir para o novo, ou para conexões desconhecidas é preciso que o indivíduo conheça intensamente uma determinada área.

Seguindo por ampliação na investigação sobre os conhecimentos em um campo ou área de conhecimento específico e suas relações com a criatividade, retorno um pouco a questão da materialidade conceituada por Ostrower. A autora considera a necessidade de uma imaginação específica, que se concretiza com uma materialidade específica. Agora complementamos sobre as habilidades, os conhecimentos, para utilizar essas materialidades, ou os meios para se concretizar as questões do campo mental.

Ostrower (1987) segue a linha que defende que os conhecimentos envolvidos no campo do consciente também são elementos necessários para que o ato seja criativo. É preciso dominar os conhecimentos em uma área específica para ser criativo nesta área. A autora exemplifica que para ser criativo em química é preciso elaborar suas questões com conhecimento em química. Para isso é preciso que se conheça a química. Outro exemplo que ela utiliza é no campo musical. Ostrower menciona que “quando desconhecemos a materialidade da música, e sobretudo não a vivenciamos enquanto materialidade, torna-se impossível ter noção do processo de criação musical porque ele é um problema de linguagem musical” (1987, p. 35). Acrescenta ainda que o caminho para esse domínio de uma materialidade específica aconteceria no próprio fazer, mas esse conhecimento deveria seguir sempre “por analogias de estrutura, e não de operações mecânicas” (1987, p. 35). Entendo, que deveria ser um fazer consciente, não limitado a reproduções inconscientes pelo simples copiar.

Para contribuir com essas discussões De Masi comenta sobre as Técnicas Introjetadas. Para ele o ato criativo tem a “necessidade de instrumentos conceituais, de técnicas empíricas com as quais transforma as fantasias em obras concretas” (2003, p. 583). Esse domínio das técnicas é exemplificado por ele no sentido que se um compositor está pensando em uma composição para o piano, mas se sua mente tem que se preocupar em escolher as teclas certas, ele se distrairá com isso e não conseguirá compor. Esse exemplo

elucida bem as considerações de Ostrower acima, em que a dificuldade de dominar a materialidade da música – o piano –, não permitiu que ocorresse o processo criativo.

Para que a criatividade flua, nesse caso, é preciso que ele saiba tocar piano. Outros exemplos que seguem são dos instrumentistas do jazz, de um escritor, de um piloto automobilístico e, independentemente da área, para ser criativo é preciso ter “as técnicas de que sua arte precisa completamente introjetadas”, e assim poderá ter a “mente desimpedida e poderá calcá-la no cimento da invenção” (De Masi, 2003, p. 584). Esse seria um controle em nível tão elevado que seria um domínio que se aproxima da mecanização. Contudo, como Ostrower menciona acima, as ações não devem ser mecânicas, assim é relevante observar que se as ações ficam no campo da “automação” não contribuem para atos criativos.

Discutindo sobre essa questão, Ostrower (1987, p. 38) complementa que é preciso evitar a “especialização”. Ela ilustra com a situação em que, se o químico ficar restrito apenas a problemas de especialistas, suas funções serão reduzidas a isso. Ele terá uma limitação das suas potencialidades, e por mais que ele seja talentoso e eficiente, não será criativo dentro desse trabalho profissional. Ela observa que em muitos meios são exigidos cada vez mais uma especialização, mas alerta para não se confundir os processos que envolvem a imaginação e o pensamento criativo com pensamentos mecânicos, unilaterais de superespecialização. Entendendo a especialização no sentido de limitar as ações dentro de algumas especificidades com automações e repetições sem a busca por outras possibilidades.

Com isso, vejo um embate entre o ter as técnicas e conhecimentos e o saber utilizá-las. No sentido dessas reflexões existem estudos que questionam sobre o nível de conhecimento que é necessário para se realizar um ato criativo. Kariston Pereira e Luiz Fernando Maia (2009) identificam que os autores que estudam essa relação de conhecimento e criatividade concordam que é preciso conhecimento para realizar produções criativas. Contudo, eles discordam no que diz respeito a “quantidade e profundidade” desses saberes que seriam necessárias. Eles discorrem sobre duas correntes que analisam essas questões: *tension view* e *foundation view* segundo Robert Weisberg (2006, 2008). Em resumo dessas propostas, os autores abordam que a primeira considera que muito conhecimento pode não contribuir para a criatividade, podendo até ser limitador e não permitir que se seja criativo; enquanto a segunda vertente surgiu em contraste a isso

e defende que quanto mais conhecimento se adquirir, mais isso irá contribuir para que se produza atos criativos.

O que cabe destacar brevemente é que um dos argumentos apresentados para a *tension view* é o de que pode ocorrer a automatização, que os indivíduos não pensariam no que estão fazendo. Esse posicionamento dialoga com a abordagem em que De Masi (2003) cita Koestler a respeito das padronizações. Koestler (1964) aponta que à medida que aumentamos nossa habilidade em determinada técnica ela se torna automática, pois os códigos e regras já são realizados com baixo nível de consciência. Assim, por si só, essas ações não são criativas, como o autor afirma, ficam restritas a “hábitos e reflexos”. Esse é um dos pontos que a *tension view* explora e leva a determinar que muito conhecimento levaria as ações a esse nível. Essa vertente também defende que o alto nível de domínio sobre determinado assunto limitaria a pensar sempre do mesmo modo, utilizando as mesmas soluções e criaria hábitos que seriam difíceis de mudar para buscar soluções criativas. Pereira e Maia (2009) identificam que o modelo de *tension view* só analisa o conhecimento formal, e eles acreditam que o máximo de conhecimento é vantajoso e que no processo criativo é possível superar as “peculiaridades de especialistas”. De acordo com essa visão, suponho que mesmo tendo um elevado conhecimento, existe a possibilidade de não enrijecer o pensamento nem as ações e não se restringir sempre às mesmas soluções e atitudes.

Em relação a essas observações, em propostas para não se manter restrito a atos mecânicos com pouca consciência, De Masi (2003) observa que as técnicas introjetadas contribuem para a criatividade, mas isso na medida em que elas dialogam com as emoções administradas, que seriam os estímulos do inconsciente para manter a consciência ativa. A consciência ativa e a ciência do domínio que se possui levariam o indivíduo ao processo criativo. Conforme abordado por Ostrower, para criar é preciso ser consciente e dominar as técnicas e conhecimentos específicos para se dominar a materialidade e ser criativo. Entretanto, não se deve restringir as ações de especialistas, que envolvem apenas atos e pensamento mecânicos. É necessário que as ações de formar uma materialidade utilizando desses domínios e conhecimentos estejam agregadas ao consciente e à imaginação para que se tenha um processo de criatividade. Sinteticamente, o que os autores apresentam acima reafirma o vínculo entre consciente e inconsciente para o processo do ato criativo e a necessidade de conhecimentos específicos para dominar uma determinada materialidade, sem que sejam só atos automáticos ou inconscientes.

Os conhecimentos podem ser em diferentes campos, não apenas do campo formal. Vimos que a *tension view* leva em conta apenas o conhecimento formal. Lubart (2007, p. 36) adepto dessa visão apresenta um gráfico que mostra a criatividade como decrescente em relação ao nível de ensino formal, considerando o ensino médio, o ensino superior, a pós-graduação e o doutorado.

Em contraponto, Ostrower apresenta um enfoque no qual o conhecimento não é visto apenas no ensino formal, mas em tudo que envolve o saber de um indivíduo. Assim, ela considera:

Além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina. Utilizando seu saber o homem fica apto a examinar o trabalho e fazer novas opções (1987, p. 55).

Nessa concepção, ela apresenta o conhecimento como algo que faz parte do indivíduo. Ainda que Lubart (2007) analise apenas o conhecimento formal em relação à criatividade, o autor identifique que em nível elevado ele reduz a criatividade. Além disso, em oposição a esse pensamento, para Lubart, o conhecimento “refere-se às informações que são armazenadas na memória,” eles “resultam da educação formal e da educação informal recebidas no fim das experiências vividas em diversos contextos” Lubart (2007, p. 34). Com essa concepção, próxima da definição de Ostrower, tem-se uma abordagem que contribui mais para esta pesquisa que a perspectiva da *tension view*.

Observo que Hugo Rodas utiliza de seus conhecimentos e saberes adquiridos ao longo da sua formação e de suas experiências anteriores, mas continua com uma postura receptiva a aprender sempre com o que o retorno que cada trabalho lhe oferece e com o contato com outras pessoas. Assim ele compõe seus domínios não apenas no campo formal, mas também a partir das experiências e vivências, conforme será visto com mais amplitude no Capítulo 3.

Entre outros estudos que aproximam o conhecimento da criatividade sem considerar apenas o conhecimento formal, Robinson apresenta um panorama em que “ser criativo é fazer novas conexões cerebrais para podermos enxergar as coisas de novas formas e por diferentes perspectivas” (2010, p. 83). Para isso, devemos procurar outras reflexões que não sigam apenas os modelos de pensamento linear e lógico. Esses pensamentos que os testes tradicionais de quociente de inteligência – QI – consideram seguindo regras que nem sempre são adequadas para “orientar o pensamento criativo” (2010, p. 83). Para o autor, isso se justifica pois o pensamento criativo costuma ocorrer e seguir de modo não linear,

mas sim por conexões e similaridades não observadas antes, que são vinculadas à capacidade de pensar metáforas ou ver analogias diferentes das que os testes de QI se baseiam. Noto que esse pensamento criativo de Robinson (2010) é o momento que De Masi (2003) abordou como emoções administradas, que envolve o processo criativo do inconsciente para o consciente.

Contudo, nem por isso seriam processos ilógicos. Robinson (2010) não situa a criatividade como algo “sem lógica” ou oposto a ela, mas sim como algo associado a outras lógicas. Ainda nessas análises, ele destaca que o papel da lógica é importante nos processos criativos para se verificar se as novas ideias estão de acordo com teorias antigas, ou se as desafiam. Sem um parâmetro da lógica essas observações não seriam possíveis.

Em seus estudos, Robinson identifica que o hemisfério esquerdo do cérebro é o responsável pelo raciocínio lógico, enquanto o hemisfério direito é o responsável pela percepção visual, pelo movimento e pela orientação no espaço. Do mesmo modo que as questões mentais (consciente – inconsciente) são vistas como associadas às ações físicas, ele observa que estudos recentes têm identificado que as duas partes do cérebro funcionam em interação. Entretanto, essa interação não significa que temos capacidades iguais em relação as funções de cada hemisfério. O pesquisador admite que cada indivíduo tem facilidades e dificuldades em relação às atividades de cada hemisfério. A concepção dele é a de que as funções cerebrais são como a capacidade muscular e podem diminuir ou aumentar “dependendo do quanto as exercitamos, quer juntas ou separadas” (2010, p.84). Nisso identifico a defesa dele de que se as capacidades cerebrais podem ser desenvolvidas, a inteligência e a criatividade são questões que também podem ser aprimoradas.

Sobre as características do pensamento criativo, Robinson (2010) declara que ele se estrutura por metáforas e analogias seguindo fatores lógicos para criarem as associações. Robinson (2010, p. 84) comenta sobre as “regras da lógica”, considerando-as não como obstáculos, mas como propositoras de um “amplo espaço para a criatividade e improvisação e o mesmo acontece com todas as atividades que são regidas por normas”. Como exemplos ele cita a criatividade no xadrez, nos esportes, na poesia, na dança, na música, que mesmo sendo meios com “convenções rigorosas possuem produções criativas”.

Ao demonstrar que a existência de normas não bloqueia a criatividade, Robinson (2010) afirma que a criatividade pode ser utilizada mesmo em sistemas que possuem regulamentos fixos, pois é possível criar dentro desses limites. Conforme mencionado

acima por Ostrower, os limites existem no criar, mas não são barreiras intransponíveis, são condutores do processo. O formar envolve uma materialidade que possui suas limitações, e o indivíduo que for trabalhar com essa materialidade terá o seu fazer guiado, e não limitado, pelas possibilidades da matéria. Nesse sentido, o fazer criativo também permeia as discussões sobre a liberdade na criação. De Masi (2003, p. 575) cita Raymond Queneau (1988, p.120): “O clássico que escreve a sua tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre do que o poeta que escreve aquilo que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora”. As regras possibilitam entender qual liberdade se possui na criatividade.

Ostrower menciona que em suas pesquisas investiga “*o real sentido da liberdade no criar*” (1987, p.160, itálico do autor). Ela destaca que essa liberdade possui limitações, pois enquanto humanos temos limites. Para Ostrower (1987) criar livremente é um processo em que os limites são desdobrados e redefinidos constantemente e que a cada nova organização surgem novas possibilidades. Assim, eles não são encarados como “áreas proibitivas, são áreas indicativas” (1987, p.160), de modo que para a autora, o livre está relacionado ao compreender, e o agir livremente só seria possível ao “reconhecer limites, de si, em si, para si e em relação aos outros. Não se trata nunca de limites abstratos ou de preconceitos” (1987, p.162). Para elucidar como seriam essas delimitações no processo criativo ela as compara com as margens de um rio desconhecido que o indivíduo percorreria, mas no qual não submergiria pois as margens ofereceriam suporte a qualquer momento. Em resumo, segundo a autora:

criar livremente não significa poder fazer tudo e qualquer coisa a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira. Vemos o ser livre como uma condição estruturada e altamente seletiva, como condição sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconsciente, e a valores a um tempo individuais e sociais. Ao se criar, define-se algo até então desconhecido. Interligam-se aspectos múltiplos e talvez divergentes entre si que a uma nova síntese se integram. Imprevistas e imprevisíveis, compondo-se de fatos e de situações sempre novas, as sínteses não se fariam ao acaso; elas seriam orientadas nas opções possíveis a um indivíduo em determinado momento (Ostrower, 1987, p.165).

Ainda que os limites estejam ao nível do inconsciente, contribuem como orientadores para o processo da criatividade. Conhecer as possibilidades que possui permite a ação consciente e o fazer distanciado do aleatório ou mecânico.

Os autores reconhecem que os indivíduos possuem suas facilidades em relação ao domínio da imaginações, ou da materialidades de algum campo de conhecimento específico. O que a materialidade ou a área de saber determinam são, como as margens, apoios para o processo criativo. Contudo, algumas aptidões físicas, mentais e os conhecimentos, como mencionou Robinson (2010), podem ser desenvolvidos e aprimorados para contribuir em atos criativos.

Essas questões poderiam ser discutidas por diversos autores e com os mais diferentes argumentos, mas para esta pesquisa as questões apresentadas já são suficiente para termos um panorama sobre significados, conceituações e definições sobre a criatividade. Fecho este bloco com uma reflexão sobre a relação entre consciente e inconsciente e a necessidade de se dedicar ao trabalho para adquirir o domínio ou conhecimentos necessários a fim de se preparar para o processo de criatividade. Isso remete à famosa expressão de Thomas Edison, “a criatividade é 99% de transpiração e 1% de inspiração”. Se considerarmos o 99% como a parte da atividade física, talvez seja um pouco desequilibrada essa porcentagem, pois que todo fazer criativo também envolve a parte do “inconsciente” que seria a inspiração. Entendo que a afirmação de Edison tenta mostrar que não operamos criativamente apenas por meio da intuição. Em certo momento dos estudos da criatividade era relevante reforçar esse posicionamento para distanciar da concepção da criatividade a casualidade.

Entretanto, visualizo que as porcentagens podem ser mais equilibradas, pois acredito que o processo é mais contrabalançado entre o campo mental – conhecimentos, consciente e inconsciente – e o campo físico – também com os conhecimentos, a prática, a materialidade e o formar. Frente a isso, reconheço as limitações desta pesquisa quando acompanha um processo criativo e se propõe a analisar principalmente a parte da imaginação sendo colocada em prática, mas é uma opção necessária para que eu possa trabalhar com a materialidade e os conhecimentos do campo que possuo. Não investigarei o processo das ideias emergindo do inconsciente, mas como elas foram apresentadas e testadas.

O processo acompanhado envolveu o trabalho criativo de um grupo, mas optei por focar no processo de criação do diretor, Hugo Rodas, pela experiência que ele possui e pelo papel de condutor da montagem do espetáculo que ele exerceu. No Capítulo 3 ressaltarei algumas questões da formação de Rodas e de trabalhos anteriores que permitem

o entendimento sobre alguns dos saberes que ele possui por essas experiências e pela sua formação.

Partindo dessa discussão entre conhecimento e criatividade, nos capítulos 4 e 5 será estabelecida a relação entre esses aspectos de Rodas e o processo criativo acompanhado durante a pesquisa. Como o trabalho em *Rei David* envolveu principalmente a relação de Rodas com um grupo que compunha o elenco do espetáculo, prosseguirei as investigações deste capítulo abordando adiante algumas questões sobre a criatividade e como ela é observada no âmbito individual e coletivo.

## **1.2 – Criatividade, o individual e o coletivo**

### **1.2.1 O indivíduo**

Dadas as informações acima, agora discorrerei brevemente sobre a relação: criatividade – indivíduo. Com as concepções dos autores citados anteriormente e o parâmetro que adotamos para esta pesquisa considera-se que a criatividade é uma capacidade de todos os indivíduos. Conforme afirma Ostrower:

a criatividade e os processos de criação são estados e comportamentos naturais da humanidade. São naturais, no sentido do próprio e também do espontâneo em que todo fazer do homem torna-se um formar. A criatividade é portanto, inerente à condição humana (1987, p. 53).

Por mais que Ostrower, Robinson, Goswami e De Masi concordem que a criatividade está presente em todos, esse último aponta autores com visões divergentes. Entre eles, De Masi (2003) cita: Silvano Arieti, que distingue a criatividade em ordinária, que um grupo maior de indivíduos possuiria, e extraordinária que seria restrita a um pequeno grupo. Porém, é maior a lista de estudiosos para quem a criatividade está presente em todos e em todas as idades, entre eles estão “Jung, Sinnot, Dow, Fromm, May, Rogers, Maslow, Murray, Anderson, Stoddart, Mead e Matussek” (De Masi, 2003, p. 456).

De Masi (2003) observa que antes de se considerar a criatividade de todos, o foco dos estudos da criatividade eram sobre personalidades como Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Pablo Picasso, Dante Alighieri e Salvador Dalí. Para ele, houve um ponto de mudança com:

o advento da sociedade pós-industrial, difundindo-se a necessidade de descobrir e cultivar a criatividade em cada cidadão e em cada trabalhador,

começa a prevalecer a ideia de que todo ser humano tem a própria centelha criativa e que é preciso alimentá-la para o bem de todos (De Masi, 2003, p. 458).

Pela lista de autores citados condescendentes com essa visão, identifico a amplitude de aceitação da criatividade como algo pertencente a todos. Com isso, verifica-se que aspectos da criatividade podem ser pesquisados em atos criativos de todas as pessoas, não apenas de grandes gênios. E, se todos tiverem seus potenciais criativos trabalhados isso contribuirá para a sociedade de modo mais amplo.

Na busca por entender melhor a criatividade em todos os indivíduos, Lubart (2007, p. 17) resume que na “abordagem múltipla” que vem sendo utilizada depois da década de 1980, “a criatividade requer uma combinação particular de fatores relevantes do indivíduo, como capacidades intelectuais e traços de personalidade, além do contexto ambiental”. Ao longo do livro, ele exemplifica como se pode medir e avaliar a criatividade por meio de diversos testes que combinam de modos diferentes esses fatores. Porém, Alencar e Fleith (2009, pp. 34-37) observam que a maioria das pesquisas, no campo da psicologia, utilizam testes de criatividade e estes apresentam muitas limitações. Ao final, concluem que avaliar a criatividade é uma tarefa desafiadora. É preciso que o avaliador delimite qual é seu foco, estude e compreenda bem os meios que irá utilizar.

A parte prática desta pesquisa envolveu observação e análise de um processo criativo, não se utilizou de testes e recursos que avaliariam níveis de criatividade. Assim, para o diálogo conceptual prefiro me apoiar na consideração de Ostrower (1987), que são mais próximas das de Robinson (2010). Ele critica os testes pois na sua concepção tanto a inteligência como a criatividade são múltiplas e os testes não abrangem todas as diversidades envolvidas.

Levando em conta também as capacidades de cada pessoa, Ostrower (1987, p. 147) afirma: “A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser uma questão do indivíduo”, ela inclui a interação com o contexto cultural, que “representa o campo dentro do qual se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações”. A concepção dela valoriza mais as características individuais de cada um e entende a pessoa como “um ser individual, ser in-divisível em sua personalidade e na combinação única de suas potencialidades” (1987, p. 147). Na minha visão, essa abordagem permite valorizar mais o trabalho de cada um que a perspectiva da psicologia, que traça parâmetros gerais e verifica como cada um se enquadra ou não às normas pré-estabelecidas.

Assim, é a concepção de Ostrower (1987) que pretendo considerar para esta pesquisa, tendo os elementos da individualidade e das organizações particulares que o diretor realizou ao longo do processo. O diferencial, em relação às pesquisas da autora, é que o foco dela está em investigar o modo como a cultura está relacionada com o que o homem cria. Eu não pretendo entrar em uma discussão de princípios socioculturais, mas não nego que eles estão relacionados com a criatividade, pois não ignoro que a criatividade é influenciado pelo meio em que o indivíduo criativo está.

Para Ostrower (1987, p. 147) também é importante investigar as “influências a que está exposto o indivíduo criativo em qualquer contexto cultural e em qualquer idade biológica”. Essa perspectiva é relevante por complementar que a criatividade é algo de todos, em todas as idades. Lubart (2007, p. 118) considera que existiria um ápice do momento criativo do ser em idades entre os 20 e 30 anos e depois só decairia. Porém, Robinson (2010, pp. 183-200) descreve muitos casos de pessoas que realizaram as suas produções criativas depois dos trinta anos, e principalmente após os cinquenta ou sessenta. Hugo Rodas, por exemplo, com mais de setenta anos continua realizando diversos trabalhos criativos.

No sentido das questões da sociedade envolvida no processo criativo, Alencar e Fleith (2009, pp. 15, 16) destacam que não se pode subestimar “criatividade como um processo sociocultural e não apenas um fenômeno individual”. De Masi (2003), enquanto sociólogo, apresenta ao longo de todo livro *Criatividade e grupos criativos* um extenso panorama das criações criativas do homem na sociedade desde a pré-história. No início do capítulo apontei brevemente um pouco a relação da criatividade com a história e identificamos que as produções criativas e o próprio entendimento de criatividade se transforma. Além das questões levantadas por De Masi já mencionadas anteriormente, as discussões de quesitos socioculturais podem gerar frutíferos debates, mas o que gostaria de destacar aqui é a questão que será considerada é o contato entre indivíduos pode gerar grupos criativos.

De Masi (2003, p. 584) identifica que a “criatividade artística pode ser individual ou coletiva”. Em ambos os casos as questões socioculturais influenciam a criatividade. Ainda que o foco não seja investigar questões socioculturais de grupos criativos como De Masi fez, esta pesquisa de mestrado envolveu acompanhar o processo criativo de um artista que trabalhou com um grupo. Assim, reúno a seguir determinados dados em que De Masi e Robinson apontam sobre a criatividade em grupo. Os aspectos individuais de Rodas serão

apresentados no Capítulo 3, enquanto os relacionados à prática de Hugo Rodas com o grupo de *Rei David* no Capítulo 4.

### 1.2.2 Grupos criativos

Nessa relação entre indivíduos e grupos criativos, De Masi (2003, p. 219-229) discorre sobre a época do Renascimento, em que identifica-se tantos artistas e criadores que emergiram simultaneamente em domínios diferenciados. Ele retribui a isso o surgimento das oficinas na Idade Média que posteriormente ofereceram um campo favorável para o desenvolvimento das academias no Renascimento.

O autor aponta que as oficinas eram vinculadas à Igreja e visavam à formação de artistas para construir catedrais, uma vez que existia uma disputa para produzir catedrais mais elaboradas que as das cidades concorrentes. Assim, difundem-se muitas oficinas com pintores, escultores, carpinteiros, entre outros artistas para trabalharem nas catedrais. Esse ambiente de trabalho deles gera a oportunidade para quem tivesse interesse buscar um mestre nessas oficinas e trabalhar com eles (De Masi, 2003, p. 220.) Uma das questões de destaque é a relação entre mestre e discípulo, que ocorria em tempo integral (2003, p. 221), e a rica troca que as oficinas proporcionavam com um ambiente “adequado a fecundar a criatividade”, não só por integrar teoria e prática, mas “também porque constitui um tipo de clã ao qual confluem amigos fiéis, patrocinadores e financiadores, com um ir-e-vir de visitantes, amigos e colegas de passagem, clientes públicos” (2003, p. 223).

Apesar disso, existiam também aspectos desfavoráveis. De Masi ressalta que esse sistema exigia que o estagiário começasse com trabalhos que não envolviam a criação artística, como preparar o espaço para o mestre trabalhar (2003, p. 224). Quando finalmente chegava o momento em que era permitido iniciar os trabalhos artísticos, ele deveria apenas copiar e recopiar as obras do mestre, não era permitido alternativas diferentes das que o mestre seguia. Além disso, o trabalho estava vinculado às assistências que recebiam das corporações e isso não permitia que eles mudassem a “condição social média baixa” (2003, p. 225). Percebe-se que ainda que o ambiente proporcionasse contatos com diferentes pessoas, no momento do trabalho artísticos não se tinha espaço para repensar os modelos propostos e não era permitido aplicar criativamente o que era apreendido nos domínios artísticos. Mesmo assim, esse momento de trabalhos em oficinas foi importante para essas reflexões sobre grupos criativos.

Segundo De Masi, paulatinamente surge a necessidade de um novo sistema formativo, que será nomeado academia. Nele não haveria mais esse princípio limitador entre mestre e aprendiz, a prática e a teoria seriam fortemente ligadas. A arte, que era vista como predominantemente manual, teria estudos que correspondia “às atividades intelectuais como a matemática, a literatura e a filosofia” (2003, p. 225). O autor segue expondo as primeiras tentativas de se instaurar as academias que depois de muitas versões contribuíram para o modelo atual que temos.

Em relação ao que caracteriza hoje as organizações de grupos criativos, De Masi (2003, p. 253) observa que mesmo que ao longo da história tenha se privilegiado algumas personalidades criativas como gênios, os aspectos cotidianos só melhoraram “quando a criatividade humana assumiu uma forma predominantemente coletiva”. Ele identifica que essa “transformação aconteceu num tempo e num lugar determinado: iniciou-se a partir da metade do século XIX (...) foi fecunda sobretudo na Europa” (De Masi, 2003, 253). Após vários exemplos de pessoas que se uniram e produziram criativamente em grupos, ele cita os casos da Companhia Thonet, (2003, p. 254), do Instituto Pasteur (2003, p. 255) entre outros grupos que se formaram e desenvolveram em uma estrutura que ele identifica como respondendo às exigências da sociedade pós-industrial. Diante disso, De Masi (2003, p. 580) considera que “a forma mais atual de criatividade – a criatividade coletiva”, mas isso não reduz as outras formas criativas que o ser humano teve ao longo da história, como o modelo de criação romântico, que seria um processo solitário. Depois desse autor com informações notadamente históricas e sociológicas, encaminho para os enfoques de Robinson, para iniciar as reflexões sobre o que compõe os grupos criativos e algumas de suas características.

Robinson (2010, p. 107-131) discorre sobre como se formam grupos, equipes criativas. Ele observa que o encontro de “tribos” pode contribuir muito para isso. As “tribos” não seriam só grupos de afinidades entre pessoas, envolveria uma parte que ele denomina “campo” e outra que chama de “domínios”. Robinson (2010, p. 114) define que “campo refere-se às outras pessoas que estão conosco numa determinada atividade” e “domínios” diz respeito “às atividades e disciplinas nas quais as pessoas se envolvem”. Noto que essa concepção pode se relacionar com as propostas de academias citadas acima por De Masi, em que proporcionaria o desenvolvimento dos domínios, uniria em um mesmo espaço pessoas com aptidões diferentes que se juntariam para realizar as mesmas atividades e proporcionaria espaços para que os aprendizes fossem criativos. Suponho que

as academias, então, seriam propícias para a formação de tribos conforme o conceito de Robinson (2010). Para compreender melhor o que ele define como tribo é necessário pensar no “campo” e no “domínio” de modo ainda mais amplo. Para Robinson as tribos seriam:

[...] círculos de influências e podem assumir várias formas. Podem estar muito espalhadas ou agrupadas, podem estar presentes apenas em pensamento ou fisicamente, ao seu lado. Podem estar vivas ou mortas ou talvez vivendo por meio das suas obras. Podem se limitar a uma única geração ou atravessar várias delas (Robinson, 2010, p. 122).

Desse modo, as tribos conforme o entendimento proposto não são fixas, podem ampliar, estabelecendo relações que o indivíduo pode ter contato por diferentes meios, concretos ou abstratos. Robinson (2010, pp. 119, 120) observa que encontrar sua tribo proporciona mais que “validação e interação”, contribui para realizações pessoais. Proporciona “inspiração e provocação” e os indivíduos podem se incentivar mutuamente para buscarem o máximo de desenvolvimento. Ele identifica que o contato entre diferentes tribos também é proveitoso, pois podem gerar as “equipes de criação”, que seriam como os “Grandes Grupos” de Warren Bennis e Pat Ward Biederman (1997). Robinson cita a definição desses autores, na qual os “Grandes Grupos” seriam “reuniões de pessoas com interesses similares que criam algo muito maior do que qualquer uma delas poderia criar individualmente” (2010, p. 124). Para o autor esses grupos gerariam “combinações de energias criativas”, e os indivíduos se empenhariam ao máximo para se “manterem a altura de seu pares” e, na visão de Robinson, isso “geraria um compromisso com a excelência” (2010, p. 125). Noto que esses grandes grupos, ou equipes criativas, proporcionariam a potencialização dos aspectos criativos dos seus integrantes, o que também será apontado adiante nas considerações de De Masi.

Além disso, segundo Robinson (2010), o grupo poderia contribuir para a criatividade do indivíduo uma vez que fazer parte de uma tribo seria diferente de fazer parte de uma multidão, distinguindo que em uma multidão ou num grupo de fãs poderia se perder a identidade, mas, na definição que ele propõe, participar de uma tribo contribuiria para que os indivíduos fossem “mais autênticos”, levando-os a entenderem melhor suas identidades próprias. Isso relaciona-se ao que Ostrower aborda quando diz que para ser criativo é preciso ter o nível de consciência de si, pois participar de uma tribo pode contribuir para um a criatividade individual.

Nesse mesmo sentido de reflexão, Robinson (2010) explicaria por qual motivo esses trabalhos em equipes criativas teriam resultados maiores do que os de cada indivíduo sozinho. Na visão do autor isso aconteceria pois as equipes reúnem os três aspectos que ele considera fundamentais para uma mente criativa: a diversidade, a dinâmica e a distinção, essa última característica no sentido de ser singular e particular.

A diversidade ocorreria porque as equipes criativas unem pessoas “com talentos diferentes, porém complementares”, com sensibilidades e personalidades diferentes (Robinson, 2010, p. 126). Esse elemento por si só não é suficiente para se ter um grupo criativo, o autor inclui a necessidade da dinâmica para que esse encontro entre as diferenças não limite o processo criativo, mas permita que os indivíduos encontrem meios para que suas forças se complementem e compensem as fraquezas individuais. Além disso, devem “ser capazes de desafiar uns aos outros como iguais e encarar críticas como um incentivo para melhorar o desempenho do grupo” (Robinson, 2010, p. 126). A terceira característica é considerar as equipes criativas distintas, pois enquanto formadas todos seus membros estão envolvidos no processo criativo, de modo que a equipe tem a sua “personalidade distinta”. Robinson (2010) define que os integrantes podem se unir para uma tarefa específica, com a duração de tempo que seus membros quiserem ou até concretizarem os projetos.

Esses elementos mostram como formar uma equipe criativa envolve as complexidades de cada um dos seus indivíduos e, para isso, é preciso que eles tenham consciência da própria personalidade. Estou de acordo com a visão dos autores e considero que as equipes criativas também precisam que seus integrantes busquem se organizar para conseguir criar em conjunto e aproveitar o máximo de suas potencialidades, complementando-se para a criação criativa.

Apoiando essa mesma linha de pensamento, como Robinson, De Masi (2003) identifica características de equipes criativas e define algumas proximidades com aspectos da criatividade individual. Ao longo de seus estudos ele identifica questões que aponta como constantes tanto em relação aos integrantes do grupo como ao grupo criativo em seu todo. Contudo, mesmo com todas as pesquisas realizadas, ele afirma que ainda tem poucas conclusões e muitas hipóteses.

Sobre os membros do grupo, De Masi (2003, p. 591) aborda alguns fatores individuais que eles possuem, como uma intensa “motivação à atividade idealizadora”, sendo que esse momento de ânimo pode ser entremeado ou interrompido por fases de desinteresse e

repugnância. Todavia, as pessoas estabelecem entre si o que vejo como um “senso de grupo”, pois o autor identifica que os indivíduos do grupo são solidários, exaltam as qualidades intelectuais dos outros, possuem um “forte senso de integração (...) confiança recíproca” e mesmo interesses múltiplos, bem como experiências híbridas.

Enquanto “o grupo no seu conjunto” tem em destaque as características que envolvem o convívio de personalidades distintas e interdisciplinares em um “ambiente físico acolhedor”, os lados afetivos e profissionais seriam equilibrados e possibilitariam o “fácil intercâmbio de papéis e de funções”. Entre os integrantes teria a existência de um líder super dedicado que “transforma conflitos em estímulos à criação e à solidariedade” (De Masi, 2003, p. 592).

Ele fala ainda das diferenças sobre a criatividade em indivíduos e em grupos. No primeiro caso, De Masi (2003, p. 592) observa que o criativo individual tem mais facilidade de sair da sua racionalidade e fantasiar, enquanto em grandes grupos tem uma maior facilidade em se entregarem as emoções, e nos grupos pequenos a tendência a serem muito racionais, como se involuntariamente os integrantes inibissem nos outros a valorização do “material inconsciente”, da fantasia e da emoção. No caso dos grupos, De Masi (2003, p. 593) destaca o papel do líder, que deve contrabalançar essas tendências. Observo que De Masi concorda com os princípios assinalados acima por Robinson e complementa a abordagem de modo mais específico e delimita melhor o que está na composição dos grupos, como devem se organizar para terem o que Robinson chama de dinâmica e personalidade distinta.

A característica da diversidade que Robinson nota na composição dos grupos criativos também é vista por De Masi (2003, p. 585, 586), que pondera sobre a presença da fantasia e da concretude na formação desses grupos. Isso, de modo que não precisa de indivíduos que tenham a capacidade de concretude e de fantasia equilibradas em “níveis fora do comum”, precisa de incluir pessoas com mais facilidades para a fantasia e pessoas com facilidade para a concretude, de modo que não tenha que obrigar pessoas com mais facilidade para fantasiar a serem mais concretas e vice-versa. Segundo De Masi (2003, p. 586), para “produzir criatividade nas organizações” além de ter pessoas com as duas facilidades, é necessário que sejam “misturas equilibradas de pessoas imaginativas e de pessoas concretas” e assim se teriam “organizações muito férteis de ideias e de realização”.

A questão da dinâmica que Robinson caracteriza nos grupos criativos De Masi (2003, p. 586) apresenta de um modo no qual só unir personalidades de fantasia e de concretude

de modo equilibrado e com devido suporte tecnológico, os suportes à concretude, não é o bastante. De Masi (2003, p. 587) aponta com maior destaque que um problema a ser solucionado pelos grupos criativos é em relação às diferenças e às interações. Após passar por essa etapa, o grupo conseguiria sua individualidade, que observo ser algo próximo do que Robinson nomeia como personalidade distinta do grupo.

Para conseguir a “dinâmica”, De Masi elenca alguns meios que o grupo precisaria. Uma deles é uma liderança que transponha os impedimentos que dificultam a criatividade da equipe. Essa liderança deve ser capaz de criar um “clima de tolerância recíproca, estima e colaboração”, enfatizando o clima de “missão de compartilhada” (2003, p. 586).

O outro é que além da liderança é preciso “confronto das diferenças” para se ter a integração das partes. Ele compreende a integração como “comportamento harmonioso” a ser alcançado “por meio da atividade com os outros pelo entrecortar dos objetivos e desejos”. Pelas pesquisas realizadas, De Masi (2003, p. 588) identifica que esse processo é muito delicado, pois envolve muita “afinação, simbiose, altruísmo, eliminação de toda resistência às mudanças, capacidade de privilegiar o jogo de equipe”.

Na dinâmica desse processo, De Masi (2003, p. 589) nota que a capacidade criativa do grupo depende da forma como a liderança e o confronto das diferenças se organizam no interior do grupo. Para o pesquisador, isso não se estabelece de modo linear, mas circular, e ele utiliza a imagem da espiral conforme a concepção de Mary Parker Follett (1994). Citando a autora, De Masi (2003, p. 589) afirma que essa espiral pode ser ou um “círculo vicioso e negativo, que leva à esterilidade e à desagregação ou um círculo virtuoso e positivo, que leva à criatividade e ao desenvolvimento”.

Nesse processo de organização interna do grupo, De Masi comenta a importância de participação de todos para alcançar as soluções necessárias. Na perspectiva das espirais, De Masi (2003, p. 590) complementa que na espiral negativa um dos integrantes do grupo tenta “exercer o poder *sobre os* demais, privando-os das ocasiões e das possibilidades idealizadoras e reprimindo-lhes a originalidade”, o que causa aos outros desorientação, resistência, agressões, ou conformismo e posicionamentos acríticos, e isso se segue até esgotar o desenvolvimento criativo do grupo. Já na vertente da espiral positiva, “a integração vence a dominação, os líderes exercem o poder *com os* demais” (itálico do autor). O pesquisador verifica que na vertente positiva existiria um clima favorável que permitiria a troca em todos os níveis e, desse modo, a “livre interação de diferentes

mentalidades torna-se criativa, e se obtém aquele entusiasmo coletivo” (De Masi, 2003, p. 590).

Nessa espiral positiva, o grupo conseguiria se harmonizar. Segundo De Masi (2003, p. 588), o grupo teria superado o momento mais difícil e atingiria a individualidade que ultrapassa cada um dos seus componentes. Quando o grupo atingisse esse nível de maturidade no seu interior, cada membro, além da evolução enquanto grupo cresceria individualmente, desenvolveria-se. Isso permite retomar a cogitação que os grupos criativos também contribuem para a criatividade do indivíduo.

Vejo um ciclo em que equipes criativas proporcionam aos seus integrantes estímulos e possibilidades para desenvolverem mais sua criatividade, e integrantes mais criativos alimentariam mais o grupo. Não qualifico que todos devam trabalhar em grupo. Como apontado por De Masi, considerar a perspectiva coletiva da criatividade não significa que ela seja mais elevada que o modelo solitário. Observo que na perspectiva de grupos criativos as pessoas podem ter outros estímulos. Nas abordagens de De Masi e de Robinson é assinalado como os grupos criativos se articulam e que, como isso exige adaptações e reorganizações dos indivíduos consigo mesmos e com os outros e esses contatos e trocas de influências, se bem administrados – o que seria pela espiral positiva –, podem favorecer criativamente os indivíduos e conseqüentemente o grupo.

Assim, identifico que Hugo Rodas tinha a postura de um líder, que favoreceu a dinâmica do grupo para construção do espetáculo. Ele administrou as tensões e buscou os equilíbrios necessários para o trabalho criativo em grupo. No Capítulo 4, essas análises serão mais desenvolvidas em relação ao que foi observado sobre Rodas diante de um grupo específico.

Após esses panoramas sobre a criatividade, no próximo subcapítulo retomarei a discussão sobre a relação do novo e da criatividade. Esse tema ficou para o final para que pudesse ser tratado com base nos entendimentos apresentados anteriormente.

### **1.3 - O novo e a criatividade**

No campo das artes é muito complicado aceitarmos que para ser criativo é indispensável que algo seja novo. Como também a inovação e a novidade para serem definidas envolvem questões subjetivas sobre quais elementos corresponderiam a essas características e como eles podem estar relacionados à criatividade. Sigo pelo pensamento

que se deve problematizar algumas reflexões para que se identifiquem as possibilidades de contato entre o novo e a criatividade.

Anteriormente, nas apresentações a respeito das diferentes visões sobre a criatividade, ficou explícito que a maioria dos autores citados nesta pesquisa consideram a criatividade vinculada a algum aspecto do novo. Alencar e Fleith (2009, pp. 13, 14) mencionam como as definições de criatividade estão relacionadas à “emergência de um produto novo, seja uma ideia ou uma invenção original, seja a reelaboração e o aperfeiçoamento de produtos ou ideias já existentes”. Como a definição da criatividade varia em diferentes campos, a concepção do novo em relação a ela também muda em cada área. Parto da premissa de que é possível existir o novo, pois acredito que a todo momento temos novas invenções. Os questionamentos que levanto são: Até que ponto o novo é um pré-requisito para a criatividade? Eles se conectam? Como é a troca entre eles?

O que é considerado novo modifica de acordo com local, período histórico, cultura envolvida e, claro, perspectiva de análise. De Masi (2003, p. 554-561) discute sobre a inovação e o inovador como ligados ao processo capitalista, em que o valor depende da fabricação de novos produtos para a venda e o lucro. Sem adentrar na discussão entre as artes e o capital, observo que esses apontamentos podem ser tidos como uma das questões que ofereceram apoio para que a criatividade devesse ser considerada como novidade para que tivesse valor. Uma vez que, se uma sociedade estipula essa dependência com o novo, a criatividade recebe influências desse meio e passa a também ter isso como pressuposto.

Além da possibilidade da influência do pensamento capitalista ter fortalecido a relação entre o novo e a criatividade, o campo da psicologia identificou outros pontos de contato. Lubart (2007) distingue quatro aspectos segundo o modelo de Robert Sternberg, James Kaufman e Jean Pretz (2002) em que desdobramentos do novo, ou seja, algumas características da novidade, são vistos como contribuições para a criatividade. Seriam:

(a) pela reformulação de uma ideia existente, seguindo um ponto de vista original; (b) ao imprimir um movimento a um campo de expressão, seguindo seu desenvolvimento atual; (c) dando-lhe um impulso em uma nova direção; ou (d) integrando várias tendências presentes no interior de uma área (Sternberg, Kaufman e Pretz, 2002 *apud* Lubart, 2007, pp. 84,85).

Pondero que essas variações do novo não correspondem diretamente a algo que nunca existiu ou nunca realizado antes, mas se mantém o raciocínio que seria necessário de algum modo a presença desses elementos no ato criativo. Bem como, são apontados como uma colaboração para a criatividade.

A partir desses pontos, Lubart (2007) complementa que os tópicos (b e c) são mais relacionados às características ocidentais da criatividade, que permitem a novidade em cada aspecto da obra; enquanto os (a e d) correspondem mais às visões orientais, que valorizam a precisão sobre os aspectos já existentes. Concordo que existam multiplicidades de entendimentos que variam entre oriente e ocidente, mas acredito que elas não devem ser vistas de modo dicotômico. Entendo que inicialmente cada uma das perspectivas pode ter partido do seu hemisfério, mas depois se mesclam, sendo possível encontrar as vertentes desses pensamentos tanto no Ocidente como no Oriente. Anteriormente vimos que a consideração da criatividade enquanto processo não se restringia mais apenas aos orientais. No que diz respeito ao novo, o próprio Lubart (2007) examina que o problema que persiste é compreender as interpretações dos termos nos diferentes lugares. Assim, para esta pesquisa busco uma perspectiva dos aspectos do novo que podem ser relacionados com processos criativos.

Prosseguindo com o diálogo proposto aqui, vale retomar a relação da criatividade com o indivíduo e com o coletivo. No que concerne a essa abordagem, Lubart (2007) discorre sobre como os aspectos do novo podem ser observados nesses dois âmbitos. Para desenvolver mais sobre esse assunto ele utiliza as nomenclaturas de Margaret Boden (1992) que são respectivamente: “criatividade psicológica” e “criatividade histórica”.

Na primeira, o novo ou o original tem relação com as experiências antecedentes da pessoa e corresponde a encontrar uma solução nova, diferente de resoluções anteriores utilizadas pelo indivíduo quando se depara com um problema. Entendo que seria aquilo que é novo para a pessoa, no âmbito individual, nunca experimentado antes. Ele cita outras autoras da área da linguística que também possuem uma visão semelhante a essa, são elas: Ruth Richards (1990), que menciona a “criatividade de todos os dias”, e Deirdre Harrington (1999), que considera a “criatividade privada”. Ambas estariam relacionadas às pesquisas de Steven Pinker (1984) que investiga o desenvolvimento da linguagem. Entre os exemplos desses estudos é apresentado que na fase inicial da infância, quando se estaria aprendendo a falar, as possibilidades desse potencial criativo seriam ilimitados devido às constantes descobertas que a criança realiza e considera-se qualquer mudança verbal realizada como uma criação nova.

A “criatividade histórica”, segundo Lubart (2007, p. 126), seria um “subconjunto” da “criatividade psicológica”, pois a novidade não seria apenas para o indivíduo, mas para um grupo de pessoas que a teriam como novidade em um tempo específico. Sobre essa

perspectiva, Boden (1992) destaca que a valoração de algo na história está muito atrelado ao contexto cultural.

Em relação a essas duas qualificações, Lubart (2007, p. 126) dialoga com Howard Gardner (1996), que divide a criatividade em c-maiúsculo e c-minúsculo, sendo que a criatividade maiúscula se manifestaria nas grandes modificações em uma área, como os trabalhos de Albert Einstein ou de Pablo Picasso, enquanto a minúscula seria as “soluções incomuns” que os indivíduos realizam cotidianamente. Lubart (2007) continua apresentando outras abordagens que seguem esses mesmos princípios, sempre buscando dividir o que seria novo para o indivíduo e o que seria novo para o grupo. Essas considerações mostram um pouco de como a psicologia relaciona o novo ao criativo, ainda que o aspecto do novo seja identificado muito relacionado ao que seriam níveis de criatividade e a questões subjetivas de cada pessoa. Nesse sentido, destaco a afirmação do autor: “a novidade, qualquer que seja seu ponto de referência, não é única ou suficiente para dar um caráter criativo a uma conduta” (Lubart, 2007, p. 126). Desse modo, independentemente de ser considerado algo novo em uma sociedade, ou para um indivíduo, só por ser novo não significa que algo seja criativo. Partindo dessa asserção apresento o ponto de vista de Ostrower (1987, p.134), que concorda com essa teoria ao declarar: “o ato criador possui em sua natureza o inovar, mas nem toda inovação é criação”.

Deparo aqui com a questão: Qual é esse novo, ou essa inovação, que estaria presente na criatividade? Goswami (2012, p. 64-65) discute esse assunto e analisa que é muito simplista afirmar que o novo na criatividade é apenas “algo que jamais se manifestou ou se deu a manifestar” (2012, p. 65). Ele discute sobre isso perguntando se caso ele criasse uma frase ou um poema com palavras absurdas de modo nunca utilizado antes seria um poema criativo. Tendo em mente as concepções que apresentei acima, eu, de imediato, responderia que, mesmo sendo novo, poderia não ser criativo. Contudo o que o autor apresenta na sequência de seu raciocínio contribui com mais um elemento para embasar a resposta a essa questão.

Antes de tudo, sem responder diretamente à pergunta ele aponta a possibilidade de que esse poema não fosse algo novo, pois não era impossível que essa organização de palavras, ou algo parecido, tivesse sido realizada anteriormente por qualquer outra pessoa. Depois, ele dialoga com as pinturas de Jackson Pollock, que foram produzidas pelo “despejar de tintas sobre uma tela” de modo semelhante “à escrita de um poema fazendo uso de combinações arbitrárias de palavras” (Goswami, 2012, p. 65), e segue o questionamento

sobre qual seria a diferença entre os dois casos. Ele analisa que na perspectiva material pode-se considerar que os dois casos – o poema e a pintura – produziram algo novo. Contudo, ele busca uma compreensão do novo de outro modo que não o materialista. Para esse entendimento ele dialoga com a definição do psicólogo Rollo May em que a criatividade é definida como: “o processo de criar algo novo” (May, 1982, p. 31), sendo que para o físico o “novo” a que o psicólogo se refere é algo “mais sutil” e envolveria a “busca de um novo significado”.

Posto isso, mesmo partindo de algo que poderia ser arbitrário, o autor destaca que “se de tais atos emergir um novo significado na consciência, então existirá aí a criatividade” (Goswami, 2012, p. 65). Assim, em resposta ao questionamento sobre qual seria a diferenciação entre a pintura e o poema, entendo pelas considerações do autor que estaria relacionada à percepção consciente do novo enquanto “novo significado”. Essa afirmação retoma a questão que o ato para ser criativo é sempre consciente, conforme visto no posicionamento de Ostrower, e esse aspecto mental também estaria relacionado à identificação do novo no campo da criatividade.

Associado ao que foi mencionado, Goswami (2012, p. 65) complementa que a criatividade não deve ser vista apenas como resolução de problemas, a busca pelo novo significado é o que distinguiria a resolução de problemas das formas mecânicas das formas criativas. Diante disso, suponho que a arbitrariedade assinalada por ele, tanto no caso do poema como da pintura, e as resoluções de problemas, para serem relacionadas ao ato criativo não seriam totalmente inconscientes nem totalmente mecânicas, pois o ato criativo envolve “emoções administradas”, segundo De Masi, que manteriam a consciência ativa, e permitem que o indivíduo perceba “o novo significado”.

Nas pesquisas de Goswami (2012), o novo está presente na criatividade, considerando-o “um novo significado” visto pelo indivíduo conscientemente no ato criador. Assim, temos o novo na criatividade, mas de modo afastado das concepções que o tomam como qualquer questão ligada apenas à inovação, à novidade e ao original, sempre no sentido de serem algo diferente do que já foi realizado, ou que nunca existiu anteriormente e foi formulado de modo arbitrário e mecânico, desconectado da consciência.

Buscando ampliar o referencial teórico sobre o ‘novo’ que possa contribuir para a problematização desta pesquisa, encaminho para as abordagens de Ostrower (1987), para quem os parâmetros entre a relação do “novo” com a criatividade é redimensionada sob sua ótica de artista. Ela deixa claro o seu entendimento de que cada indivíduo possui

potencial criador e assim defende que deve se “*desvincular a noção da criatividade da busca de genialidade, de originalidade e mesmo de invenção* (por invenção entendemos o invento de uma novidade)” (1987, p.132 e 133, itálico da autora).

Ao longo da apresentação de seus argumentos, Ostrower relaciona muito as questões do novo com as da genialidade. Com essa postura ela pretende romper com os paradigmas em que o valor de algo criativo era medido por esses dois pontos. Ostrower (1987) assinala que esses critérios foram deixados pelo Renascimento, momento em que os trabalhos eram avaliados por suas qualidades técnicas para atender aos “ideias da sociedade” e ser classificado com esses atributos era importante para indivíduos se destacarem socialmente e romperem com a rígida organização das camadas sociais do período medieval. Para as pessoas daquele período era importante ter seus méritos reconhecidos e, por isso, foram se associando a eles as características de genial, original e inovador.

Enquanto, hoje, Ostrower (1987) observa que essas características são elementos utilizados no currículo como se fossem algum diferencial, como resquício desse momento anterior como a concepção de criatividade ainda tida como algo excepcional, não algo natural e próprio de cada indivíduo que pode ser desenvolvido. A pesquisadora critica o valor exagerado concedido ao “excepcional” de modo que isso torna-se como “um parâmetro para aferir o desempenho criativo dos indivíduos” (1987, p. 133), determinando que só seria criativo quem fosse “genial”.

Na mesma direção, ela discute sobre o valor excessivo que é depositado sobre a “descoberta da novidade”, “o novo, o inédito, o insólito que se procura, não a bem da humanidade e para satisfazer uma necessidade real, mas o ‘novo pelo novo’ (...) a substituição pela substituição” (Ostrower, 1987, p.136). Ela relata a busca constante pela novidade como se só realmente o novo tivesse valor, levando a um vazio, em que essa sucessão de novidades e substituições fossem “a pesquisa, o questionamento, o próprio trabalho” (1987, p. 136). Tendo essa visão do novo se sobrepondo a todos esses elementos, ela aponta que a novidade se distanciaria da emoção e da consciência. Como em sua pesquisa o consciente está sempre conectado ao ato criativo, presumo que se nesse sentido o novo se afasta da consciência também se distancia da criatividade. Observo que na abordagem que segue, a autora considera o novo ligado ao ato da invenção.

Como mencionado, ela não caracteriza que o ato criativo seja totalmente desprovido de inovação, mas ela identifica algumas diferenças entre o “inventar” e o “criar”. Ostrower (1987) reconhece que são diversos os motivos que levam o indivíduo a “inventar” e isso

acontece em múltiplos campos de conhecimento, o diferencial para estabelecer a relação com a criatividade seria a relação do ato com o consciente. Nessas análises a autora afirma:

Criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo. Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global (...). Através da forma criada se intensifica um aspecto da realidade nova e com isso se reformula a realidade toda. Por essa razão, o processo de criar significa um processo vivencial que abrange uma ampliação da consciência; tanto enriquece espiritualmente o indivíduo que cria, como também o indivíduo que recebe a criação e a recria para si. No ato criador, ambos renovam de alguma maneira essencial para sua humanidade. Mas, o invento, ou seja, uma inovação não precisa abranger a renovação. (...) Inventar e criar não são iguais, não se trata de demarcar fronteiras para a experiência humana, o que seria impossível (...) Pode-se dizer, sem exagero, que a prática de inúmeras inovações se processa em níveis menos profundos do que a da criação, isto é, a mera inovação não engaja a totalidade sensível e inteligível do indivíduo a ponto de sempre o reformular em sua conscientização de si mesmo (Ostrower, 1987, p.134, 135).

Nessa citação identifiquei uma aproximação com o que Lubart (2007) aborda sobre a criatividade na psicologia, determinando o novo em dois lados: um para a pessoa que cria, e outro para um grupo de pessoas que percebe o que foi criado. Noto que na concepção de Ostrower o ato criativo envolveria esses dois pontos. Contudo, de modo diferenciado, pois ela admite a perspectiva de quem cria em sua completude enquanto ser consciente que forma, sendo o formar um fazer que envolve o transformar, como discutido no tópico superior. Aqui ela complementa que nessa ação também está o formar um novo conhecimento, aproximando-se do entendimento de Goswami (2012). Suponho que um novo significado, como ele comenta, esteja relacionado a um novo conhecimento no sentido que Ostrower (1987) designou. Vejo o novo como a reformulação, a renovação que, segundo a autora, cada indivíduo realiza na sua consciência.

O “novo” para os outros (sejam um outro indivíduo, ou um conjunto de indivíduos) seriam as recriações que cada um faz a partir do contato que tiver com o que foi criado antes por outras pessoas. Reflito que, enquanto artista, Ostrower inclui em suas análises o diálogo com outros, considerando a recepção da obra, de modo específico para cada um, o que a visão da psicologia, segundo Lubart (2007), é visto por outro ângulo, em que o contato com os outros seria para autenticar se algo é realmente novo para aquele grupo.

Com o foco em distinguir alguns aspectos entre o criar e o inventar, Ostrower (1987) também desenvolve que para ser criativo não é só ser novo no âmbito individual ou para quem tem contato com o que foi criado, é preciso que o novo leve uma renovação a eles.

Na complexidade desse processo, a consciência é que permitiria esse reformular para cada um, o que a inovação por si não seria capaz de proporcionar. Ostrower (1987) aponta que a inovação não depende de aspectos do sensível e do inteligível indivíduo, pois, conforme referido anteriormente, o novo pelo novo não necessita de assimilação e recriação, pois a substituição em si seria suficiente e não envolveria a necessidade de uma consciência para novos significados e novos conhecimentos. Enquanto no processo da criatividade sempre existe o consciente dialogando com a ação.

Desenvolvendo mais sobre os diferenciais entre a criação e a invenção, Ostrower (1987) destaca a questão das etapas em ambos os processos. Ela identifica que “invento não traz necessariamente as sementes da etapa seguinte. (...) Na criação essa conexão está sempre presente” (1987, p.135). Associando as concepções da autora aos exemplos de Goswami (2012), observo que o novo por si só não teria etapas coligadas, pois poderia ser apenas algo arbitrário, que poderia surgir por meios mecânicos e ações automáticas sem uma reflexão consciente.

Tendo essas visões entre o novo e o criar, é notório que eles se encontram e se afastam em alguns momentos. Para esta pesquisa, considero que o ato criativo possui alguns aspectos do novo, não em seus pré-requisitos ou como elementos que autenticam algo como criativo. No entanto, a troca entre eles se estabelece no sentido da “reformulação” e da “renovação” de Ostrower (1987) e do “novo significado” de Goswami (2012), em que a inovação não está presente só por ser algo novo, mas pelas ressignificações conscientes que permite aos indivíduos realizarem. Enquanto o novo por si pode existir sem ser criativo.

Após responder às perguntas do início desse subcapítulo, complemento com alguns apontamentos que Ostrower apresenta sobre o “novo” em relação ao campo artístico, ela afirma:

Na arte, a novidade em si não é qualificação para o que é criativo, não é suficiente enquanto o novo permanece apenas um aspecto circunstancial externo que não reestrutura a linguagem. Posto de lado o fato de que a própria distinção novo-antigo é relativa, em cada obra persiste o que fora criativo. Ao configurar a experiência da realidade em um determinado momento histórico, a forma expressa os conteúdos vividos e define o momento expressivo (Ostrower, 1987, p.137).

A citação resume os pontos apresentados, tomando o novo como dependente de fatores históricos, culturais que se modificam de acordo com o referencial e, para ela, perduraria o que fosse “criativo”. Nesse sentido, Ostrower (1987) acrescenta que o aspecto

de “novo” que a obra tiver cessará logo após o primeiro contato, o que ocorre é que a forma de cada momento é única. A autora menciona que a mudança ocorre nos “momentos de vivências” que temos, que nunca se repetem, e, como vamos nos modificando, o contato que temos com a obra também muda, nunca é o mesmo. Pois, as reformulações, renovações que fazemos não acabam, são sempre outras a cada contato com a obra. Ela exemplifica, que se não fosse desse modo não seria possível nos emocionarmos ouvindo uma música que já conhecemos e não teríamos motivos para olharmos “o mesmo quadro, já familiar, reler um livro, rever uma peça de teatro?” (Ostrower, 1987, p.137). Isso conclui que para Ostrower o ato criador teria em si a inovação se essa fosse em algum aspecto essa renovação que podemos fazer a cada contato com a obra.

Desse modo, após essas reflexões temos de modo mais claro as possibilidades de entender as características do novo na criatividade a partir dos “novos significados” (Goswami 2012), das “reformulações”, “recriações” e “renovações” (Ostrower, 1987) tanto no ato criativo como depois nos múltiplos contatos com o que foi criado.

Resgatando o significado de criatividade enquanto processo, em que o formar e o transformar são constantes, esses elementos ou aspectos do novo o manteriam presente no percurso de criação. Pois, mesmo que ocorresse uma ideia ou proposta que fosse nova para o grupo, ou para um indivíduo, ela deixaria de ser novidade após o primeiro momento, e o que seguiria seriam as reformulações e reorganizações.

Essas criações e recriações também foram vistas ao longo do processo acompanhado, sendo assim, elas são possíveis de serem estabelecidas não só no contato com a obra em seu fim, mas durante o seu processo de formação e transformação ao longo do processo.

Assim, o aspecto de novo na criatividade não está apenas na relação depois que ele já tinha uma forma. No Capítulo 5 comentarei como Rodas associa essa troca com a obra a partir do que ela lhe oferece durante o processo de criação, realizando assim e suas recriações nesse percurso. A cada ensaio existiam novas ideias que passavam pela reformulação e por transformações no processo de transpor o campo das ideias para a concretude.

Considerando que o processo da criatividade envolve essas transformações para concretizar algo imaginado, sigo adiante nas reflexões sobre algumas especificidades do processo criativo. Para isso, será apresentando o panorama dos autores selecionados para esta pesquisa que contribuirão com pensamentos sobre o que é identificado e discutido sobre os aspectos que envolvem esse processo da criatividade.

## 2. Processos criativos

Neste segundo capítulo, o foco será as discussões e análises sobre o conceito de processo criativo, partindo de uma visão mais ampla e mostrando considerações atuais que depois serão relacionadas ao processo específico acompanhado.

Este capítulo dá continuidade aos estudos sobre criatividade e criação apresentadas acima. Uma vez que se entende a criatividade como um processo, é relevante pesquisar sobre o que acontece nesse percurso para ampliarmos as discussões apontadas e entendermos melhor os caminhos percorridos durante as criações. Serão apresentadas algumas reflexões sobre processos criativos a partir de abordagens dos autores selecionados para esta pesquisa e levantarei questionamentos sobre a racionalização do processo criativo, buscando assim estabelecer algumas concepções sobre esse tema. Na parte final será abordada uma discussão sobre registros em processo criativo. Esse breve panorama será um aparato da pesquisa, a partir dos entendimentos estabelecidos contribuirá para as discussões que seguirão nos próximos capítulos que apresentam o estudo de caso abordando mais especificamente o processo criativo de Hugo Rodas na montagem do espetáculo *Rei David* (2012).

### **2.1 Diferentes processos, aspectos convergentes e divergentes**

O processo criativo, segundo Lubart (2007 p. 93), remete “à sucessão de pensamentos e ações que desembocam nas criações originais e adaptadas”. Dentro dessa perspectiva, já foi discutido acima que consideramos o campo mental como consciente e inconsciente e que as ações devem ser realizadas com domínio, conscientemente, mas não de modo mecânico. O que procuro discutindo sobre processos criativos é compreender melhor os percursos dessas ações e pensamentos, principalmente em processos ligados às artes. Discorrendo sobre esse mote, entendo que cada campo de trabalho possui suas especificidades, como vimos acima, a materialidade influencia na criatividade. As diferenças existem em todos os trabalhos criativos, contudo, o que discutirei diz respeito aos pontos em que os processos criativos, de qualquer campo de conhecimento, podem se aproximar.

Partindo das diferenças, os autores discutem principalmente comparativos entre os processos artísticos e científicos. De Masi (2003, p. 452) apresenta que geralmente os primeiros são mais ligados ao abstrato e os segundos ao material. Ele cita as posturas de Gunther Stent e Rita Levi-Montalcini (1985) neurobiólogos que observam o estabelecimento e desenvolvimento de uma estranha diferenciação entre os processos nas artes e nas ciências com base nas afirmações de que “o processo artístico foi considerado indutivo e explicado por meio do idealismo, enquanto o processo científico foi considerado dedutivo e explicado por meio do empirismo” (Stent, Levi-Montalcini, 1985, *apud* De Masi, 2003, p. 451).

Essa visão dicotômica da criatividade também é apontada por Goswami (2012), quando ele comenta como as teorias materialista e idealista sobre como o modo que elas compreendem o mundo se reflete em interpretações sobre a criatividade. Ele identifica que o problema está em limitar as definições de criatividade a concepções particulares que cada um possui do mundo. Com isso, os conceitos seguem dentro do que cada um consegue assimilar e compreender sobre determinado aspecto. Ele cita o exemplo do matemático Jacques Hadamard, que elaborou uma definição de criatividade bastante aceita no campo dos cientistas materialistas.

Alinhada a essas percepções, Goswami (2012, p. 64) distingue dois tipos básicos de criatividade: a “situacional”, que sob a perspectiva materialista “versa sobre a resolução de novos problemas combinando ideias antigas de maneira nova”; e a criatividade na perspectiva idealista, em que a “criatividade fundamental [...] versa sobre a verdadeira originalidade, da qual é capaz só mesmo a consciência, em sua liberdade incondicionada”.

Assim, a visão materialista admite a recriação de algo a partir de um material antigo, e a visão idealista considera criativa apenas elaboração do novo a partir das recriações do consciente. Goswami (2012) conduz suas reflexões, levando em conta os dois aspectos válidos, pois não somos seres apenas materiais, ou “máquinas”, temos nossa parte consciente. Como vimos anteriormente, essas questões são equilibradas e o novo pode surgir tanto a partir de algo pré-existente como de algo diferente do que já existia. O que concluímos para esta pesquisa está de acordo com a visão de Ostrower (1987), para quem o novo sempre existirá nas reformulações conscientes de cada ser, no seu fazer e no contato com o produto ou com a obra.

Goswami (2012, p. 67) fala ainda da criatividade situacional e da fundamental, destacando que o primeiro caso aplica-se a situações particulares, enquanto que “a

criatividade fundamental é chamada fundamental porque a sua aplicabilidade envolve inúmeras situações”. Relacionado a essa concepção, o autor observa que resolver problemas de forma mecânica não envolve o ato criativo. A maior amplitude da criatividade fundamental também pode ser relacionada ao ponto que a consciência está sempre envolvida na criatividade, pelo que já foi discutido acima das questões entre o inconsciente e o consciente no ato criativo. Contudo, Goswami (2012, p. 64) observa que possui mais estudos sobre a criatividade situacional, pelo motivo da maioria das pessoas seguirem a visão materialista. Para o autor, devemos considerar os dois tipos de criatividade, tanto a situacional como a fundamental.

Nessa perspectiva, Alencar e Fleith (2009) assinalam que Scott Cawelti, Allen Rappaport e Bill Wood (1982) assinalam que “os cientistas tentam solucionar problemas por meio da definição de problemas e testagem de hipóteses, os artistas têm de lidar com problemas técnicos, por exemplo, a seleção de cores e texturas adequadas” (Cawelti, Rappaport e Wood 1982 *apud* Alencar e Fleith 2009, p. 46). Pensando em uma possibilidade de diálogo entre esses dois caminhos, no fazer artístico é possível que se escolha as cores e texturas por meio de testes. Essas questões que surgem também devem ser identificadas pelos artistas, não no sentido de um problema matemático a ser solucionado, que segue uma fórmula específica, mas nas ações de formar e fazer que envolvem a busca por soluções criativas, por novos significados. Para ampliar as possíveis relações entre processos artísticos e científicos, as diferenças entre os materialista e os idealista são repensadas. Segundo De Masi (2003), a partir das propostas do estruturalismo e uma maior compreensão do processo cerebral envolvido, as oposições foram revistas.

Compreender melhor as estruturas e organizações dos processos criativos colaborou para aproximar esses posicionamentos antagônicos, ao mostrar que os processos mentais nas criações em artes ou em ciências são muito parecidos. De Masi (2003) ressalta os estudos dos neurobiólogos, nos quais, apesar de os idealistas e materialistas terem conclusões diferentes, eles partem de princípios semelhantes de entendimentos sobre o campo cerebral, considerando que “os sistemas sensoriais transmitem uma imagem fiel do mundo exterior” (Stent e Montalcini 1985, p.81 *apud* De Masi 2003, p. 451). Porém, os neurobiólogos afirmam que com os estudos do estruturalismo foi possível identificar melhor os percursos cerebrais, e assinalam:

à medida que o impulso se move das mais baixas camadas do córtex visual para as mais altas, o seu conteúdo informativo é selecionado e, em parte destruído, de modo que a informação que chega do campo visual

atinge os mais altos centros corticais em uma versão muito mais simplificada e mais abstrata (De Masi, 2003, p. 451).

Assim, as imagens que criamos não são tão fieis a realidade, pois existem processos de seleções mentais que são realizadas e interferem na percepção particular de cada um. Na citação acima é visto como ocorrem as seleções e como se formam algumas organizações mentais. Dessas análises, De Masi (2003) compartilha a dedução de Stent de que ambas as correntes de pensamentos estavam equivocadas, as nossas percepções de mundo são parte sensível, do campo das sensações, e parte cerebral, e Montalcini apresenta a conclusão de que, por meio do estruturalismo, teve-se a base científica para afirmar que relacionar os processos artísticos a uma visão idealista, e os científicos a uma visão materialista era incoerente, pois existe “uma fundamental similaridade, para não dizer identidade, entre os processos cerebrais ativados na elaboração de uma obra de arte ou na realização de uma descoberta científica” (Montalcini 1985, p.84,85 *apud* De Masi, 2003, p. 452). Trazendo esse outro olhar sobre os processos criativos, o campo da psicologia também apresenta autores que aceitam as visões de Stent e Montalcini. Alencar e Fleith (2009) destacam Abraham Moles (1981) para quem tanto nas artes como nas ciências as criações “requerem os mesmos modos de pensamento” (Moles, 1981, *apud* Alencar e Fleith 2009, p. 45, 46).

Buscando ampliar a visão sobre os processos criativos, vejo o aspecto em comum sendo as seleções mentais que cada um realizada em seu formar. Entretanto, ao mesmo tempo que isso é um ponto em comum, retorna as questões individuais no ato criativo, pois os mecanismos mentais podem ser os mesmos, mas a organização do pensamento é individual. Ostrower (1987) fala sobre as ordenações íntimas e as seletividades envolvidas nesses processo, considerando o formar de cada indivíduo como único. Para a autora “O que ele faça e comunique, corresponderá a um modo particular de ser que não existia antes, nem existirá outro idêntico” (Ostrower, 1987, p. 26). Isso sem desconsiderar as particularidades externas discutidas por ela. Assim, nessa visão pode-se associar que o processo criativo acompanhado em *Rei David* foi único e específico, mas de modo diferente para cada integrante. No limiar entre o que seria algo comum em diferentes processos e o que seriam as particularidades de cada ser, voltamos ao modo como os processos mentais ocorrem.

Os neurobiólogos citados por De Masi concordam com as afirmações sobre a individualidade no processo criativo. Stent resume esses aspectos individuais e gerais no ato criativo argumentando que:

o fruto de uma criação única e impossível de se repetir, pois cada indivíduo difere de todos os outros, mas ao mesmo tempo todos trazem a sua origem de uma propriedade criativa comum a todo o gênero humano, porque cada um de nós é possuidor de circuitos cerebrais fundamentalmente iguais e elabora a informação que chega do mundo exterior mediante os mesmos processos que o estruturalismo, pela primeira vez, enfocou com base em um rigoroso conhecimento científico, e não por puras especulações teóricas (Stent, 1985 pp. 84,85 *apud* De Masi, 2003, p. 452).

O que complementa o entendimento sobre processos criativos é que apesar das características do indivíduo e da materialidade utilizadas, entende-se melhor a parte em comum a todos que o estruturalismo identificou. Visto que a partir dos processos mentais, a criação em qualquer que seja o campo possui semelhanças. Além desses percursos mentais, para se compreender melhor a complexidade dos processos criativos, os pesquisadores estudados apresentam análises sobre a organização do processo em etapas da criação.

Alguns autores mantiveram as distinções acima ao referenciar as etapas dos processos em artes e em ciências. Alencar e Fleith (2009) mostram as categorizações de Anatoli Smirnov e Alexis Leontiev (1960), pesquisadores que consideraram três etapas para o processo criativo em ambas as áreas, sendo que nas artes seriam: 1 – preparação, 2 – criação da obra e 3 – sua elaboração; enquanto nas ciências seriam: 1 – preparação, 2 – elaboração de hipóteses do método de investigação e 3 – solução de problemas. (Smirnov e Leontiev 1960 *apud* Alencar e Fleith 2009, p. 45, 46). Não ignoro que cada campo de conhecimento possui suas peculiaridades, como apresentado anteriormente, a materialidade influencia no fazer. Entretanto, nos estudos sobre as etapas de um processo criativo, não procuro identificar o que seria a etapa em cada processo, mas compreender de modo mais amplo o que os pesquisadores identificaram sobre esses caminhos do processo, independentemente da área a que pertença. Adiante, verificarei quais dessas abordagens possuem aspectos que permitem uma aproximação ou associação com o que foi observado no processo criativo acompanhado.

## **2.2 Em etapas**

Num panorama sobre como se estabeleceu algumas propostas de etapas para processos criativos, De Masi (2003) aponta o médico e físico Hermann Helmholtz (1884). Ele notou

que nos estudos sobre as pessoas tidas como criativas começavam investigando o máximo a respeito de um problema, depois deixavam a mente descansar até que a solução aparecesse de súbito. Alencar Fleith (2009) apresenta que nos estudos de Morris Stein (1974) essa proposta de Helmholtz é vista considerando três fases: 1 – saturação, consiste em levantar elementos para chegar a novas ideias; 2 – incubação, sem esforço do consciente acontecem as novas organizações e combinações de ideias; 3 – iluminação quando se teria no consciente as respostas ou soluções (Helmholtz, *apud* Alencar Fleith, 2009, p. 43). Após o médico físico, em uma ordem cronológica, o próximo autor apresentado é o matemático Henri Poincaré.

Lubart (2007) apresenta as reflexões de Poincaré (1908), que descrevia em sua obra como as resoluções dos seus problemas matemáticos lhe ocorriam na mente. Posteriormente o matemático organizou esse material e descreveu uma abordagem sobre o que seria a organização do processo em etapas. Iniciaria com um estudo consciente sobre um problema, em seguida por um momento inconsciente em que viriam a mente as soluções, depois o consciente retornaria para a fase de empregar e testar as ideias (Poincaré, 1908, p. 26,27 *apud* Lubart 2007, p. 94). Nota-se muitas semelhanças entre os percursos propostos, mas para Helmholtz as ideias que surgiam não eram testadas, pois já seriam as apropriadas para as soluções buscadas, enquanto Poincaré já inclui que elas deveriam ser verificadas.

Utilizando as proposta dos pesquisadores citados acima, chegamos ao autor mais citado a respeito de etapas em processos criativos: Graham Wallas (1926). Ele organiza o processo criativo em quatro etapas. Em síntese, em seu modelo as etapas seriam: 1 – preparação; 2 – incubação; 3 – iluminação e 4 – verificação. O momento inicial seria o contato com o problema, de modo consciente para conhecê-lo e investigá-lo de todas as formas possíveis. Depois, na incubação, o inconsciente trabalharia sobre o problema. O indivíduo poderia estar focado em outras questões, ou simplesmente descansando, sem estar envolvido em outros trabalhos conscientes. Involuntariamente e inconscientemente se formariam associações para resolução do problema investigado. Quando essa solução chega ao consciente inicia-se a terceira fase, a iluminação. Tendo a ideia em mente, o próximo passo é testá-la, na etapa nomeada verificação. Essa ocorre de modo consciente e poderia se assemelhar à primeira fase por buscar compreender como esse problema seria solucionado. Se uma ideia quando experimentada não contribuir para as soluções buscadas, os processos mentais de incubação retornariam para buscar outras soluções. Essa dinâmica

também poderia ser vista ao longo de todo o processo, de modo que as etapas não sejam entendidas como lineares, pois podem acontecer em diversas ordens.

Lubart (2007) indica que foram iniciados testes práticos para comprovar essas quatro etapas em um processo criativo e considera o modelo de Wallas como clássico, pois permitiu que as etapas do processo fossem discutidas. Ele, Alencar e Fleith (2009) apontam autores que concordaram e apresentam propostas de etapas complementares as de Wallas, mas também estudiosos que discordaram de sua visão.

Entre os que seguiram de acordo com Wallas, Lubart (2007) cita Catharine Patrick (1935), que em suas pesquisas observou criadores das mais diferentes áreas e constatou que a maioria seguia as quatro fases propostas por Wallas, independente de serem iniciantes, amadores ou profissionais; e Hadamard (1945), que verificou o processo em quatro etapas em produções criativas do campo da matemática.

Existem ainda as propostas de inclusão de outras etapas no processo criativo, como uma complementação à proposta de Wallas. De Masi (2003) assinala que, já em 1931, Joseph Rossman, observando diferentes inventores, propôs o desdobramento das quatro etapas em sete; seriam elas: “observação de uma necessidade, análise dessa necessidade, resenha das informações disponíveis, formulação das soluções prováveis, análise crítica, invenção propriamente dita e experimentação para verificar sua validade” (Rossman, 1931 *apud* De Masi, 2003, p. 567). Rossman foi um dos precursores dessa ideia, mas depois outros pesquisadores seguiram o mesmo caminho, principalmente na segunda metade do século XX.

Alencar e Fleith (2009) destacam ainda as propostas de Stein (1974) e de Mauro Estrada (1989) de acrescentar uma etapa antes da preparação e outra depois da verificação. A primeira seria para eles uma formulação de hipótese, com levantamento de questionamentos, e a outra o momento para compartilhar os resultados obtidos. Favorável também a esta etapa posterior, elas indicam Kurt Motamedi (1982), para quem o processo de criação não finaliza no momento em que se tem a descoberta do produto, mas segue enquanto é exposto a outras pessoas, pois ele ainda poderia motivar os outros a buscarem outros problemas e a se desenvolverem criativamente.

Compartilhando pensamentos similares, Lubart (2007, p. 97) aponta Amabile (1996) e Stein (1974) como autores que comentam sobre a “realização ou comunicação da produção criativa em um ambiente social”. Alencar e Fleith (2009) complementam com alguns dados sobre a visão de Amabile (1996), considerando sua abordagem mais recente, na qual

ela define os estágios do processo começando pela identificação da tarefa ou problema a ser resolvido, seja por motivação interna, como por curiosidade, ou externa, como um trabalho encomendado; depois se busca ou constrói informações sobre o problema, assim produz opções de resultados, verifica e compartilha a resolução descoberta; e, para finalizar, escolhe se o que foi encontrado deve ser usado ou não. Noto que essa fase de comunicação das ideias pode se aproximar da recepção no teatro e das considerações de Ostrower (1987) sobre as recriações e reformulações que são realizadas pelas pessoas que têm contato com a obra. Adiante falarei um pouco mais sobre essa reflexão.

Voltando às propostas de etapas, Lubart (2007) comenta ainda sobre a fase da frustração, que poderia ocorrer depois da fase de preparação. Seria o momento em que o indivíduo sentiria que se esgotaram as possibilidades de análise e investigação do problema. Nesse sentido, Lubart observa ainda que isso poderia desencadear a fase de incubação, melhor investigada por David Sapp (1992), que menciona o “‘momento de frustração criativa’ entre a incubação e a iluminação” (Sapp, 1992, p. 26 *apud* Lubart, 2007, p. 97). Lubart resume que essa fase estaria relacionada ao modo de enfrentar as dificuldades para resolução do problema. Lubart (2007) nota que o posicionamento diante de um momento mais complicado pode levar ao risco de aceitar soluções insatisfatórias e voltar para as mesmas dificuldades, ou escolher prosseguir explorando outras possibilidades e reconsiderar o problema. Dependendo do posicionamento escolhido, pode-se passar pela fase de frustração. Ken Robinson (2010) comenta que para produzir algo original é preciso estar preparado para errar e complementa dizendo que ao longo do processo criativo não existem apenas momentos de satisfações com as realizações. Ele declara que podem acontecer também frustrações e decepções, seja por interferências internas, do estado de espírito da pessoa, ou por fatores externos como os ambientais e sociais, mas ele observa isso relacionado ao momento em que o indivíduo passa por um bloqueio de ideias.

De Masi (2003) discute elementos que deixam o trabalho criativo doloroso e alegre. Entre os elementos que geram o sofrimento, ele aponta a insatisfação do artista ou cientista sobre o que foi idealizado em comparação ao que foi realizado, o não reconhecimento da obra, a demora na fase depois da iluminação de procurar concretizar as ideias o mais próximo do imaginado. No mesmo sentido, segundo Ostrower (1987, p. 72), ao longo do processo criativo podem existir momentos de conflitos interiores nos quais os problemas

parecem não ter solução, além de ansiedades e impaciências, mas superá-los com determinação levaria à imensa felicidade.

Entendo que a frustração pode estar relacionada ao modo como a pessoa enfrenta essas situações, como a sensação de que o processo estagnou. Em *Rei David* houve dois momentos em que o ritmo do processo criativo parecia estabilizado, contudo, apesar deles, as investigações e as transformações não pararam. Essa dificuldade de se ultrapassar um período do processo em que não se encontram as soluções, corresponde ao primeiro momento de estagnação no ritmo de criação de *Rei David*. Esses casos serão mais discutido no Capítulo 5, mostrando como essas situações foram administradas.

Retornando as observações sobre as etapas, é preciso dizer também que além de receber complementos e revisões, a proposta de Wallas foi contestada. Alguns pesquisadores sugerem etapas diferentes das que ela propõe, outros negam a separação entre os momentos e sugerem simultaneidades entre as elas. Em relação às pesquisas que seguiram em oposição às quatro etapas de Wallas, Lubart (2007) cita os trabalhos de Jan Eindhoven e William Edgar Vinacke (1952), que examinaram o processo de artistas e não artistas e em suas conclusões afirmam não ter identificado as quatro etapas nos processos observados. “Eles descreveram o processo criativo como uma mistura dinâmica de diversos tipos de pensamento que ocorrem de modo recursivo ao longo do trabalho. Além disso, indicaram que o processo criativo varia de um indivíduo a outro” (Eindhoven e Vinacke, 1952, *apud* Lubart, 2007, p. 98). Observo que esse é um apontamento que teve início em meados do século XX e, que, apesar de não ter segregado os processos artísticos e científicos, mostra como os estudos dos neurobiólogos e o maior entendimento sobre os processos mentais contribui para ampliar pensamentos como os desses autores sobre os processos criativos.

Nessa mesma direção, Lubart (2007) menciona ainda Charlotte L. Doyle (1998), que pesquisou o processo criativo de diferentes escritores e identifica o início da escrita a partir de algo instigante para o indivíduo e depois segue percorrendo vários campos e conhecimentos que sejam necessários para a composição da narrativa. Assim, para Doyle os processos criativos são compostos por “uma série de curtas interações, muito rápidas, entre os métodos de pensamento produtivos e críticos e as ações planejadas e compensatórias” (Doyle, 1998 *apud* Lubart, 2007, p. 98). Nessa dinâmica, visualizo a fluidez das etapas, pois os momentos de pensamento, organização e verificação das propostas do ato criativo seriam diversos e seriam percorridos em um fluxo constante entre

as etapas. Sobre esses movimentos compondo os percursos criativos, Lubart (2007) expõe estudiosos que comentam a simultaneidade de etapas.

Ele observa as fases distinguidas por Wallas com a possibilidade de serem sobrepostas, considerado diferentes aspectos dos problemas a serem resolvidos, assim, em um momento poderia estar em contato com uma vertente do problema na fase 1, e em outra questão na fase 3. Jacob Getzels e Csikszentmihalyi (1976) também apresentam reflexões sobre a interação entre as etapas do processo criativo, por exemplo, apontam em suas pesquisas que “nos processos criativos não é necessário separar as etapas de definição e de resolução do problema” (Getzels e Csikszentmihalyi, 1976, p. 90 *apud* Lubart, 2007, p. 98). Segundo Lubart (2007, p. 98) eles constataram isso ao observarem que estudantes de artes plásticas quando trabalhavam com uma natureza morta, antes de realizarem o desenho, faziam uma “formulação e definição do problema artístico”. A meu ver, é complicado compreendermos como se poderia já resolver o problema, entendido como ação, antes do desenhar, quando se estabeleceria a forma. Algumas opções poderiam ser selecionadas antes dessa ação, como o ângulo, o tipo de papel e outros materiais a serem utilizados, e o planejamento e as perspectivas a serem utilizados, mas, algumas soluções, suponho, que só poderiam ser encontradas durante a execução do desenho.

De modo ainda mais complexo, Cawelti, Rappaport e Wood (1992) ao entrevistar artistas ressaltam mais etapas que aconteceriam ao mesmo tempo; seriam as ações de “concentrar-se em um sujeito, trabalhar sobre novas ideias, desenvolver as ideias, avaliar um trabalho e distanciar-se dele” (Cawelti, Rappaport e Wood 1982 *apud* Lubart, 2007, p. 98). Não considero necessário delimitar um tempo específico ou uma ordem para que cada um desses estágios aconteça. Contudo, entender a sobreposição de todos esses momentos, na minha percepção, é algo complexo de se administrar no sentido que avaliar já durante o desenvolvimento pode ser limitador, pela possibilidade de bloquear as ideias em algum sentido. Isso seria diferente do testar, quando a avaliação ocorreria depois de se verificar como foi a concretização da ideia. Não aprofundarei esses aspectos, pois a intenção aqui é apenas apresentar a variedades de concepções sobre como se organiza um processo criativo para dialogar com o processo observado. Nessa experiência não visualizei todas essas etapas acontecendo simultaneamente, mas é possível que em outros casos aconteça. O que notei em *Rei David* foram as fases se intercalando de modo constante, e não sendo possível definir um período que ocorreu só a incubação ou a iluminação ou a verificação das ideias.

Para as observações dos capítulos 4 e 5, dividi alguns períodos mais gerais com base em uma organização temporal. Isso definiu os períodos que constituíam o início, o desenvolvimentos e a finalização do processo. Noto que no primeiro instante as atividades mais constantes visavam a preparação do grupo, no segundo o foco era o trabalho de construção das cenas, em que foi verificado com mais clareza como eram os testes das ideias propostas por Rodas e, no terceiro, a característica principal foi o burilamento de todas as cenas. Porém, dentro de cada um desses momentos as fases citadas acima eram vistas no que se aproximava de um fluxo contínuo. Outras possibilidades de organização e estruturas dos processos criativos são citadas por Lubart (2007). Ele identifica que alguns autores aprofundaram as pesquisas e consideram subprocessos dentro do processo criativo entre outras variedades de organizações que são propostas. Adiante apresentarei algumas delas.

### **2.2.1 As etapas e outras possibilidades**

Nos estudos sobre subprocessos, Lubart (2007, p. 99) cita como exemplo Michael Mumford e colaboradores (1991), que consideram diversas categorias nas quais um conjunto de processos se organizaria, seriam elas: “a construção do problema, o código de informação (e a recuperação), a pesquisa por categoria, a associação e reorganização da informação, a avaliação, reavaliação de ideias”, entre outras. Nessa proposta se permite um movimento entre os processos na busca pela solução do problema, e os subprocessos seriam acessados simultaneamente ou facilmente se intercalariam.

Outros exemplos que Lubart (2007) menciona são relacionados às pesquisas de Ronald Finke, Thomas Ward e Steven Smith (1992), que apresentam o “modelo *geneplore*”, no qual a criatividade seria vista englobando dois processos: os produtivos e os exploratórios. Os primeiros envolveriam os momentos de pesquisas, levantamento, associação e organização das ideias; o segundo seria relacionado à averiguação e ao teste dessas ideias. Lubart (2007) aponta que, para os autores, esses dois processos se organizam em ciclos que levam à criação. A imagem dos subprocessos pode contribuir com as análises que se realizarão nos próximos capítulos do processo acompanhando. Não necessariamente seguindo essas mesmas etapas, mas levando em conta algumas partes principais do processo e dentro delas os ciclos que se organizaram. Poderia se pensar que

cada ensaio era um subprocessos, uma vez que, em cada encontro passava-se pelas fases clássicas do processo criativo.

Mantendo a proposta de que existem algumas etapas principais, mas não descartando que dentro delas aconteceriam outros subprocessos, Lubart (2007) referencia a Donald Treffinger (1995) como um modelo mais recente, em que o processo criativo se dá em “três séries de processos”. Segundo Lubart (2007, p. 99,100) as séries propostas por Treffinger (1995) são: “a compreensão do problema, a produção de ideias, e a planificação de uma ação”. A primeira corresponde à busca por informações e por um maior entendimento sobre o problema, a isso já estaria ligada a segunda, com o levantamento de questões e o trabalho sobre elas. Na terceira, o criador desenvolve, realiza, avalia, seleciona e redefine as ideias, além disso, ele as aceita identificando seus prós e contras. A ordem dessas séries pode variar dependendo do problema a ser solucionado e do indivíduo que o resolve. Essa proposta mostra como uma fase estabelecida possui em si diversas outras fases.

Acima foram citadas algumas tendências de pensamento de organização do processo criativo. Houve a divisão em quatro etapas, depois as propostas de outras etapas a partir dessas; seguidos por argumentos em que seriam fases diferentes, simultâneas ou não, até os subprocessos. Vejo que essa perspectiva da psicologia segue um percurso de considerações e essa última abordagem aproveita um pouco os pressupostos da divisão em etapas que são incluídas nos subprocessos. Delimitar alguns momentos principais do processo pode auxiliar a compreendê-lo como um todo. Não restringindo fases fixas válidas para todos, mas é uma estrutura interessante para se utilizar em estudos e análises sobre processos criativos. Essas reflexões sobre as possibilidades de visualizar a estrutura dos percursos criativos contribuiu muito para a organização que realizei do processo que acompanhei, como será abordado nos capítulos 4 e 5.

Inserido nas reflexões sobre as fases de um processo criativo, Alencar e Fleith (2009) escolhem três delas para aprofundarem as análises. Elas não discutem sobre subprocessos, elas indicam o que observaram das fases de preparação, iluminação e verificação-comunicação das ideias. Considero interessante analisar mais a fundo o que elas apresentam, pois com os conhecimentos que possuem sobre processos criativos, selecionar esses três momentos indica que, para elas, de algum modo eles se destacaram diante de tantos outros. As etapas agora serão abordadas também em discussão com o que identifico

de semelhante em alguns aspectos da visão de Ostrower (1987) e de Robinson (2010). Desse modo, é uma busca por ampliar as visões sobre essas fases.

A primeira fase, a preparação, é tida por Alencar e Fleith (2009) como uma fase comum para artistas e cientistas, sendo sempre apontada como um momento importante para a criação. Elas explicam que ela não corresponde apenas à busca do domínio das técnicas, mas envolve a procura por outras possibilidades, outras perspectivas de abordagem do trabalho além das familiares. Para contribuir nesse estágio elas citam as investigações realizadas que indicaram os pesquisadores e artistas envolvidos profundamente com o problema apresentado, de modo que se dedicam por um tempo longo e com muito esforço. O envolvimento do pesquisador ou do artista, principalmente na fase preparatória do processo de criação, é tido como tão intenso que eles não separam o trabalho do lazer.

Robinson (2010) define o instante em que se está entregue completamente à atividade de que se gosta, como o espaço de “zona”. Segundo o autor, estar nessas circunstâncias permitiria um aumento na energia psíquica que permitiria à pessoa passar muito tempo envolvida com a atividade sem se desgastar. Ele destaca que Csikszentmihalyi (1990) nomeia esse mesmo momento de fluxo como “um estado mental em que a percepção está harmoniosamente ordenada e [as pessoas] anseiam por realizar qualquer tarefa que estejam executando pelo prazer de fazê-la” (Csikszentmihalyi 1990 *apud* Robinson, 2010, p. 96). Eles complementam um pouco sobre o envolvimento que Alencar e Fleith mencionaram, e mostram que seria uma situação prazerosa que geraria energia para as atividades desta fase de preparação.

Depois, as autoras da psicologia discorrem sobre a iluminação. Segundo elas, essa fase é uma das mais interessantes pois é quando ocorre a inspiração e as ideias surgem ao consciente. Compreendo que para a psicologia investigar esses processos mentais é realmente um foco de destaque. Já para este trabalho, interessa ressaltar que as pesquisadoras concordam com os enfoques sobre o momento após um longo tempo de preparação, quando a mente está descansando ou se concentrando em outras questões e as ideias podem fluir intensamente e o indivíduo pode trabalhar por muito tempo até a seu esgotamento ou até as ideias se exaurirem. Contudo, elas indicam que isso não deve servir como indicação para só se trabalhar quando estiver inspirado, pois mesmo não sendo possível provocar a inspiração, elas mencionam a necessidade de estar suscetível a ela e indicam algumas práticas que poderiam facilitar a iluminação. Alencar e Fleith (2009)

destacam questões indicadas por William Beveridge (1988), que entre outras englobariam o identificado anteriormente como longos períodos de envolvimento consciente com o problema na busca por soluções, após isso procura outras atividades que não necessitem de esforço mental, contato com pessoas de posicionamentos opostos e que investiguem questões semelhantes, discussões e leituras sobre o problema. Relacionando com os subprocessos, essas sugestões de elementos auxiliares poderiam ser subfases para a fase da iluminação.

Em seguida, Alencar e Fleith (2009) abordam a verificação e a comunicação das ideias. Para o trabalho que pretendo realizar, essa é a fase mais interessante, pois foi a mais observada nos ensaios que acompanhei. Esse estágio é indicado pelas autoras como importe por testar as ideias, examinar se são uteis e válidas e para poder melhorá-las. Elas também observam que o criador deve analisar qual o melhor momento para colocar as ideias em prática e, quando o fizer, deve estar preparado para receber críticas, buscar colaboradores e defender sua ideia.

Para finalizar os apontamentos, Alencar e Fleith (2009) afirmam que os elementos essenciais para o processo criativo não ocorrem de maneira ordenada do início ao fim, porque as etapas citadas por elas não possuem obrigatoriamente uma ordem estabelecida a ser seguida. Devem-se levar em conta as condições favoráveis à criação, como “disponibilidade de tempo e recurso” e “motivação intrínseca”, pois o processo se estabelece com “aspectos cognitivo e afetivos”. Para se ter novas ideias, é indispensável o conhecimento sobre o campo que se atua, e em diferentes períodos do processo ocorrem testes e avaliações.

Essa visão das três fases mostra elementos que serão discutidos na análise do processo criativo acompanhado. Serão selecionados instantes específicos para se observar a relação com esses elementos. Como em muitos processos criativos teatrais, é possível identificar uma preparação, incubação e verificação de ideias em diferentes momentos ao longo dos ensaios, como no todo do trabalho.

Em relação ao momento de comunicar as ideias, como ressaltai acima, identifico nessas afirmações uma possibilidade de relacionar essa questão com a recepção no campo teatral, considerando que o processo criativo continua quando a obra é compartilhada com o público. Esse direcionamento também se aproxima das considerações de Ostrower (1987), que inclui as recriações e reformulações tanto de quem cria como daqueles que têm contato com a obra, e cada pessoa estabelece seus significados de forma específica. Sobre

essas questões, a autora complementa que processos criativos “envolvem a personalidade toda, o modo de a pessoa diferenciar-se dentro de si, de ordenar e relacionar-se em si e de relacionar-se com os outros. Criar é tanto estruturar quanto comunicar-se, é integrar significados e é transmiti-los” (1987, p.142 e 143). Analiso que é possível estabelecer novas relações entre quem criar por meio do contato com outros, sejam eles outros agentes criadores no mesmo processo ou contatos externos. Os novos significados que podem surgir desses encontros precisam ser compartilhados. Entretanto, presumo que essas trocas interfiram de modos diferentes no momento em que, segundo a concepção de quem está criando, ainda se está estabelecendo um produto e depois, em sua modificação. Assim, são muitas possibilidades de diálogo entre quem cria com o que está sendo criado, entre o artista e a obra. O modo como essas trocas foram estabelecidas entre Rodas e o processo criativo de *Rei David* serão analisadas no Capítulo 5. Como mencionado acima, essas trocas podem acontecer tanto durante o processo como após o produto estar finalizado.

Sobre a definição entre esse momento em que ainda se está criando o produto, ou o momento em que em alguns aspectos já foram finalizados também é discutido por Lubart, para ele:

o processo terminaria por uma fase final de decisão; baseando-se nos resultados da validação e da comunicação de uma resposta, uma pessoa pode decidir parar, seja porque o resultado é plenamente satisfatório, seja pelo inverso, por causa de um insucesso, ou ainda voltar a uma ou a várias fases do processo para obter um trabalho mais aprofundado (Lubart, 2007, p. 97).

A finalização está ligada a uma opção de quem está criando. Se após encontrar soluções, seja percorrendo as etapas apresentadas, seja por outros meios, Lubart observa que se verifica se e as respostas são válidas e a partir do que foi identificado pode existir a opção de finalizar sentindo-se satisfeito ou insatisfeito. Todavia, ele mostra que também existe a opção de retomar o processo se na validação das ideias os resultados não atingiram o esperado.

Ampliando o entendimento sobre a definição do momento final, Ostrower (1987) afirma que apenas o indivíduo poderá estabelecer quando é hora de parar. Isso será definido no íntimo do ser e ele identificará se encontrou a solução. Na concepção da autora, o artista seguirá trabalhando até que essa “bússola interior” diga que se deve parar. Porém, ela ressalta que o momento final não precisa ser sempre um término definitivo. Ela assinala que algumas obras poderiam ser concluídas por essa determinação interior, mas

alguns dos questionamentos poderiam persistir, de modo que o problema se desdobraria em outras obras que exigiria respostas diferentes. Assim, o processo de criação não se esgota, é sempre aberto e pode refletir em outros processos e outras obras. Vejo que mesmo com essa possibilidade de continuidade de um processo criativo em outros, o indivíduo que cria determina um momento que se entende a obra ou o produto por concluído. Também não considero a obra finalizada imutável, mas aberta para se modificar, pois sempre que alguém tiver contato com a obra haverá uma nova reformulação e recriação, de acordo com o discutido acima sobre o novo, ele acompanhará a obra sempre, desde os processos de transformação envolvidos no formar até nesses contatos posteriores ao seu molde final.

Esses panoramas sobre a criatividade desde o ciclo das ideias entre o inconsciente e consciente, da imaginação até as ações, o formar, o transformar e o concretizar são vistos constantemente pelos autores que buscam compreender mais sobre esse processo do criar, em todo seu percurso até o momento de finalizar.

### **2.3 Caminhos diversos**

É interessante observar que, nos materiais de psicologia, Alencar e Fleith (2009) e Lubart (2007) abordam bastante as “etapas dos processos criativos”, diferentemente de Fayga Ostrower, que não se preocupa em definir quais seriam essas etapas. Ostrower (1987) destaca que no campo não artístico existem métodos organizados em quadros nos quais é possível especificar as etapas para o fazer que podem ser utilizadas por outras áreas de conhecimento, enquanto o trabalho do artista permite uma organização mais particular. No entanto, independentemente dos meios utilizados no trabalho, existem semelhanças pelas quais todos os processos passam, como as fases de avaliação, ou reformulação. Além disso, para autora todos criam por meio da intuição, pois esta seria como uma bússola interior. Ostrower (1987, p. 68) explica que “as opções, as comparações, as avaliações, e as decisões, nós as intuimos. Intuímos as visões de coerência”. Assim, para a artista pesquisadora o processo criativo é como percorrer caminhos guiados por essa intuição, que nunca será aleatória. Noto que os elementos conduzidos pela intuição são próximos aos elementos que os outros autores associam a diferentes etapas do processo criativo. Sobre os caminhos e as intuições Ostrower aponta que:

Será ele, [o indivíduo] dentro de suas seletividade, a discriminar o caminho, os avanços, e os recuos, as opções e as decisões que o levarão a seu destino. Sua orientação interior existe, mas o indivíduo não a conhece. Ela só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é o seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. (...) [O caminho] engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer (...) (1987, p. 75).

O percurso mencionado possui muitas semelhanças com o que os outros autores falam sobre processo criativo. Contudo, Ostrower (1987) examina com outro olhar, não distingue fases com etapas a serem cumpridas, mas como experimentações que vão surgindo em um formar e sendo guiadas pela intuição que estabelece as decisões e opções. Enquanto artista ela vivencia esses momentos de modo diferente, e isso reflete na sua escrita, que apresenta os elementos do processo criativo como um todo, não especificando fases delimitadas.

Observei nos textos sobre processos criativos de outros artistas que muitos comentam sobre os seus processos particulares. E, mesmo sem necessariamente delimitar fases, o que eles compartilham contribui também para os estudos sobre processos criativos.

Os materiais encontrados nesta pesquisa mostraram que alguns artistas cênicos que discutem sobre o tema apresentam seus próprios processos criativos e não uma abordagem mais reflexiva sobre o que seria criar ou o que seria o criativo, como o ator, diretor de teatro e pesquisador Constantin Stanislavski, que investigou o trabalho de um ator criativo. Esse tipo de material contribui para compreender várias possibilidades de processos, ao mostrar como grandes artistas encaminham seus próprios processos criativos. Nesses casos, os autores artistas discutem a criatividade a partir de seus trabalhos, mas nem por isso são distanciados das concepções de processos criativos apresentadas acima. Por exemplo, Stanislavski, em suas considerações, comenta sobre a relação entre as ações e o campo mental que, como vimos acima, foi abordada por estudiosos que buscaram entender o vínculo entre o consciente e o fazer na criatividade. Assim, identificamos que as investigações sobre o psicofísico permeiam as pesquisas em artes.

Sandra Meyer (2007, p. 98) discorre sobre a relação entre as propostas de Stanislavski e as teorias contemporâneas sobre corpo e mente. Ela destaca que o tema corpo-mente costumava ser visto principalmente no campo filosófico, entretanto nos últimos trinta anos os estudos sobre esse tema no campo cognitivo se desenvolveu devido à “convergência de especialidades tais como a química, a neurobiologia, a filosofia, a matemática, a biologia

molecular, a física e a inteligência artificial, entre outras, delimitando uma recente área do conhecimento: as ciências cognitivas” (Meyer, 2007, p. 98).

Antes dessas novas possibilidades de discussão, Stanislavski já refletia sobre ações internas e externas e a relação entre os campos psíquicos e físico no que diz respeito aos processos criativos do ator. Sobre os livros *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*, sabemos da defasagem de tempo entre as publicações na Rússia e no Brasil, além dos equívocos nas traduções, que geraram confusões sobre o entendimento das propostas de Stanislavski.<sup>4</sup> Cristiane Takeda (2008, p.70) resume que Stanislavski escreveu os dois primeiros livros citados acima como sendo um único volume, dividido em duas partes “a primeira dedicada ao desenvolvimento da técnica interior (imaginação, concentração, etc.) e a segunda consagrada à técnica exterior do ator (voz, corpo, plasticidade de movimentos, etc.)”. Porém, ele é orientado a dividir o livro em dois volumes visando facilidades de negociação com as editoras.

Diante disso, a intenção do autor era que as duas primeiras obras fossem lidas seguidamente, de modo que as considerações sobre os aspectos físicos do primeiro livro dialogassem com os aspectos mentais do segundo. Isso não acontece, pois ocorrem anos de diferença entre a publicação dos dois livros. Takeda (2008, p. 72) relata que isso gerou por muito tempo o entendimento que Stanislavski abordava apenas os processos internos de composição do ator.

Posteriormente esses estudos são revistos e estudiosos estabelecem com mais clareza as relações entre os aspectos físicos e psíquicos nas propostas de Stanislavski. Meyer destaca que:

As idéias de Stanislavski aparentam, a princípio, uma dualidade nas relações entre corpo e espírito, interior e exterior, mas um olhar mais acurado revela a sua incansável investigação das conexões entre os fenômenos materiais e imateriais da conduta humana. A conclusão a que ele chega é que, apesar de serem substâncias distintas, há um elo entre o corpo e alma que é indissolúvel (2007, p.106 [sic.]).

Com as afirmações acima, Meyer mostra as considerações em que a ligação entre mente e corpo são questões sempre investigadas. Temos conhecimento que Stanislavski

---

<sup>4</sup> Mais informações sobre o processo de escrita, traduções e publicações das obras de Stanislavski ver: TAKEDA, Cristiane Layher. “Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral”. Tese de Doutorado - Escola de Comunicações e Artes da ECA-USP. São Paulo, 2008. E, MAUCH, Michel e CAMARGO, Robson Corrêa de. "O Método Stanislavski: a edição e a construção da personagem em português e espanhol, um estudo comparativo." Anais do V Congresso de Ensino Pesquisa e Extensão – CONPEEX- e IX Congresso de Iniciação Científica, Goiânia-GO, UFG. Vol. 5. 2008. (pp. 4411-4425).

não foi o único pesquisador das artes cênicas a investigar esse assunto. Jerzy Grotowski, Vsevolod Meyerhold, Eugênio Barba, Peter Brook, entre outros artistas pesquisadores explanam sobre as conexões entre a mente e o corpo e fornecem materiais significativos para as pesquisas de processos criativos em artes cênicas.

Quando esses outros artistas escreveram sobre suas teorias, também apresentaram suas perspectivas individuais dos processos criativos e permitiram que outros artistas se utilizassem desses trabalhos para suas criações, de modo que esses estudos foram se desdobrando. Relacionando com a questão da obra em aberto, como mencionado acima, podemos observar que Grotowski estuda as propostas de Stanislavski e cria suas próprias discussões e teorias a partir do que ele revê do outro artista pesquisador, bem como dos outros diversos estudos e concepções que ele segue. Depois, Peter Brook e Eugênio Barba reveem Stanislavski e Grotowski e seguem com outros desdobramentos e considerações próprias a partir dos contatos que tiveram, e assim sucessivamente, com diversos outros estudos, pesquisas e criações artísticas. É importante perceber que como os processos criativos são individuais, as reflexões sobre eles também são.

Acompanhando os ensaios de *Rei David*, pude observar ainda como ele enquanto processo criativo se organizou de modo particular. Nos capítulos 4 e 5, apresento como foi essa estruturação. Contudo, tanto as ponderações como o próprio processo é permeado por perspectivas individuais. Em relação a Hugo Rodas, no Capítulo 5, observo como a sua intuição, como definida por Ostrower (1987), foi a bússola interior que o guiou, principalmente nos processos de experimentações das ideias. E, todas as considerações partem das particularidades do meu olhar.

Assim, tanto no processo acompanhando como em outros estudos sobre processos criativos, sempre teremos essas visões particulares. Então, de que modo essas abordagens são interessantes para se estudar a criatividade? Esse questionamento segue nas discussões do próximo subcapítulo.

### **2.3.1 Dos estudos sobre processos criativos à prática**

Retomo aqui uma das questões que levantei anteriormente: O que justifica tantas racionalizações acerca de processos criativos? Um dos modos mais diretos de responder seria dizendo que é uma das formas de se aprender mais sobre o assunto. Goswami (2012)

apresenta quatro possibilidades para se discutir possíveis formas de se conhecer mais sobre a criatividade. Ele considera que:

Em primeiro lugar, pela observação. Se observarmos atentamente alguém no ato da criação podemos aprender muito sobre a criatividade. Em segundo lugar, podemos ler sobre dados e informações de outras pessoas (quase sempre vêm mesclados com suas teorias e ideias). Isso é conhecimento com base na autoridade de outrem. Em terceiro lugar, podemos usar a razão e o conceito para imaginar coisas. E, por último, podemos conhecer ‘de dentro’, pela experiência direta; podemos conhecer a criatividade sendo criativos (2012, p.218).

Essa abordagem contribui como uma explicação dos caminhos que se pode seguir para estudar e racionalizar sobre os processos criativos. Sendo também um modo de ampliar os conhecimentos sobre essas questões. No meu trabalho, acompanhando o processo criativo de Hugo Rodas, percebi que eu uni duas das formas citadas acima. Pude aprender com a observação e com a experiência prática de estar em contato com o processo e registrá-lo com anotações, vídeos e fotos. Para complementar, pesquisei sobre criatividade, tendo como base materiais das áreas de psicologia, artes e ciências, que abordaram discussões sobre processos criativos por diferentes ângulos. Agora, no momento da escrita, busco racionalizar sobre esses contatos tanto teóricos como práticos. No futuro, essas reflexões podem se desdobrar em outros estudos meus e de outras pessoas.

No caso do diálogo com artistas e pesquisadores, Ostrower (1987) indica como esses contatos contribuem para ampliar os conhecimentos, mas de modo mais amplo, para o desenvolvimento do ser. Como o crescimento em conjunto com os outros, e isso estaria no ato criativo:

Ao criar, procuramos atingir uma realidade mais profunda do conhecimento das coisas. Ganhamos concomitantemente um sentimento de estruturação interior maior; sentimos que nos estamos desenvolvendo em algo de essencial para o nosso ser. Daí torna tão importante, para o artista ou para qualquer pessoa sensível, saber do trabalho de outros, ter contato com seres criativos, não no sentido de uma rivalidade, mas no sentido de um crescimento interior que também em nós se realiza quando podemos acompanhar a realização de outro ser humano (Ostrower, 1987, p. 143).

Assim, enquanto seres criativos, o acompanhamento e o estudo de um processo criativo pode desdobrar-se não para repeti-los, mas para aumentar a compreensão sobre as estruturas que são realizadas e tê-las como opções para serem ou não utilizadas em outros processos, como também para o nosso desenvolvimento pessoal.

Independentemente de quantas e quais fases tenha o processo criativo, de quantos subprocessos sejam identificados e analisados, retornamos à questão da individualidade e das especificidades de cada formar. Os estudiosos apontam que existem caminhos similares em diferentes processos, mas todos afirmam que cada processo criativo em si é único, como é único o indivíduo que cria. Além disso, os artistas podem aprender observando, estudando e vivenciando diferentes processos para encontrar o caminho com o qual mais se identifica e segui-lo. Goswami resume que:

Tanto na ciência como nas artes, o processo real do ato de criação é bastante complicado. Os estágios e encontros em relatos de casos reais não são necessariamente nítidos, lineares e progressivos. Em última análise, é preciso esculpir um processo único para si mesmo – um processo que funcione. Isso é verdade para toda pessoa criativa; existe uma individualidade essencial no ato de criação (2012, p.230).

Compreendo que é preciso estudar e compreender as possibilidades de processos para ampliarmos e entendermos melhor as possibilidades de criação que possuímos. Os panoramas sobre criatividade e criação oferecem suporte para conhecermos um pouco sobre o que já foi pesquisado acerca de processos criativos, mas cada pessoa deve procurar o seu caminho.

Para esta pesquisa, considero interessante a proposta de Ostrower (1987), que toma o processo criativo como um caminho no qual as fases podem ser vivenciadas simultaneamente ou não, mas sempre estabelecendo pontos de contatos e diálogos. Pois, enquanto se percorre um caminho artístico não se tem em mente apenas a resolução de um problema, são diversas equações e sistemas a serem administrados. Então também admito que um processo criativo possui muitos subprocessos dentro dele.

Em diversos momentos, os autores tomam o processo criativo como problemas a serem resolvidos ou solucionados. Lubart (2007, p. 96) afirma que utiliza o termo ‘problema’ para falar de “toda tarefa que um indivíduo busca acabar”. Nos processos criativos, considero que ao longo do percurso muitos problemas surgem e são, ou não, resolvidos. Todavia, para que estejam envolvidos com a criatividade, retomo o que Goswami (2012) aponta: a resolução não deve ser realizada de modo apenas mecânico, a criatividade está em resolver os problemas por meio de “novos significados”, bem como perpassando elementos dos caminhos mencionados acima, que envolvem todo o percurso da ideia sendo colocada em prática, em testes, avaliações e principalmente se transformando.

Assim, no processo que foi analisado, serão destacados alguns métodos e procedimentos utilizados no processo criativo do espetáculo *Rei David* (2012). Focarei minha análise nos caminhos percorridos nos ensaios a partir das ideias propostas pelo diretor Hugo Rodas para solucionar os problemas que surgiam. Verificarei como as ideias eram testadas, se eram aceitas como satisfatórias ou se ele buscava outras opções. A recepção das ideias no processo criativo será observada nesse nível, dentro do grupo criativo envolvido na montagem do espetáculo e não incluirá o momento de recepção do espetáculo.

Para que fosse possível realizar essas observações, apenas os registros da memória não seriam suficientes. Assim, recorri também aos arquivos de imagens, vídeos e anotações que realizei ao longo do processo. O contato com esses materiais permitiu rever e reanalisar o que aconteceu ao longo dos ensaios e contribuiu para a organização das reflexões sobre o processo criativo de *Rei David*. Diante dos dados colhidos, no próximo subcapítulo discutirei um pouco sobre a relação entre processos criativos e o que fica registrado sobre eles.

#### **2.4 Registros em processos criativos**

As análises dos próximos capítulos serão subsidiadas pela relação entre as discussões apresentadas acima com os materiais coletados ao longo da pesquisa sobre Hugo Rodas e dos ensaios de *Rei David* (2012). Assim, dedicarei este subcapítulo para breves discussões sobre registros em processos criativos.

A parte inicial da pesquisa partiu do levantamento desse estudos e pesquisas tanto de materiais que ofereceram base para uma discussão conceitual como de registros e documentos de processos criativos. O foco neste momento será a relação desses materiais que mantêm dados e informações sobre um processo criativo com as questões vistas acima.

Como visto anteriormente, o entendimento da criatividade como um processo enfatizou os interesses de se pesquisar mais sobre o que aconteceria no ato criativo. Nessa linha de desenvolvimento do raciocínio surgem as questões sobre o acompanhamento e os registros desses processos. Com o enfoque no campo teatral temos ainda a problematização sobre o caráter efêmero não só ao longo do processo de montagem de espetáculo, como também depois em suas apresentações, pois o formar e transformar estão sempre presentes.

### 2.4.1 – Entre arquivos

A discussão da efemeridade no teatro não é algo recente e continuará em debate, o que destaco aqui é a relação dessa captura de um determinado fato, de algo que aconteceu em um momento e que fica como um registro ou documento. No que diz respeito ao teatro, pode ser a foto que mantém a imagem da cena, um relato por escrito que descreve como foi um determinado ensaio, ou mesmo um vídeo que mostra o desenvolvimento do ensaio, as ações, as opções e decisões ao longo de um processo.

Não considero que os documentos gerados ao longo do processo acompanhado sejam materiais que cristalizaram o que foi vivenciado. A cada contato com os registros ocorre a ressignificação, assim é sempre um novo contato que me permite novas reflexões. Contudo, para as análises realizadas selecionei algumas observações que dialogam com questões vistas anteriormente sobre processos criativos. Assim, não pretendo que os registros sirvam para reproduzir o processo, mas como materiais que servem de fonte para debates e problematizações sobre a criação artística. Para isso é preciso estabelecer uma relação com esses materiais.

Nesse diálogo sobre os registros, sua organização e utilização, Maggie B. Gale e Ann Featherstone (2011, p. 17) abordam a questão do arquivo. Sob uma variedade de definições comentam que os arquivos podem ser uma montagem ou junção, organizada ou desorganizada, de materiais pessoais ou de documentos políticos de informações sistematicamente organizadas. Nesse sentido, entendo o arquivo como a reunião de diferentes materiais que possuem algum aspecto em comum. Sobre o que apresentarei adiante no Capítulo 3, para a pesquisa sobre o grupo Pitú utilizei o arquivo pessoal de Hugo Rodas, com os recortes de jornais da época comentando sobre o espetáculo, os cartazes e flyers e desenhos dele. No caso do processo criativo do espetáculo *Rei David* (2012), como será visto nos capítulos 4 e 5, o arquivo utilizado é o de materiais coletados ao longo dos ensaios. São anotações, fotos e vídeos desse processo que posteriormente organizei para esta pesquisa.

Gale e Featherstone (2011, p. 18) comentam como na década de 1960 surgiram as linhas de estudo que defendiam o valor do arquivo. Contudo, algumas críticas surgiram, afirmando que os estudos como de Jacques Derrida assumiram muito rapidamente o que era mencionado em um arquivo como verdade. Em contraponto, as autoras destacam Carolyn Steedman (1998, 2001) que considera o trabalho com arquivo como sendo um

lugar de possibilidades criativas e defende que o historiador deve estar consciente das armadilhas desse trabalho, que envolve o reconhecimento de que pode haver algo significativo não incluído. Elas discutem também que a seleção do que irá ou não compor um arquivo é influenciada por diferentes fatores, como ideologias, posicionamentos políticos, ou mesmo uma arbitrariedade. Desse modo, ao analisar os arquivos é preciso estar ciente dessas questões.

Conhecendo essas armadilhas não descarto que elas permearam o trabalho com o material que organizei. O arquivo que possuo também foi organizado a partir de influências externas, como o que foi ou não registrado. Assim, ao fazer minhas análises, fui condicionada a trabalhar com a parte do material restante e me ater aos momentos que particularmente me pareceram mais interessantes.

Diante das reflexões sobre como estabelecer o contato com esses materiais, sejam em um agrupamento de registros como um arquivo, ou no contato com uma reportagem de jornal, Michael Kirby (1971) discute a relação entre aspectos críticos e históricos nas documentações. Nas pesquisas, utilizando-se de documentos de jornais, Kirby (1971) adverte que se pode recorrer às críticas sobre os espetáculos, porém, dependendo do material, pode ser apenas julgamento e não apresentar nenhuma informação importante. Ele diferencia que a crítica pode precisar de pouca documentação, e a documentação não é de nenhum modo crítica. Na concepção do autor, o material de documentação não deve dizer se é ruim ou bom, apenas apresentar material para estudo e análises.

Ele observa o teatro como uma forma transitória e evanescente, que deixa apenas alguns traços. Por esses rastros é impossível se ter acesso à performance em si. Em uma perspectiva histórica, alguns arquivos importantes podem não existir e assim impossibilitar os estudos sobre determinado aspecto e complementa que “Nenhuma informação sobre uma experiência será o mesmo que a experiência em si” (Kirby, 1971, p. 04, tradução desta autora). Concordo com afirmação acima, de modo que os arquivos coletados ao longo do processo criativo acompanhado não pretendem servir como meio para se reproduzir o que foi a experiência, mas como materiais para se investigar sobre os caminhos criativos percorridos. Nos capítulos 4 e 5 será visto como esses materiais auxiliaram nas análises sobre o processo de *Rei David* (2012).

Sobre os materiais enquanto possibilidades criativas, identifico essa potencialidade considerando que, a cada contato com esses materiais, os significados e reflexões sobre eles pode ser transformados. Isso existiu também na relação que estabeleci com os

arquivos para a criação desta dissertação: a cada contato com os dados, surgiram múltiplas possibilidades de análise. Diante disso, houve ainda uma seletividade de quais aspectos seriam escolhidos para as observações desta pesquisa.

Em relação a críticas e juízos de valores, esses podem surgir sobre todos os tipos de materiais e dependem do posicionamento de quem analisa. Para esta pesquisa, pretendo investigar os registros de modo reflexivo e associado à criatividade e ao processo criativo vistos anteriormente, sem direcionar para valorações individuais de critérios particulares de gosto e apreciações. Acredito que essas relações são únicas e cada um irá estabelecê-las de uma forma ao ter contato com a obra ou com os registros, visto que esses são contatos diferenciados. Os registros do processo permanecem e, se analisados por outros estudiosos e pesquisadores, suscitarão outras questões, mas essas reflexões a partir das informações e de documentos de arquivos são diferentes das considerações que surgem pelo contato com a obra.

Na diferenciação entre esses dois tipos de contato, Harvey Young (2008) observa que mesmo tendo vídeos e fotos a performance ao vivo não desapareceu. Isso se relaciona ao que Kirby afirma, pois esses materiais não substituem o que existe no contato com a performance. Young complementa que para Matthew Reason as fotos e os vídeos são traços do que ocorreu e possuem um público diferente dos que participaram do evento original da performance ao vivo, uma vez que a relação estabelecida com os documentos é diferente da que se estabelece ao assistir o original. Young (2008 p. 317, tradução desta autora) aponta que Reason, depois de várias pesquisas sobre teorias prévias que abordam o efêmero e o transitório da performance, tem a performance ao vivo como a que acontece “aqui e agora”, em frente ao público que compartilha o mesmo aqui e agora. Entretanto, o autor destaca que Reason não deixa claro quando o aqui e agora se dissipa, desaparece.

Nessa dualidade, observo que se estabelece uma relação com o espectador, considerando o que fica desse aqui e agora para cada um. Essa seria ainda uma outra forma de registro, que não fica documentado em um material, mas na memória. Nesse aspecto, teríamos a ligação com o reformar e recriar que acontece sempre de forma diferente a cada contato com a obra, ou a cada “aqui e agora”.

Nesse sentido, complemento com a visão de Eugênio Barba e Richard Fowler (1990) que discutem sobre a relação entre a efemeridade do teatro, as tradições, as convenções e os hábitos que constituem o fazer teatral. Para eles é a performance acontece “aqui e

agora” e dura um curto tempo, enquanto o teatro é formado por tradições, costumes e hábitos que duram ao longo do tempo.

Contudo, para esses autores, resistir contra o efêmero não significa ir contra as tradições ou tentar capturá-las em filmes, mantendo-as inalteradas. Pois a dimensão teatral persiste no tempo não por esse “congelamento”, mas pelo transformar, que “é encontrado nas memórias individuais dos espectadores” (Barba e Fowler, 1990. p 96, tradução nossa). Assim, ressalto que o modo como os arquivos serão utilizados para esta pesquisa não pretendem que os arquivos sejam vistos como algo que “capturou” e cristalizou o espetáculo e o seu processo, mas, sim enquanto registros que permitem uma aproximação dos ensaios, em que se pode verificar as decisões e opções criativas do processo. É nesse sentido que uso os registros gerados nesta pesquisa, almejando dialogar com a questão teatral. Nas análises existe ainda a minha subjetividade implícita, a partir do que ficou registrado na minha memória e nos meus registros. Concordo com os autores que também há esse registro mental, no campo da memória. No caso do meu contato com o processo de *Rei David* (2012), formei esse arquivo mental, composto pelas memórias sobre a experiência vivenciada, porém não quero me utilizar apenas dessas lembranças, por isso dialogarei com os registros materiais.

Em questão de esclarecimento, os autores acima mencionam a relação entre teatro e performance, não tenho o foco aqui de estabelecer o que seja a performance, ou *performance art*, tampouco seguir no amplo campo de estudo sobre a performatividade. O que interessa aqui é o registro de algo que aconteceu. No caso, algo que ocorreu ao longo de um processo criativo de um espetáculo teatral específico. Compreendo que essa discussão poderia se estender muito, mas aqui apenas abordo sucintamente alguns aspectos dessa questão de registrar, capturar um momento em oposição à experiência única do instante presente e vivenciado do contato com um espetáculo ou seus ensaios.

Para a sequência das investigações, destaco os estudos sobre como relacionar esses documentos e materiais com os estudos sobre o processo de criação. Para essas análises, sigo refletindo com base nas propostas da crítica genética.

#### **2.4.2 – Documentos de processos**

Cecília Salles (1998) esclarece que o método da crítica genética realiza uma investigação da obra de arte a partir de sua construção e o “crítico genético preocupa-se

com a melhor compreensão do processo de criação” (1998, p. 12). Importante ressaltar que, seguindo a concepção da autora, reconheço que os fenômenos mentais são inacessíveis, de modo que essa investigação crítica não almeja reconstruir os espetáculos, mas examiná-los em sua gênese e seu desenvolvimento a partir de determinadas características que lhe são agregadas por alguém. Nesse sentido que identifico a proximidade desse método com a pesquisa realizada. Os estudos dos documentos coletados visam justamente o estudo e a investigação sobre algumas características do processo criativo acompanhado que podem ser acessadas a partir de análises do que os registros oferecem.

Salles (1998) também compreende o ato de criação como um processo de transformações múltiplas para que algo passe a existir. Ela complementa que visualiza o pensamento de criação como uma rede e exemplifica com a imagem da interação entre proteínas, em que cada contato permite outras modificações, desdobramentos e possibilidades (Salles 2010). Na imagem abaixo é possível visualizar o que a autora afirma. Como se cada ponto significasse um momento de contato, de troca, e desse ponto surgissem muitas ramificações, que se encontram com outros prontos e se desdobram.

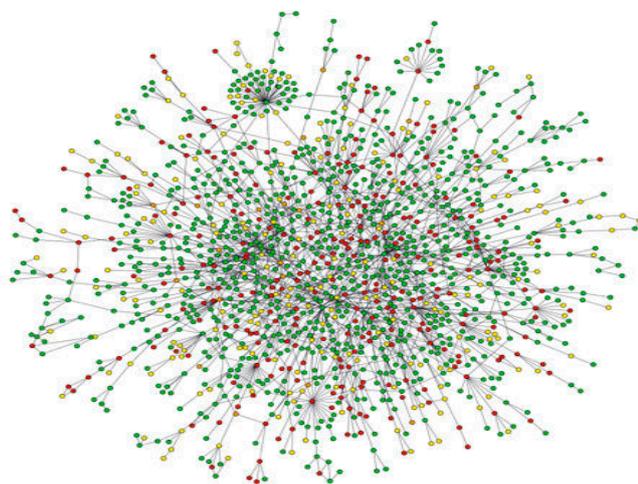


Figura 2 – Interação entre proteínas.<sup>5</sup>

Nesse contexto<sup>6</sup> de múltiplos contatos e uma expansão do pensamento criativo, noto não apenas uma ligação com a parte mental do processo criativo, mas também uma relação

<sup>5</sup>

Disponível em:  
<[http://api.ning.com/files/o3Mhq5ZGvIvvK2Ivmla6fb7Zo2ko6uGaXaBr3A0L3jPfeorTIOdprRjLG5hXC4sL8DV3H0F55GrYLWgdIKisbb-H1fdQyQSu/G2000087Yeast\\_protein\\_interaction\\_mapSPL.jpg](http://api.ning.com/files/o3Mhq5ZGvIvvK2Ivmla6fb7Zo2ko6uGaXaBr3A0L3jPfeorTIOdprRjLG5hXC4sL8DV3H0F55GrYLWgdIKisbb-H1fdQyQSu/G2000087Yeast_protein_interaction_mapSPL.jpg)>. Acesso em 28 outubro 2014.

com a parte prática. Pois, no fazer e no formar existem essas expansões que levam a constantes transformações, como observado acima. Temos a questão do processo prático, que deixa seus vestígios ao longo do ato criativo e, quando a atenção desloca do produto para o processo, a crítica genética investiga os rastros deixados no percurso.

Salles (1998) observa que esse método, originado na literatura, consistia em analisar rascunhos de escritores. Expandindo seu campo, passou a dialogar com diferentes linguagens, entre elas o teatro. A autora destaca ainda que com a expansão dos estudos genéticos para outros campos além da literatura, passou-se a ter acesso também a outros materiais como fontes de pesquisa além dos manuscritos. Salles (1998, p. 17) ressalta que os manuscritos já não correspondiam apenas a textos escritos à mão, em relação às manifestações artísticas, o termo é considerado de forma mais ampla, envolvendo esboços, ensaios, partituras, entre outros. Diante dessa multiplicidade, ela procura uma definição que consiga abarcar mais possibilidades. Assim, ela opta por utilizar o termo “documentos de processo” que seriam os diversos tipos de materiais que sempre teriam a ligação com a ideia de guardar traços dos percursos de criação. Compreendo assim, que a proposta da autora é que esses documentos de processo são como a proposta do arquivo, mas diretamente relacionado a materiais que registraram um processo criativo, seriam o arquivo do processo criativo.

Ela considera os documentos como “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo” (Salles, 1998, p. 17). Seria o que ficou materialmente gravado sobre o processo de criação. A autora complementa que não temos acesso ao processo mental de algo que leva a um registro, mas teríamos o que ficou em sua forma física.

Nesta pesquisa, no texto que seguirá, ao falar em documentos, sigo essa concepção de serem materiais gerados por mídias de som, áudio, vídeo, imagem, anotações, entre outros, mas que têm como princípio guardar em seus arquivos elementos que fizeram parte de um percurso criativo.

Salles (1998, pp. 17, 18) aponta que em qualquer material dos documentos de processo existem duas constantes, uma em relação ao “armazenamento” e outra sobre a “experimentação”. No que diz respeito ao armazenar, a pesquisadora nota que cada artista estabelece o seu método para guardar os registros, e estes variam em cada processo. Como

---

<sup>6</sup> Essas concepções se aproximam do conceito de Rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, mas essa perspectiva não será desenvolvida neste estudo.

mencionado acima, para se criar um arquivo existe a seletividade dos materiais, e essa é permeada por diferentes questões. Já a experimentação diz respeito a um ponto significativo para esta pesquisa, pois consiste nos registros sobre as ideias que são testadas. Isso permite associar com um dos aspectos visto como constante nos processos criativos, e como não se tem acesso ao modo como as ideias são geradas, os registros são um meio de se observar como elas são apresentadas e experimentadas no processo.

Para as análises sobre o processo criativo de *Rei David* (2012), os registros contribuem principalmente para esse aspecto. Ainda que eu tenha acompanhado os ensaios, não preciso depender apenas da seletividade da memória sobre o que aconteceu. É possível recorrer ao que ficou documentado para checar e verificar como foi a experimentação de determinada ideia proposta.

Outra questão que Salles (1998) discute é que o trabalho com a crítica genética perpassa a dualidade entre os limites do que foi registrado e os outros acontecimentos do processo que não são registrados, como também é comentado por Gale e Featherstone (2011), essa é uma problemática em relação ao trabalho de pesquisa com documentos.

Associando essas discussões sobre arquivos, registros e documentos às pesquisas realizadas para esta dissertação, noto que no caso das investigações a seguir sobre o grupo Pitú, a maior fonte consultada foi o material do acervo pessoal de Rodas. Ele é composto por um livro montado com jornais da época – com diversas matérias sobre o grupo –, programas e cartazes dos espetáculos. Esse material contribuiu muito para a pesquisa, foi possível ter acesso a uma aproximação sobre como era o trabalho do grupo, entretanto em relação à seletividade, os materiais estavam restritos ao que Rodas arquivou sobre o grupo. Algumas reportagens de jornais dialogavam com a questão da crítica mencionada por Kirby, e era preciso buscar o que havia de informações além de julgamentos particulares dos autores das críticas. Realizei entrevistas com Rodas e com outros integrantes do grupo, mas esses materiais também ficam restritos a seletividade da memória de cada um. No processo criativo do espetáculo *Rei David* (2012), não tive contato apenas com os documentos, eu participei do processo e o registrei. Entretanto, como falei acima, poder recorrer aos documentos permite que eu não tenha apenas a fonte das minhas lembranças.

O próximo ponto que Salles (2012) considera diz respeito à ampliação das possibilidades de registros dos processos. Ela observa que os registros expandiram juntamente com a maior acessibilidade a equipamentos como gravadores, câmeras fotográficas digitais, minifilmadora. E, muitos artistas passaram a registrar seus processos e

a trabalhar com os documentos nos processos. Reconheço ainda que as tecnologias disponíveis contribuíram muito para esta pesquisa. A câmera filmadora portátil, que filmava e fotografava, foi um instrumento que permitiu gerar um volume de imagens e vídeos que contribuíram para esta pesquisa. Juntamente com os registros escritos no diário de bordo, complementaram os arquivos e documentos que foram consultados para as análises realizadas. Assim, o material textual, a escrita, ainda é e foi um registro importante para os documentos do processo analisado.

O diário de bordo<sup>7</sup> que escrevi ao longo do processo criativo de *Rei David* (2012) foi como um caderno de registros. Como o foco não era o meu processo criativo, não anotei meus pensamentos e reflexões, como o que caracteriza um diário, mas utilizei a escrita para descrever o que era observado ao longo do processo. Os cadernos são utilizados em diferentes campos de criação e de pesquisas. Nas artes visuais, os Sketchbooks são mencionados por Cezar de Almeida e Roger Bassetto (2010). Eles apresentam partes dos cadernos de esboços de 26 artistas, em que cada um deles fala um pouco sobre o seu processo criativo utilizando esses cadernos. Na apresentação do livro, Charles Watson (2010) observa que o caderno de anotações serve como um espaço de “pedágio de pensamento”, onde podemos parar as ideias, é mais um lugar de reflexão que de execução. Para o autor, seriam também o espaço de processo. Observo que nesse sentido, o caderno contribui para a transposição da imaginação para a concretude. Como discutido nos capítulos anteriores, De Masi (2003) assinala que se deve tentar tirar as “fantasias e sonhos” do inconsciente, e vejo nisso uma aproximação com o “pedágio” definido por Watson, por manter esse caráter de tentativa que devemos realizar para que nesse processo do inconsciente para o consciente não tirasse das ideias suas propriedades.

No caso das minhas anotações, elas não consistiam em pedágios do meu pensamento, mas eram o que eu visualizava dos pedágios entre os pensamentos e a concretude da imaginação de Rodas. Como eram os processos em que seus saberes dialogavam com o processo em andamento.

Sobre os registros em cadernos, Marina Marcondes Machado (2002) observa o diário de bordo no teatro como as anotações do “encenador-criador” ao longo de um processo e que depois será discutido em sua tese ou dissertação. Noto uma semelhança no que a autora aponta com o meu caso, pois mesmo que não sejam reflexões sobre minhas ações,

---

<sup>7</sup> Transcrição do diário de bordo – Anexo I, p. 184.

eram registros do percurso dos ensaios e das conduções de Hugo Rodas, assim, esse material contribui para esta dissertação.

Em seu artigo, Machado (2002, p. 262) complementa que considera que “Um Diário de Bordo bem realizado é, portanto, algo que documenta processos de criação, e que acaba por ganhar, como texto, ‘vida própria’, funcionando como ferramenta de concomitantes aproximação e distanciamento do trabalho processual (...)”. Ela complementa que no momento de escrita, seja do próprio diário, ou da dissertação, ele seria como um “*ombudspaper*”, que segundo a autora é uma paráfrase ao mesmo termo utilizado no jornalismo que se refere àquele que é crítico de um jornal.

Desse modo, entendo o diário de bordo realizado como um documento do processo acompanhado. Contudo, o momento de rever o material com um olhar mais crítico só aconteceu quando retornei ao material para embasar a escrita desta dissertação. Enquanto escrevia no caderno utilizei da linguagem descritiva em relação ao que acontecia nos ensaios. A intenção foi manter os relatos mais próximo do que Kirby (1971) menciona, considerando-o como um documento e não realizando críticas no sentido de juízo de valor sobre o que era escrito ou realizado. Nesse âmbito, entendo que enquanto registro é importante que o material mantenha esse caráter, sem julgamentos. Todavia, observo uma dualidade, em que eu possuía o compromisso de anotar o que acontecia, pois não era um caderno de com minhas reflexões, mas se fosse eu poderia ter realizado essa parte de pensamento crítico sobre minhas considerações ao longo da escrita.

Nesta dissertação, o diário de bordo realizado terá o espaço para ser discutido e revisto como a parte de “*ombudspaper*” sobre esse material. Nos capítulos seguintes apresentarei alguns trechos desse material propondo algumas análises sobre o que esse material ofereceu de informações sobre o processo. Isso poderá ser visualizado no Capítulo 5, em que as reflexões sobre o processo criativo de *Rei David* (2012) dialogam especificamente com os registros do meu diário de bordo.

A partir dessa relação com o diário de bordo, retomo a discussão sobre a aproximação entre os arquivos, os estudos da crítica genética e o teatro. Sílvia Fernandes (2014) identifica que essa é uma aproximação relativamente recente. Segundo a autora, a crítica genética passa a dialogar diretamente com o teatro na década de 1990, entre os precursores ela cita os estudos de Almuth Grésillon e os seminários internacionais organizados para a discussão dos procedimentos genéticos no teatro. Antes, ela cita, por volta das décadas de 1970 e 1980, o foco de pesquisas como as de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld e Marco de

Marinís eram transições do texto à cena e definições de signos espetaculares. A crítica genética começa a se aproximar dos processos criativos do teatro com as pesquisas de Josette Féral sobre o *Théâtre du Soleil*. Nesse o período que se começou a valorizar as investigações sobre o processo teatral mais detidamente pelos princípios da crítica genética. Para a autora, o diferencial na atualidade seria a pesquisa buscando a relaçao entre a teoria e a prática. Assim, para Fernandes (2014), os estudos da crítica genética sobre os ensaios têm permitido reflexões conceituais sobre os caminhos que são seguidos ao longo das criações.

Nesse sentido, pretendo que os registros de *Rei David* (2012) colaborem para esses diálogos entre a teoria e a prática. Como mencionado anteriormente, as observações sobre um processo criativo podem contribuir para se conhecer mais sobre ele, não para repeti-lo, mas para mostrar as opções e caminhos que foram seguidos e para se conhecer mais possibilidades e levantar outras discussões.

Na sequênciã, o próximo capítulo apresentará aspectos da formação de Hugo Rodas, algumas de suas características identificadas em processos criativos anteriores a partir do que foi possível analisar, refletir e problematizar dos registros encontrados e coletados. Será visto também um breve panorama dos primeiros trabalhos do artista em Brasília e um resumo de seu percurso até o momento atual.

### 3. Hugo Rodas – Múltiplos percursos criativos

Após termos discutido sobre criatividade e processos criativos, considero importante apresentar a relação que essas questões estabelecem com alguns aspectos dos fazeres artísticos de Hugo Rodas já identificados por outros pesquisadores.

Neste capítulo serão apontados os quatro elementos que Marcus Mota identifica como características de Rodas. Observo que esses elementos dialogam com alguns pontos vistos nos capítulos anteriores, por isso, estabelecerei conexões entre o que Mota define sobre Rodas com o que foi discutido sobre criatividade. Investigarei também como essas questões se relacionam com particularidades da formação do diretor abordados por Claudia Souza (2007) em sua dissertação<sup>8</sup>. Na segunda parte será estabelecido um diálogo dessas abordagens com os primeiros trabalhos de Rodas em Brasília. No final, será apresentada uma breve perspectiva dos percursos do artista.

#### **3.1 – Características criativas e a formação de Hugo Rodas.**

Nos primeiros momentos da pesquisa, busquei dados sobre a formação e trajetória profissional de Hugo Rodas<sup>9</sup>. Em todos os materiais encontrados ele é tido como um artista que exerce múltiplas funções nos trabalhos que realiza, entre as quais as de diretor,

---

<sup>8</sup> Esse é o primeiro trabalho a investigar o percurso de Rodas pela música, pelo teatro e pela dança em diversas experiências artísticas.

<sup>9</sup> Mais informações sobre a formação e trabalhos de Hugo Rodas estão disponíveis nos livros: *Cidade teatralizada* (2012) de Celso Araújo; *Canteiro de obras* (2012) de Glauber Coradesqui, *A história que se dança 45 anos do movimento da dança em Brasília* (2005) de Yara de Cunto e Susi Martinelli; *A educação pela arte: o caso Brasília/ A educação pela arte: o caso garagem* (2011) de Maria de Souza Duarte. O livreto “TUCAN - Pequena história do teatro universitário candango 1992-1999” (1999) de Adriana Mariz e Evandro Sales. A dissertação de mestrado: “(A) Bordar memórias, tecer histórias fazeres teatrais em Brasília (1970-1990)” (2006) de Elizângela Carrijo; os trabalhos de conclusão do curso de graduação: “Nelson Rodrigues e o olho da fechadura: um espetáculo de Hugo Rodas” (2005), de Alessandra Fernandes Carvalho; “A construção de saberes de uma professora de teatro” (2011) de Tainá Palitot. Os artigos: “Fazedores da cena candanga” em *Revista*, 1.2 (2001, p.90- 95) de Lourenço Cazarre; “A formação do campo artístico na formação da capital federal do Brasil” em *Sociedade e Cultura*, v. 10, nº 2 (2007, p. 157-166) de João Gabriel Lima Cruz Teixeira; “Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas” em *Histórias do teatro brasiliense* (2004, pg. 198-217); “A discussão da ideia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas” em *Espaço e Performance* (2007, p.103-110), e “Teatro, música e estranhamento: a dramaturgia e recepção de David” publicado nos *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, (2013), todos de Marcus Mota, e o documentário *Palco dos Sonhos*; na companhia de Hugo Rodas (2005), de Isabel Bündchen e Mariana Simon.

encenador, ator, coreógrafo e consultor artístico. Ainda assim, para esta pesquisa uso como referência principal o livro *Hugo Rodas*<sup>10</sup>, especialmente o texto “Todos os teatros de Hugo Rodas” (2010, pp. 14-36) de Mota, que traz uma perspectiva diferente do trabalho do artista, expondo um panorama sobre quatro elementos que caracterizam Rodas: a Utopia Libertadora – UL, o Conhecimento em Contato – CeC, a Imaginação Sonhadora – IS e a Audiovisualidade – AV. Apresentarei uma síntese da definição de cada característica que permitirá conhecer algumas especificidades sobre Hugo Rodas enquanto artista.

Optei por utilizar esses aspectos pois eles conseguem apresentar as principais questões que permeiam o trabalho de Rodas e permitem associá-las aos princípios da criatividade apontados anteriormente. As duas primeiras estão relacionadas à formação de Rodas no Uruguai, que Claudia Souza (2007) aborda em sua dissertação.

Sobre a Utopia Libertadora, Mota (2010, pp. 14-16) destaca, com base nas especificidades do Uruguai no final da década de 1950 e início da década seguinte, que o país possuía boas projeções para a juventude e que se encontrava economicamente bem estruturado. Ainda assim, destaca que, para Rodas, mesmo com as condições favoráveis, existia a necessidade de buscar algo a mais, quanto mais se tinha, mais queria “uma utopia que se alimenta do excesso” (2010, p. 14). O início da Utopia Libertadora de Rodas acontece a partir de leituras de autores como: “Walt Whitman, Hermann Hesse, André Gide, entre outros” (2010, p. 16). Essa característica também se relaciona com o que Rodas define como revolução, em suas declarações ele afirma ser: “câmbio violento e rápido” (2010, p. 16), e comenta que naquela época estava disposto a tudo. Após as experiências que tivera, buscava algo novo, até o momento em que conhece Graciela Figueroa no final da década de 1960. Ele declara que há dez anos procurava alguém que dialogasse com ele como ela fazia. A relação com o trabalho de Figueroa será melhor explorada nas descrições da próxima característica, o CeC.

Sobre a Utopia Libertadora ressalto ainda a formação de Rodas. Souza (2007 p. 49) comenta que ele participa do Grupo Teatro Circular de 1956 a 1964, um dos grupos integrantes do “movimento do teatro independente uruguaio”. Esse movimento consistia em grupos teatrais que buscavam atuar “com o propósito de realizar um teatro crítico, sem interesse comercial e que apresentasse obras modernas aos trabalhadores e pessoas do povo (...)” (Souza, 2007, p. 39). Utilizando Jorge Pignataro Calero (1997) como referência,

---

<sup>10</sup> O livro possui registros fotográficos de vinte e sete espetáculos. As imagens foram selecionadas de acervos pessoais, reportagens e entrevistas com Hugo Rodas. Além disso, os exemplares do livro são acompanhados por um DVD com trechos de dez espetáculos realizados entre os anos de 1986 e 2010.

ela observa que a expansão desse movimento acontece principalmente nos anos de 1950 e 1960. Sendo que pouco antes, em 1947, foi fundada a “Federación Uruguaya de Teatros Independientes – FUTTI”. Entre os grupos teatrais de Montevideu desse período ela destaca: El Galpón e Teatro Circular; ambos seguem com atividades até hoje e continuam dependendo da contribuição de sócios, que fornecem subsídios financeiros para sua manutenção (Souza, 2007, p. 39).

Esse breve resumo do contexto do grupo que Rodas participava ajuda a compreender melhor os apontamentos de Mota sobre a Utopia Libertadora mencionada acima, pois mostra o contato de Hugo Rodas com um grupo cuja estrutura estabelece relações com seus pensamentos a respeito da revolução e dos princípios libertadores. Essas características também são observadas no que Souza descreve acerca do desenvolvimento dos processos criativos nesses grupos. As questões apresentadas são interessantes para as reflexões que seguem, sobre como Rodas exerce sua arte em Brasília e no processo criativo acompanhado.

Na organização interna desses grupos independentes, prevalece a democratização do processo criativo e a importância de uma política de repertório. Em primeiro lugar o texto é selecionado e, em segundo lugar, o diretor – que tem total liberdade para expressar o que quiser, dentro do escopo da preocupação com a realidade social. Para esse fazer teatral, tanto o “El Galpón” como o “Teatro Circular” baseiam-se nos princípios da democracia interna de suas organizações; na liberdade para a tomada de decisões; e na realização de um teatro sem fins lucrativos de qualquer ordem (Souza, 2007, p. 44).

Noto o processo do grupo muito vinculado à questão de uma liberdade de posicionamento de seus integrantes diante de uma discussão de cunho social. Essa característica do artista, e toda essa vivência, a meu ver, permitiu a Rodas uma compreensão da liberdade em seus atos criativos. A respeito da liberdade na criação, Ostrower (1987) comenta que ela só é possível tendo conhecimento dos limites próprios e dos outros. Esse autoconhecimento permite distinguir as limitações e contribuem para as opções e decisões que são tomadas no processo criativo. Assim, a UL parte de um momento específico do artista e o integra compondo o seu fazer artístico.

A “revolução” sendo considerada como trocas intensas e parte da Utopia Libertadora é um princípio que também conduz o artista para o Conhecimento em Contato – CeC. Essa característica, conforme descrita por Mota (2010, pp. 16-20), retoma aspectos formais e

informais do percurso artístico de Rodas e de suas experiências com diversos artistas em diferentes atuações nas artes cênicas.

Dentro desse tópico, destaco: a habilidade de Rodas “de participar e transformar experiências interpessoais” (2010, p. 16); e que o conhecimento em contato também está relacionado a “aprender a fazer coisas quando se está junto” (2010, p. 18). Entende-se por Conhecimento em Contato que “arte e pessoa estão interligadas, que o aprendizado de uma técnica específica como forma de resolver problemas expressivos e que específicas formas de abordagem das questões de relacionamento são procedimentos que não se excluem” (2010, p. 19). Mota considera que a experiência de Rodas em diversos processos criativos permite que ele tenha não só um acervo de “truques” para ser usado, mas “uma desenvolvida habilidade para compreender cada acontecimento como construído e, por conta disso, passível de uma intervenção modificadora” (2010, p. 19).

Observo o CeC como uma forma de ampliar os saberes. Os conhecimentos de Rodas adquiridos ao longo das experiências contribuem para formar suas “técnicas introjetadas” conforme estabelecido por De Masi (2003), sendo o domínio profundo dos conhecimentos, aplicados com extrema facilidade e de modo consciente. Rodas explora as possibilidades de utilizar os saberes adquiridos não apenas de modo fixo, ou enrijecido, mas permitindo que os contatos estabelecidos ao longo do processo dialoguem e agreguem mais conhecimentos. Relaciono ainda a característica de CeC de Rodas com a imagem da interação das proteínas que Salles propõe para visualizar o pensamento criativo. A cada contato os saberes e os conhecimentos de desdobram. Os conhecimentos adquiridos não se enrijecem e permanecem sempre em contato e se transformando.

Essa característica de Rodas também pode ser associada ao que Ostrower (1987) e Goswami (2012) assinalam sobre a possibilidade do aprendizado pelo contato com outras pessoas. No caráter do trabalho criativo, Ostrower (1987, p.143) enfatiza como o contato estabelecido com outros artistas, não no nível de competição, mas no sentido de buscar um crescimento em conjunto, contribui para ampliarmos nossos saberes. Noto esses elementos no Conhecimento em Contato de Rodas que Mota identificou.

Na formação de Rodas, esse anseio por trocas e novidades fez com que, em seu percurso, ele estivesse sempre se relacionando com diversos outros artistas e, como ele menciona, realizasse a marcante parceria com Graciela Figueroa. Antes de conhecê-la, Souza (2007, p. 45) comenta sobre o contato de Rodas com o Teatro Circular, que assim como o El Galpón, era um grupo que se preocupa com a formação de seus integrantes e,

por isso, proporcionava aulas com artistas locais. Estes apresentam focos em diferentes campos artísticos, fornecendo a Rodas, nesse processo de formação artística, diversas bases e referências para atuação, envolvendo o trabalho de voz, de expressão corporal, de dança, entre outros<sup>11</sup>.

A partir das aulas com uma diversidade de pessoas no Teatro Circular e com outros grupos, Rodas já inicia suas experiências de Conhecimento em Contato. Foi o momento que permitiu o intercâmbio de conhecimentos com diversos artistas e propostas de trabalhos. Sobre essa dinâmica de trabalho, Souza resume que:

Há também um intenso intercâmbio com outros grupos independentes e com artistas da Comédia Nacional, que ministram cursos nessas instituições, dirigem e participam de espetáculos, quando convidados. Além disso, os artistas desses grupos independentes eram dirigidos tanto por diretores convidados como também por integrantes do grupo. A estratégia, comum nos fazeres teatrais da pequena Montevideu, acarretava uma constante troca de experiências na cena independente, que resultava em um conjunto esteticamente diversificado de montagens. (2007, p. 44).

A citação acima descreve as principais características do grupo que Rodas participou. Essas informações permitem que nos aproximemos e compreendamos um pouco o que ele vivenciou enquanto integrante do grupo Teatro Circular. Além dos princípios da UL de Rodas dialogar com esse momento dos grupos de teatro independente, também podemos notar os apontamentos para aspectos do CeC. Na citação acima, vê-se a menção ao constante intercâmbio com outros grupos e artistas.

A interação para o Conhecimento em Contato de Rodas não ocorreu apenas com os artistas com quem ele teve contato direto, os estudos e pesquisas realizados no período em que estava no Teatro Circular oferecem complementos a essa característica. Souza (2007) assinala que o grupo estudava e seguia, principalmente, as propostas de Konstantin Stanislavski e Jerzy Grotowski.

a prática teatral do Teatro Circular buscava aplicar o proposto pelo diretor polonês Jerzy Grotowski (Polônia, 1933-1999), reafirmando o corpo como material privilegiado da encenação: “por isso estávamos a um passo da dança; por que era um teatro que era um teatro físico, era um

---

<sup>11</sup> Entre os artistas que participaram desse processo estão: “o diretor e tradutor Omar Grasso (Rosário de Santa Fé, Argentina, 1940-2001); o diretor, dramaturgo, ator e professor Jorge Curi (Montevideu, Uruguai, 1931); a bonequeira, atriz e diretora Rosita Baffico (Montevideu, Uruguai, 1912-1994), a dançarina e coreógrafa Mary Minetti (Uruguai, ?- 2002); a dançarina, coreógrafa, atriz e diretora Teresa Trujillo (Montevideu, Uruguai, 1937); o diretor, ator, professor e fonoaudiólogo Roberto Fontana (Montevideu, Uruguai, 1927); a dançarina, atriz, diretora e professora Graciela Figueroa (Montevideu, Uruguai, 1944); ou ainda a diretora, atriz, maestrina e professora de piano Nelly Goitiño (Durazno, Uruguai, 1925)” (Souza, 2007, pp. 45-46).

teatro que não tínhamos mais cenografia, a cenografia era o corpo”. Além da orientação grotowskiana, e como fundamento para aprofundar essa direção, no período de seus estudos lia-se e aplicava-se, com esse viés, as teorias de Constantin Stanislavski principalmente no referente ao sistema desenvolvido pelo mestre russo para a construção de personagens (2007, p. 44).

Diante da relação com o trabalho de Stanislavski e de Grotowski, apresento breves abordagens sobre pontos principais do trabalho desses artistas antes de seguirmos no percurso de Rodas. Essas considerações permitem complementar mais especificamente questões do trabalho deles e de outros artistas que foram referências para Rodas, os quais se associaram com seus futuros trabalhos.

À época em que Rodas estava no Teatro Circular, as principais propostas de Stanislavski para o trabalho de construção de personagem já estavam definidas. Contudo, tivemos problemas com as traduções e uma defasagem de tempo para a publicação de suas obras<sup>12</sup>, como mencionado no capítulo anterior, e com isso criou-se alguns entendimentos que o pesquisador e artista russo via de modo separado o campo mental e físico no trabalho do ator.

Contudo, já tendo ultrapassado esse entendimento equivocado, uso as considerações de Sônia Machado de Azevedo (2002), para complementar alguns princípios das propostas de Stanislavski que posteriormente serão relacionados a Hugo Rodas. Azevedo (2002, p. 08) comenta que o corpo para Stanislavski deve estar livre de tensões para que o artista o domine. Em relação ao primeiro livro, *A preparação do ator* (1968), ela destaca que, para o diretor teatral, ação física e mental estão interligadas, de modo que: as “circunstâncias dadas, imaginação e emoção, ligam-se, automaticamente, às sensações produzidas no corpo do ator e o impulsionam às ações exteriores” (Azevedo, 2002, p. 09). Na sequência também destaca limpeza e precisão dos gestos adquiridos com auto-observação e conscientização das ações e das suas relações com as ações psicológicas. Azevedo (2002, p. 11) descreve o método das ações físicas partindo do princípio que “se consegue criar o corpo de um papel, necessariamente termina-se por seu intermédio, conhecendo e vivenciando sua alma” e “as ações físicas são tudo aquilo que a personagem faz”.

Além das questões que se tem conhecimento sobre os problemas gerados por traduções e as datas das publicações apontados por Takeda, as principais considerações sobre a proposta de Stanislavski para o trabalho dos atores são feitas por Robson Corrêa de

---

<sup>12</sup> Como comentado anteriormente na página 72, em sua dissertação Cristiane Layher Takeda (2008) apresenta mais informações sobre a organização e distribuição das obras de Stanislavski.

Camargo e Michel Mauch (2008), que destacam um fato muito importante que também interfere na interpretação das obras escritas do diretor russo. Eles ressaltam que no português muitas questões são omitidas devido à tradução provir de versões do inglês, enquanto o espanhol aproxima-se mais do original por apresentar a tradução diretamente do russo. Dentre outras questões levantadas que modificam o entendimento de quem estuda Stanislavski em espanhol e em português, destacamos na versão brasileira a omissão da influência do músico austríaco Èmile Jacques-Dalcroze nas propostas do diretor russo. Ressalto esse aspecto adiante, no Capítulo 4, quando essa questão será mais aprofundada e serão feitas associações entre características do trabalho de Dalcroze e de Rodas. Apesar do último não ter tido contado direto sobre o método de Dalcroze, as aproximações se estabeleceram a partir de Stanislavski, Grotowski e Mary Wigman<sup>13</sup>.

Direcionando-nos agora às observações sobre Grotowski, consideramos que ao longo das suas investigações artísticas ele possuiu diferentes focos. Logo, devemos delimitar quais eram as vertentes desse trabalho e o que era estudado pelo Teatro Circular no final da década de 1950 e na década de 1960.

Grotowski (2007, p. 226), no texto “Da companhia teatral à arte como veículo”<sup>14</sup>, identifica quatro fases de seu trabalho. A primeira, denominada “teatro dos espetáculos”, mas também referida como “a arte como apresentação”, refere-se à época em que realizava espetáculos. Melissa da Silva Ferreira (2009) aponta que esse período se deu entre 1957 e 1969. Situamos que as fontes e referências seguidas por Rodas no final da década de 1950 e na década de 1960 são baseadas nos trabalhos dessa primeira fase de Grotowski, assim, será este o período que abordaremos aqui<sup>15</sup>.

Ferreira (2009) expõe que em 1959 Grotowski funda, juntamente com Ludwick Flazsen, o *Teatr 13-Rzedow* em Opole, depois conhecido como *Teatr-Laboratorium*, que tinha um propósito investigativo sobre o teatro. Nesse momento também são desenvolvidos os princípios do teatro pobre, que Ferreira resume como:

a eliminação de tudo que pudesse ser supérfluo na cena, exaltando a relação do ator e do espectador; a pesquisa de um espaço cênico

---

<sup>13</sup> De acordo com Azevedo (2002, p. 57, 68 - 70) ela foi responsável por introduzir os princípios da doutrina dalcroziana na Alemanha e foi aluna de Laban por seis anos.

<sup>14</sup> Publicado como capítulo do livro *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 a 1969* (2007, pp. 226-243).

<sup>15</sup> Mais sobre as fases de Grotowski pode ser visto também em: FERREIRA, Melissa da Silva. “Mitologia e ascese: Jerzy Grotowski ‘Além do teatro’”. Dissertação de Mestrado, do Centro de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, 2009. E em: GROTOWSKI, Jerzy. FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 a 1969* (2007, pp. 226- 243).

adequado para cada espetáculo; a autonomia da cena em relação à matriz literária; a dialética da adoração e da profanação em relação ao mito identificado nas obras dramáticas, poéticas ou literárias (2009, pp. 23 - 24).

Este viés de trabalho, segundo Ferreira (2009, p. 24) caminha para o que posteriormente foi denominado “via negativa” e consistia na busca individual de cada ator de se libertar de tudo que o impedia de agir, sendo que todo esse esforço deveria “atingir o espectador, provocando um expurgo coletivo”.

Considerando a perspectiva do trabalho corporal para Grotowski, Azevedo (2002) não fala sobre distinções específicas de como o corpo é abordado em cada fase do artista. Porém, ressaltou alguns aspectos que no próximo capítulo serão associados ao trabalho de Rodas. Azevedo (2002, p. 26) comenta que para Grotowski o ator precisa ter consciência de “seus recursos corporais, deve aprender a pensar e a falar com o corpo inteiro”. Adiante é apontado a relação com Stanislavski, considerando os exercícios psicofísicos que realizava com seus atores. Depois menciona o trabalho com a “máscara facial” que Grotowski realizava com os atores no período do teatro pobre. A autora complementa que a origem desse exercício vem da proposta de François Delsarte (1811 – 1871) e visava o controle de todos os músculos faciais. Entre outras referências para as propostas de Grotowski cita ainda os “exercícios plásticos” de Dalcroze (Azevedo, 2002, p. 28).

Diante desse resumo, observamos que o contato de Rodas com os princípios de Stanislavski e Grotowski também levaram elementos de outros artistas, como Delsarte e Dalcroze. Esses dois últimos artistas possuem suas pesquisas mais focadas no trabalho corporal e na dança, e retomamos o percurso da formação de Rodas, após anos acompanhando o grupo de teatro ele se aproxima também da dança.

Souza (2007, p. 50) apresenta esse percurso desde os primeiros contatos até o momento em que as relações se estreitam e se misturam. Assim, Rodas passa por uma formação em dança-teatro. Em síntese, enquanto era ator do Teatro Circular, ele participou de grupos de dança folclórica, teve aulas com Elza Vallerino e Mary Minneti até escolher seguir com o grupo de dança-teatro de Figueroa. Observo que até o encontro com a diretora o percurso da formação de Rodas é permeado por diversos contatos que permitem trocas de conhecimento. Além disso, a disponibilidade para aprender e compartilhar os saberes sempre acompanhou Rodas, mas após esse momento, seguir com o grupo de Figueroa correspondeu ao que ele procurava enquanto artista.

A opção por integrar o Grupo de Dança Teatro de Graciela Figueroa proporcionará ao artista tanto um aprofundamento na sua formação em dança-teatro, como outras experiências de organização de um grupo. Esse encontro passa a ser um momento muito importante no percurso de Rodas que começa a aprofundar e definir as características que irão compor seus próximos trabalhos.

Após ter ministrado aulas no Teatro Circular, Souza (2007) comenta que Figueroa, em 1965, foi para Nova York estudar na “Juillard School of Music and Dance”. Nesse período também fez parte de renomadas companhias, entre elas a de “Lucas Hoving (bailarino da Companhia de José Limón, um dos fundadores da dança moderna nos Estados Unidos) (...) e a ‘Twyla Tharp Dance Company’, em sua primeira formação”(2007, p. 54). No final da década de 1960 retorna para o Uruguai e cria o seu grupo de teatro-dança, do qual Rodas e outros artistas participavam.

O reencontro com Graciela é o momento em que Rodas diz encontrar o que estava procurando no trabalho de dança-teatro. Souza descreve como esses artistas se organizavam e as características demonstram os princípios que seguiam e como a vivência e a produção artística estavam conectadas. Com essa perspectiva:

(...) estimulados pelas utopias da década de sessenta (ou ainda levados por uma visão crítica da sociedade), esses artistas organizaram-se em uma comunidade-grupo-de-dança e deram vazão a um modo de produção cooperativo, em que o ser (e o cotidiano) e o fazer (o processo criativo) estavam interligados (Souza, 2007, p. 55, 56).

Com esse grupo, Rodas inicia suas experiências internacionais. Primeiro, os integrantes foram para o Chile, em 1971, quando são convidados pelo governo desse país para dirigirem o “Ballet Municipal de Santiago – e para trabalhar junto ao Ballet CONADAC, do Ministério da Cultura e à Escola de Dança da Universidade de Santiago” (Souza, 2007, p. 57).

Após esse trabalho, Souza complementa que o grupo retorna para o Uruguai em 1974 e, mesmo participando do grupo de Figueroa, Rodas continua estabelecendo contato com outros artistas e buscando aprimorar-se. Nesse ponto podemos observar as características do CeC – mesmo participando de um grupo específico ele não se limitava a estar em contato só com esse grupo, trabalhando sempre com outros artistas e isso também é visto no seu percurso em Brasília. Em entrevista a Coradesqui, no livro *Canteiro de obras*, sobre sua trajetória na capital do Brasil, Rodas afirma:

Eu trabalhei com quase todo mundo. Sempre foi assim: me chama, faço, apesar de ter grupo. Talvez isso tenha sido uma coisa que me fortificou

em Brasília, mas me debilitou em projeção. Porque você passava seu trabalho para todos. Não era como as pessoas que têm um grupo, só ficam nesse grupo e passam ao grupo; se alguém faz algo igual, está imitando aquele grupo. Eu sempre me abri para todo o lado. Nunca achei que pudesse ficar concentrado em um pequeno grupo (2012. p.207).

Mesmo com contatos diversos, observo que Rodas sempre estaria em diferentes espaços que Robinson (2010) denomina como “tribos” e em diferentes equipes criativas. Ele está entre grupos de pessoas que o instigam e inspiram, além de proporcionarem a troca de conhecimentos.

Retornando ao momento de formação de Rodas, no Uruguai, ele realiza aulas com a dançarina Inge Bayerthal, mestra da ginástica consciente e “colaboradora de Mary Wigman” (2007, p. 59). Pelas aulas com Inge Bayerthal, estabelece o contato com os princípios de Mary Wigman, que por sua vez foi colaboradora de Rudolf Laban e também tinha seus princípios relacionados aos trabalhos de Dalcroze.

Esse percurso da formação de Rodas destaca o conhecimento em contato principalmente com Stanislavski, Grotowski, Dalcroze, Delsarte<sup>16</sup>.

Após identificar essas principais bases do CeC que Rodas estabeleceu ao longo da sua formação, sigo para o próximo ponto, a Imaginação Sonhadora – IS (2010, pp. 21-22), descrita por Mota como a relação estabelecida por Rodas entre o sonho e a realidade, sendo que os sonhos do artista “possuem dimensões bem definidas e encenáveis.”(2010, p. 21). Assim, essa imaginação de Rodas está em constante diálogo com o presente e se modifica, e o palco é o local onde essa imaginação sonhadora se concretiza.

Nesse ponto identifico a clara relação entre a imaginação e o formar no ato criativo. Pois, para o processo criativo é preciso que a imaginação seja ligada a uma ação, não apenas ao pensamento, é preciso o fazer, o formar para se criar. Relaciono as considerações de Ostrower (1987) sobre uma imaginação específica à definição de Mota de que a imaginação de Rodas abrange aspectos que seriam encenados. Assim, a imaginação específica de Rodas envolve a materialidade específica do teatro, do que pode ir para a cena. Essa característica integra o processo em que as ideias transpassam o campo mental e são testadas, verificadas em uma concretude – o que acontece nos ensaios. É o diálogo entre as áreas da fantasia e da concretude, como define De Masi (2003). Mota menciona que essa concretude acontece nos palcos, entendo que esse momento é muito

---

<sup>16</sup> Nos capítulos 4 e 5 essas associações com os dois últimos serão mais desenvolvidas.

explorado ao longo dos ensaios, conforme será analisado adiante sobre o processo de Rodas que acompanhei<sup>17</sup>.

Pertencente também às materialidades que Rodas domina, está o último aspecto, o da Audiovisualidade – AV. Mota (2010, pp. 22-25) aponta a música como elemento presente em todos os espetáculos de Rodas, que manipula imagens e sons e os organiza em “função daquilo que se realiza” (2010, p. 23). Declara que Rodas trata o “som como imagem e a imagem como som” (2010, p. 24). Menciona também que isso não significa que Rodas use “recursos audiovisuais”, mas:

sim que o processo criativo é sensório e articulado por inteligências múltiplas. Canções e movimentos conectam os integrantes do processo: sons e imagens são ao mesmo tempo o que se percebe e como se percebe o que está se fazendo.(...) Como coisa imaginada e realizada audiovisualmente, a cena transforma-se em algo que vale por si, como alguém que celebra sua própria vida e vontade (2010, p. 25).

Observo que todas essas características apontadas não são isoladas, mas interligadas, e alimentam-se e complementam-se no processo criativo, como os diferentes elementos mencionados no capítulo anterior, que envolvem esse processo de ter as ideias, procurar concretizá-las a partir dos conhecimentos e domínios que possuem de um determinado formar. Como podemos observar na frase final da citação, a Imaginação Sonhadora se concretiza com a Audiovisualidade, enquanto a Utopia Libertadora e o Conhecimento em Contato constituem-se dos domínios e conhecimentos adquiridos e estão nas bases das decisões na organização de imagens e sons.

Como essas características de Rodas são presentes em seus processos, proponho um diálogo entre essas peculiaridades do artista com alguns elementos da criatividade que serão definidos em termos que utilizarei nas análises do próximo capítulo.

Entendendo que da UL e dos CeC de Rodas estabelece seu pensar consciente, é a relação que possui entre o seu entusiasmo de buscar e trocar mais conhecimentos, um administrar os excessos, são aspectos mais ligados aos conhecimentos que são necessários para o processo criativo. Como visto nos capítulos anteriores, considera-se na criatividade tanto os conhecimentos do campo formal e como do informal, das experiências e vivências que são utilizados para se formar e transformar uma materialidade específica.

---

<sup>17</sup> No Capítulo 5 será visto como no espaço dos ensaios aconteciam as experimentações, os teste das ideias propostas, e as transformações no processo.

Para essas duas características, UL e CeC, como pertencentes a esses momentos iniciais, no sentido de bagagem prévia do artista, defino que estariam dialogando com as características gerais da criatividade como Domínios Antecedentes – DA.

Entretanto, vejo dois lados do CeC – um que corresponde aos conhecimentos adquiridos por trocas, estudos e experiências antes do processo iniciar – os Domínios Antecedentes; e os conhecimento que continuam a se desenvolver ao longo do processo criativo pelos contatos que se estabelecem com os outros artistas – os Domínios em Processo – DP.

As características de IS e a AV são a relação entre o imaginar e o concretizar com uma materialidade específica. Entendo que esse fazer possui os DA e DP das características acima e, agregar a ação a esses elementos, como acontece na IS e na AV, leva ao que vejo como Saberes Aplicados – SA –, que seria um elemento ligado também ao testar e verificar dessas ideias e a um formar e transformar dessa materialidade.

Outra característica que acrescento é a Liderança de Grupo – LG. No sentido proposto por De Masi (2003), a liderança de Rodas seria expressa por sua capacidade de estabelecer, frente a um grupo, equilíbrios entre administrar as diversidades e transpor as dificuldades do processo criativo, levando assim o desenvolvimento a uma espiral positiva<sup>18</sup>. Proponho o esquema abaixo para visualizar melhor a interação proposta entre essas características e elementos da criatividade.

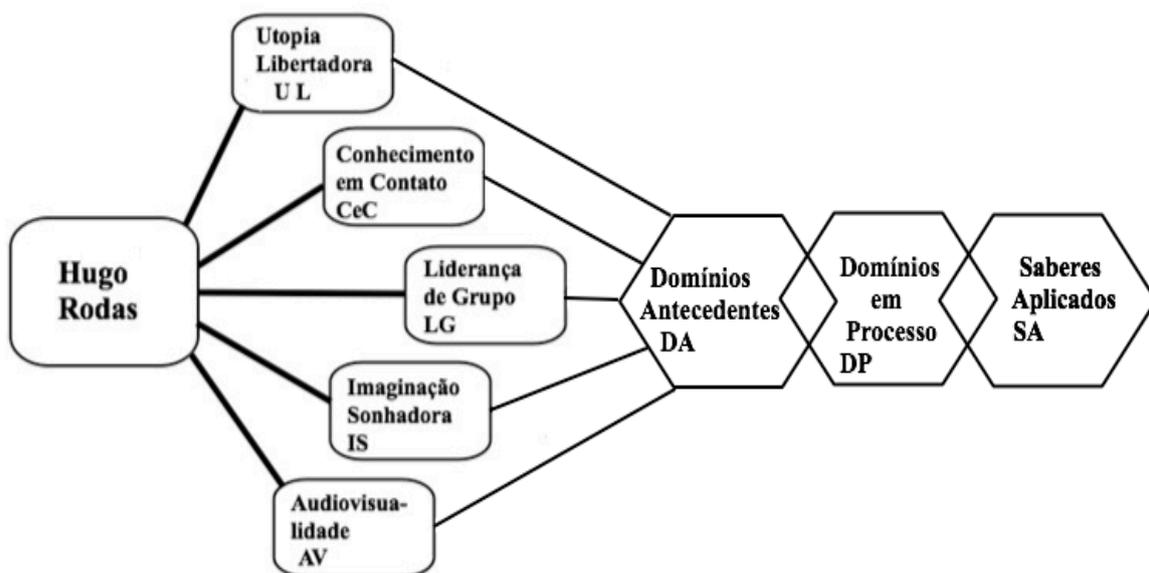


Figura 3 – Fluxo entre as características de Hugo Rodas.

<sup>18</sup> Adiante no Capítulo 4, no item 4.2, comentarei mais sobre como observei essa característica de Rodas com o grupo que participou de *Rei David*.

Tendo visto os desdobramentos e associações entre os elementos na imagem acima, considero que as linhas não são apenas uma ligação que segue em via única, são como fluxo nas duas direções, assim, essas características partem de Rodas, mas também retornam a ele. O quadro que as envolve não é uma barreira intransponível, é como um envoltório poroso que permite o contato e transformação a partir dos novos elementos que as perpassam.

Utilizarei essas quatro nomenclaturas e suas sigas: Domínios Antecedentes – DA; Domínios em Processo – DP; Saberes Aplicados – SA; e Liderança de Grupo – LG, como um resumo de aspectos gerais da criatividade dialogando com as características de Rodas que são apontadas acima e contribuirão para as futuras análises do processo criativo de Rodas em *Rei David* (2012). Antes de chegar no processo criativo acompanhado, resalto brevemente a chegada de Hugo Rodas a Brasília e seus primeiros trabalhos na capital do país.

### **3.2 - Primeiros processos criativos em Brasília**

Para esta pesquisa, opto por apresentar sucintamente a chegada de Rodas a Brasília e os seus primeiros trabalhos realizados na cidade, para no próximo capítulo seguir para as análises do processo criativo em *Rei David* (2012). De modo que já é possível iniciar uma relação entre as características apontadas no subcapítulo anterior com o trabalho de Rodas.

Diante das investigações mencionadas acima, verifiquei que Hugo Rodas nasceu na cidade Juan Lacaze<sup>19</sup>, no Uruguai. Em 1975 veio para o Brasil com o grupo de teatro-dança de Figueroa, do qual era integrante, para se apresentar no Festival de Inverno de Ouro Preto. Depois dessa viagem, Rodas estabelece residência no país, morando primeiro em Salvador, na Bahia, onde ministra aulas de dança. Em março do mesmo ano se muda para Brasília, onde exerce diversas funções artísticas (Souza, 2007, p. 59).

Cunto e Martinelli (2005, p. 37) destacam que Rodas veio para Brasília convidado por Lúcia Toller para ministrar um curso de dança em sua academia, com duração de quinze dias. O próprio artista afirma no livro *Hugo Rodas* (2010, p. 08) que esse tempo na cidade, apesar de pequeno, foi suficiente para que seu trabalho seduzisse as pessoas e assim ele

---

<sup>19</sup> De acordo com Souza (2007, pp. 11-13) o povoado inicialmente chamava Puerto Del Sauce, desenvolve-se como uma cidade industrial movida pelo crescimento de uma empresa têxtil. Posteriormente passa a se chamar povoado Juan Lacaze em homenagem a Juan L. Lacaze.

adquiriu mais confiança e quis continuar na cidade. Quando perguntaram o que seria necessário para que ele ficasse na cidade, respondeu que precisava de alunos e um lugar para dar aulas. Isso se concretizou com uma lista de alunos e um convite para ministrar aulas teatrais na Sede Social do Clube do Congresso (2010, p. 08)<sup>20</sup>.

No ano de 1976, ele e Dimer Monteiro dirigem o espetáculo com texto de Oswald Montenegro: *João sem nome*. A experiência artística do trabalho de dança-teatro é refletida na coreografia de Hugo Rodas para este espetáculo. A respeito desse trabalho, Rodas comenta em entrevista no livro *Canteiro de obras* que:

JOÃO SEM NOME foi um espetáculo inesquecível pra mim. Esse realmente foi o começo. Era um musical e contava a história desta pessoa, que era um operário do campo, João Sem Nome. Era todo com cavalo, com vaca, e eu que já vinha com um teatro pobre de Montevideu desde os anos 1960... só trabalhamos com o corpo, praticamente não havia cenografia. Mas aí eu exagerei: tudo era ator em JOÃO SEM NOME. Isso foi como pintar a linha branca central da estrada. Foi, realmente, uma definição em meu trabalho. E daí vieram os SALTIMBANCOS, TRABALHO Nº. 1 e a série de Trabalhos, que não tinham nome porque não gostávamos. (2012, p. 203. Maiúsculas do autor.)

Dessas afirmações do artista destaco três pontos principais: o primeiro é a relação que o próprio Rodas estabelece entre esse trabalho e o que ele realizava no Uruguai. Ele comenta como sua formação em teatro-dança se refletiu na direção desse espetáculo, em que seu foco estava na questão do trabalho corporal. O segundo ponto é como *João sem nome* serviu para definir o que ele explorava e o interesse em usar o trabalho corporal dos atores ao máximo. O terceiro aspecto consiste na incorporação de um método de trabalho que se refletiu nos espetáculos do grupo Pitú, do qual Rodas fez parte entre 1976 e 1983.

Comento sobre os trabalhos do Pitú não com a intenção de estabelecer uma comparação entre o trabalho de Rodas nesse grupo e o trabalho dele em um espetáculo específico. Porém é interessante observar, nos primeiros trabalhos de Rodas, no início do seu percurso no Brasil, a relação com algumas das suas características descritas acima.

Nesse sentido, vale destacar que, durante esse tempo, o grupo montou dez espetáculos, dos quais nove tinham encenação de Hugo Rodas, e todos a sua direção. Cunto e Martinelli observam ainda que, assim como nos trabalhos que Rodas realizou com Graciela Figueroa, os espetáculos do grupo Pitú, intercalavam teatro e dança (2005, p. 38). Elas também

---

<sup>20</sup> Esse fato também é mencionado pelo artista em entrevista no livro *Canteiro de obras* (Coradesqui, 2012, p. 203).

destacam que o grupo, “com muitas apresentações, influenciou a nova geração de Brasília disposta a procurar rumos diversos” (2005, p. 38) e definem que o trabalho de Rodas tem como características: o “teatro coreográfico” e a “articulação da palavra e do texto, com o movimento e o gesto” (2005, p. 38).

No trabalho com o Pitú, ressalto como os Domínios Anteriores – DA – das experiências com Figueroa e da formação no Uruguai se unem com o momento que Rodas coordena o grupo e também desenvolve seus Domínios em Processo – DP. Tanto ele como os outros integrantes<sup>21</sup> do grupo vivenciavam momentos em que compartilhavam seus conhecimentos. Rodas leva para o grupo essa sua postura e muito da experiência tida anteriormente no grupo de Figueroa e não é o único a propor o diálogo com outros artistas. Sobre a vivência do grupo ele diz que:

(...) Foi todo um trabalho com um grupo de personas que estaban vivas, e latentes aqui e que queriam Brasília. Que desejabam estar aqui e fazer algo por esse pedaço. Isso foi super forte. Isso foi super forte e isso foi decisivo para la creación de grupo e de lo trabalho e manter essa ideia (...). Nos vivíamos juntos, praticamente. Quier dizer eu morava na 307, nessa época, junto com ? Aurélio e Herculano Lopes que tenia um apartamento funcional do Itamaraty. E isso praticamente passou a ser a sede total do grupo. Passou a ser sede. Casa e sede. (...) Praticamente você não paraba de trabalhar. Isso também é lo que se había conseguido también com el grupo de Dança de Montevideú, de Dança-Teatro de Montevideú. Quier dizer, você formava realmente um grupo em ne qual había personas que tienen familia própria, que já estavam casados, que tenían filhos, parará, parará... mas a maioria deles no. (...) Mas é... mas realmente foi e... esse começo foi exatamente igual. Esse entendimento de que você, para tá com esse tipo de trabalho, com esse tipo de linguagem, você tinha que esta praticamente o dia inteiro. Então, o dia inteiro estábamos trabalhando! O dia inteiro. Yo dava aula, los meninos van a lá aula. Ensayábamos, ensayábamos juntos. Salimos de lo ensayo e vamos a beber para seguir falando de lo trabajo juntos. Ou íamos para casa e fazíamos una comida e seguíamos trabalhando. Ou seja, você não paraba de trabalhar. Isso significa realmente... Aí você realmente perde o controle. Você fica dirigindo, você fica é observando la coisa por cima, mas em la realidade você nem percebe quanto é teu e quanto é do outro. Por que você vai simulando todo que lo van te dando el dia inteiro. É uma coisa completamente diferente você ficar em casa com sua pobre cabecinha pensando o que você vai fazer para os outros.

Hugo Rodas, entrevista 13, setembro. 2012<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Foram integrantes do grupo: Iara Pietricovsky, Guilherme Reis, Dimer Monteiro, Antônio Herculano, Johanne Hald Madsen, Tânia Botelho, Néio Lúcio, Renato Matos, Keila Borges, Tânia Costa, Eliane Arruda. O grupo possui constante fluxo de entrada e saída de pessoas. Em matéria do *Jornal de Brasília*, o diretor expõe como se formou o grupo: “Aos poucos as pessoas foram chegando, se interessando e tomando consciência do trabalho. Sem exigência de nenhuma experiência, apenas com o propósito de abertura de cada um” (Sem autor. *Jornal de Brasília*, Suplemento, 30 agosto 1977. Acervo pessoa de Hugo Rodas).

<sup>22</sup> A entrevista completa de 13, setembro, 2014, está no Anexo VII, CD -1, pasta 1.

Nesse trecho da entrevista observamos como Rodas descreve a união do grupo. Em suas falas ele afirma como o início do grupo Pitú foi semelhante ao início do grupo de dança-teatro de Figueroa do qual ele participava em Montevideu. Com esse relato é possível traçar um paralelo claro com o estilo de trabalho da “comunidade-grupo-de-dança” como mencionado por Souza ao descrever o grupo de Figueroa na citação acima, na página 82. Assim, com o Pitú, Rodas ainda mantém a característica do seu grupo de trabalho no Uruguai.

O DA sobre o gesto e a coreografia são recursos que Rodas utilizará em todos os espetáculos do Pitú. No momento de repressão no Brasil, o grupo usa o corpo e sua expressividade para demonstrarem o que sentem e o que desejam expressar sem que sejam censurados.

Os dez espetáculos do grupo foram: *Trabalho n°1*, também divulgado como *Dança* (1976), *Trabalho n°2* (1977), *Os Saltimbancos* (1977-1979), *Trabalho n°3* (1978), *O noviço* (1979), *Arroz com feijão* (1979), *Os pitutinhos* (1980), *4x4* e *Como vai você?* (1980). No ano seguinte, Rodas e alguns integrantes mudam-se para São Paulo, onde montam *Fala Lorito* (1981) em parceria com Antônio Abujamra e o teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A estrutura principal que formava o grupo até este momento se desfaz em 1981 depois dessa montagem. Alguns integrantes retornam para Brasília e Rodas e outros integrantes continuam em São Paulo. *Fala Lorito* continua em circulação até 1983 e nesse meio tempo Rodas teve contato com Zé Celso Martinez e outros artistas.

Do percurso do grupo destaca-se que *Os Trabalhos*, realizados sem figurino ou cenários, priorizaram a expressão corporal, refletindo o modo de pensar do grupo e o posicionamento dos integrantes. Todos procuravam sempre explorar ao máximo as possibilidades do corpo e da voz para expressarem como se sentiam em relação ao que vivenciavam, suas indignações, revoltas e anseios em movimentos que remetiam ao cotidiano que vivenciavam. Associo os “movimentos cotidianos” com a fala de Rodas na entrevista, que tanto enfatiza o trabalho contínuo do grupo, de modo o que eles apresentavam era o reflexo do estilo de produção artística que seguiam.

Apesar da relevância de *Os Trabalhos*, o espetáculo mais significativo para o grupo foi *Os Saltimbancos*. Ele segue a mesma linha de produção, utilizando a expressão corporal como o principal elemento para compor o espetáculo, mas com o diferencial que agora a plateia conhecia as músicas e o texto utilizado. As discussões políticas do musical

reforçavam as questões que o grupo queria abordar. Trazer para o espetáculo canções conhecidas possibilitou o que o grupo desejava – a aproximação com o público<sup>23</sup>.

Primeiro espetáculo do grupo a se apresentar fora de Brasília, *Os Saltimbancos* esteve em cartaz, entre outras cidades, em Goiânia, Rio de Janeiro e Salvador. Além disso, ganhou o prêmio de Melhor Espetáculo Infantil do Ano de 1977 pelo Serviço Nacional do Teatro – SNT. A experiência e repercussão adquiridas com esse espetáculo são fundamentais para a sequência dos trabalhos do grupo. Com os próximos espetáculos ele segue viajando e se apresentando em outros festivais como o Festival de Inverno de Ouro Preto, ou ainda no III Concurso Nacional de Dança Contemporânea, em Salvador, na Bahia, com o espetáculo *Arroz com feijão*. Tal momento demonstra a repercussão nacional que o Pitú alcança.

Com *Os Saltimbancos* observo que o Pitú atingiu o que De Masi (2003) identifica como individualidade do grupo, e Robinson (2010) como personalidade distinta. É o momento em que o grupo adquire uma maturidade e apresenta algumas características do coletivo definidas. Os trabalhos conseguem unir os aspectos individuais da vivência de cada integrante com a coletividade e produzem algo que eles não produziram sozinhos. Em entrevista Hugo Rodas afirma:

Esse trabalho é muito importante porque vem depois do *Trabalho nº 2*. O esquema não é só meu, mas um produto da experiência de cada um. Voltamos àquela coisa de comunhão. Quero dizer, é minha imaginação e minha realidade jogando em cima da imaginação e realidade das outras pessoas, e vice-versa<sup>24</sup>.

Na citação, Rodas aborda a questão da troca entre os integrantes. Como ele menciona na entrevista acima, na página 101, seria o momento em que ele “perdeu o controle”, que já não identificava o que era dele e o que era do outro, e entendia o espetáculo como uma criação em “comunhão”. Temos aqui tanto a relação com o momento de “comunidade do grupo” como o momento em que a dinâmica do grupo realmente funcionou na espiral positiva. A Liderança de Grupo – LG – de Rodas permitiu que todos compartilhassem seus

---

<sup>23</sup> Esse é o espetáculo do Pitú que possui mais registros no acervo pessoal de Hugo Rodas. Em diversas entrevistas a jornais, ele e os outros integrantes do grupo comentam sobre o processo e como esse espetáculo foi significativo para os próximos encaminhamentos do grupo. Entre as reportagens estão: ANDERSEN, José. “Os Saltimbancos” voltam com força total. *Jornal de Brasília*, Brasília, 16 abril 1978. p. 27. PARARRAIOS, Ary. “Hoje tem espetáculo? Tem sim, senhor!” *Correio Braziliense*, Brasília, 28 setembro 1977. Caderno 2. Capa. PARARRAIOS, Ary. “Os nossos Saltimbancos”. *Correio Braziliense*, Brasília. [s/data] [s/ p.] In: Rodas, Hugo. [Acervo pessoal de Hugo Rodas]. PARARRAIOS, Ary. “Os Saltimbancos atacam novamente”. *Correio Braziliense*, Brasília 16 outubro 1977. Caderno 2. p. 21.

<sup>24</sup> Recorte de Jornal – Acervo pessoal Hugo Rodas. Livrão p. 65.

conhecimentos e construísem juntos. Identifico também como um momento em que o grupo permitiu a todos aplicar seus saberes, aproveitando o que cada um dominava, permitindo um crescimento não só do grupo, mas de cada indivíduo particularmente.

Esse trabalho com o Pitú foi fundamental para que Rodas desenvolvesse seu Domínio em Processo, em relação ao trabalho de grupo. A experiência de dirigir, liderar, acompanhar, compartilhar e viver nesse grupo, permitiu adquirir habilidades de identificar o que é necessário para harmonizar um grupo e como é possível se estabelecer a espiral positiva para um processo criativo coletivo. No processo acompanhado ficará mais explícito como Rodas trabalhou o aspecto da coletividade com um grupo específico.

### **3.3 - Pós Pitú — Retorno para Brasília**

Após três anos em São Paulo, em 1983, Norma Lília convida Rodas para uma parceria. Cunto e Martinelli (2005, p. 41) ressaltam que desse trabalho conjunto surgiram os espetáculos: *A casa de Bernarda Alba* (1983), *A teia* (1984), que posteriormente foi apresentado em outra versão, e *Salomé* (1986).

Mesmo com essa parceria estabelecida, Rodas trabalhava também com outros artistas de Brasília. Em 1985 dirigiu *Senhora dos afogados* de Nelson Rodrigues e no ano seguinte realiza a montagem de *Romeu e Julieta* com o grupo que participa do Oficinação no Grand Circular. No final dessa década, em 1989, monta com Eliana Carneiro o espetáculo *Casacas no cerrado*.

Em 1990 passa a ser Professor Visitante na Universidade de Brasília, trabalhando no departamento de Artes Cênicas com as disciplinas de Interpretação Teatral. Recebe o prêmio Shell de Melhor Direção da temporada de 1996 juntamente com Adriano e Fernando Guimarães, pelo espetáculo *Dorotéia*. Em 1998 recebe o título de Notório Saber outorgado pela Universidade de Brasília e vincula-se ao quadro docente como Professor Adjunto. Na universidade, entre 1992 e 2008 dirige diversos espetáculos que compõem o Teatro Universitário Candango – TUCAN.

Percebemos a continuidade do Conhecimento em Contato ampliando tanto o DA como o DP, pois mesmo participando de um grupo específico, ele continuava suas trocas de conhecimentos e diálogo com outros artistas e com o meio acadêmico. No livro *Hugo Rodas* destaca-se que o artista tem registrado uma ampla produção em Brasília e que participa em média de nove espetáculos por ano (2010, p. 18).

Outro importante grupo do qual ele participou foi o da Companhia dos Sonhos, de 1999 a 2005. Nesse período dirigiu diversos espetáculos como *Álbum Wilde* e *Arlequim servidor de dois patrões*.

Em 2009 aposenta-se, mas segue em contato com a UnB como pesquisador associado. Em 2014 recebe o título de Professor Emérito. Desse modo, segue com seus trabalhos por diversos caminhos. Atualmente (2014) trabalha também com o grupo Agrupação Teatral Amacaca – ATA, o espetáculo mais recente com esse grupo foi *Ensaio geral* (2012), ainda em circulação. Além disso, ele continua com suas atividades de diretor, encenador, consultor com outros grupos e artistas.

Com todas essas referências sigo para o acompanhamento do processo criativo de Hugo Rodas na construção do espetáculo *Rei David* (2012). Diferentemente das considerações abordadas anteriormente, que tiveram como base registros e documentos de outros estudiosos, no próximo capítulo utilizarei como base a documentação que eu coletei e organizei para as análises apresentadas.

## **4 . Hugo Rodas em *Rei David* – Parte 1: O Coletivo**

Após a pesquisa com base principalmente em materiais sobre criatividade, processos criativos e seus registros, a formação e o trabalho de Hugo Rodas no grupo Pitú, diversos caminhos poderiam convergir nas análises dos seus processos criativos.

A possibilidade de acompanhar Rodas ao longo da montagem do espetáculo *Rei David* (2012) foi determinante para esta pesquisa, pois me proporcionou o contato com o percurso de criação de um artista com mais de trinta anos de experiência. Registrar e analisar esse processo trouxe novos horizontes para esta dissertação. Isso contribuirá muito para meus futuros trabalhos artísticos como também para posteriores reflexões, análises e trabalhos de outros artistas.

Assim, neste capítulo, discutirei sobre algumas características de Rodas no processo criativo do espetáculo *Rei David* (2012). O texto será organizado em dois focos, um inicial sobre a estrutura em que se organizou o processo e o segundo sobre a equipe que compôs esse trabalho, dialogando especificamente com a questão da criatividade em grupos. Antes da leitura desse capítulo e do próximo recomendo que assistam a filmagem do espetáculo que segue no Anexo V – Mídia DVD 1 – Apresentação do Espetáculo *Rei David* (2012).

### **4.1 - Rei David – Organizações iniciais – contextualizando o início do processo.**

A minha participação no processo de *Rei David* (2012) teve início juntamente com os ensaios, que começaram em 28 de agosto de 2012. Delimitou-se que os ensaios seriam todas as segundas, terças e quintas-feiras, sempre das 14 às 18 horas, sendo que nas duas semanas antecedentes à estreia teriam ensaios à noite. Foram realizadas dez apresentações, duas por dia, entre 28 de novembro e 02 de dezembro de 2012, no Anfiteatro 09 da Universidade de Brasília – UnB. A montagem foi viabilizada pelo apoio financeiro do Fundo de Arte e Cultura – FAC, do Governo do Distrito Federal – GDF.

Particpei do processo de montagem do espetáculo como assistente de ensaio e pesquisadora associada. Foi a primeira vez que acompanhei um processo criativo nessas funções. Assim, ao longo do trabalho também foi uma descoberta de como poderia aproveitar ao máximo esse contato com a criação artística. Para isso, houve o planejamento

de coletar o máximo de dados possíveis no decorrer dos ensaios. Desse modo, o levantamento da documentação do processo para as análises desta dissertação são registros compostos por filmagens, fotografias e anotações de todos os trinta e quatro ensaios, além dos três ensaios gerais e das dez apresentações realizadas. As filmagens que realizei foram com câmera parada e ao todo somavam-se mais de 130 horas de vídeo, 500 fotos e 90 páginas de anotações manuscritas. Posteriormente ainda tive acesso às fotos e aos vídeos de divulgação respectivamente de Clara Braga e Bruno Zararewicz e à filmagem profissional de registro das apresentações de Danilo Borges, com as versões de câmera parada e editada<sup>25</sup>. Nas próximas partes do capítulo, as análises que serão apresentadas do processo criativo tem como base, principalmente, os documentos que foram coletados, tanto os registros materiais como aqueles que surgiram da vivência que tive.

Um dos motivos que me estimulou a entrar em contato com Hugo Rodas foi seu extenso percurso artístico e sua habilidade em integrar diferentes funções dentro de um espetáculo como a direção de atores, a cenografia, o figurino, bem como a questão musical e a dramaturgia. Ao longo das pesquisas sobre sua formação e seus trabalhos no grupo Pitú, como exposto no capítulo anterior, identifiquei aspectos mais específicos deste artista. Entre eles, a forte relação com a dança-teatro, algumas aproximações com os princípios de Dalcroze e Delsarte; a importância que ele deposita sobre o corpo do ator e a experiência e organização de um grupo. No que diz respeito às suas características, neste capítulo também serão levantadas associações com os: Domínios Antecedentes – DA; Domínios em Processo – DP; Saberes Aplicados – SA e a Liderança de Grupo – LG.

Reconheço que as análises a serem apresentadas podem conter similaridades com questões gerais de outros processos criativos, a intenção é verificar quais das questões desse trabalho específico se conectam com o que foi discutido anteriormente. Verificando assim, como se concretizou o fazer artístico de Rodas nesse processo específico.

A seguir, tratarei sobre a estrutura do espetáculo, a elaboração do roteiro inicial e da composição da equipe que participou do espetáculo. Esses aspectos influenciaram o processo acompanhado, mas foram estruturados e definidos antes de começarem os ensaios.

Início a apresentação falando sobre qual é a proposta do espetáculo, como foi a elaboração do roteiro, a sua estrutura inicial e as questões que envolveram a composição da equipe. Esse primeiro momento é importante para que se estabeleça uma aproximação com

---

<sup>25</sup> Ver respectivamente Anexos V e VI.

o espetáculo e sua estrutura, para que fique mais claro os comentários e análises adiante no texto, que abordam questões acerca do processo criativo em relação à equipe que participou de *Rei David*, e as transformações que se sucederam ao longo da reorganização do espetáculo.

Desse modo, seguem, antes de tudo, breves considerações sobre o texto do roteiro inicial<sup>26</sup>. Ele foi elaborado por Marcus Mota e desenvolvido utilizando uma proposta de espetáculo dramático-musical em três atos. Mota compôs as doze canções do espetáculo com uma releitura do mito sobre David. Este é apresentado como um homem comum que ganha poder conquistando o povo e se torna seu herói.

Sobre o seu processo de desenvolvimento da escrita do roteiro, Mota escreveu o artigo “Teatro, música e estranhamento: a dramaturgia e recepção de David” (2013). Nesse texto, ele explica que a proposta do espetáculo *Rei David* ia ao encontro do interesse de dar continuidade à trilogia que foi iniciada em 2006 com o espetáculo *Saul* (2013, p. 02). Assim, o texto de *Rei David* é a segunda parte da trilogia, organizado a partir de releituras do mito bíblico que envolve David.

Para escrever o roteiro, Mota (2013, pp. 04-05) partiu inicialmente da observação das semelhanças entre Saul e David. Adiante, amplia suas investigações sobre a figura de David com base nas pesquisas dos arqueólogos Israel Finkelstein e Neil Asher Silberman, que discutem a veracidade da história bíblica. Eles expõem a construção de David enquanto mito ao provarem com documentações as contradições entre o que é dito na Bíblia e as descobertas sobre David das pesquisas arqueológicas nessa época. Essas questões são publicadas nos livros *A Bíblia não tinha razão* (2003) e *David and Salomon. In Search of the Bible's Sacred Kings and the Roots of the Western Tradition* (2006).

Mota discute sobre as modificações nos textos bíblicos ao longo dos anos e, dentre as narrativas sobre David, ele destaca a ascensão “de bandido a rei”. Ressalta o percurso de David que, após ser expulso do reino por Saul, “forma um bando, um exército armado rápido, operacional e mortal (...)” (2013, p. 08). Nesse percurso, todos que apresentavam algum tipo de oposição a David morrem. A partir dessas e de outras características, Mota associa David com as pesquisas do historiador Eric Hobsbawm sobre bandidos. Sendo assim, David se assemelha aos líderes dos grupo de bandidos mencionados por Hobsbawm, que por sua vez “são carismáticos, justiceiros, fazem suas próprias regras, e

---

<sup>26</sup> O roteiro inicial completo pode ser visto no Anexo III.

estabelecem vínculos e chantagens com chefes e com a população” (2013, p. 07). Também distingue que “eles transitam entre a crueldade sanguinária e a adulação” (2013, p. 08).

Com base nessas considerações, Mota (2013, p. 06) comenta sobre o processo de escritura do texto e, antes de chegar à versão utilizada nos ensaios, ele tinha escrito uma primeira versão do texto ainda em 2007 que era seguindo a:

ordem cronológica dos eventos do livro I de Samuel, mostrando, em três atos, a coroação de David seguida de sua queda moral e política. Para tanto, segui uma dramaturgia tradicional linear, em versos, como em *Saul*, entremeando as cenas de diálogos falados com canções. Ainda trabalho com o conceito e a experiência de *Saul*, baseada em canções-solo, árias. Este roteiro objetivava transpor para a cena o tempo e lugar das narrativas bíblicas, guardando suas figuras, nomes, lugares e ordem de eventos (2013, p. 9).

Quando à montagem do espetáculo, foi viabilizada já no final de 2011 e teve o material modificado após a primeira reunião de trabalho com Hugo Rodas. Mota relata que Rodas observou justamente que a linearidade do texto levava a uma “ilustração do texto bíblico”, algo que Mota diz sempre ter procurado evitar (2013, p. 9). A partir disso ele segue para a reescrita do texto.

Com essas observações, podemos compreender que Rodas começa o trabalho de sua Imaginação Sonhadora – IS – e dos Saberes Aplicados – SA – mesmo antes do início dos ensaios. Pelos relatos de Mota, a partir da primeira leitura do texto, Rodas imagina como seria o espetáculo, visualiza o que seria concretizado cenicamente com base no texto apresentado e já direciona o que precisa ser modificado para se aproximar mais dos objetivos que Mota possuía enquanto dramaturgo. No meu entendimento, essa visualização antecipada também é alimentada pelos Domínios Antecedentes que Rodas possui. A experiência, os conhecimentos e os Domínios Adquiridos – DA – permitem que essa IS possa prever como seria a concretização de algumas ideias e trabalhar sobre as possibilidades.

Com o texto reformulado após o diálogo com Rodas, Mota ressalta a importância do orquestrador Marcello Dalla<sup>27</sup> diante das novas demandas que surgiram em relação às

---

<sup>27</sup> Marcello Dalla além de orquestrador é compositor, produtor e arranjador de trilhas sonoras. “Atua como professor e com desempenho artístico-pedagógico. Proprietário dos estúdios ‘Ateliê do Som’ (Rio de Janeiro e Brasília) atua também como engenheiro de mixagem e masterização em projetos de música, cinema e vídeo. É palestrante e instrutor master da Yamaha/Steinberg em softwares de produção musical. É colunista da revista especializada ‘Backstage’ e consultor de áudio”. Descrição disponível como professor do 36º

partes musicais da obra. Mota comenta que:

Na primeira versão do roteiro, as fronteiras entre palavra falada e palavra cantada eram guarnecidas de uma abordagem da canção solista, e com alguns recitativos, a partir de estilemas de canção musical erudita do século XIX. Mas agora, com a fusão entre vários tempos, com orientação de se trabalhar com referências múltiplas em cena, as sonoridades deveriam ser modificadas. A dinâmica de referências necessitava alguém com experiência em eventos com mais fluidez. Daí a importância de Marcello Dalla. Com experiência sólida em música e tecnologia, música e cinema, música vocal e instrumental, Marcello Dalla com seus arranjos e orquestração trouxe para o espetáculo essa música em movimento, que tanto se vincula à canção dos intérpretes como também à cena, ao que está acontecendo. Ainda, o material musical encontrou um apoio firme nas tradições nacionais, ou melhor, na música feita no Brasil hoje (2013, pp. 09-10).

Assim, o material utilizado para o espetáculo dialoga com as descobertas de Mota em sua pesquisa sobre David enquanto mito e líder de grupo de bandidos, levando em conta as discussões atuais. Essas questões são vistas no texto, tendo David como o líder de um grupo que enfrenta três opositores principais: um sacerdote, um fazendeiro e um rei. O primeiro representa as instituições religiosas, o segundo, as questões dos latifundiários e o terceiro, o poder da elite dominante. As personagens conforme descritas no roteiro inicial são: David, ladrãozinho que cresce com seus roubos e com a admiração popular; Auxiliar Principal de David, capanga violento e bravo; Gigante; Sacerdote; Coro Misto/Homens de David; Povo da Cidade; Líder do Coro (Soprano); Candidatos 1, 2, 3; Três Traidores; Rico Fazendeiro e Rei.

Diante desses enfrentamentos, as canções também passam a dialogar com a contemporaneidade do Brasil, considerando o uso de ritmos de canções populares e procissões, funk, samba e rap. O resultado do material que é utilizado como roteiro inicial do espetáculo é composto por quatorze cenas, em que música e texto se intercalam na construção da obra. Para ilustrar como esse material se organizou segue o quadro que apresenta a estrutura desse roteiro:

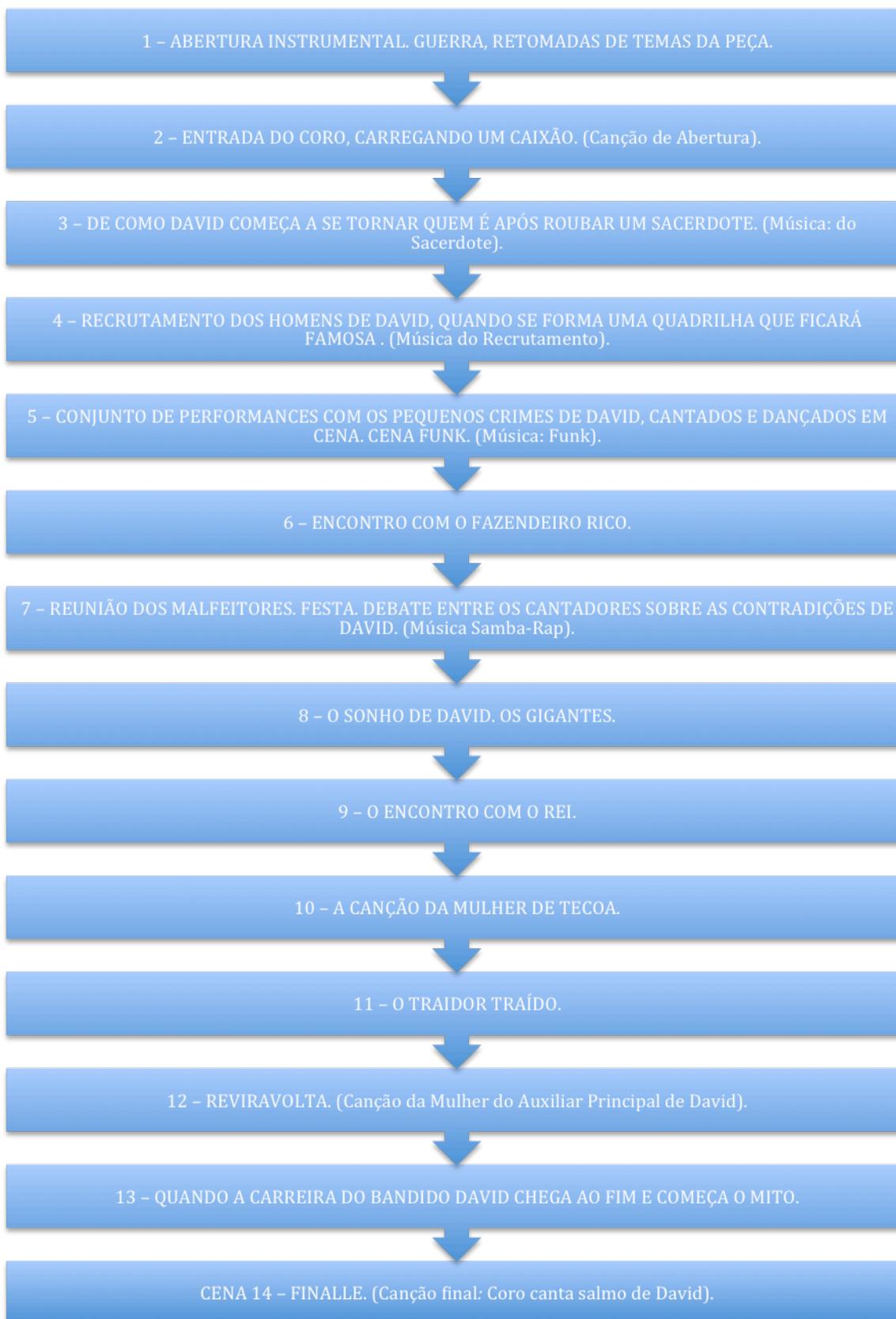


Figura 4 – Estrutura do roteiro inicial.

A imagem acima resume a proposta do roteiro inicial do espetáculo utilizado no

processo criativo acompanhado. Desse material, ressalto que as cenas: 1, 2, 4, 5, 7, 10 e 14 são compostas apenas por músicas; as cenas: 6, 8, 9, 11 e 13 apenas por texto; e as cenas 3 e 12, por músicas e texto. Assim, para montagem desse espetáculo temos um texto que explora as relações entre partes musicais, textuais e mistas.

Tendo essas questões presentes na proposta do espetáculo, a equipe composta para a realização dessa montagem envolve diversos artistas além de Rodas, Mota e o orquestrador Marcello Dalla; para a realização do espetáculo também houve a participação da Orquestra Brasília Big Band e Convidados, composta por trinta e nove pessoas mais o regente de orquestra, Ademir Júnior; o coro Laugi e Convidados, com doze integrantes mais o regente Paulo Santos; o elenco com vinte atores cantores; o núcleo de figurino e cenografia com Roustang Carrilho, Cleber Lopes e Rafael Tursi; as equipes técnica e de produção com dezoito pessoas. Ao todo a equipe engloba oitenta e nove pessoas<sup>28</sup>. No próximo capítulo o elenco será apresentado com mais detalhes e relacionado às discussões sobre aspectos da criatividade em grupo.

Após essa apresentação da constituição do roteiro que serviu de base para o trabalho acompanhado e a organização da equipe, seguiremos com as análises a partir do que foi visto, vivenciado e registrado nos ensaios. O ponto principal do próximo subcapítulo é a discussão sobre o processo criativo de Rodas com base no que foi registrado nos ensaios analisando a sua relação com o trabalho coletivo.

#### **4.2 - Hugo Rodas e o coletivo criativo**

Após a experiência como ensaiadora do processo, procurei rever os materiais coletados com um outro olhar, tentei reunir os momentos decisivos no processo que podem contribuir para a compreensão de alguns aspectos da LG e da organização do coletivo realizada por Rodas neste processo criativo. Busco retomar o que essa relação com o grupo possui de importante para um trabalho criativo. Como visto nos capítulos iniciais, a criatividade é entendida como um processo em que o imaginado, no campo das ideias, concretiza-se passando pelo formar, pelo transformar, por testes e verificações. Segundo De Masi (2003) para que isso aconteça em um grupo é preciso uma liderança que contribua para uma dinâmica de equilíbrio do coletivo e leve o trabalho a se desenvolver em uma espiral positiva. Partindo desse entendimento, para compreender um pouco mais sobre o

---

<sup>28</sup> A ficha técnica completa do espetáculo pode ser vista no Anexo V – Programa do espetáculo *Rei David*.

processo criativo de Rodas, ressalto como foi o seu trabalho em relação ao coletivo, para que se estabelecessem essas vertentes dentro da equipe de *Rei David*.

Enquanto proposta para as análises separarei as observações por semanas. A seleção desse material teve como foco destacar, em cada semana, quais foram as principais decisões e direcionamentos de Rodas no processo. Para organizar esse material, entre as quatorze semanas de trabalho, optei por separar os ensaios em três momentos, sendo o inicial composto pelos primeiros ensaios até a quarta semana. Logo após, vem o desenvolvimento, uma maior parte do trabalho, da semana 5 à semana 11. Por último, as semanas finais, quando aconteceu o acabamento do trabalho, nas semanas de 12 a 14.

Essa divisão é uma proposta simples na qual se verifica o início, o desenvolvimento e a finalização do trabalho ao longo dos ensaios. No Capítulo 2, discuti sobre as propostas que analisam a separação dos processos criativos em etapas. A maioria dos autores concordavam na existência das fases de preparação, incubação, iluminação e verificação. Como comentei anteriormente, na minha percepção sobre processos criativos, elas podem acontecer de modo diferenciado em cada processo e tanto num campo micro, como macro. Ou seja, no processo acompanhado, observo que a cada ensaio existiam diferentes momentos em que aconteciam cada uma dessas fases. Ao mesmo tempo, é possível observá-las por uma abordagem mais ampla considerando o processo como um todo. Desse modo, teríamos alguns ensaios em que a característica mais presente foi a de preparação ou a de verificação. Nos ensaios de *Rei David*, por corresponder a um processo criativo de um espetáculo, essas fases eram relacionadas principalmente ao trabalho com as cenas e conseqüentemente aos integrantes do grupo que atuavam nelas.

A partir das análises realizadas, como apontei acima, identifiquei algumas especificidades do que seriam as etapas mais gerais do processo acompanhado—envolvendo uma preparação, desenvolvimento, e finalização. Notei que no bloco das quatro primeiras semanas, o foco do trabalho de Rodas foi em relação ao grupo que compunha o elenco. Enquanto que no desenvolvimento do processo aconteceram muitas mudanças e transformações no espetáculo. Assim, esta dissertação utilizará esses dois períodos principais para desenvolver suas análises. Nas próximas subseções serão abordadas principalmente a relação de Hugo Rodas com o elenco nesse período inicial do processo, e no próximo capítulo será discutido como observei o formar e o transformar de Rodas no período correspondente entre a quinta e décima primeira semana de ensaios.

#### 4.2.1 Primeiros contatos

De acordo com as observações dos registros coletados ao longo do processo criativo, em uma visão geral, Rodas não estava apenas em contato com o elenco. Verifiquei que a sua direção era exercida em diversos níveis, ele não direcionava apenas os atores, mas seu comando interferia em toda a estrutura do espetáculo.

Assim, para compartilhar uma visão mais organizada acerca do posicionamento de Rodas nesse trabalho, organizei as relações em cinco partes:

1. Elenco, composto pelos atores e cantores;
2. Música, que envolve os aspectos musicais do trabalho como também a relação com o orchestrador Marcello Dalla, com a orquestra Big Band e com o coro Laugi;
3. Texto, relacionado às questões de dramaturgia;
4. Questões de cenários e figurinos;
5. Produção, relacionado ao diálogo de Rodas e à equipe de produção.

Ressalto que a relação de Rodas com cada um desses elementos não era isolada, todos eles estavam interligados entre si. Desse modo, as decisões criativas sobre o texto interferiam no elenco, na cenografia, nas músicas e na produção. Para compreendermos como eram estabelecidas as relações entre Rodas e a equipe, ilustro com a imagem abaixo:



Figura 5 – Organograma de todos envolvidos no processo criativo.

Pela figura podemos observar que Rodas se encontra no centro do processo e que todos os blocos estão interconectados. No primeiro momento o foco foi na relação do diretor com o elenco, composto pelos atores principais e o coro cênico. A orquestra e o coro tradicional participaram apenas do último mês de ensaios.

Assim, este subcapítulo está focado em discutir como Rodas administrou a heterogeneidade do grupo que compõem o elenco e os apontamentos que ele indica para a equipe sobre os principais aspectos de seu trabalho. Presenciar os ensaios foi fundamental tanto para o levantamento do arquivo composto pelos registos como para observar as tomadas de decisões que conduziram o processo. Neste ponto, os registros materiais de fotos, vídeos e anotações foram fundamentais para que eu não recorresse apenas à memória – o registro mental – e tenha fontes confiáveis para embasar as análises e não me equivocar sobre o que realmente aconteceu.

Com os arquivos em mãos, verifico que, na primeira semana, o elenco teve contato com o roteiro e com as canções. A produção distribuiu cópias dos textos e CDs com as primeiras versões das músicas. No começo do processo, Mota também compartilhou com os integrantes a proposta do espetáculo, a estrutura do drama musical e apresentou cada uma das cenas. Além disso, apresentou sua perspectiva de autor, mencionou o contato com as ideias de Finkelstein e o trabalho de elaboração e reelaboração do texto.

Rodas, por sua vez, comentou as suas ideias iniciais de cenografia, que incluíam uma rampa e uma plataforma – pensadas especificamente para o espaço do teatro Nacional – e figurinos versáteis, com possibilidades de se transformarem em diferentes vestimentas. Ele apontou ainda o filme *Espartalhães*<sup>29</sup> como uma referência para o trabalho a ser realizado. A sátira desse filme consiste na reapresentação das principais cenas do filme *300*<sup>30</sup> em tom sarcástico e cômico. Como exemplo, os guerreiros são escolhidos não pela sua força e habilidade, e sim pela beleza física e pelo bronzeado, além disso, entre os inimigos que

---

<sup>29</sup> Título original: *Meet the Spartans*. Título em português: *Espartalhães*. Ano de lançamento 2008. Direção: Jason Friedberg, Aaron Seltzer. Roteiro: Jason Friedberg, Aaron Seltzer. Breve sinopse: Um paródia do filme “300” lançado em 2006 com direção de Zack Snyder. Em *Espartalhães*, o rei Leônidas forma um exército com apenas 13 guerreiros para enfrentar a invasão Persa. Fonte: International Movie Database. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt1073498/?ref\\_=ttmd\\_md\\_nm](http://www.imdb.com/title/tt1073498/?ref_=ttmd_md_nm)> Acesso em: 30 outubro 2013.

<sup>30</sup> Título original: *300*. Ano de Lançamento: 2006. Direção: Zack Snyder. Roteiro: Zack Snyder, Kurt Johnstad, Michael Gordon. Breve sinopse: O filme aborda a historia da batalha de Termópilas, em que o Rei Leônidas e 300 homens seguem para lutar contra a invasão persa. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0416449/?ref\\_=ttfc\\_fc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0416449/?ref_=ttfc_fc_tt)> Acesso em: 27 novembro 2013.

enfrentam, estão o Motoqueiro Fantasma, Rocky Balboa, os *Autobots* e um corcunda, Paris Hilton e Britney Spears.

Assim, Rodas imagina que a proposta da releitura do mito bíblico, ao ressaltar David e os membros de seu bando por meio de sátiras<sup>31</sup>, apresenta uma outra perspectiva dos fatos. A questão que destaco desses primeiros apontamentos é que no primeiro encontro com o grupo considero que já foi possível identificar o modo como Rodas compartilhava os elementos da sua IS. Ele expõe para o grupo suas ideias, ainda que não estejam concretizadas, mas já mostra por qual caminho pretende seguir na próxima etapa de verificação e teste dessas propostas. Observo que compartilhar essa primeira imaginação sobre o que iria compor o espetáculo permite que Rodas se aproxime do elenco, e são os primeiros traços de como ele administra sua LG e busca a troca de conhecimentos e propostas para a construção dos DP.

Identifico, contudo, que existe uma dualidade nessa liderança de Rodas. Por um lado, conforme apresentado sobre o grupo Pitú e os trabalho com Figueroa, estabelecia uma relação de grupo-comunidade, enquanto nesse primeiro compartilhamento das ideias com o grupo de *Rei David* ele se mostra centralizador, no sentido de concentrar sobre si as decisões sobre o que pretendia para o trabalho e já apresentando algumas definições sem antes ter um espaço de discussão ou de estabelecer o contato com o grupo para que as resoluções fossem conjuntas. Estou ciente que essa comparação é entre grupos que trabalharam juntos por muito tempo e o grupo que se uniu para um espetáculo específico. Ainda assim, nesse momento que Rodas compartilha com o grupo as suas ideias, ele mostra que em sua mente ele tem uma proposta para o espetáculo, mas não algo totalmente decidido do início ao fim. Como o próprio artista afirmará na entrevista concedida em 31 de outubro de 2014, ele se permite transformar a partir do contato que estabelece com o grupo. É justamente essa mudança que observei ao longo das semanas iniciais. A relação de Rodas com o grupo se modifica a partir das trocas e contatos com os integrantes.

Esses outros relacionamentos que surgem entre Rodas e o grupo também podem ser associados às questões que Robinson (2010) e De Masi (2003) discutem sobre processos criativos em coletivos apresentadas no Capítulo 2. Observo que as “tribos” que Robinson (2010) aponta, aproximam da experiência do grupo-comunidade, das pessoas que se encontram pela afinidade em seus domínios e suas buscas, compartilham interesses nos

---

<sup>31</sup> Os aspectos do cômico e do grotesco no trabalho de Hugo Rodas são observados por Souza (2007) em sua dissertação de mestrado, e não serão desenvolvidos neste trabalho.

mesmos fazeres e se apoiam. Enquanto os grupos criativos segundo De Masi (2003) e as equipes criativas de Robinson (2010) são mais próximo desse formato de grupo que se une para um determinado trabalho e englobam pessoas com habilidades distintas, mas empenhadas em um mesmo trabalho, seja por um período de tempo que os integrantes determinarem ou até finalizarem um projeto.

A correspondência entre o que os autores identificam em trabalhos de grupos criativos e o que foi observado com a equipe de *Rei David* também envolve as três características definidas por Robinson (2010): a diversidade, a dinâmica e a identidade distinta. Nos três próximos tópicos desenvolverei as reflexões sobre como observei a relação entre esses aspectos e os acontecimentos que se sucederam na fase inicial do processo de *Rei David*. Nesta etapa do processo participaram tanto o elenco principal como o coro cênico.

#### **4.2.2 A Diversidade na equipe**

Na primeira semana, houve um momento em que os integrantes do elenco se apresentaram e compartilharam com o grupo a formação que possuíam. Nisso verificou-se questões que reforçam a heterogeneidade do elenco, os integrantes possuíam diferentes níveis de experiência artística e de formação.

Para compor o coro cênico foram selecionados atores e cantores; o perfil dos integrantes era de atores que soubessem cantar e cantores que soubessem interpretar. Com essa composição diversificada, almejava-se a constituição de um grupo no qual determinados integrantes pudessem oferecer maior suporte às partes cantadas do espetáculo, enquanto outros sustentariam as cenas que exigiriam maior interpretação teatral. Na proposta inicial, o coro cênico participaria apenas de determinadas cenas. Como parte do elenco principal estaria o ator dos opositores de David – o mesmo ator interpretaria o Sacerdote, o Fazendeiro e o Rei –, o ator que seria David, o que faria o papel do Auxiliar de David, a atriz que seria a esposa do Auxiliar e três atores que seriam os Capangas de David. A princípio, esses participariam de cenas em que não haveria a presença do coro cênico.

Entre os participantes, o ator principal, Denis Camargo, selecionado para o papel de David, também havia interpretado *Saul* em 2006, reforçando assim a continuidade da trilogia. Além dele, havia outros atores já graduados em artes cênicas e com anos de experiência. Mas, existiam também artistas desde os semestres iniciais até os finais do

curso. Essa diversidade acontecia igualmente com os músicos e cantores, tanto em relação à experiência que possuíam com trabalhos de interpretação teatral, quanto a diferentes níveis de formação no campo da música. Entre eles, algumas pessoas já haviam atuado como atores, cantores e músicos e outros que nunca haviam participado da montagem de espetáculos cênicos. Entre o grupo de músicos, existiam tanto cantores experientes como a cantora lírica Aida Kellen quanto estudantes de música.

Observo que essa composição da equipe se relaciona com que De Masi (2003) e Robinson(2003) salientam como uma característica importante para grupos criativos, que é a diversidade. Ela agrega pessoas com habilidades diferentes, porém complementares. Retomo as considerações de Robinson, que essa diversidade permite que se compense fraquezas individuais e juntos possam buscar se superarem. Desse modo, a equipe criativa do trabalho observado enquadra-se nesse quesito, com um elenco diversificado de pessoas com diferentes habilidades que se uniram para um trabalho específico.

Os diferentes níveis de formação acadêmica dos integrantes também remete à relação dos espaços das oficinas e das primeiras academias que De Masi (2003) aponta. No sentido que essa diversidade entre os saberes formais e informais dos indivíduos permitia a troca de conhecimentos entre eles. O ambiente nessa equipe proporciona o contato com diferentes pessoas, com domínios distintos, o que para os autores favorece a criatividade.

Entretanto, só essa diversidade não é suficiente para que o grupo consiga trabalhar coletivamente em um processo criativo. Ainda no que diz respeito às abordagens dos autores no tópico anterior 1.2.2, para que essa junção consiga seguir em um processo criativo, é preciso uma dinâmica, de acordo com Robinson (2010). De Masi (2003) complementa que para se atingir isso é necessário um equilíbrio entre os diferentes elementos do grupo, e esse balanceamento depende de uma liderança que ultrapassa as dificuldades que o grupo possui e possibilita o clima de colaboração, criando o que ele nomeia como “comportamento harmonioso”. Observo que isso seria também um senso de grupo, em que os integrantes passam a ser solidários, a se ajudarem e com isso a diversidade contribui para que desenvolvam experiências em campos de trabalhos diferentes e consigam a troca de saberes que mencionei no parágrafo acima. Desse modo, as próximas observações almejam compreender melhor como foi o percurso do grupo rumo a esse equilíbrio.

### 4.2.3 A dinâmica

Acompanhando o trabalho de Rodas, a partir do que observei nos ensaios, identifiquei que ele trabalhava de modo objetivo, apresentando suas ideias para as cenas e seguia para o momento de testes e verificações. Suas propostas se modificavam a partir do contato estabelecido com o grupo, e a decisão do que seria ou não mantido era de Rodas. Perpassando esse processo também investigo como ele busca a harmonia para o grupo. Notei que no primeiro momento de trabalho como a equipe, Rodas já inicia a proposta de concretizar a sua IS sobre como seria a cena 2.

O trabalho começou por essa cena, pois a primeira cena seria apenas uma música de abertura, e o elenco só entraria na segunda. A proposta que Rodas apresenta e experimenta com o grupo é que para esta cena a organização do coro fosse em duas fileiras, que entravam cantando e carregando um caixão com David em seu interior. Ao longo do processo, essa proposta foi trabalhada e desenvolvida, mas esses elementos da ideia inicial foram utilizados na apresentação. Como pode ser observado nas imagens abaixo e no DVD 1 da apresentação que segue no Anexo V.



Figura 6 – Entrada do coro 1. Foto: Angélica Beatriz.



Figura 7 – Entrada do coro 2. Foto: Angélica Beatriz.

Entretanto, antes de seguir para o momento de concretização, com testes e verificações

das ideias para as cenas, observo que Rodas muda o direcionamento dos ensaios e segue por outras atividades.

Nesse caminho, no início da segunda semana, dia 06 de setembro de 2012, após um aquecimento, Rodas inicia um trabalho coreográfico com a música da cena 2. Todos os integrantes foram reorganizados no espaço, de modo diferente das duas fileiras e, aproveitando os espelhos da sala de ensaios no Núcleo de Dança da UnB, Rodas propunha diferentes coreografias para a música da cena 2 e todos deveriam seguir.

De início, porém, o grupo não percebe que essa atividade seria um exercício. Rodas sentiu a preocupação do grupo, que imaginava que o diretor estava descartando todo o trabalho anterior e construindo algo totalmente diferente. Diante dessa situação, comentou com o grupo que essa coreografia não substituiria o que havia sido ensaiado anteriormente e não estaria na parte final do espetáculo. Era, no entanto, um trabalho de atenção para observar o corpo e a música. Uma atividade para a “homogeneidade”, para aprender a estar junto e saber musicalmente se localizar no espaço com o seu corpo.

Com esse acontecimento aponto dois aspectos relevantes. Primeiro, o imaginário que muitos possuíam de que o diretor estaria sempre modificando tudo. Ao longo do processo realmente aconteceram diversas mudanças, contudo não eram mudanças aleatórias. E, ainda que minimamente, eram seguidos alguns princípios, seja do roteiro ou das experimentações conscientes do diretor. Tais mudanças serão aprofundadas no próximo subcapítulo.

O segundo ponto é em relação à LG de Rodas e o trabalho de organização desse grupo enquanto coletivo criativo. Como mencionado acima, o elenco de *Rei David* é diferente dos outros grupos em que Rodas trabalhou, nos quais os integrantes se unem por afinidade e trabalham juntos por anos, realmente estabelecendo relações de um “grupo-comunidade” como Souza (2007) aborda e como observei na estrutura do grupo Pitú. Porém, o elenco de *Rei David* foi constituído especificamente para a montagem de um espetáculo. Nesse grupo, como dito anteriormente, o destaque é a heterogeneidade entre os participantes e que em nenhum deles tinham trabalhado juntos antes. Não era um grupo que já possuía um percurso de experiências compartilhadas, mas sim uma equipe organizada para a determinada montagem. Então, mesmo que não se atinja o nível de coletividade que um grupo desenvolve com anos em contato, para um trabalho criativo de curto período também é preciso estabelecer-se uma harmonia.

Desse modo, pelo novo direcionamento dos ensaios, percebo que Rodas identifica que,

antes de dar continuidade ao trabalho das cenas, ele precisaria de mais exercícios para construção dessa sintonia entre os integrantes do grupo. Com isso, segue o momento dos ensaios em que ele passa a enfatizar exercícios que buscavam trabalhos de “homogeneidade do grupo”, como o próprio Rodas menciona. Entendo que esse “homogêneo” não seria no sentido de deixar todos iguais, mas uma trabalho de coletividade, no sentido de desenvolver uma união de todos em equilíbrio, o senso de grupo. A seguir deterei minha atenção para analisar como foi a posição de Rodas para criar a relação harmoniosa entre os membros do grupo.

No exemplo acima, identifico como Rodas, a partir dos Domínios Anteriores – DA –, adquiriu a capacidade de ter essa percepção do grupo, que a meu ver, é exercida com base nas experiências que teve ao longo de sua formação e sua vivência com diferentes equipes. No grupo de *Rei David*, pude observar como ele se posicionou para procurar o que seria a espiral positiva citada por De Masi (2003), que permitiria o trabalho de grupo em um coletivo criativo. Lembrando que o princípio dessa espiral é que o líder exerce seu poder junto com os outros integrantes, não sobre eles.

Antes que a preocupação do grupo se desenvolvesse no sentido não produtivo, Rodas já esclareceu a situação e, desse modo, administrou a possibilidade de uma tensão entre os indivíduos. Rodas deixa claro que tinha a intenção de desenvolver com o grupo um trabalho que os uniria.

Noto que a figura de Rodas no processo realmente detinha uma liderança, mas existia uma proposta de buscar esse trabalho em conjunto não apenas como um imposição sobre os outros. Nessa direção, observo que ele se aproxima do líder que De Masi (2003) menciona, como a figura que consegue transpor as dificuldades que aparecem pela diversidade da equipe e transforma os problemas em estímulos criativos, para que o grupo atinja o que Robinson nomeia como dinâmica, para seguirem na espiral positiva. Diante dessas questões, os DA e a LG de Rodas o levou a identificar um ponto que poderia ser uma preocupação dos integrantes que levaria o coletivo a uma espiral negativa, que prejudicaria o processo criativo.

Nesse processo de organização do coletivo noto que a diversidade do grupo de *Rei David*, além das vantagens de uma equipe criativa assinaladas acima, também gerava desequilíbrios que Rodas, enquanto líder, administrava. Para conduzir isso é preciso conhecer melhor o grupo. Sobre o desenvolvimento desse contato com os integrantes, Rodas declara que nos exercícios de preparação começa a perceber como cada um é e a

energia que cada integrante tem:

si positiva, si é negativa, si lento, si é rápido, si é passivo, si é ativo, você vê isso, claramente. Entoces, você começa ver cada coisa. (...) Justamente por vocie ir condicionando as energias, e não a aparecia. Tentando fazer um equilíbrio dessa massa. E, isso em David funcionou muito bien.

Hugo Rodas, entrevista 31, outubro, 2014.

Observando essas questões, notei a atenção de Rodas ao que cada integrante apresenta nos exercícios realizados. Ele busca identificar os potenciais, facilidades e dificuldades e conduz o trabalho de preparação do elenco nesse sentido. Na mesma entrevista<sup>32</sup>, ele complementa que com o grupo de *Rei David*, a preparação realizada é a mesma que ele sempre faz com qualquer elenco, os resultados é que são diferentes. Ele enfatiza que essa preparação é uma forma específica de trabalhar o corpo para não ficar preso às marcas. Entendo que a “marca” e a “marcação” para Rodas é definir uma movimentação, com gestos específicos que o ator deve realizar em um momento da cena. Ele assume que trabalha com marcas, mas a partir do que os atores oferecem. Com essa afirmação, compreendo que o artista entende seu papel de liderança, mas não de modo fechado. Ao contrário, um fazer e formar e transformar com o que lhe é oferecido, sendo um trabalho com os outros, não apenas sobre os outros.

A fala de Rodas acima, sobre o que percebe dos integrantes, associa-se à questão vista no primeiro capítulo, sobre como um grupo criativo contribui para o desenvolvimento particular dos seus participantes. A partir do que Rodas identifica das facilidades e dificuldades de cada integrante, propõe atividades e, mesmo que direcionadas para todo o coletivo, têm relações com essas observações. Com isso, os exercícios realizados permitem o aprimoramento de questões particulares dos indivíduos envolvidos, bem como a ampliação das potencialidades do grupo.

Diante dessas reflexões, observo que a LG de Rodas é muito mais complexa que apenas administrar as diferenças entre os integrantes do grupo, ele também compartilha seus conhecimentos e se disponibiliza a aprender com o contato com o grupo. Observo que existe uma dualidade no seu posicionamento de líder, que varia de uma figura que, na busca pela objetividade, determina o que será realizado, à figura de um líder como proposto por De Masi (2003), em que todos criam em conjunto. Disso, ressalto que mesmo

---

<sup>32</sup> A entrevista completa de 31 de outubro de 2014, está no Anexo VII, CD 1, pasta 2.

em uma equipe que se constituiu para um trabalho específico, Rodas busca uma relação de coletividade com os integrantes e utiliza dos seus DA, nas experiências com grupos-comunidades para administrar o processo criativo no grupo de *Rei David*.

Como mencionei acima, um dos elementos principais utilizados nesse primeiro momento dos ensaios foram alguns exercícios, que consistiam em atividades que exigiam controle corporal e vocal e deveriam ser realizadas em conjunto por todos integrantes do grupo. Tendo esse panorama, os ensaios seguem pautados por essas práticas propostas por Rodas. Nos próximos tópicos comentarei mais detidamente sobre alguns desses exercícios realizados com objetivo de criar a dinâmica do grupo.

#### **4.2.3.1 Alguns exercícios**

A questão da “união” da equipe foi trabalhada intensamente com diferentes atividades de grupo nas quais os integrantes deveriam agir coletivamente. Para o desenvolvimento desses aspectos coletivos, Rodas explorava principalmente exercícios que começavam em duplas, trios e depois evoluíam para o grupo todo como unidade. Como exemplo, cito algumas atividades propostas pelo diretor.

Conforme mencionado no diário de bordo, Rodas solicita que o grupo, de acordo com seus comandos, siga a sequência de: correr, congelar, cair e levantar. Todos os integrantes deveriam realizar a ação indicada ao mesmo tempo. Depois ele trabalha com exercícios de fotos<sup>33</sup>: cada integrante deveria selecionar cinco poses em que permaneceriam por determinado tempo e deveriam trocar de foto a cada comando, de modo que todos trocassem de posição ao mesmo tempo.

Continuando esse trabalho também foram realizados exercícios em duplas e trios. Um deles consistia em percorrer de um canto da sala até o outro, cruzando a sala pela diagonal, com “normal/anormal”. Sendo que no caminhar a pessoa deveria pronunciar e realizar a sequência de “normal-normal/anormal-anormal” até percorre toda a diagonal da sala. A posição “normal” corresponde ao caminhar com os braços em oposição às pernas, e “anormal” caminhar movendo o braço juntamente com a perna. Abaixo seguem fotos de uma dupla realizando a movimentação no momento “normal-normal”

---

<sup>33</sup> Quando Rodas indica para selecionarem “fotos”, significa que os atores devem selecionar uma pose e permanecer imóveis nessa pose por determinado tempo. As fotos possuem tempos de duração diferenciados dependendo do que é solicitado em cada atividade.



Figura 8 e Figura 9 – Integrantes do elenco realizando o exercício “normal-anormal”. Foto: Angélica Beatriz.

Em outra atividade, as duplas e trios deveriam explorar movimentações sincronizadas nos três planos: baixo, médio e alto. Rodas realizava marcações de tempo com palmas, e os integrantes do elenco deveriam continuar realizando os movimentos corporais alternando os planos e seguindo a velocidade do ritmo que era proposto.

Na próxima variação deveriam seguir em trio, mantendo um formato de triângulo. Deveriam buscar sincronia em todos os movimentos, no percurso de ida seguiriam marcando o tempo com batidas no chão ou com um som vocal e fazendo uma foto em cada compasso, (seria um tempo em movimento e um tempo parados), chegando ao final do percurso congelariam e voltariam. Em seguida, Rodas sugere que na volta, eles façam o mesmo, mas com o ritmo dobrado (duas vezes mais rápido). Depois, em cada foto, os integrantes também deveriam gritar ou produzir um som diferente. Nesse exercício deveriam buscar realizar ao mesmo tempo as poses – fotos –, os gritos e todos os movimentos. Os mesmos exercícios seguem em trios. Rodas orienta que devem ser três pessoas em acordo. Seguindo com o mesmo objetivo para o mesmo lugar. Sugere para pensarem em três ladrões confabulando e ‘não interpretem muito, preocupem-se mais com o gesto’. As atividades seguem até o momento em que o grupo todo deve caminhar seguindo o mesmo compasso de tempo, e devem parar e gritar, todos juntos.



Figura 10 – Hugo Rodas conduzindo exercício para o grupo se movimentar junto. Foto: Angélica Beatriz.

No final, pede para que os integrantes formem um círculo, de braços dados, e que todos inspirem e expirem juntos, sincronizando a respiração. Depois solicita ao grupo que abaixe e levante mantendo o círculo e os braços entrelaçados.

Diante desses relatos, destaco algumas observações: ao longo destes exercícios, Rodas destaca alguns dos seus princípios, entre eles a necessidade de atenção com os movimentos no espaço, no tempo e o controle da energia. Com essas atividades, além dos princípios da coletividade, Rodas trabalhava a consciência corporal dos integrantes do elenco, estimulando as percepções corporais em determinado espaço – ao longo da diagonal da sala, por exemplo –, em determinado ritmo – de acordo com a velocidade que as palmas estabelecia.

Esses princípios que Rodas utiliza, além de auxiliar na harmonização do grupo, também se aproximam das propostas de Delsarte e Dalcroze, como comentarei no tópico a seguir, e servirão de preparação para o trabalho com as cenas, como abordarei no Capítulo 5.

#### **4.2.3.2. Delsarte – Dalcroze – Rodas**

Nesse primeiro momento dos ensaios em que Rodas realizava atividades direcionadas para a harmonia do grupo, ele utilizava de muitos exercícios que compõem seus DA e seus SA, como apresentei e descrevi alguns no tópico acima. Ao longo dos estudos, identifiquei que essas atividades possuíam algumas aproximações com os princípios de Delsarte e Dalcroze.

Elisa Teixeira de Souza (2011) aponta que Delsarte e Dalcroze possuem fortes influências na origem da dança moderna. Como mencionado no capítulo anterior, pelos percursos da sua formação em teatro-dança, Rodas teve contato com Inge Bayerthal, que por sua vez tinha contato com Mary Wigman, que trabalhava com Laban, que também tinha relações com as propostas de Dalcroze. Nessa trajetória, como Rodas possui em seus DA muitos dos princípios da dança, os elementos de Delsarte e Dalcroze permeiam os Saberes Aplicados – SA – do artista.

Em entrevista,<sup>34</sup> Rodas afirma que não estudou Delsarte e Dalcroze, afirma que as semelhanças podem ser coincidências e critica que seja necessário sempre ter um respaldo de outro autor, ele defende que se deve poder assumir algo como sendo próprio do seu

---

<sup>34</sup> Entrevista em 31 de outubro de 2014 em Anexo VII no CD 1- áudio 2, aos 10 minuto e 20 segundos.

trabalho. Com essa fala, esclareço que a relação que busco com Delsarte e Dalcroze não é no sentido que Rodas precise deles para defender seus trabalhos, mas é interessante observar como alguns princípios desses artistas são próximos e dialogam. E, o que Rodas utiliza em seus trabalhos não são os métodos desses outros pesquisadores, mas um modo próprio de exercer seu fazer criativo.

Assim, apresentarei resumidamente algumas propostas de Delsarte e Dalcroze e busco possíveis trocas e diálogos entre o que noto das propostas deles e o trabalho de Rodas com o elenco de *Rei David*. São aproximações que eu identifiquei ao observar as propostas deles que influenciaram a dança moderna e algumas orientações de Rodas no trabalho acompanhado.

Azevedo (2002) observa que Delsarte estabelece sua pesquisa principalmente sobre a decodificação de estados emocionais específicos que seriam identificados em alguns gestos. Souza (2011, p. 37) aponta que o sistema de Delsarte é denominado “Estética Aplicada”, que analisa a expressividade do corpo e da voz e possui “três bases: a Estética, a Semiótica e a Física”. Ela complementa que em seus princípios existia a “Lei da Correspondência” que determina a relação entre “ação e emoção” e “Delsarte acreditava que a correspondência entre gesto e sentimento era exata, sendo que, cada movimento, de cada parte do corpo, possuía um significado específico universal” (Souza, 2011, p. 42). Assim, defende que o gesto não deve ser realizado sem significado. Souza (2011) complementa que, para ele, o gesto corresponde tanto ao movimento físico, corporal quanto ao vocal, o campo sonoro.

Muito religioso, Delsarte possuía em suas propostas muitas ligações com questões espirituais, por exemplo, em relação à lei da trindade, com base na Igreja Católica de “Deus, Filho e Espírito Santo”. Souza (2011, p. 39) cita Shawn (1963, p. 28), que esclarece as considerações de Delsarte sobre esse princípio tendo que, para ele: “toda trindade é uma unidade composta de três coisas, onde cada uma depende das outras duas para existir, de modo que coexistam em tempo e interpenetrem-se em espaço e movimento”. De acordo com Souza (2011, p. 46), partindo dessa tríade, Delsarte acredita que tudo seja composto e dividido em três elementos, e disso se desdobram suas várias propostas.

Em resumo aos aspectos de Delsarte que destacarei para esta pesquisa Souza defende que:

Todas as influências acadêmicas de Delsarte, que, como já dito, foram a religião, a filosofia, a semiótica e a física se refletem em sua teoria. O pensamento católico e místico fundamentou sua Lei da Trindade. A

Semiótica, que pode ser definida como a ciência geral do signo, foi, junto com a máxima tomasiana, a base sobre a qual Delsarte elaborou a Lei da Correspondência, onde relacionou forma e significado de um modo místico; na dualidade matéria e divindade. Da Estática e da Dinâmica, ambas disciplinas da Física Mecânica, Delsarte utilizou princípios e leis para formular suas *Nove Leis do Movimento*. A lei da trindade e a lei da correspondência são as principais leis de Delsarte. Elas operam simultaneamente o tempo todo (...) (Souza 2011, p. 40, itálico da autora).

Dos estudos sobre Delsarte, inicio as associações com o trabalho de Rodas pela relação que ambos possuem com os princípios da física: “a estática e a dinâmica”<sup>35</sup>. Seguindo nos estudos sobre o movimento e o estático, Souza (2011, p. 116) identifica que essas questões, partindo da proposta de Delsarte, se desdobraram nas pesquisas de Genevieve Stebbins. Ela, além de pesquisadora era performer e contribui muito para relacionar as propostas de Delsarte com a Dança Moderna. Contudo ela cria um método próprio, ao relacionar isso com seus estudos sobre ginástica harmônica de James Mackaye, ginástica sueca e yoga (Ruyter, 1988, *apud* Souza, 2011, p. 117).

De acordo com Souza (2011), Stebbins explorou os movimentos estáticos em suas apresentações, ela como outras pessoas que estudavam Delsarte, exploravam os princípios estáticos nas apresentações, como em “estátuas vivas”. Stebbins também utilizava em suas apresentações o que Souza (2011) nomeia como “movimentação fotográfica”, que consiste em passar de uma pose estática a outra. Stebbins levou isso a um extremo até que seus trabalhos ficaram apenas a fluidez de movimento, sem as pausas ou estáticos.

Esse princípio de permanecer-se imóvel é visto em diferentes exercícios de Rodas com o elenco de *Rei David*. Nas descrições acima, resalto como ele utiliza muito os termos “congelar” e “foto” para se referir a esses instante em que se deve permanecer inerte. Ele enfatiza nisso a percepção dos integrantes dentro do coletivo, para que percebam o ritmo do grupo e para que todos consigam manter-se em movimento ou parados juntos. Os princípios do estático e da dinâmica podem ser observados também em outros momentos das descrições no tópico anterior. Por exemplo, na seleção de fotos, que deveriam ser modificadas aos comandos de Rodas. Nesse exercício vejo uma similaridade com a “movimentação fotográfica” de Stebbins que Souza (2011, p. 120) mencionou. Porém, para Rodas os momentos estáticos – as fotos –, e os dinâmicos – o processo de mudança de uma pose a outro – são bem diferenciados.

---

<sup>35</sup> Para maiores informações sobre essa proposta de Delsarte em Souza (2011, p.37- 137).

Entendo que na proposta de Delsarte os elementos base se desdobram em suas “leis do movimento”. Com isso, não considero que Rodas trabalhe sobre o método de Delsarte, mas reflito que Rodas, assim como Stebbins e outros artistas que tiveram contato com as propostas dele, partem desses princípios em comum, o estático e o dinâmico, e depois seguem para caminhos diferentes. Dalcroze também realiza a sistematização de seu método da euritmia a partir do contato que teve com a pesquisa de Delsarte.

Azevedo (2002, p.56) indica que Delsarte realiza uma proposta de exercícios rítmicos, em que gestos eram associados com uma música e seguiam uma ordem para serem executados e isso influencia Dalcroze no desenvolvimento da euritmia. Souza (2011) e Azevedo (2002) apontam que Mary Wigman e Rudolf Laban estudaram sobre a euritmia. A aproximação que identifiquei entre alguns exercícios propostos por Rodas e os princípios de Dalcroze se estabelece a partir das questões de movimentos em relação ao tempo. Mais especificamente em relação ao tempo musical.

Segundo Souza (2011, p.140), a proposta de Dalcroze, a euritmia, ou movimento rítmico, é apenas o primeiro elemento de uma subdivisão, que segue com mais duas partes: solfejo rítmico e improvisação. Esses três seguiriam uma ordem de dificuldade e, enquanto proposta pedagógica, ele ressalta que se um aluno avançar para o próximo nível não significa que o professor deve deixar de utilizar princípios do(s) tópico(s) anterior(es). Souza (2011, p. 177) destaca que para Dalcroze a música deveria guiar o movimento e nunca o oposto. Isso, segundo a autora, poderia ser devido ao fato que ele queria defender a euritmia enquanto educação musical. Ela complementa que “Para Jaques-Dalcroze, ritmo é movimento e todo movimento é afetado pelos seguintes fatores: tempo, espaço e energia (força; gravidade)” (Souza, 2011, p.177).

Em relação ao ato corporal e a sonoridade, Azevedo (2002, p. 58) acrescenta que Dalcroze almejava que o ritmo fosse percebido através do corpo, assim ele elabora “uma série de exercícios para desenvolver e harmonizar as funções motoras e ordenar os movimentos no tempo e no espaço”. Para isso, Souza (2011) descreve que a proposta de Dalcroze inclui direções de movimentos horizontais, verticais e diagonais, sendo que existiriam também em compassos marcados de tempo que definiriam como esses movimentos seriam. Além de um vasto vocabulário de ações do autor<sup>36</sup>. Em resumo:

---

<sup>36</sup> Mais informações sobre as propostas de Dalcroze em Souza (2011, pp. 138 -202).

Ao aplicar em seus alunos tais exercícios e jogos, o objetivo maior de Jaques-Dalcroze era trabalhar o organismo como um todo: corpo e mente; ações físicas e reflexão. Seu objetivo pedagógico era desenvolver nos alunos a capacidade de responder com reações físicas rápidas às impressões mentais consequentes do estímulo rítmico (DOBBS, 1981, p. 55 *apud* Souza, 2011, p. 177).

Diante dessa proposta, o que identifico de similaridade com os exercícios que Rodas usou para a harmonização do grupo é o fator de determinar a relação direta entre um compasso de tempo e um movimento. Como descrito anteriormente e como pode ser visto no diário de bordo, muitas atividades propostas por Rodas envolviam sincronizar os movimentos com o tempo rítmico que era proposto por palmas, gritos sonoridades vocais, ou mesmo de acordo com a música de alguma cena do espetáculo. Por exemplo, os exercícios de percorrer as diagonais da sala, ou de avançarem e recuarem em conjunto exploravam o posicionamento do grupo em relação a um tempo e espaço.

Dalcroze estipula que existem certos movimentos para serem realizados em compassos de dois, três, quatro, ou cinco tempos. Souza (2011, pp. 188-190) descreve como seria essa proposta. Noto uma proximidade identificada com os exercício em que Rodas marca o tempo com palmas para que os integrantes percorram certo espaço da sala, realizando poses ou fotos nos contratempos, em um jogo entre o estático e o dinâmico. Como descrito acima, esse ritmo pode acelerar ou diminuir para que se realize a atividade explorando diferentes compassos e tempos. De certo modo, nessa atividade de Rodas, era o tempo musical estabelecido que guiava o movimento físico, como o que Dalcroze indicava que deveria ser com a eurritmia, ainda que a sua proposta seja diferente por estabelecer movimentos codificados para os alunos iniciantes e apenas após dominar o que era estipulado eles pudessem realizar movimentos diferentes (Souza, 2011, p. 190). Enquanto Rodas indicava que se deveria buscar movimentos diferenciados a cada pose ou foto. Apesar disso, se assemelham no objetivo de buscar a relação entre os movimentos em um determinado tempo e espaço.

Retornando o foco para Delsarte, outra possível aproximação entre a proposta dele e os trabalhos de Rodas refere-se à relação que se estabelece entre a respiração e o gesto. Souza (2011, p. 43) aponta que para Delsarte “Uma das relações entre ação e sensação, interior e exterior é a existente entre a expressão corporal e a respiração”. Ele ainda expande sua pesquisa sobre respiração ao que diz respeito ao trabalho vocal. O que destaco nesta pesquisa é que, segundo Souza (2011, p. 43), Delsarte investiga as diferentes relações

entre os tipos de respirações e as expressividades. Ela observa dois tipos de respiração que Delsarte categoriza, sendo o primeiro com “um tempo duplo, com um tempo para a inspiração e um tempo para a expiração; [e o outro] e um tempo triplo, com um tempo para a inspiração, um para a retenção do ar e outro para a expiração”. Cada tipo de respiração remeteria a um determinado significado. Ela destaca a “respiração contida” como sendo:

considerada expressivamente importante por Delsarte, e isso, por indicar suspense ou auge de uma emoção. O auge de uma emoção poderia ser reportado para a cena pelo auge de uma gestualidade acompanhada pela respiração contida. A inspiração e o relaxamento de uma tensão corporal podem indicar o início de uma nova ideia, emoção ou uma progressão de uma mesma ideia ou emoção (Souza, 2011, p. 43).

A respiração também foi elemento constante ao longo dos ensaios coordenados por Hugo Rodas, porém não no mesmo sentido de Delsarte. A respiração não é decodificada para estabelecer diretamente um significado e expressividade, mas para Rodas cada um deve investigar como é a sua relação com a respiração e como isso pode ser utilizado para uma determinada expressividade. Para ele, a respiração está associada aos movimentos e, principalmente, à percepção de grupo que os integrantes devem desenvolver. Desse modo, esse elemento é uma questão trabalhada nessa primeira fase dos ensaios em que Rodas busca a harmonia do grupo.

Retomo o trecho mencionado acima, em que Rodas utilizava a respiração para criar uma sintonia entre os integrantes do grupo, para se perceber e criar uma unidade de grupo. A percepção da respiração ajudava o grupo a coordenar os movimentos a agir em sintonia, no momento em que todos deveriam abaixar e levantar de braços dados, ou quando deveriam avançar e recuar pelo espaço.

Todos esses elementos que envolvem a respiração, o estático e o dinâmico no trabalho de Rodas estão associadas aos gestos (corporal e vocal) e expressividades. Exemplifico com um exercício proposto por Rodas para que o elenco buscasse sons e gestos de medo. Transcrevo abaixo um trecho dessa atividade:

Rodas trabalha com o grupo propondo que investiguem o som de medo, como um som preso na garganta. E, ao mesmo tempo, o coro deve explorar gestos com os braços e feições de terror. Rodas enfatiza que os braços devem criar desenhos e expressividade correspondente a um musical, orienta que os movimentos devem ser teatrais e com dimensões amplas. [Isso é, em oposições] Indica para o coro investigar o medo, as sensações, identificar onde fica o medo. ‘O pior do coro é alguém começar e você não começar. (...)’ Rodas trabalha a união do grupo,

como se posicionar, e o controle da respiração, e a percepção de como ele une o grupo. A intenção é que estejam conectados e não precisem que alguém dê a ordem.(...) São exercícios de controle corporal, movimentação e consciência da coluna e organização do grupo no espaço (Diário de bordo. Anexo I, p. 196).

Com base nas observações acima percebemos como era a condução do grupo para a construção da coletividade e os princípios de unidade que Rodas propõe para esse trabalho. A respiração, os gestos e os movimentos são sempre direcionados para que estabeleçam a “homogeneidade” do grupo. Contudo, ao mesmo tempo que essas questões desenvolviam essa dinâmica e harmonia do grupo, Rodas também relaciona esses princípios a questões de interpretação. Assim, esse trabalho do coletivo não está dissociado de uma preparação do que irá para a cena, como apontarei no próximo capítulo.

O gesto, o estático e o dinâmico são princípios relacionados ao que Rodas utiliza em seus exercícios e ao que ele define como interpretação. Entre essas questões, destaco a citação abaixo em que Rodas comenta a interpretação:

Rodas reúne todo o grupo em um bloco, e a indicação é para que todos juntos avancem e recuem pela sala. Nesse exercício trabalharam como se mover em grupo, o cuidado com o espaço, o equilíbrio e troca de peso e o cuidado com o outro na movimentação. Rodas destaca que: ‘Tempo + Gesto = Interpretação’. Seguir o tempo e a ideia de estar com o outro é a interpretação. A tensão deve ser mantida até o fim, não deve perdê-la antes (Diário de bordo. Anexo I, p. 202).

Não entendo esse conceito como algo fechado e delimitado, mas como um pensamento do artista que articula a relação entre os movimentos corporais e vocais com o tempo. Ao longo dos exercícios realizados com o grupo, Rodas ressalta que para esses momentos eles não devem se preocupar em interpretar, e sim em “sentir e responder fisicamente”. Desse modo, no decorrer do processo, Rodas intercalava as indicações de exercícios com as definições que estabelece para os trabalhos artísticos.

A transcrição do diário de bordo reforça como Rodas vê a interpretação com base na relação entre o tempo e o gesto. No trabalho em coletivo que era realizado, observo que ele destaca a importância do gesto enquanto algo do grupo, que estando no coro não seria apenas o movimento de um indivíduo, mas o de todos. Os exercícios propostos refletem esses elementos principais para o diretor e como ele os apresenta aos integrantes do elenco. São os DA e os SA em diálogo como grupo, isso, a meu ver, contribuiria para criação dos DP. Os DA, sendo todo o conhecimento anterior que Rodas possuía sobre trabalho de

grupo, os SA surgem em relação ao modo específico que ele utilizou seus sabres com esses exercícios realizados. Enquanto os DP, considero que eles se desenvolvem a partir dos novos resultados que Rodas construiu com o grupo. Como ele mencionou no trecho da entrevista citado, nos processos de preparação de elenco, o que muda são os resultados. Entendo os “resultados” e os aspectos diferentes não apenas no espetáculo que se resulta no final dos trabalhos, mas também provenientes de toda a reação do grupo ao que Rodas propõe. Nesse processo de troca desenvolvem-se os DP tanto de Rodas como dos indivíduos do grupo.

Ao longo desse período, identifico ainda o trabalho da LG de Rodas em prol da dinâmica do grupo que compunha o elenco e o coro cênico. No próximo item desenvolverei sobre como esse longo período de trabalho com o coletivo reverberou tanto em outro posicionamento do coro cênico enquanto coletivo criativo como quanto coro cênico no espetáculo.

#### **4.2.4 A identidade distinta**

Utilizo-me dos termos “identidade distinta” de Robinson (2010) e “independência” de De Masi (2003) conforme apontados no item 1.2.2 para comentar o próximo momento do grupo. Após todo esse trabalho que envolveu os DA, DP, SA e principalmente a LG de Rodas para estabelecer a harmonia do grupo, reflito sobre como tendo adquirido esse elemento, o coletivo segue para o próximo estágio; isto é; quando realmente conseguem desenvolver uma identidade do coletivo.

Para exemplificar como visualizei a identidade distinta do grupo, utilizarei a descrição do processo de criação da cena 4 do espetáculo Rei David. Esse será o último aspecto que ressalto do trabalho de Rodas nessa primeira fase dos ensaios. Adiante, destacarei a relação dele diante da proposta do grupo para a cena.

Em síntese, esse momento do espetáculo é quando David, juntamente com seu auxiliar principal, selecionaria três integrantes como seus capangas. Tendo o roteiro e já trabalhando anteriormente a música que compõe a cena, Rodas se ausenta do ensaio e pede para que o grupo prepare uma proposta de cena para o próximo encontro.

Os integrantes se organizaram e elaboraram uma proposta que resumidamente seria: David em uma cadeira, cercado pelas mulheres do coro, com seu auxiliar à direita, uma travesti dançando ao fundo e os homens organizados em uma fila na diagonal oposta à

de David. Os três primeiros da fila seriam os capangas que David selecionaria. E, seguindo a música, cada um se apresentaria e seria selecionado para seguir no seu bando. Para terminar, na parte final da música cantada por David, o grupo propõe que ele, David, fique em pé na cadeira e eles o carregariam em direção à borda do palco, enquanto o coro acompanharia dançando. A passagem dessa cena no ensaio pode ser vista no Anexo VI - Mídia DVD 2 <sup>37</sup>. Ilustro com as imagens abaixo, que mostram os homens em fileira e as mulheres cercado e beijando David, até que os dois grupos se unem e seguem dançando rumo ao público com David erguido na cadeira.



Figura 11 e Figura 12 – Ensaio da proposta da cena 4 – Fotos: Angélica Beatriz



Figura 13 e Figura 14 – Ensaio da proposta da cena 4 – Fotos: Angélica Beatriz.

No ensaio seguinte, o grupo apresenta a proposta para o diretor. A reação de Rodas é de imensa satisfação. Ele concorda totalmente com o que o grupo sugere. Até menciona ter previsto que David seria levantado, antes mesmo que o coro o erguesse. Notei que o fato de Rodas já antecipar a cena elaborada pelo grupo reflete como este assimilava e

---

<sup>37</sup> Anexo VI –Vídeo 02- Cena 4. Também disponível no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Dj304p3RPFQ>

realizava as ideias propostas pelo diretor. Nesse momento em que todos compartilhavam a mesma sintonia, identifico que o grupo alcançou um certo nível de sua identidade.

As características moldadas e trabalhadas anteriormente, agora se mostram como características distintas do grupo. Eles encontraram a harmonia, o que permite que o processo criativo seja um conjunto, englobando o que Rodas exercitou com eles, e evidenciando como cada um assimilou e conseguiu transpor isso para a proposta de cena. Claro que em cada grupo essa identidade se manifesta de um modo diferente; nesse coletivo existiam as especificidades já citadas acima. Desse modo, identifico que eles conseguiram atingir o nível de distinção que lhes foi possível dentro desse processo criativo específico.

Isso reverbera na postura de Rodas, ao seguir na direção dessa cena. Diante da proposta apresentada, Rodas começa suas direções complementando o material apresentado. Em sua condução, Rodas trabalhou a partir do material apresentado e criado pelo grupo. Diante disso, o diretor molda e reforça o material, nesse sentido vejo a LG de Rodas trabalhando juntamente com o grupo. Ele não negou ou descartou o que viu, apenas complementou e transformou junto com eles. Pelo vídeo, aponto que podemos observar adiante na cena a presença de acrobacias, principalmente dos recritas 2 e 3. Isso evidencia o aspecto que diz respeito a Rodas sempre explorar ao máximo as possibilidades corporais do artistas, não apenas em grupo, mas individualmente também.

Interessante notar que os três elementos, a diversidade, a dinâmica e a distinção realmente perpassaram o grupo. No que diz respeito ao primeiro, pude observar que à medida que o grupo se aproximava do senso de grupo, da harmonia, os integrantes com mais facilidade vocal colaboravam indicando notas ou questões específicas musicais. Notei ainda que o grupo se ajuda em relação aos movimentos de cenas – reorganizar como a diversidade, na harmonia adquirida contribuir para o trabalho em grupo, como também para aspectos individuais, além das próprias orientações individuais que Rodas realizava para cada integrante. O trabalho coletivo permitiu um desenvolvimentos particular de cada indivíduo e que enquanto grupo eles se complementassem. Esse segundo momento foi interessante para observar como o diretor se relacionava com materiais que lhe eram apresentados e como ele compunha junto com o elenco. Isso dialoga com as características de CeC, DA e DP. A partir dos conhecimentos compartilhados por todos, eles desenvolvem outros domínios pelas trocas que se constituem no processo. No exemplo apresentado acima, noto que Rodas compartilha suas características e, tanto ele como o

grupo se mostram receptivos, criando assim um ambiente de troca de conhecimentos e aplicações práticas. A junção de todos esses elementos segue para a dinâmica da espiral positiva e, diante de tudo isso, leva-os posteriormente à identidade distinta do grupo. Vejo que assim, a equipe apresenta o que De Masi (2003) aponta como o “senso de integração”, que consiste na conexão e confiança que os indivíduos estabelecem entre si.

Noto que o fato de o coro cênico ter trabalhado com o elenco principal ao longo de todo esse processo de harmonização permitiu que o grupo todo se estabelecesse como um conjunto, no sentido que se desenvolvem tanto enquanto indivíduos como enquanto equipe. Esse trabalho de coletividade teve também sua importância por ser o trabalho que preparava a atuação de um coro, que precisava estar em sintonia, mas o trabalho realizado ultrapassou esse limite. A união que desenvolveram os configura em um grupo com sua identidade distinta, envolvendo tanto o coro cênico como o elenco principal em uma só equipe, como acontece em outros grupos. No processo acompanhado isso refletiu na reorganização da estrutura do espetáculo *Rei David*.

A proposta inicial determinava cenas separadas para a atuação do coro cênico e do elenco principal, posteriormente a esse trabalho para a organização do grupo em equipe criativa, a divisão inicial se diluiu. Desse momento em diante, o coro cênico passa a integrar todas as cenas do espetáculo, assumindo diferentes papéis. Por exemplo, na cena 3, seria apenas David e o Sacerdote, mas o coro continua em cena como o “grupo religioso” da cena 2, só que deixam o Sacerdote e passam a apoiar David. Assim, da cena 4 à cena 8, ele compõe o “bando de David”, que o acompanham em todas as cenas, não apenas nas que eram estabelecidas inicialmente. A partir da cena 9, são “a corte do rei”. O coro cênico, aliado ao texto e às músicas, passou a ser o elemento condutor do espetáculo.

No próximo capítulo, serão apresentadas as modificações pelas quais o coro passava ao longo do processo criativo do espetáculo e como isso se relacionava ao formar, ao transformar, aos testes e às verificações das ideias que permearam o processo acompanhado. Para exemplificar essas questões, foram selecionadas algumas cenas trabalhadas ao longo do segundo momento dos ensaios, e como algumas questões dos aspectos da coletividade trabalhados anteriormente também reverberaram nas cenas, não apenas na harmonia do coletivo, conforme será visto a seguir.

## **5. Hugo Rodas em *Rei David* – Parte 2: Em cena**

Após as observações sobre como o coletivo que compunha o coro cênico e o elenco principal se uniram e estabeleceram um trabalho em conjunto, seguirei para as considerações sobre como foi a parte do processo que consistia no ensaio das cenas propostas no roteiro inicial. O foco serão os elementos que estiveram presentes ao longo das semanas de 5 a 11 – que correspondem ao que defino como sendo o período de desenvolvimento do espetáculo *Rei David* – e as transformações mais evidentes da obra.

Compreendo que o processo de trabalho com as cenas, tanto no material textual como no musical, aconteceu durante todos os ensaios. Para reflexões mais detidas, selecionarei dois momentos: no primeiro observarei sucintamente alguns elementos de Delsarte e Dalcroze, que também visualizei no trabalho com as cenas, e no segundo, a parte mais abrangente do capítulo, discorrerei sobre as alterações que ocorreram no roteiro inicial e como vejo isso relacionado ao formar e transformar mencionado nos capítulos iniciais.

### **5.1 – Oposições – Paralelismos – Sucessões nas primeiras cenas de *Rei David***

De todo o trabalho com o coletivo que descrevi no capítulo anterior, notei a relação de alguns exercícios de Rodas com seus princípios do que envolve a interpretação e aproximação com a proposta de Delsarte. Retomo alguns desses elementos para agora observar como eles incidiram no que foi para a cena.

Noto que e os exercícios propostos não estavam dissociados do que posteriormente seria trabalhado e desenvolvido para as cenas, não sendo mais usados como exercícios, mas enquanto alguns domínios que o grupo adquiriu dos princípios trabalhos anteriormente. Nessas observações seguem mais semelhanças com elementos estudados e trabalhados por Dalcroze que Rodas retoma, bem como outros princípios de Delsarte como as oposições, paralelismos e sucessões, que apresentarei adiante.

Nas atividades mencionadas no Capítulo 4, além do processo de desenvolver a harmonia do grupo, Rodas compartilha seus conhecimentos. Entre as semelhanças com Delsarte, não vejo apenas os momentos de preparação referidos acima, noto também em relação à movimentação que vai para a cena. Essa questão do que fica presente nas cenas

do espetáculo é uma junção entre o que se concretiza da imaginação de Rodas e o que foi trabalhado dos seus DA, DP e os SA ao longo do processo.

Outros aspectos de Delsarte que Rodas utiliza refere-se ao que Souza (2011, p. 66) identifica como a organização dos movimentos em “três grandes grupos, categorias ou ordens: ‘oposições’, ‘paralelismos’ e ‘sucessões’”. Souza (2011, p. 66) determina que para Delsarte “As oposições ocorrem quando partes do corpo se movem simultaneamente em direções opostas.(...) As posturas físicas de oposições podem envolver tanto o corpo como um todo quanto partes localizadas em determinada região do corpo”. Ela exemplifica que pode ser a oposição entre o lado que se vira a cabeça e se estende o braço. Azevedo (2002, p. 55) complementa que a oposição permite uma maior expressividade do gesto, e “o corpo participa inteiramente quando há oposição de movimentos, pois cria-se uma tensão de energias”.

Acompanhando o trabalho de Hugo Rodas com o grupo de *Rei David*, identifiquei que existiam algumas recorrências no que o diretor indicava em relação à postura que o atores deveriam ter. Entre esses aspectos destaco que Rodas solicita constantemente que o elenco explore movimentos de oposições, que evitem deixar os braços e pernas paralelos nos movimentos. As oposições e paralelismos, na fase de harmonia do grupo, também podem ser vistas nos exercícios de “normal e anormal” descritos, que consistiam na alternância entre oposição e paralelismo entre braços e pernas ao caminhar. No que diz respeito ao modo como isso vai para a cena, em entrevista<sup>38</sup>, Rodas especifica que esse trabalho com as oposições era algo específico para o espetáculo *Rei David*, pois este era um musical e deveria ter essa maior expressividade e não seria adequado utilizar o paralelismo. Ilustrarei como identifiquei as oposições, paralelismos e sucessos principalmente nas cenas 2, 3, e 4<sup>39</sup>. Na primeira, nos momentos em que os integrantes forem ajoelhar devem sempre buscar oposição, nunca permanecendo na posição de cócoras ou deixando os dois joelhos no chão. Nas imagens a seguir exemplifico como era a oposição que Rodas indicava para as pernas e braços nas cenas 2 e 3:

---

<sup>38</sup> Entrevista em 31 de outubro de 2014 em Anexo VII – Mídia – CD 1, áudio 2- Entrevista 2 aos 15 minutos e 40 segundos.

<sup>39</sup> O ensaio dessas cenas pode ser vistos nos vídeos do: Anexo VI – Mídia DVD 2, pasta 2. As cenas no espetáculo podem vistas no Anexo V- Mídia DVD 1 – Apresentação do Espetáculo *Rei David*.



Figura 15 e Figura 16 – Ensaio da cena 2 . Exemplo de posições das pernas em *Rei David* – Fotos: Angélica Beatriz.



Figura 17, Figura 18, Figura 19 e Figura 20 – Ensaio da cena 3. Exemplo de posições dos braços em *Rei David* – Fotos: Angélica Beatriz.

A mesma postura também é indicada diversas vezes durante a movimentação dos atores. Quando o grupo prepara e apresenta uma primeira proposta da cena 4 para Rodas, uma das questões que ele indica ao elenco é para que as mulheres, ao acariciarem David e no momento da música, explorem as posições nos movimentos dos braços. Enquanto para a fileira de homens, ele ressalta para ficarem atentos às posições das pernas. Destaco nas imagens abaixo:



Figura 21, Figura 22, Figura 23 e Figura 24 – Ensaio da cena 4. Exemplo de oposições de braços e pernas em *Rei David* – Fotos: Angélica Beatriz.

A seguir apresento algumas imagens dos movimentos da proposta de Delsarte e Dalcroze para que se visualize as aproximações. Não são movimentos que eles descrevem envolvendo apenas as oposições, mas exemplos que Souza (2011) apresenta sobre alguns gestos que Delsarte codificou e movimentos que Dalcroze propôs para determinado tempo musical. É possível observar a similaridade com os gestos que podem ser vistos nas fotos acima. Em relação às oposições das pernas destaco as imagens:

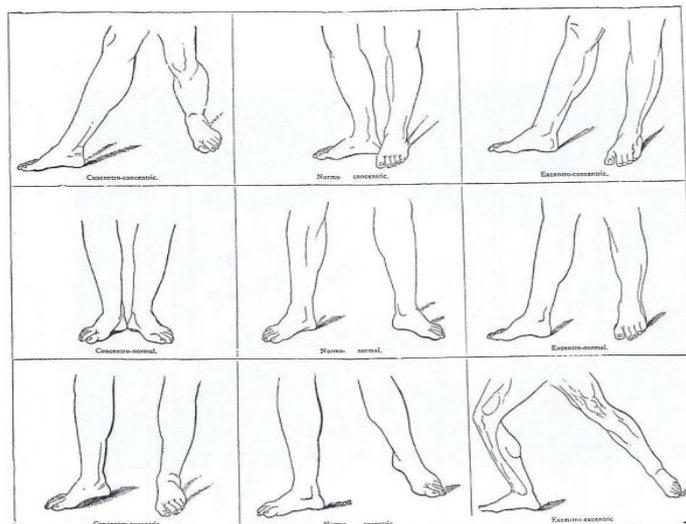


Figura 25 – Imagens das: Atitudes das pernas para Delsarte 40.

Desses movimentos que Delsarte codifica, identifico que, principalmente, a última imagem pode ser visualizada com clareza na movimentação das pernas da fileira de homens do exemplo da cena 4. Assim como o desdobramento desses estudos, segundo Souza (2011, p.178), Dalcroze propõe a investigação dos movimentos em relações horizontais e verticais com movimentos determinados que deveriam ser executados de acordo com o estímulo rítmico. Porém, depois desse domínio inicial ser atingido, Dalcroze considera que o estudante poderia propor outros movimentos para os tempos rítmicos (Souza, 2011, p. 190). Entre as associações dos movimentos que Dalcroze propõe e os que são visto nas imagens acima de *Rei David*, observo que a imagem abaixo ilustra os movimentos horizontais das pernas para Dalcroze, e esses são similares aos movimentos que Rodas indicou para o elenco investigar em relação às oposições das pernas, como podem ser vistos nas imagens acima.

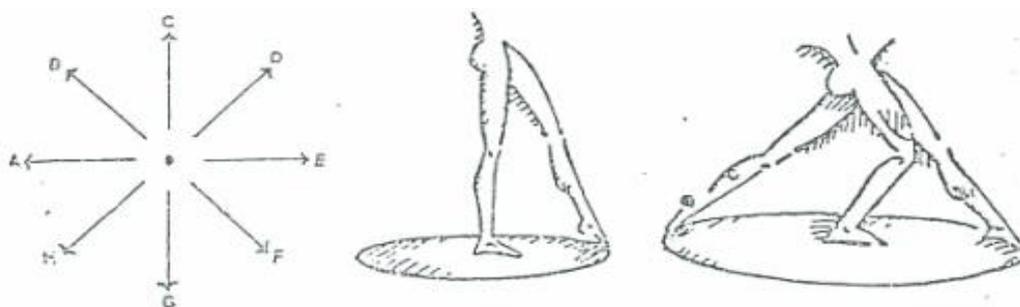


Figura 26 – Imagens das: “Direções horizontais do passo (pernas)”<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Fonte: STEBBINS, 1894, s.p. *apud* Souza 2011, p.90.

<sup>41</sup> Fonte: JAQUES-DALCROZE, s.d. p. 14. *apud* Souza 2011, p.179.

As aproximações continuam ao se analisar as posições de agachamento ou apoio dos joelhos nos chão. olhando especificamente as pernas das mulheres em volta de *David* é possível perceber similaridade a proposta de Delsarte. Para ele, as movimentações de pernas seriam observadas juntamente com movimentos do “tronco, cabeça, braços em posições deitadas, ajoelhadas e agachadas” conforme Souza (2011, p. 93) ilustrada com as figuras:

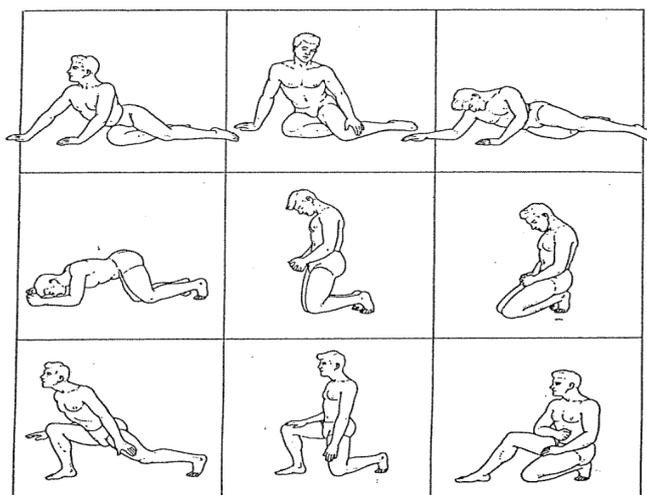


Figura 27 – Imagens das: Atitudes das pernas para Delsarte<sup>42</sup>.

As três imagens da primeira linha do quadro podem ser vistas nas posição das pernas das mulheres em volta de *David* nas imagens anteriores. Adiante, essas imagens servirão de referências para as associações entre os paralelismos e as sucessões.

O posicionamento dos braços podem ser associados às indicações de oposições, como também é visto na proposta de Dalcroze sobre movimentos para direções horizontais e verticais dos braços e das mãos:

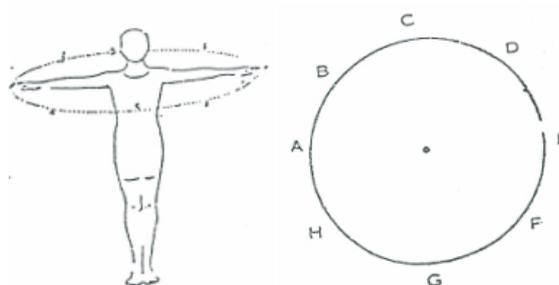


Figura 28 e Figura 29 – Imagens das oito direções para os movimentos horizontais dos braços e mãos<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Fonte: GIRAUDET, s.p. *apud* Souza, 2011, p. 93.

<sup>43</sup> Fonte: JAQUES-DALCROZE, s.d., p. 10. *apud* Souza, 2011, p. 179.

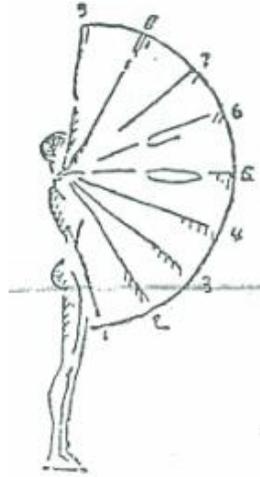


Figura 30 – Imagens das nove direções para os movimentos verticais dos braços e mãos<sup>44</sup>.

Sobre a posição dos braços, é interessante destacar a relação que Dalcroze faz com os movimentos sem e com expressão. Nessa investigação ressaltamos as imagens que Souza utiliza para exemplificar essas duas formas:

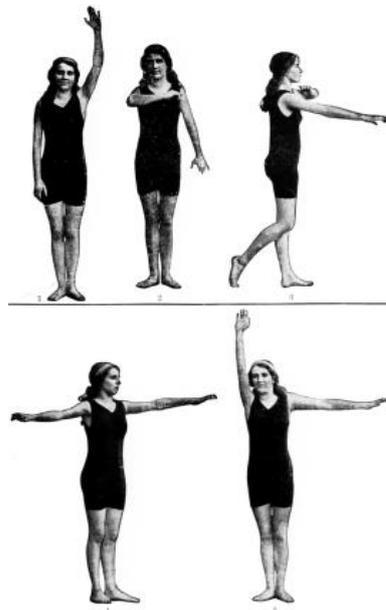


Figura 31 – Exemplos de movimentos sem expressão para Dalcroze<sup>45</sup>.

Mesmo que Dalcroze exemplifique essas imagens em relação ao movimento sem expressão, observo que a forma do movimento é similar ao que se pode ver nas fotos de *Rei David*. Contudo não foram utilizados em circunstâncias que se buscava alguma

<sup>44</sup> Fonte: JAQUES-DALCROZE, s.d., p. 09. *apud* Souza, 2011, p. 179.

<sup>45</sup> Fonte: DALCROZE, 1915, p. 45. *apud* Souza, 2011, p. 191.

neutralidade ou não expressividade. Na minha opinião, era parte da composição audiovisual do espetáculo e estava diretamente relacionada à exaltação religiosa que o coro deveria demonstrar nesse momento. As associações também podem ser vistas em relação ao que Dalcroze considera como movimentos expressivos:

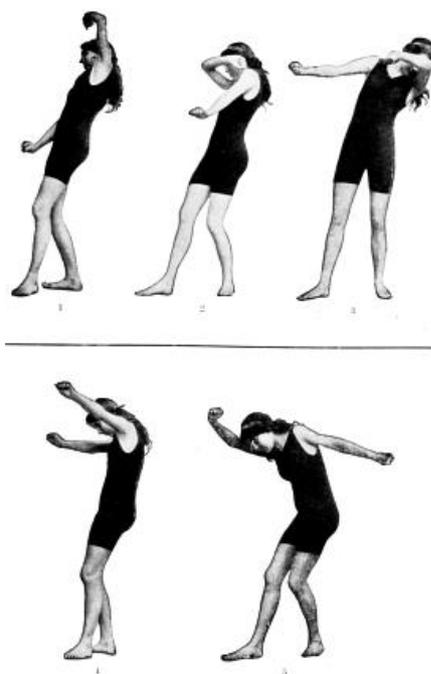


Figura 32 – Exemplos de movimentos com expressão para Dalcroze<sup>46</sup>.

Vejo um gestual dos braços próximo ao que o coro realiza na cena 3. Primeiro faço uma breve contextualização: nesta cena estão as discussões sobre o enfrentamento com o poder religioso, quando David confronta o Sacerdote. Resumidamente, o que acontece na cena é que David acorda dentro do caixão, sai e enfrenta o Gigante, que é um Sacerdote. Ele rouba os pães que o Sacerdote carrega e incita o coro a fazer o mesmo.

Com todas essas questões, quando David acorda e começa a bater no caixão, Rodas indica para o coro cênico retomar o exercício do medo, descrito na página 131. Eles devem se assustar com os barulhos e, em grupo, ir para trás do Sacerdote e utilizar os gestos e gritos trabalhados nos exercícios anteriores. A cada batida de David, o coro deve parar em uma foto, mantendo a expressão de medo e os braços arqueados. Nessa indicação são retomados os princípios da dinâmica e do estático já vistos. Além disso, Rodas os dirige para utilizarem expressões faciais de horror e espanto. Como pode ser visto abaixo:

<sup>46</sup> Fonte: DALCROZE, 1915, p. 45, *apud* Souza, 2011, p.191.



Figura 33 e Figura 34 –Ensaio cena 3. Momento que o coro se assusta. Foto: Angélica Beatriz.

Observo que, nessa cena, as imagens são mais próximas dos movimentos que para Dalcroze seriam “com expressividade”. Entretanto, para mim, tanto esses movimentos como os anteriores utilizados em *Rei David* possuem suas expressividades, sendo essas diferentes em cada cena do espetáculo. No primeiro momento é condizente a movimentação dos braços com a música e festividade do coro com o Sacerdote. Na cena 3, as ações referem-se ao espanto e ao medo de que David, considerado morto, saia do caixão.

Desse modo, notei que inseridas nas questões de oposições que notei nas cenas de *Rei David* estão também as relações mais amplas com os movimentos que Delsarte e Dalcroze decodificam. Percebi que Rodas não utiliza as posições como eles identificaram, ou seguindo os quadros e tabelas do que cada gesto significa. Rodas explora a relação entre a imagem desse gesto com os outros aspectos da cena, como o texto e a música. Assim, a expressividade está diretamente relacionada a audiovisualidade que se constrói em cena. Sobre a característica AV de Rodas, comentarei mais no próximo subcapítulo.

Seguirei para o paralelismo. Sobre esse termo, Souza (2011) e Azevedo (2002) mencionam que, para Delsarte, os movimentos paralelos demonstravam “fraqueza, e súplica”. Nesse sentido, é interessante observar que nas cenas 2 e 3 de *Rei David*, quando o coro cênico deve se mostrar fraco e suplicante diante do Sacerdote, eles se posicionam em filas e mantem o corpo (braços e pernas) em paralelo. Exemplifico nas fotos abaixo do coro cênico ajoelhado nas laterais, o que também pode ser visto no vídeo do ensaio em anexo<sup>47</sup>:

<sup>47</sup> O ensaio dessas cenas pode ser visto nos vídeos do: Anexo VI - Mídia DVD 2, pasta 2. As cenas no espetáculo podem vistas no Anexo V- Mídia DVD 1 - Apresentação do Espetáculo *Rei David*.



Figura 35 e Figura 36 – Ensaios cena 3. Entrada Sacerdote. Foto: Angélica Beatriz.

Em relação ao terceiro elemento, “as sucessões” são descritas por Souza como:

ondas fluidas de movimento que passam pelo corpo ou por partes do corpo de modo contínuo e sem quebras, sucedendo movimentos articulares.(...) As sucessões podem ocorrer combinadas com torções do tronco, situação em que são classificadas como espiraladas (2011, p. 67).

Esses movimentos em espirais apareceram no decorrer de todo o processo criativo de *Rei David*. Rodas indicava que os atores sempre utilizassem dos movimentos em “balão”, que seria movimentos no sentido circular:





Figura 37 – Setas circulares, exemplificando movimento em sucessões.

Esses movimentos podem ser vistos principalmente ao longo das cenas 2 e 3<sup>48</sup>. Feitas essas observações, considero que Rodas, durante a preparação do grupo, trabalhou com alguns princípios similares de Delsarte e Dalcroze, como os descritos no capítulo anterior, com objetivo de estabelecer uma preparação para o trabalho específico com as cenas. Nos ensaios anteriores, esses movimentos contribuíram para que o grupo ampliasse seus domínios sobre esses princípios, sem necessariamente uma preocupação com como isso se refletiria em cena. Rodas não leva os movimentos para a cena como um exercício realizado antes, em que apenas observava o gestual em um tempo determinado. Noto que, na etapa de trabalho sobre as cenas, a relação com a movimentação já estava relacionada de outro modo com a interpretação, pois existia também a expressividade específica de dado momento, além de outros elementos, como o texto e as músicas.

## **5.2 – O trans-formar no processo de construção das cenas**

Após compreender um pouco mais sobre como os exercícios trabalhados anteriormente tiveram alguns princípios em cena, neste e no próximo subcapítulo os registros contribuirão para as análises sobre algumas modificações que aconteceram ao longo do processo e um pouco sobre como observei as questões do formar e do transformar na construção das cenas do espetáculo. Como mencionado nos capítulos 1 e 2, o processo criativo envolve os momentos de verificação e de teste das ideias. Como etapa constante em todos os atos criativos, as transformações também fazem parte do processo de Hugo Rodas. Em seus fazeres artísticos as mudanças são sempre presentes. Independente da divisão de fases para o processo criativo de Rodas, noto que houve uma similaridade em

---

<sup>48</sup> O ensaio dessas cenas pode ser visto nos vídeos do: Anexo VI - Mídia DVD 2, pasta 2 aso 35 segundos. As cenas no espetáculo podem vistas no Anexo V- Mídia DVD 1 - Apresentação do Espetáculo *Rei David*.

relação à etapa de verificação como descrita pelos autores e o que visualizei na parte prática desta pesquisa.

Diante disso, no acompanhamento dos ensaios do espetáculo *Rei David*, pude ver como aconteciam o formar e o transformar em um dos trabalhos de Rodas. As considerações serão sobre os acontecimentos do processo no período entre a quinta e a décima primeira semana, uma vez que identifiquei que nesta etapa ocorreram as transformações mais significativas para a estrutura do espetáculo.

### 5.2.1 – O trans-formar de/para/com Hugo Rodas

Para falar sobre as transformações, comento também o fato de que existe certa ideia mítica em torno de Hugo Rodas, na qual ele mudará tudo o tempo todo. Vejo diante disso uma preocupação do grupo em acompanhar as mudanças propostas e um receio de que na véspera da estreia tudo seja alterado, levando um sentimento de insegurança aos participantes.

Como visto no capítulo anterior, existiu uma preocupação do elenco no segundo dia de ensaio da cena 2, quando pensaram que Rodas estava modificando tudo trabalhado no dia anterior. No decorrer do processo criativo o grupo percebeu que as mudanças não seriam como imaginaram naquele momento. Na entrevista realizada para esta pesquisa, Rodas comenta e esclarece que sempre diz para todos: “eu transformo hasta lo último dia”<sup>49</sup>. Para ele, existem “mudanças que son absolutamente necessárias e que aparecien pela contrución, em la construcción, e no em una ideia”<sup>50</sup>. Seguindo nessas reflexões, ao longo da entrevista Rodas menciona que ele não é uma autoridade sobre si – em seu processo de concretizar as ideias, ele não parte apenas de um conceito ou proposta pré-estabelecida, mas pelo que surge no processo de criação. Dialogando sobre como ele se relaciona com as questões das mudanças nesse processo de materializar a imaginação, Rodas afirma:

No so una persona que vá detrás de trabalho que imagino. Eu imagino um trabalho, do começo até o fim. É, em el processo se vá transformando tudo, se transformando tudo, tudo! Como se transforma cada dia, como se transforma su necesidad. (...) Entocés vocie tien que saber, como enfrentar-se com isso. As coisas se transforman lo tiempo inteiro<sup>51</sup>.

Hugo Rodas, entrevista 31, outubro, 2014.

---

<sup>49</sup> Hugo Rodas, entrevista 31 de outubro de 2014. Em Anexo VII, CD 1, pasta 2.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Idem.

Nisso percebo a consciência dele de que o grupo precisa saber lidar com essas transformações. Observo que no processo criativo de Rodas, as ações e direcionamentos são iniciados a partir das suas propostas idealizadas, contudo ele não as impõe para que seja mantido exatamente o que foi concebido mentalmente, ele permite que se transformem com as outras possibilidades que podem surgir.

Essas reflexões contribuem para esclarecer mais sobre Rodas na condução dos ensaios. No início dos ensaios ela já apresenta a proposta pré-estabelecidas das suas ideias sobre o que deve ir para a cena. Todavia, quando sua IS é compartilhada, sua postura se modifica e ele se permite mudar e transformar as imaginações iniciais a partir do que o processo lhe oferece. No caso de *Rei David*, notei que no momento de concretização entrava o diálogo com o grupo, já estabelecido em sua identidade distinta e juntos transformavam, criavam.

Rodas comenta como observa a questão da transformação a partir de algo que surgiu no processo. Para ele:

A obra de arte em si é absolutameinte transformadora, ela te transforma. Você tiene que respeitar o que teu próprio trabalho te ensina. É la imagem que es devolvida pra você, ela que te transforma, ela que te ensina em la realidad<sup>52</sup>.

Hugo Rodas, entrevista 31, outubro, 2014.

Quando ele menciona que se deve aprender com o trabalho, associa isso aos Domínios em Processo – DP –, considerando-os como os saberes que se desenvolvem a partir dos retornos que a criação em processo envia. Sempre será uma nova devolução, que exigirá novas reflexões e investigações no processo de formar. Esse retorno da obra ao longo do processo também proporcionará as transformações a que Rodas se refere. Nesse retorno, vejo ainda uma associação com o que Luigi Pareyson (2010) chama de “legalidade interna da obra”, que seria o que a obra retorna para Rodas, o que o conduz em seu fazer criativo. Para Luigi Pareyson:

(...) o artista inventa não só a obra, mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido. Extremamente livre e criador enquanto cria não somente a obra, mas também a lei que a governa, e este é o único modo como ela se deve deixar fazer; mas, ao mesmo tempo, vinculadíssimo e sujeito a uma lei inviolável e extremamente severa, que é aquela mesma legalidade que ele desencadeia

---

<sup>52</sup> Anexo VII, CD 1, áudio 2.

no ato de conceber a obra: autor e súdito, inventor e seguidor, criador e subalterno, ao mesmo tempo. (2010, p.184).

Ao mencionar essa troca entre criação e criador, vejo que Pareyson comenta sobre como no ato criativo é preciso estar atento ao que a obra te retorna, como Rodas também afirma. Essa prontidão seria necessária para perceber a legalidade da obra e criar em conjunto com ela, pelas transformações que surgem como necessárias na construção da obra. Como para criar é preciso transformar, relaciono outro ponto da fala de Rodas ao que Ostrower (1987) comenta, que corresponde à questão de como o contato com a obra é transformador. Como visto na relação do novo com a criatividade, durante um processo criativo a obra estabelece uma ligação com quem a cria e ambos se transformam pelas resignificações e reformulações que se fazem nessa troca, como Ostrower (1987) diz.

Associo isso também ao que foi mencionado no final do Capítulo 1, quando Ostrower (1987) declara que esse novo seria a partir do que cada indivíduo recria para si a cada contato com a obra. Vejo as reformulações e recriações abordadas por Ostrower presentes no processo, não apenas no contato posterior com a obra ou produto criado. Estabelecendo ao longo do percurso criativo a transformação em quem cria e no desenvolvimento da criação.

Na discussão sobre as mudanças realizadas no processo também retomo que elas não são aleatórias. Como vimos no Capítulo 1, a arbitrariedade não se relaciona com o fazer criativo, pois não vincula-se ao consciente para essas ações e, sem o consciente, a ação não é criativa. Verifiquei que as modificações eram constantes no decorrer dos ensaios de *Rei David*, e isso gerava, em alguns, a sensação de incompreensão sobre a razão de tantas mudanças aparentemente aleatórias. Sobre essas questões, Pareyson acrescenta que no percurso criativo existe um princípio condutor que orienta essas mudanças e transformações. Ele afirma que:

Este estado de tateamento e de aventura total é contrário à experiência artística: o decurso do processo artístico é de algum modo orientado, porque o artista mesmo não possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar como definitivo (2001, p.187).

No mesmo sentido da abordagem do filósofo, Ostrower (1987) menciona no tópico 2.3, nas páginas 69 e 70, sobre como no percurso de criação todos se seguem pela a intuição, que para a autora é como uma bússola interior. Mesmo que o próprio criador não

a conheça a priori, ela guia as decisões e opções ao longo do percurso, de modo que as escolhas nunca serão aleatórias. Nessas perspectivas relaciono ainda a intuição, no sentido proposto por Ostrower, no qual ela retém os Domínios Antecedentes – DA. Eles poderiam estar até em um estado pouco inconscientes, mas auxiliariam nessas seleções ao longo do ato criativo.

Associo esses pensamentos de Pareyson e Ostrower com o que ocorreu durante o processo. Ainda que a objetividade das decisões não estivessem claras, existia no diretor a consciência do que algo precisava ser modificado, enfatizado ou até mesmo cortado, tanto no nível textual como no musical. Isso sendo estabelecido pela legalidade da obra com o que ela retornava para Rodas, como a sua intuição nutrida de seus DA, DP e SA unidos, conduziam o caminho. Ressalto que essas são minhas percepções a partir do que visualizei no acompanhamento e nos registros dos ensaios, mas sem acesso às reflexões mentais de Rodas.

Suponho que podemos pensar que algumas mudanças sugeridas podem parecer desprovidas de sentido por não entendermos, ou por não termos acesso ao modo como essas seleções e organizações acontecem na mente de outras pessoas, ou, mesmo em nós. Contudo, Ostrower (1987, p. 75) complementa que mesmo não tendo acesso anterior a essa intuição, as escolhas e os caminhos que te conduzirão a sua meta serão visualizados ao longo do percurso, à medida que esse for sendo traçado. Relacionando isso à fala de Rodas, quando ele menciona que ‘o retorno’ recebido da obra ao longo do processo indicaria as questões de transformação seguindo a legalidade da obra e que essas ações e mudanças permitiriam desvendar alguns aspectos desse caminho que se está percorrendo e traçando ao mesmo tempo.

Ostrower (1985) complementa que essa trajetória apesar de intuitiva é repleta de experimentações. Sem acesso ao campo mental dos artistas do processo, pude ver esses caminhos sendo percorridos pelo que acontecia nos ensaios. Como é característico desse espaço nos processos criativos cênicos, nos ensaios ocorrem os momentos de investigações e as transformações que envolvem o ato de criar.

Sobre o espaço do ensaio, Patrice Pavis, observa que o termo “ensaios” pode configurar-se de formas distintas. A definição que mais aproxima do que se configurava no processo criativo de *Rei David* são as definições de Peter Brook, em que:

A palavra francesa evoca um trabalho quase mecânico, ao passo que os ensaios se desenvolvem cada vez de maneira diferente, e são, às vezes, criativos. (...) O alemão *Probe* ou o espanhol *ensayo* (“tentativa”) traduz

melhor a ideia de experimentação e de tateio antes da adoção da solução definitiva (Pavis, 2008, p.129).

Os ensaios de *Rei David* eram exatamente o espaço das experimentações. Presenciar e registrar esses momentos contribuiu para as observações sobre o desenvolvimento do processo criativo nesse espaço em que aconteciam os teste e verificações das ideias, bem como as tomadas de decisões que definiram o espetáculo. As escolhas aconteciam pelo processo de experimentação no qual Rodas e o grupo testavam e verificavam as ideias. Isso, por sua vez, levou às transformações do ato de criar. É importante destacar ainda que tanto as canções como os textos foram modificados durante os ensaios. Rodas iniciou o trabalho partindo do roteiro proposto, todavia, ao observar o que era apresentado, reorganizava a ordem dos acontecimentos e parte do material textual e musical.

Rodas também diz que compreende o transformar no sentido de algo da imaginação que se modifica para concretizar e complementa “Una transformacion não é agregar como se fossen adornos, como se fora um brinco, como se fora um colar”<sup>53</sup>. Diante da afirmação, percebe-se que para o artista, transformar não está nas opções de agregar elementos novos como acessórios, mas no que se verifica e o no que acontece ao longo do processo. Não apenas a inclusão de novos elementos como uma música ou um texto, mas sim como a música e o texto podem ser modificados ao longo do trabalho. São exatamente essas mudanças que abordarei adiante. Como se estabeleceram as alterações no roteiro, que inclui os textos e as músicas das cenas de *Rei David*. Pude observar isso especialmente na reorganização do roteiro do espetáculo. Nos próximos itens exponho as mudanças que aconteceram visando compartilhar alguns aspectos do processo criativo de Hugo Rodas pelo que se pode visualizar das transformações ao longo dos ensaios de *Rei David*.

### **5.2.2 – Reorganizações do roteiro**

O roteiro utilizado nesta pesquisa era o material composto pela proposta inicial de texto e músicas, conforme esclarecido no capítulo anterior. Aquela organização do material foi a base para o início dos trabalhos, entretanto, ao longo dos ensaios diversas mudanças aconteceram até que tivéssemos a estrutura final do roteiro utilizada nas apresentações do espetáculo. Ao acompanhar esse processo notei que mesmo tendo registrado todos os ensaios, parte do que moveu Rodas e o grupo a realizar as alterações é impossível de ser

---

<sup>53</sup> Entrevista em 31 de outubro de 2014 em Anexo VII, CD 1, áudio 2.

documentado. Essa parte inacessível corresponde às associações mentais como também a uma série de verificações e transformações encadeadas que não podem ser acompanhadas em sua totalidade. Do mesmo modo, como mencionado antes por Ostrower, algumas questões do processo só podem ser vistas e entendidas quando acontecem.

Tendo pela frente essa imensa dificuldade de compreender e compartilhar das transformações ao longo do processo criativo de *Rei David*, apresentarei algumas das mudanças que observei. Para isso, iniciarei apresentando o roteiro final do processo e, no próximo subcapítulo, desenvolverei sobre como o trabalho em algumas cenas específicas esteve relacionado com essa reorganização do espetáculo.

Para isso, apresento uma comparação entre o roteiro inicial e o final. Como exposto antes, o roteiro inicial possuía catorze cenas e treze canções, sendo a última o salmo de David cantando, enquanto que o roteiro final é constituído de dezessete cenas e mantém as treze músicas. No entanto, o salmo não foi usado no final, mas na abertura do espetáculo e sem a letra, apenas a melodia acompanhada de projeções de cenas de guerras<sup>54</sup>.

Para visualizar melhor essa reorganização do roteiro, elaborei um quadro que ilustra as cenas que se mantiveram iguais e as que mudaram de ordem. A primeira coluna apresenta a ordem e nomenclatura das cenas no início do processo e correspondem ao roteiro elaborado por Marcus Mota, que serviu de base para o desenvolvimento do trabalho. A coluna do meio é comparativa, apresentando os símbolos que indicam se as cenas continuaram as mesmas ou não. No primeiro caso, utilizei o símbolo de = (igual). Se foram modificadas, são apresentadas com o símbolo de  $\neq$  (diferente).

Na última coluna é apresentada a ordem final em que as cenas foram organizadas, o modo como ficou o roteiro após as mudanças. Nessa coluna, quando após o título da cena forem apresentados os símbolos: (= cena nº x), por exemplo: (= cena 01), significa que esta, no início do processo, era a cena 1. Se aparecer (= cena 02), indica que a cena no roteiro inicial era a cena 2, conforme pode ser visualizado na primeira coluna. O número que estiver após o sinal de igual sempre será correspondente ao número da cena da primeira coluna. Como as cenas eram compostas por músicas e textos, na última coluna também constam indicações sobre modificações musicais. Assim, as alterações realizadas são indicadas entre parênteses.

Esse esquema foi proposto para facilitar a visualização de forma simplificada da reorganização das cenas e das músicas do roteiro inicial para o final. Desse modo, temos o

---

<sup>54</sup> Ver Anexo V – Mídia DVD 1 – Apresentação do espetáculo *Rei David*.

quadro:

<b>Cenas – Início do processo:</b> Número das cenas - Título das cenas.	<b>Comparativo</b>	<b>Cenas – Final do processo</b> Número das cenas - Título das cenas.
1- Abertura instrumental. Guerra, retomadas de temas da peça.	=	1- Abertura instrumental. Guerra, retomadas de temas da peça. (Música = salmo de David da cena nº 14).
2- Entrada do coro, carregando um caixão. Canção de abertura. Puxador de bumbo na frente do coro.	=	2- Entrada do coro, carregando um caixão. Canção de abertura. (Sem o puxador de bumbo, e com ritmo mais acelerado que a primeira versão proposta).
3- De como David começa a se tornar quem é após roubar o Sacerdote.	=	3- De como David começa a se tornar quem é após roubar o Sacerdote. (Ocorreram modificações no roteiro na parte textual).
4- Recrutamento dos Homens de David, quando se forma uma quadrilha que ficará famosa.	=	4- Recrutamento dos homens de David, quando se forma a quadrilha que ficará famosa.
5- Conjunto de performances com os pequenos crimes de David cantados e dançados em cena. Funk. Barbárie. (músicos gritam nos riffs).	=	5- O bando cantando e dançando em cena. Funk. Barbárie. (A música se manteve igual, e no mesmo momento que foi proposto no roteiro inicial, porém com modificações na letra e cortes no início e no fim).
6- Encontro com o fazendeiro rico.	=	6- Encontro com o fazendeiro rico. (A cena está no mesmo local da proposta do roteiro inicial, porém o texto foi modificado).
7- Reunião dos malfeitores, festa, debate entre os cantadores sobre as contradições de David. Samba-rap.	≠	7 – Invasão da casa do fazendeiro. Morte do Fazendeiro e estupro de suas filhas.
8- O sonho de David. Os gigantes. Acampamento dos ladrões. David acorda aos gritos. (Pesadelo de David)	≠	8- A canção da Mulher De Tecoa. (= cena nº10)
9- Encontro com o Rei.	≠	9 – Sonho de David. Os gigantes. Acampamento dos ladrões. David acorda aos

		gritos. (Pesadelo de David) (= cena nº08, com modificações no texto).
10- A canção da Mulher De Tecoa.	≠	10- Cena do murmurinho. (O bando questiona quem colocaram no poder: David).
11- O traidor traído. (Expurgos. David julga seus homens)	≠	11- Desfile e encontro com o Rei.
12- Reviravolta. (O rei julga e condena David à morte)	≠	12- Canção da Mulher do Oficial de David. (Mantém só a música da cena 12 do roteiro inicial). A música que estava na cena 12 se torna independente e vira uma cena.
13- Quando a carreira do bandido David chega ao fim e começa o mito. (Monólogo final de David)	≠	13- Segundo encontro com o Rei.
14 – <i>FINALLE</i> . Coro canta salmo de David.	≠	14- O traidor traído. (= cena nº11)
		15- Reviravolta. (O rei julga e condena David à morte) (= cena nº12)
		16- Quando a carreira do bandido David chega ao fim e começa o mito. (Monólogo final de David) (= cena nº13)
		CENA 17 . <i>FINALLE</i> . (Canção final) Todos cantam o sambap. (Música = cena nº 07)

Figura 38 – Quadro 1 - Comparativo entre o roteiro inicial e o roteiro final do espetáculo *Rei David* (2012).

Pelo quadro podemos ver que após a cena 7, do roteiro inicial, toda a estrutura do espetáculo foi reorganizada. Isso corresponde à metade do que foi proposto no roteiro inicial (quatorze cenas), e essas alterações aconteceram nessa segunda fase dos ensaios. Até a semana 11 todas as cenas do roteiro final já haviam sido trabalhadas e Rodas já tinha definido o posicionamento de cada cena na estrutura do espetáculo.

Isso não significa, contudo, que apenas entre a quinta e a décima primeira semana aconteceram transformações. Identifico que as mudanças fizeram parte de todo o processo, porém de modos variados. Na primeira fase dos ensaios, até a semana 4, as propostas de Rodas para as modificações foram rapidamente solucionadas, em geral no próprio dia ou, no máximo, no ensaio seguinte. Na segunda etapa de ensaios de *Rei David* houve

modificações mais complexas, não eram apenas as transformações no texto e na música, mas também na ordem das cenas. Nesse momento de mudanças, observei como o coro se fortalecia, pois estava cada vez mais presente no espetáculo, e como as novas cenas para o roteiro surgiram de desdobramentos de outras cenas. No próximo subcapítulo exemplificarei o processo de transformações principalmente nas cenas 5, 6, 7, e 10 do roteiro inicial. E, na fase final, ocorreu o aperfeiçoamento de cada uma das cenas, principalmente das finais, e os ajustes junto ao coro Laugi e à orquestra Big Band.

Esses períodos de transformações na segunda fase refletiram no ritmo do processo criativo. Conforme observado ao rever os documentos do processo, a dinâmica seguida por Rodas na condução dos ensaios consistia em apresentar o que seria trabalhado a cada dia e avançava para as experimentações. Nesse processo, ele seguia o trabalho com as próximas cenas do roteiro, ainda que alguma questão das cenas anteriores não estivesse totalmente resolvida. Depois, nos próximos ensaios ele revia as cenas anteriores para o burilamento e seguia para as próximas. Assim, o trabalho continuava, mesmo que algumas questões de cenas anteriores precisassem ser revistas. Todavia, ainda nessa progressão houve um período entre as semanas 5 e 7, e depois entre as semanas 12 e 14 que não houve uma estagnação no ritmo de desenvolvimento do processo, como pode ser visto no gráfico a seguir: na vertical tenho as cenas, e na horizontal o tempo dividido em semanas.

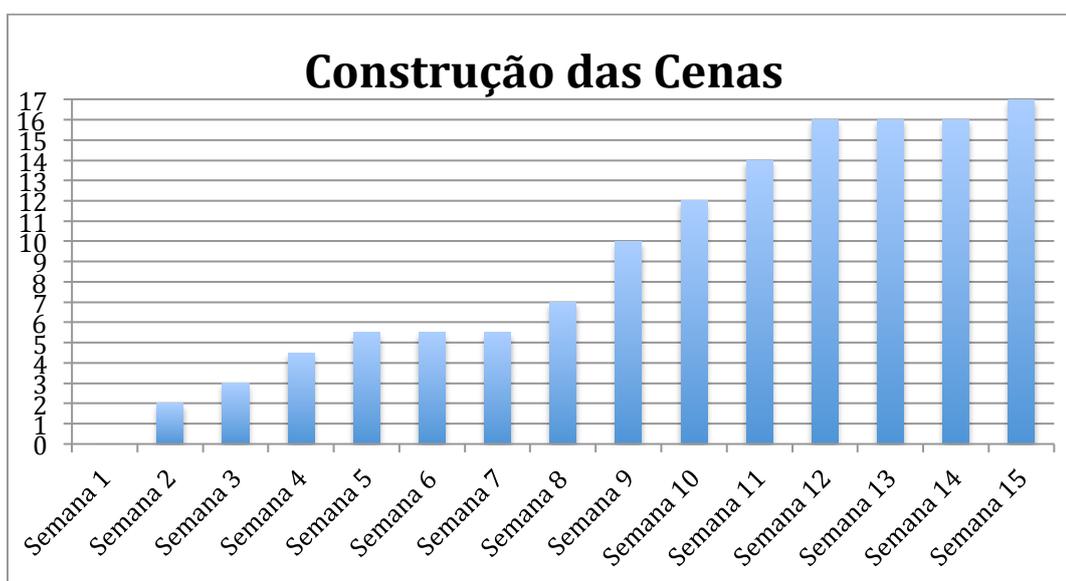


Figura 39 – Gráfico 1 – Ritmo de criação das cenas do espetáculo Rei David (2012).

Destaco que o primeiro momento de estabilização no ritmo ocorreu quando aconteceram as transformações mais significativas para a estrutura do espetáculo,

incluindo a reorganização na ordem e a construção das novas cenas. Como um dos obstáculos a serem superados ao longo do processo, esse período exigiu muito das habilidades que o grupo adquiriu e da LG de Rodas para conseguirem transpor essa fase mais complicado. No Capítulo 2, no item 2.2 os autores Ostrower (1987), De Masi (2003), Lubart (2007) e Robinson (2010) comentam sobre a existência desse momento de maior dificuldade a ser transposta ao longo do processo criativo. Eles falam como ele pode gerar frustrações e sensações negativas, mas que uma vez superado, traz a satisfação.

Notei que neste período, tanto Rodas como o elenco apresentavam algumas frustrações por passarem pelos mesmos problemas com as mesmas cenas em vários ensaios consecutivos. Lubart (2007) menciona que nessas ocasiões a reação diante da dificuldade pode ser a aceitação de soluções inapropriadas, o que levaria a retornar para a fase de testes e verificações, ou continuar insistindo nas experimentações. Em *Rei David*, Rodas continuou investigando outras possibilidades. Apesar de mais exaustivo para ele e para o grupo, ele persiste em busca das orientações pelo retorno oferecido pela obra e pela sua intuição até encontrar as propostas que considerava adequadas.

O segundo momento de estabilização no ritmo de desenvolvimento do percurso criativo se deu entre as semanas 12 e 14, próximo ao final do processo, quando a maioria das cenas já haviam sido estabelecidas e faltava apenas definir como seria a cena final. Então, foi um período de trabalho sobre essa cena e de lapidação de todas as outras. Nas duas ocasiões em que o ritmo se estagnou, diversas transformações permearam o processo. Nas análises do próximo subcapítulo o foco será o primeiro período, pois esse está inserido na fase de desenvolvimento, entre as semanas 5 a 11, que são a base para as análises deste capítulo. A seguir apresento uma perspectiva das modificações que aconteceram em algumas cenas que foram trabalhadas principalmente nessa época.

### **5.3 – Transformações em cena**

Como comentado acima, um dos fatores que gerou essa estagnação no ritmo do processo foi que as transformações atuaram em diversos aspectos. Defini que isso aconteceu em três níveis: textual, musical, ordinal. A meu ver, por abarcar esses três elementos, foi complexo administrar as alterações em todos esses sentidos.

A parte textual foi modificada em todos os momentos do ensaio. Observei que Rodas seguia um modo constante de propô-las. A cada sequência de ações da cena ele sugeria aos

atores alterações nas falas de acordo com o que era realizado. Essa dinâmica seguia até o que Rodas considerasse o texto de acordo com o que era visto em cena. Assim, ele não modificava apenas o texto do roteiro, mas também havia substituições sobre as próprias falas que ele sugeria.

Souza (2007, pp. 94-100) observou Rodas tendo essa mesma postura na montagem de *Inspetor geral* (2006). Ela comenta que essa atitude dele seria com a de um dramaturgo em cena e utiliza o termo “dramaturgo encenador”<sup>55</sup>, que modificava o texto a partir de retornos visuais e sonoros que recebia do processo de construção da cena.

Noto que em *Rei David*, Rodas continua seguindo essas questões visuais e sonoras para as alterações ao longo do espetáculo. Contudo, entre o processo que pesquisei e o que Souza (2007) investigou existiu um diferencial em relação ao contato com o autor do texto utilizado. Em *Inspetor geral* (2006), Rodas não tinha acesso ao autor, Nicolai Gógol, enquanto no processo de *Rei David* o texto era de Marcus Mota, que estava presente em muitos ensaios. Assim, além da troca com AV e seus DA, DP e SA, Rodas podia ainda dialogar com o autor. Mesmo em contato com Marcus Mota, Rodas não perdeu suas características de dramaturgo encenador. Ele continuava a sugerir alterações diretamente para os atores durante o ensaio, porém, em algumas cenas ele solicitava a Mota a reescritura de parte do texto. Antes desse diálogo com o autor, Rodas já tinha tido algum ensaio da cena, então havia recebido o retorno audiovisual e a partir disso fazia suas indicações para o novo texto. Quando esse material retorna para os ensaios também era modificado pelo contato com o dramaturgo encenador. A transformação no texto era um processo conjunto – não só entre Rodas e Mota, mas com todo o grupo. Nessa relação existia a proposição de falas para o texto a partir dos atores e o retorno que Rodas tinha era proporcionado pelo grupo. Adiante exemplificarei como foi esse processo na cena 6 “Encontro com o fazendeiro rico”, que mostra outras especificidades das modificações textuais em *Rei David*.

Ressalto ainda que, de acordo com o que Souza (2007) aborda, notei que os aspectos da AV de Rodas se conectam como seus SA para esse trabalho de transformações. Em *Rei David*, observei a AV e os SA nas mudanças do texto e também, no que se refere à letra e ao ritmo das músicas e à organização da ordem das cenas. Sendo assim, entre os DA que mencionei acima, que estariam na intuição de Rodas para esse trabalho, a sua característica de AV se destacou entre os domínios presentes e foi um guia determinante nesse processo.

---

<sup>55</sup> Mais informações sobre esse aspecto de Rodas verificar material de Souza (2007, pp. 94-133).

Para refletir sobre os percursos, testes e experimentações que perpassaram o processo criativo de Rodas em *Rei David*, descreverei algumas das transformações que aconteceram em cenas específicas do espetáculo, focando nos momentos mais significativos de mudanças no texto, na música e na ordem das cenas 5, 6, 7, 8, e 10 do roteiro inicial.

Durante as descrições, foi difícil transcrever como ocorreram as trans-formações, que é esse fluxo constante entre o formar e o transformar em processo criativo. O mesmo é verificado em *Rei David*. São sucessões de testes e verificações que se desdobram em outras propostas em um fluxo muito contínuo e próprio do fazer criativo. É possível estabelecer suposições sobre as escolhas e decisões a partir do que foi visto, mas compreendê-las por completo ainda é inacessível. Assim, apresento essas observações para compartilhar um pouco do que foi vivenciado e das reflexões que surgiram, mesmo que elas sejam apenas resquícios de algo muito mais profundo e complexo que envolve o trabalho de Rodas.

Exemplifico algumas alterações nas cenas a seguir com a intenção de abordar a relação entre o que Rodas recebia de retornos visuais e sonoros da obra em processo de criação, e como isso se trans-formava. E, como nesse percurso de criação o caminho só é descoberto ao ser percorrido, ou seja, apenas quando ocorrem as alterações é possível visualizar as transformações, adiante compartilho algumas das mudanças que sucederam ao longo do processo na intenção de identificar as mais significativas.

### **5.3.1 Análise descritiva: A música na cena 5**

Sigo assim, descrevendo alguns acontecimentos dos ensaios entre as semanas 5 e 11. Os comentários abaixo correspondem a situações de diferentes ensaios entre esse período até que se sucederam as definições que apresento.

Começo com exemplos de mudanças que aconteceram na cena 5, “Celebração dos efeitos de David e seu homens”, que consiste em uma canção com cinco estrofes em ritmo de funk<sup>56</sup>. Nesse momento, David forma seu grupo de bandidos cruéis e violentos.

No que diz respeito à letra da música, Rodas sugeriu a Mota que acrescentasse alguns elementos que deixassem mais claro o encontro do bando de David, a força que ele ganhava derrotando os inimigos e sua ganância. Para enfatizar esses aspectos, que já existiam na canção, Mota modificou a letra das duas últimas estrofes da música. Ressalto

---

<sup>56</sup> - A letra da música pode ser vista no Anexo II - Programa do espetáculo *Rei David*. O ensaio da cena pode ser vista no Anexo VI - Mídia DVD 2 – Pasta 2.

que, em *Rei David*, as canções compostas por Mota também apresentavam relação com a narrativa do espetáculo, não eram apenas elementos sonoros, eram cenas que seguiam com a narrativa.

As indicações de Rodas, como mencionado acima, partem do retorno que ele recebe da obra que está sendo criada. Nas questões musicais, notei que as indicações para as transformações aconteciam em três perspectivas. Uma no que se refere à letra, outra sobre ao andamento, que seria a questão dos tempos musicais e os momentos de início e fim das canções. Além disso, ao longo do processo ele conversava com Mota e Dalla sobre a trilha sonora para algumas cenas, como aconteceu para as cenas 7 e 11 do roteiro final. Contudo, para as análises deste trabalho me concentrarei nas três vertentes apresentadas acima.

Sobre o primeiro aspecto, as transformações aconteciam de modo similar ao que descrevi com o texto: Rodas sugeria mudanças de palavras e frases buscando enfatizar ou apresentar com mais clareza algum ponto da história, como no caso acima. Sobre o andamento, exemplifico com a canção da cena 2, em que Rodas sugeriu que o tempo da música fosse duplicado e, no refrão final, quadruplicado. Desse modo a canção ficou muito mais acelerada.

No processo da cena 5, também foram investigadas diferentes possibilidades para o início e fim da canção do funk. No começo, procurou-se a melhor forma de fazer a transição entre a cena 4 e a cena 5 pois seria a passagem de uma música para outra. Depois de muitos testes e experimentações, Rodas optou por retirar a introdução da música do funk, para que logo ao final da música da cena 4 houvesse um segundo de silêncio após um grito de Êêê; então o funk começaria já no momento que o coro canta. Ressalto que para marcar o instante exato que seria o corte da música e a entrada do coro, Rodas contou com a ajuda Aida Kellen, sendo este um dos muitos exemplos de como outros integrantes do grupo contribuíram nas transformações do processo criativo.

Para o final da canção, Rodas analisou como terminar a música e seguir para a cena 6 “O encontro com o fazendeiro”. Após observar diversas passagens da música, definiu que o melhor seria encerrar a música com o verso: “ressoa a alegria da voz que comanda”. Rodas considerou que incluir a primeira fala de David depois desse verso da música era o mais adequado para mostrar a “voz de comando” do personagem.

Outros direcionamentos de Rodas para a cena 5 incluíam as ideias iniciais de que só alguns coristas descessem para a plateia e propunha que o auxiliar de David e seus três capangas tocassem tambor. Para o início da cena, antes da música, teria uma guerra com

sons de tambores, tiros e ambulâncias. Ao longo da cena seriam coreografadas lutas e mulheres gritando, como em uma carnificina. Teria fumaça iluminada de vermelho e amarelo. Ao final, todo o bando cantaria e tocaria os tambores do triunfo. Além disso existiria uma bandeira com o nome David escrito nela. Esses foram seus primeiros elementos da IS de Rodas. Porém, o modo como ela se reorganizou e se concretizou foi diferente.

A partir do momento que Rodas compartilha essas ideias começam as transformações. Logo na execução da cena em que apenas alguns integrantes desceram do palco acompanhando David, Rodas reconsiderou a ideia. No ensaio seguinte, ele pediu para que todos os integrantes do bando descessem com David. A integração e dinâmica adquiridos pelo grupo anteriormente é vista em um coletivo que unido fortalece a cena, e o coro cênico segue participando dela.

Visualmente, David ser acompanhado por um número maior de pessoas enfatizava o volume de seus seguidores, que o exaltavam e louvavam, como dizia a letra da música. A meu ver, Rodas, guiado pela sua AV, pelo retorno da obra e pelos seus DA, optou por continuar com essa proposta de que todos deveriam acompanhar David. Desse modo, o coro todo junto de David era um aspecto tanto condizente com o que a letra da música abordava como refletia a continuação da união do grupo na sequência do espetáculo.

As ideias continuaram se desdobrando, antes o grupo só desceria do palco, cantaria e dançaria em frente da primeira fileira do palco, depois, Rodas sugere que eles deveriam percorrer as laterais da plateia, cruzarem-se no fundo e voltarem para o proscênio.

Dos outros elementos da ideia inicial, identifico que o triunfo seria ao tocar os tambores, evidenciando o prazer em ressaltar os atos violentos que a música descreve do que o bando de David cometeu. No entanto as propostas não concretizadas foram: mostrar uma guerra com sons de tambores, tiros e ambulâncias, coreografia de lutas e mulheres gritando, como em uma carnificina, nem a fumaça iluminada de vermelho e amarelo e a bandeira com o nome David escrito nela.

Outra alteração em relação ao coletivo, foi que três mulheres que compunham o coro cênico não participavam da movimentação de acompanhar David e seguir cantando e dançando nas laterais do texto, pois Rodas já as visualiza como as filhas do Fazendeiro, que estariam com ele na cena 6. Observo que enquanto o coro e David desciam e percorriam a plateia, tiravam a atenção do palco para que essas atrizes e o ator que interpretaria o Fazendeiro pudessem preparar o palco para a cena seguinte. Ou seja, a saída

do coro com David retirava atenção para a preparação da mesa de jantar da cena 6, que será a próxima cena a ser comentada.

### 5.3.2 Análise descritiva: O texto na cena 6 e a nova cena 7

A cena 6 “Encontro com o fazendeiro rico”, assim como a cena anterior não teve alteração na ordem do roteiro inicial. As transformações mais significativas foram em relação ao texto.

Nesta cena existe a discussão sobre as questões de poder e o embate de David com o Fazendeiro, representando a disputa com o poder latifundiário. O texto dessa cena foi o mais modificado e o que demorou mais tempo para ser definido, e a dinâmica seguida para sua construção não foi apenas a do dramaturgo em cena. Foram diversas propostas tanto de Mota quanto de Rodas e dos intérpretes das personagens principais da cena – Denis Camargo (David) e Samuel Araújo (Fazendeiro). A cada dia surgiam novas propostas e novas indicações do diretor. Rodas buscava diferentes possibilidades para explicitar o que era abordado na história. Ele queria mais clareza entre o embate dos personagens e o que cada um representava.

Várias vezes Rodas realizava o mesmo procedimento que usou em outras cenas, em que ele propunha as mudanças no texto de acordo com o que era visto das ações das cenas, pelo retorno visual e sonoro da cena<sup>57</sup>. Contudo, na semana 7 tivemos uma interrupção nos ensaios. Ocorreu apenas um ensaio ao longo da semana e mesmo assim com ausência de muitos integrantes. Essa semana coincidiu com o feriado do dia 12 de outubro e a semana do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Com essa pausa nos ensaios, perdeu-se na memória as propostas de Rodas para o texto da cena 6, mas os registros em vídeo permitiram recuperar o que ele havia proposto e auxiliaram na continuidade da reescrita do texto. Após três semanas trabalhando sobre essa cena, as falas que Rodas sugeriu aos personagens foram transcritas dos vídeos. Com base nessas propostas Mota e os atores principais da cena se juntaram e compuseram uma versão do texto que foi mantida com pequenas modificações.

O que destaque entre as especificidades das transformações do texto, tanto nessa cena como em outros momentos do processo de *Rei David* é que o dramaturgo em cena não agia com base apenas com sua AV, mas também com o que o grupo retornava e o que o texto

---

<sup>57</sup> Um exemplo dessa ação de Rodas pode ser visto no Anexo VI, pasta 2, no vídeo da cena 6.

apresentava. Nesse trabalho, ele dialogava diretamente com o autor, com os atores e ainda teve acesso aos registros em vídeo para a reescrita do texto. Vejo nisso uma aproximação com a discussão sobre o capturar o efêmero e a transposição do imaginário para a concretude. No exemplo acima, pelo vídeo foi possível resgatar uma ideia que surgiu em um determinado momento e que poderia ter se perdido. Entretanto, ressalto que mesmo ao voltar ao que foi capturado dessa ideia, ela não foi utilizada como uma reprodução, ela foi resgatada para que pudesse retornar ao processo e passar pelas fases de testes, verificações e transformação. Os atores e Mota a tiveram como ponto de partida, mas do contato que eles estabeleceram a ideia se transformou. Isso mostra com mais clareza as peculiaridades das transformações textuais, que envolveram um diálogo entre os registros e o processo; como também o contato e troca entre os integrantes para criarem juntos. É visto que as soluções partiam de Rodas, mas tinham a contribuição de todos para serem testadas e concretizadas.

De volta ao roteiro inicial, este indicava que o Fazendeiro e as filhas estavam em uma tenda, onde seria visível o bem estar no local, e no final da cena teria uma música das filhas do Fazendeiro. A música seria para quando o bando de David invadissem a tenda do fazendeiro e estuprassem suas filhas. Para demonstrar a fartura do Fazendeiro, Rodas sugere que ele e as filhas estejam jantando em uma mesa com abundância de alimentos. Eles comeriam cientes que aquela seria a última refeição que realizariam. Como mencionei acima, essa mesa era montada durante a cena anterior.

Ao longo dos ensaios, o momento de invasão do bando de David e o estupro se diferenciou da cena 6 e tornou-se independente, criando assim a cena 7 do roteiro final: “Invasão da casa do Fazendeiro. Morte do Fazendeiro e estupro de suas filhas”. Assim, o embate que antes seria entre David e o Fazendeiro se desdobra. Eles tem o primeiro enfrentamento na cena 6, e em seguida isso é ampliado, envolvendo a participação de todo o coro. Enquanto os capangas seguram o Fazendeiro, David o mata, os seus homens estupram as filhas, e as mulheres restantes do bando roubam a comida sobre a mesa. Novamente a ação conjunta do grupo é utilizada em cena, e a potencialidade do coletivo repercute de modo que o final de uma cena se torna uma nova cena.

Ao longo dos ensaios as ideias sobre essa invasão foram sendo exploradas de diferentes modos até chegar às propostas que permaneceram. Essa cena é constituída apenas com a trilha sonora, as ações e não possui diálogos textuais. As ações foram sendo sugeridas por Rodas, e observo que para esta cena ele retoma alguns elementos que tinha

imaginado antes para a cena 5. Por exemplo, a relação com a carnificina. Enquanto os homens estupravam, roubavam e matavam as mulheres, Rodas enfatiza que Davi deve matar o Fazendeiro de modo cruel. Mostrando assim sua violência e brutalidade.

Apresento aqui resumidamente as decisões finais da cena que se desenvolveu para mostrar o que David e seu bando realizaram ao invadir a casa do Fazendeiro. Como isso, ressalto um exemplo de como um aspecto da cena anterior foi explorado e ampliado até o surgimento de outra cena para o roteiro final. Aponto ainda que as modificações na ordem do roteiro estão relacionadas às novas cenas, como esta, que surgiram ao longo do processo. Não foi apenas a mudança de ordem das cenas já existentes que interferiu na reorganização do roteiro final, essas novas propostas contribuíram para as transformações sobre ordem por incidirem na organização dos próximos momentos.

Ainda que tenha estabelecido essa nova cena como a sétima, Rodas continuou seguindo a dinâmica mencionada acima de modo que enquanto resolvia essas questões das cenas descritas acima, ele prosseguia com os primeiros ensaios das cenas 7, 8, 9, e 10 do roteiro inicial. Assim, as transformações da cena 6 reverberaram na organização dessas outras cenas, o que desencadeou uma sucessão de mudanças nas cenas seguintes.

### **5.3.3 Análise descritiva: Reordenações e novas cenas**

Adiante comento principalmente as cenas 7 e 10 do roteiro inicial e suas transformações ao longo do processo. Nessa abordagem estão envolvidas principalmente as questões de reordenações do local das cenas na estrutura do espetáculo e outra nova cena que surgiu.

A cena 7 do roteiro inicial nomeada “Reunião dos malfeitores, festa, debate entre os cantadores sobre as contradições de David. Samba-rap”, consiste na música que intercalava estrofes com ritmo de samba e de rap. A proposta inicial era a própria descrição apresentada no título da cena e representaria o momento que alguns integrantes do bando começam a discordar da postura de David. Esses cantariam a parte de Rap, e os que continuavam de acordo com David cantariam a parte de samba. Contudo, ao longo dos ensaios, os caminhos percorridos na criação dessa cena tiveram algumas alterações. Houve uma mudança de posição do coro quando alguns passaram a discordar das atitudes de David. Essa divergência iniciaria assim que ele matasse o Fazendeiro. Rodas visualiza que alguns integrantes do bando, neste momento, já olhariam o assassinato como desnecessariamente cruel e isso reverberaria no debate que surge nesta cena.

Durante o processo, com os ensaios das cenas de 6 a 10 do roteiro inicial, Rodas experimentou diversos locais para o encaixe da cena 7, tanto antes como depois de cada uma dessas cenas. Além disso, verificou possibilidades diversas de organizações da ordem das estrofes da música, com diferentes intérpretes para cada estrofe, tanto em solos como em grupos.

Após muitas transformações, as mudanças mais significativas foram a definição do local desta cena no espetáculo e a criação de uma nova cena. Também ficou estabelecido que a parte do samba seria cantada por David, seu auxiliar, a esposa do auxiliar e os três capangas, enquanto o restante do coro cantaria a parte do rap. Mostrando assim quem se opunha ou não a David. A solução encontrada para a ordem, foi usar a música do samba-rap no final da peça. Porém, apenas na décima semana essa decisão foi definitivamente estabelecida.

Observo que a AV e os aspectos da carnavalização de Rodas estiveram presentes para conduzir esta cena para o final do espetáculo. Esse segundo elemento de Rodas é descrito por Coradesqui (2012, pp. 64-71) e por Souza (2007, pp. 98-136) e corresponde ao modo como essa festividade da cultura brasileira compõe os espetáculos de Rodas. Em síntese é “A inversão dos valores de forma bem-humorada e com certo escracho; o convívio das noções de grotesco, erótico, festivo e caricatural na composição de tipos e dinâmicas de cena (...)” (Coradesqui, 2012, p. 69). Todas essas questões poderiam ser vistas em diferentes momentos de *Rei David*. No encaminhamento da música do samba-rap para encerrar o espetáculo levou uma ênfase desses elementos carnavalescos para o final da peça. Neste caso, isso foi reforçado pelo fato que a música em si já possuía uma parte em ritmo de samba, o que a aproximava do carnaval brasileiro.

Rodas observa que o caráter de questionamento abordado pela música sobre seguir ou não David, no final do espetáculo, serviria como reflexão e crítica sobre os governantes que são escolhidos, o modo como os seguimos. No entanto essa crítica não perderia o humor, o grotesco e o erótico, que serão ressaltados pela audiovisualidade.

Outro momento significativo que aconteceu durante o trabalho com a cena do samba-rap foi o desenvolvimento de uma nova cena: “A cena do murmurinho”, que ficou como a décima do roteiro final. Seu processo de construção iniciou durante as investigações de propostas para a transição do final da cena da “Invasão da casa do Fazendeiro” para a cena do “Samba-rap”, quando houve uma movimentação em que o coro, que tinha todos os integrantes deitados no chão ao final da cena da invasão, iria

rastejar até o proscênio. Chegando lá, deveria se sentar e começar a bater os calcanhares na borda do palco. Rodas explorou diferentes ritmos, começando com uma batida mais lenta, acelerando e aumentando a intensidade. O som produzido era como o de um exército marcando, ou uma cavalaria que se aproximava. Quando atingida essa intensidade, Rodas indica para que comecem a abrir a boca, em oito tempos, em câmera lenta, e depois deveriam levantar os braços. Ao final eles deveriam dar um passo à frente e um grito, como se fosse um ataque. As fotos abaixo mostram isso:



Figura 40 – Ensaio. Batidas dos calcanhares na borda do palco e abrindo a boca. Foto: Angélica Beatriz.



Figura 41 - Ensaios. Um passo a frente e lançar os braços. Foto: Angélica Beatriz.

O que posteriormente permaneceu na cena foram as batidas dos calcanhares em um crescente de volume e aceleração, como o levantamento dos braços. O rastejar em direção ao proscênio aconteceria durante a cena 9, “Pesadelo de David”, enquanto David, seu auxiliar e seus três capangas continuassem dormindo. O coro que já estava discordando de David começaria a se arrastar para a borda do palco murmurando, esse murmúrio aumenta e se torna mais claro à medida que se aproxima da boca de cena. As falas sussurradas são as perguntas “Quem foi?”, “Quem foi que colocamos no poder?”. Esse texto é um trecho do refrão da letra da música do samba-rap que permaneceu nesse momento da peça.

Enquanto acontecia essa movimentação do coro David se debateria em seu pesadelo, e quando o coro chegasse e sentassem na borda do palco os capangas acordariam David perguntando o que estava acontecendo e contando sobre os comentários do povo.

Após a cena do pesadelo, o coro realizaria a movimentação de bater os pés na borda do palco e de projeção dos braços em direção à plateia. Nesse momento também retornaria as falas “Quem foi? Quem foi? Quem foi que colocamos no poder?”(5x) e “Que colocamos no poder!” (3x). Essas seriam pronunciadas em um crescente juntamente com o som das batidas dos calcanhares. Isso caracterizou-se como a cena 10 do roteiro final<sup>58</sup>. Ao manter essas falas a cena continua mostrando a oposição de alguns integrantes do coro em relação a David. O grito foi substituído pela ênfase na fala final da cena: “Que colocamos no poder!”, quando pronunciada pela última vez. Observo que dessa oposição a David segue-se a transformação do coro, que na sequência do espetáculo não acompanhará mais David e seguirá como Corte do Rei. No roteiro inicial isso não aconteceria, e vejo que a condução de Rodas para que o coletivo deixasse David, mas se mantivesse em cena, é outra evidência de como o trabalho realizado anteriormente reflete na posição do coro no espetáculo. Do mesmo modo que a coletividade fortaleceu David ao acompanhá-lo, agora representa o seu enfraquecimento ao abandoná-lo. Essas transições de posição do coletivo no espetáculo evidenciam a relação do coro com a condução da narrativa da história. Pela audiovisualidade que eles retornavam, Rodas reorganiza a potencialidade do grupo conduzindo o espetáculo.

Observando como as cenas 7, “Invasão da casa do Fazendeiro”, e a 10, “Murmurinho”, estabeleceram-se, noto um padrão que caracterizou o que chamo de novas cenas. Elas não são novas no sentido de algo que passa a existir do nada, como discutido nos capítulos iniciais não é essa a perspectiva de “novo” utilizada para esta pesquisa. Considero que são novas por terem surgido de reformulações e reconfigurações de cenas que já existiam. Esse processo para as novas cenas se associam à concepção de Rodas sobre o transformar. Elas surgem inicialmente como uma extensão de outras cenas até se formarem e terem seus elementos organizados e seguirem como uma cena independente. Elas não são constituídas por elementos acrescentados como adereços, mas pela transformação dos elementos que já estavam presentes. Noto que todas as cenas que foram acrescentadas no roteiro final possuem esse aspecto em comum, elas partem do que já existia no roteiro inicial. Como comentado acima, essas novas cenas interferem na reordenação do

---

<sup>58</sup> Ensaio da cena 10 – ver Anexo VI, pasta 3.

roteiro. A continuação do trabalho foi marcado pelo período em que aconteceram as maiores reordenações das cenas. Para ilustrar parte desse momento, comentarei sobre a relação entre as novas cenas 7 e 10 e as cenas: “Pesadelo de David” e “A canção da Mulher De Tecoá”. Estas estavam no roteiro inicial como cenas 10 e 8, porém nos ensaios mudaram de posição, a canção passa a ser a oitava, enquanto pesadelo passa a ser a nona cena do roteiro final.

Essas mudanças na ordem e na composição das próximas cenas também ocorreram devido à dinâmica de ensaios com o bloco de cenas (de 6 a 10 do roteiro inicial) e permitiu a Rodas reorganizá-las. Ao considerar o que essas cenas retornavam sobre a obra em composição, ele visualizou que “A canção da Mulher de Tecoá”, que a priori só aconteceria depois que David encontrasse o Rei, deveria ir para o depois da carnificina, no final da “Invasão da casa do Fazendeiro” e, posteriormente seria a cena do pesadelo, que por sua vez, seria seguida pelo “Murmurinho” como descrito acima. Observo que essas decisões criativas são guiadas pelo retorno da audiovisualidade das próprias cenas que eram criadas.

Já “A canção da Mulher de Tecoá”<sup>59</sup> é uma cena em que a Mulher canta suplicando a ajuda do Rei pela morte dos filhos. Nessa proposta, Rodas associa que esse lamento poderia acontecer após a cena da invasão, pois o coro se encontraria deitado no chão, em uma mistura de corpos mortos, daqueles que o bando matou, sendo simbolizado pelo Fazendeiro e a família, e o bando de David dormindo extasiado pelos seus feitos.



Figura 42 – Ensaio do final cena 7- “Invasão da casa do Fazendeiro”. Foto: Angélica Beatriz.

Pela imagem da cena, podemos ver os corpos caídos simbolizando os mortos ou os cansados e exauridos de energia pelas batalhas. Nesse contexto, seria cabível a cena em

---

<sup>59</sup> O ensaio da cena pode ser visto no Anexo VI, pasta 3.

que uma mulher reclama a morte dos filhos. Esse seria um fator a mais que encadearia no bando o questionamento sobre os feitos de David e estabeleceria uma conexão com a cena em que o coro questionaria a postura de seu líder, representado pela cena do “Murmurinho”.

Outra transformação que aconteceu pela construção da cena foi a mudança da letra inicial da canção. Antes a Mulher lamentaria a morte de seus filhos, entretanto, na passagem da cena, a interprete Aida Kellen, que cantaria a música, estava com o corpo de uma atriz próximo quando Rodas indicou para que ela pegasse os corpos no chão para simbolizar seus filhos. Nos primeiros, ensaios ela canta interpretando também com outro corpo próximo para manter a intenção de indicar dois corpos como sendo a filha e o filho mortos.

Mas, diante da imagem que se mostra a Rodas, ele indica para que ela pegue em seu colo um corpo. Pelo contato que a cantora tinha com os corpos, o que ela tinha à frente e poderia pegar em seu colo era o corpo feminino. Ao repassar a cena em diversos momentos, a relação que se mantém é com apenas um corpo. Ao realizar a ação de pegar o corpo nos braços, Rodas observa a associação com a imagem da escultura La Pietà de Michelangelo. A força dessa imagem consolida a ligação entre uma mãe e um único filho e, no caso, por ser um corpo feminino, com uma filha. Isso repercute e modifica a letra da canção. Com o passar dos ensaios, a relação com o corpo feminino morto nos braços é fortalecida, e a cantora em vez de “filhos”, passa a cantar “filha”.

Para ilustrar a aproximação entre a escultura e a cena seguem as imagens:



Figura 43 e Figura 44 – Ensaio da “A canção da Mulher de Tecoa”. Fotos: Angélica Beatriz.



Figura 45 – Ensaio da “A canção da Mulher de Tecoa”. Foto: Clara Braga.



Figura 46 “A canção da Mulher de Tecoa” - Apresentação. Foto: Clara Braga.



Figura 47 – La Pietà. Foto: Stanislav Traykov <sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Disponível em:  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0\\_\(Michelangelo\)#mediaviewer/File:Michelangelo%27s\\_Pieta\\_5450\\_croprcleaned.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo)#mediaviewer/File:Michelangelo%27s_Pieta_5450_croprcleaned.jpg)> Acesso em: 27 de outubro de 2014.

Temos assim, mais um exemplo de como a relação com uma imagem que a obra retornou a Rodas, no caso a associação com La Pietà, reverberou em uma das transformações desta cena guiando a mudança na letra da música. Destaco ainda que Rodas não falou para Aida imitar a obra de Michelangelo, mas a partir das ações que surgiram na cena ele observou a semelhança entre as imagens visuais, e essa figura ficou presente na cena, transformando-a. Por essas abordagens acima, não tenho pretensões de ter acesso aos mecanismos mentais de Rodas, mas a partir do que vivenciei e registrei apresentarei minha análises. Com esses exemplos, procuro apresentar um pouco sobre as alterações e mudanças ocorridas ao longo do processo criativo de Rodas nos ensaios acompanhados para refletir sobre como ele se utiliza dos elementos descritos acima para suas ações criativas.

Considero que Rodas, enquanto artista cênico, observa a obra por diversos aspectos, utiliza da sua intuição, como mencionado por Ostrower, de seus DA de sua formação, de seu percurso artístico, como também se permite desenvolver seu DP pelo contato que estabelece pela obra, e isso reflete em seus SA vistos em seus testes, verificações das ideias e em suas decisões criativas. Essas decisões, por sua vez, foram criando a reorganização do espetáculo, principalmente a partir dos retornos audiovisuais.

Apontei como no início as soluções eram simples, mas no período entre as semanas 5 e 11, ficaram mais complexas e reestruturaram todo espetáculo. Não considero que antes desse momento de maiores mudanças Rodas estaria menos conectado com a obra, mas que ele segue seu processo criativo pelo retorno que a obra oferece ao se desenvolver. Assim, as mudanças surgiram ao longo das construções e foram necessárias para a obra, como ele afirma na entrevista. Rodas conduz a obra pela nova ordem que ela mesma indica, pela legalidade, como Pareyson afirma. Com todo o conhecimento que possui, Rodas administra bem essa situação enquanto cria e constata qual caminho deve seguir.

Como descrito acima, em *Rei David* esse percurso não seguiu uma linha reta, tendo passado por diversas transformações e experimentações. Ao longo dos ensaios do espetáculo, verifiquei que é realmente por meio das tentativas que Rodas determina o que ficará ou o que mudará no espetáculo. Pareyson também assinala a “condição do tentar” como “união de incerteza e orientação”(2010, p. 188). Sobre a questão da tentativa, ele enfatiza questões do percurso do artista com o processo criativo da obra que se assemelham com o que foi visto em *Rei David*. O processo de Rodas é bem próximo do que o filósofo descreve: “(...) ele [o artista] teve de orientar-se através de uma série de

tentativas e escolhas, através de uma peripécia de tentativas, ensaios, retomadas, correções, repúdios, refazimentos” (2010, p. 191).

Assim, compartilhei como aconteceram alguns desses momentos nos ensaios de *Rei David* com o objetivo de criar uma aproximação com o fazer artístico de Hugo Rodas. Encerro aqui estas apreciações ciente das infinitas possibilidades de análises e estudos que podem ser desenvolvidas sobre esse trabalho acompanhado. Sigo para as considerações finais com apontamentos sobre tantos outros aspectos que podem ser desenvolvidos e para finalizar minhas reflexões sobre a pesquisa.

## Considerações finais

Diante do propósito inicial da pesquisa de me aproximar do fazer artístico de Hugo Rodas e acompanhá-lo em um processo criativo, pude vivenciar e aprender além das minhas expectativas. Vejo que algumas considerações puderam ser traçadas, mas os estudos sobre processos criativos e sobre Hugo Rodas são inesgotáveis.

Realizar esta pesquisa também contribuiu para minha formação acadêmica e artística. Ao participar dos ensaios na função de ensaiadora e de pesquisadora associada, era preciso conciliar dois focos diferentes. Nessa situação limiar, ao observar o processo no trabalho técnico, buscava dados e subsídios que serviriam para as reflexões desta dissertação. Com essa experiência tive contato com muitos saberes que levarei comigo em futuros trabalhos enquanto artista pesquisadora.

Durante a minha formação, este foi o primeiro trabalho que possibilitou o acompanhamento de um processo criativo por um âmbito diferente da perspectiva de atriz, que tive nos processos anteriores. A possibilidade de ter essa outra visão de um trabalho artístico também me instigou a ampliar minhas reflexões e entendimentos sobre a composição de um processo criativo.

Conhecendo as opções, soluções e os caminhos que foram percorridos ao longo do processo, pude agregar informações práticas sobre a realização de processos criativos e conheci possibilidades que podem ser utilizadas em outras criações. Não como reprodução ou repetição do que vivenciei, mas por meio de reformulações, recriações que podem ser estabelecidas e pelos contatos que tive ao longo do processo com Rodas, com o grupo, com o espetáculo, com os estudos e pesquisas realizadas. Isso me transformou e será refletido nos meus próximos trabalhos artísticos. São elementos que agora fazem parte dos meus Domínios Antecedentes – DA – e irão compor meus Sabres Aplicados – SA.

Ao longo da pesquisa, nos estudos de diferentes materiais sobre criatividade e processos criativos, encontrei alguns elementos que contribuíram para compreender melhor o que envolve o ato de criação. Esses estudos propiciaram conexões entre as abordagens de diferentes autores sobre esse tema com as minhas observações do processo acompanhado. Para as reflexões apresentadas neste material, também busquei conhecer os percursos anteriores de Rodas, o que outros pesquisadores já haviam abordado sobre ele.

Isso ampliou as investigações sobre as relações entre os primeiros trabalhos de Rodas no Brasil e sua formação anterior no Uruguai.

Entre esses estudos e o vasto campo da criatividade foi possível estabelecer um diálogo que me levou a identificar com mais clareza como algumas características de Rodas permeiam seus processos criativos. Disso se destacou a possibilidade de associar as características que Mota havia descrito sobre Rodas com questões mais amplas da criatividade. Com esse aparato teórico e com auxílios do meu arquivo, composto pelos registros coletados, pude identificar as especificidades do processo de Rodas em *Rei David*. Entre elas, expus principalmente a relação do diretor com o coletivo e com as transformações no processo.

Sobre o primeiro aspecto, pude notar como ele exerceu sua liderança e trabalhou junto com o grupo. A ligação que Rodas constrói com o coletivo apresenta muitas outras questões a serem investigados, tanto sobre o que foi desenvolvido no processo criativo de *Rei David* como em outros trabalhos. A coletividade também era presente no grupo Pitú e no espetáculo *Inspetor geral* (2006), como as pesquisas indicaram. Além do que é observado no Capítulo 4 desta dissertação, no que se refere ao trabalho com o coletivo, um ponto que poderia ser mais desenvolvido em pesquisas futuras é o modo como Rodas utiliza dos indivíduos em grupos para criar elementos cenográficos. Reconheço que esse não é um recurso que apenas ele utiliza, mas seria interessante investigar mais como ele trabalha com esses elementos. Isso corresponde a cenas que exigem uma construção formada pela união dos corpos, como em pirâmides humanas e em elevações, nas quais os integrantes se unem para levantar alguém. Em cena, esses princípios podem ser percebidos no suporte que o coro oferece ao Sacerdote na cena 3 de *Rei David*, tanto nos momentos que servem de apoio para que ele se sente, como quando o levantam e o giram. No grupo Pitú, a união entre os integrantes nas cenas também se refletia com construções corporais em grupos e elevações.

Esse aspecto de Rodas poderia ser investigado mais detidamente, analisando como ele organiza os corpos em formações que se aproximam de características cenográficas, como quando os atores formavam figuras a partir das disposições e dos trabalhos corporais que realizavam. Nos exemplos que citei acima em *Rei David*, na cena 3, Rodas se referia à formação do coro como sendo uma “cadeira barroca” onde o Sacerdote se sentaria. Reflito que ele poderia ter utilizado uma cadeira para que o personagem se sentasse, mas preferiu

formá-la com o coro. Compreender mais sobre esses e outros elementos que citarei adiante no trabalho de Rodas pode ser um mote para futuros estudos.

As transformações observadas nesta pesquisa fornecem um campo ainda mais extenso de possibilidades para análises posteriores. Ao longo da dissertação expus algumas alterações significativas ocorridas ao longo do processo de *Rei David* e a partir delas pretendi investigar o modo como Rodas formava e transformava e quais eram os fios condutores dessas ações. Mesmo tendo como base o que foi concretizado do campo das ideias, essas análises se mostraram como as mais delicadas e árduas de serem realizadas. Isso porque mesmo com o que foi materializado, não posso determinar com precisão o motivo de uma mudança ou de uma decisão criativa a não ser por considerar que foi o caminho traçado pelo artista guiado por todos os aspectos mencionados acima.

Ainda que existam questões a serem desvendadas, pelo que foi observado, registrado e exposto sobre o processo criativo acompanhado, pude compartilhar como algumas características de Rodas permearam seu fazer artístico nesse trabalho. Este material pode contribuir para se compreender melhor algumas especificidades desse artista e ampliar os estudos sobre seus processos criativos.

Os artigos, livros e dissertações sobre Rodas tentam equilibrar a desproporcionalidade entre o volume da sua produção artística e os materiais publicados a seu respeito. Como Goswami (2012) fala, um dos meios de compreender a criatividade é acompanhando um processo criativo, ou lendo e estudando o que outros autores já mencionaram sobre ele. Vejo assim, que esses materiais sobre Hugo Rodas contribuem como mais um recurso para que se possa conhecer e aprender mais sobre a criatividade, bem como sobre esse artista.

O material levantado ainda poderá se desdobrar para outras pesquisas e problematizações, que podem ir muito além do que é possível apresentar apenas nas reflexões desta dissertação. Neste momento final, observo que muito poderia ser pesquisado e analisado sobre o processo criativo de Hugo Rodas em *Rei David*. Para os futuros desdobramentos, além das questões referidas acima, ressalto alguns aspectos que foram comentados de modo sucinto nesta dissertação e podem ser ampliados e discutidos em outros trabalhos.

Como exemplo, o modo como um elemento cenográfico se desdobrou ao longo do espetáculo. O caixão das cenas 2 e 3 foi utilizado como o banco de David na cena 4, depois como assento do Fazendeiro na mesa de jantar na cena 6 e serve como palanque do Rei nas cenas finais. Um mote de futuras pesquisas poderia ser uma investigação mais detida

sobre como essa característica cênica, de múltiplas possibilidades dos objetivos, é explorada por Rodas. Quais opções e soluções criativas ele associa aos objetos em cena.

Outro elemento das questões teatrais que fornece possibilidades de análise mais detida é a relação de Rodas com o espaço para as construções das cenas. Nos estudos teatrais existem diversas discussões e pesquisas sobre a questão espacial. Destaco que nas cenas 5, “O bando cantando e dançando em cena. Funk”, e 10, “Murmurinho”, as movimentações foram desenvolvidas a partir das possibilidades do espaço de ensaio. No momento que eles saíram da sala do núcleo de dança, e passaram a ser no anfiteatro 09 da UnB, o espaço do teatro passou a interferir na cena. Noto que Rodas passou a explorar seus retornos e possibilidades. Assim, a AV de Rodas se relacionava à espacialidade e interferiam nos testes e verificações das ideias. Desse modo, quando os ensaios passaram a ser realizados no anfiteatro, o espaço foi determinante para estabelecer a movimentação das cenas. Poderia expandir as investigações sobre as questões do espaço no teatro em diálogo com o que é visto nos trabalhos de Rodas.

As pesquisas também podem ser aprofundadas sobre a relação de Rodas com a câmera lenta e a câmera rápida. Em entrevista<sup>61</sup>, Rodas menciona que aprendeu esses aspectos com o cinema e que desde criança já realizava a câmera lenta do rosto em frente ao espelho para conhecer suas possibilidades faciais. Com o grupo de *Rei David*, ele realiza o exercício em que todos deveriam fazer a transição entre as máscaras da comédia e da tragédia o mais lentamente possível. Essa atividade, envolvendo principalmente o controle dos músculos do rosto, dos olhos e da boca, é outra questão que aproximam Rodas de Delsarte, pois Delsarte apresenta estudos detalhados sobre esses movimentos. Assim, existe ainda essa possibilidade de análise sobre essa característica comum aos dois artistas.

Pelos caminhos traçados nesta pesquisa, deixo esses feixes de luz para futuras caminhadas que podem ser percorridas. Deste trabalho realizado ficam indicações claras de que muito ainda precisa ser estudado e investigado sobre processos criativos e sobre o Hugo Rodas. Ao mesmo tempo que muito pode ser investigado, estudado e compartilhado em um percurso marcado pelas trocas de saberes.

---

<sup>61</sup> Entrevista em 31 de outubro de 2014 em Anexo VII – CD 1, áudio 2.

## Referências

- ALENCAR, Eunice Soriano de; FLEITH, Denise de Souza. *Criatividade: Múltiplas perspectivas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- ALMEIDA, Cezar de; BASSETTO, Roger. *Sketchbooks: As páginas desconhecidas do processo criativo*. São Paulo: Editora Ipsis, 2010.
- ARAÚJO, Celso. *A cidade teatralizada*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugenio; FOWLER, Richard. Four Spectators. In: TDR (1988-), Vol. 34, No. 1 (Spring, 1990), pp. 96-101. Published by: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1146009>> acesso em 20 de maio de 2014.
- BARRETT, Estelle e BOLT, Barbara. *Practice As Research, Approaches To Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris, 2007.
- CARVALHO, Eliezer Faleiros. Breve panorama histórico do teatro brasileiro In: VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Orgs.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: Artes Cênicas - IdA/UnB, 2004, pp. 25-56.
- CAZARRÉ, Lourenço. “Fazedores da cena candanga”. In: UnB Revista, 1.2, Brasília, pp.90-95, 2001.
- COOMARASWAMY, Ananda Kentish. *Dance of Shiva: Fourteen indian*. New York: Noonday press, 1957.
- \_\_\_\_\_. e NIVEDITA, Irmã. *Mitos indus e budistas*. Traduzido por Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2002, pp.271-195.
- CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras: Notas sobre o teatro candango*. Brasília: Filhos do Beco, 2012.
- CUNTO, Yara de; e MARTINELLI, Susi. *A História que se dança 45 anos do movimento da dança em Brasília*. Brasília: Instituto Asas e Eixos, patrocínio Fundo de Arte e Cultura - FAC, 2005.
- DE MASI, Domenico. *Criatividade e grupos criativos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- DUARTE, Maria de Souza. *A educação pela arte: O caso Brasília/ A educação pela arte: O caso garagem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- GALE, Maggie B.; FEATHERSTONE, Ann. The Imperative of the Archive: Creative Archive Research. In: KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (Ed.). *Research Methods In Theatre And Performance*. Edinburgh University Press, 2011, pp. 17- 40.

GALIZIA, Luís Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GARDNER, Howard. *Mentes que criam*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

GOSWAMI, Amit. *Criatividade para o século 21: Uma visão quântica para a expansão do potencial criativo*. São Paulo: Aleph, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Traduzido por Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

\_\_\_\_\_. FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969*. Traduzido por Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva FAPESP, 1996.

\_\_\_\_\_. “Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea”. Brasil: *Art Research Journal*, Jan./Jun. v. 1, n. 1, pp. 121-132, 2014.

LUBART, Todd. *Psicologia da criatividade*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

KA, Tamara. *Memória do Efêmero, O DVD — registro de teatro*. São Paulo, Annablume, 2008.

KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (Ed.). *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: University Press, 2011.

KIRBY, Michael. “An Introduction to T52: Documentation, Criticism and History”. In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 15, No. 4 (Autumn, 1971), pp. 3-7 Published by: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1144694>> acesso em 27 de julho de 2014.

MACHADO, Marina M. “O ‘Diário de Bordo’ como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em Artes Cênicas”. *Sala Preta*, São Paulo, USP. Vol. 2. pp. 260-263, 2002.

MARIZ, Adriana; SALES, Evandro. *TUCAN- Pequena história do teatro universitário candango, 1992 a 1999*. Brasília, Universidade de Brasília, 1999.

MAUCH, Michel, e CAMARGO, Robson Corrêa de. “O Método Stanislavski: a Edição e A Construção da Personagem em Português e Espanhol, um Estudo comparativo.” Anais do V Congresso de Ensino Pesquisa e Extensão – CONPEEX- e IX Congresso de Iniciação Científica, Goiânia, UFG. Vol. 5. pp. 4411-4425, 2008.

MEYER, Sandra. “As ações físicas e o problema corpo-mente.” *Revista Urdimento*, Santa Catarina. N. 9, p. 97-110, 2007.

MOTA, Marcus. “A discussão da idéia de Espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas”. In: MEDEIROS, Maria Beatriz e MONTEIRO, Mariana F.M.(Orgs.). *Espaço e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_. “Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas”. In: VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Orgs.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: Artes Cênicas - IdA/UnB, p. 198-217, 2004.

\_\_\_\_\_. “Teatro, Música e Estranhamento: a dramaturgia e recepção de David”. In: Simpósio da Internacional Brecht Society, Porto Alegre: UFRGS, Anais. Vol. 1, 2013.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins fontes, 2010.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. “Moacyr Scliar: da intuição genética ao processo de criação. *Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, v. 3, n. 1, 2010.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. Traduzido sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROBINSON, Ken. *O Elemento-chave: Descubra onde a paixão se encontra com seu talento e maximize seu potencial*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

RODAS, Hugo. MOTA, Marcus. *Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP Brasil, 2010.

ROLLO, May. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2a. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. *Crítica genética: Uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Redes da criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. *Arquivos de Criação, arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. “Arquivos nos processos de criação contemporâneos”. In 21º Encontro Nacional da Associação Nacional de pesquisadores em artes plásticas –ANPAP. Rio de Janeiro, RJ, Anais, p. 750, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *A construção da personagem*. Traduzido por Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. *A criação de um papel*. Traduzido por Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. “*A formação do campo artístico na formação da capital federal do Brasil*”. In: *Sociedade e Cultura*, v. 10, nº 2, jul./dez. pp. 157-166, 2007.

VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Orgs.). *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília: Artes Cênicas - IdA/UnB, Brasília, 2004.

WALLAS, Graham. *The Art of Thought*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1926.

WATSON, Charles. “Pedágio de pensamento”. In: ALMEIDA, Cezar de; BASSETTO, Roger (Org.). *Sketchbooks: As páginas desconhecidas do processo criativo*. São Paulo: Ipsis, pp. 8-9, 2010.

YOUNG, Harvey. “Review of Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance by Matthew Reason”. In: *Theatre Journal*, Vol. 60, Number 2 (May), pp. 316-317, 2008.

#### Jornais

ANDERSEN, José. “Os Saltimbancos” voltam com força total. *Jornal de Brasília*, Brasília, 16 de abril de 1978, p. 27.

PARARRAIOS, Ary. Hoje tem espetáculo? Tem sim, senhor! *Correio Braziliense*, Brasília, 28 de setembro de 1977. Caderno 2. Capa.

\_\_\_\_\_. Não vê quem não quer. *Correio Braziliense*, Brasília 4 de out. de 1977. Caderno 2. p. 2.

\_\_\_\_\_. Os nossos Saltimbancos. *Correio Braziliense*, Brasília. [s/data] [s/p.] In: Rodas, Hugo. [Acervo pessoal de Hugo Rodas].

\_\_\_\_\_. Os Saltimbancos atacam novamente. *Correio Braziliense*, Brasília 16 de out. de 1977. Caderno 2. p. 21.

Sem autor. *Jornal de Brasília*, Suplemento, 30 ago. 1977. s/p. In: Rodas, Hugo. [Acervo pessoal de Hugo Rodas].

Sem autor. *O Popular*, Social - Teatro, 27 maio 1979. P.20. In: Rodas, Hugo. [Acervo pessoal de Hugo Rodas].

## Dissertações e trabalhos acadêmicos

CARVALHO, Alessandra Fernandes. “Nelson Rodrigues e o olho da fechadura: um espetáculo de Hugo Rodas”. Trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás – UFG. Goiânia, 2005.

CARRIJO, Elizângela. “(A) bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970-1990)”. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2006.

FERREIRA, Melissa da Silva. “Mitologia e Ascese: Jerzy Grotowski “Além do Teatro”. Dissertação de Mestrado, Centro de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, 2009.

SOUZA, Claudia Moreira de. “O Garoto de Juan Lacaze, Invenções no teatro de Hugo Rodas”. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes/VIS/IdA, Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2007.

SOUZA, Elisa Teixeira. “O Sistema de François Delsarte, O Método de Émile Jaques-Dalcroze e Suas Relações com as Origens da Dança Moderna”. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes/VIS/IdA, Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2011.

TAKEDA, Cristiane Layher. “Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral”. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2008.

## Entrevistas

RODAS, Hugo. Entrevista concedida a esta pesquisadora em 13 de setembro de 2012.

RODAS, Hugo. Entrevista concedida a esta pesquisadora em 31 de outubro de 2014.

## **Anexos**

### **Anexo I – Transcrição do diário de bordo - Processo de montagem do espetáculo *Rei David*.**

#### Transcrição do diário de Bordo

Durante os ensaios escrevi muito. Porém, deparei-me com a dificuldade de escrever sobre algo que ganha vida, transforma-se e cresce diante dos meus olhos. Mesmo com as imagens registradas em vídeos e fotos, cada ensaio é, além de muito específico, rico em informações. É impossível transcrever tudo que se materializa e é construído. Compartilho minha perspectiva a partir do que conseguir registrar.

Abaixo transcrevo as anotações manuscritas realizadas no diário de bordo escrito durante o período de ensaio do espetáculo *Rei David*. São comentários e descrições com foco nas orientações que o diretor Hugo Rodas realizou em cada ensaio. Compartilhando essas anotações, exponho o que pude vivenciar durante esse processo criativo. Em notas de rodapé seguem complementos de referências que são mencionadas.

A equipe é composta pelo elenco principal e pelo coro cênico. Posteriormente a Orquestra Brasília Big Band e Convidados, e o coro Laugi e Convidados se juntam e compõe parte do elenco. Assim, gostaria de ressaltar que em todos os momentos quando este diário mencionar o “coro” está se referindo ao coro cênico composto por atores e cantores que participaram do processo desde o início.

Observação: ao longo da montagem do espetáculo parte desse material eu publiquei no Blog: <<http://espetaculodavid.blogspot.com.br/>>.

#### **1º Reunião da Equipe**

##### Semana 1

Relato abaixo o primeiro encontro da equipe em 28 de agosto de 2012, às 14h, no Núcleo de Dança da UnB.

O projeto foi apresentado detalhadamente para os interessados em participar. Marcus Mota, autor do texto e das canções, expôs a temática e a proposta do espetáculo. Ele descreveu a estrutura do drama musical e comentou cada uma das cenas. Foram

executados trechos das músicas. Ele também compartilhou sobre sua perspectiva de autor. Mencionou o contato com as ideias de Finkelstein e sobre trabalho de elaboração e reelaboração do texto.

Hugo Rodas, que assina direção e encenação, abordou as ideias iniciais de cenografia, que incluem uma rampa e uma plataforma e de figurinos versáteis com possibilidades de se transformar em diferentes vestimentas. Destacou que seria exigido muito do trabalho de ator. Comentou que associa a proposta do espetáculo com alguns aspectos do filme *Os espartalhões*<sup>62</sup>.

Os integrantes se apresentaram e passaram seus dados para a produção.

Estabeleceu-se que os ensaios seriam às segundas, terças e quintas-feiras, no período vespertino, com início na terça-feira 04 de setembro de 2012, às 14h, no Núcleo de Dança da UnB.

Todos os ensaios serão registrados e o processo criativo será acompanhado e documentado.

Observações:

- Dois arranjos musicais ainda estão em andamento. Estarão concluídos antes de outubro.
- Solicitou-se que os atores decorassem as músicas.
- As canções, os textos, o roteiro e o cronograma de atividades serão compartilhados no grupo de e-mail do projeto.
- O elenco do coro cênico ainda não está totalmente definido. Segue por um momento de seleção de alguns participantes para complementar a equipe.
- O blog será criado para o grupo se comunicar e compartilhar suas experiências.

---

<sup>62</sup> - Título original: *Meet the Spartans*. Título em português: *Os espartalhões*. Ano de lançamento: 2008. Direção: Jason Friedberg, Aaron Seltzer. Roteiro: Jason Friedberg, Aaron Seltzer. Breve sinopse: Um paródia do filme *300* lançado em 2006 com direção de Zack Snyder. Em *Os espartalhões*, o rei Leonidas forma um exércitos com apenas 13 guerreiros para enfrentar a invasão Persa. A sátira perpassa toda a história rerepresentando as principais cenas do filme *300* com tons sarcásticos e cômicos. Como exemplo, os guerreiros são escolhidos pela beleza física e pelo bronzeado e entre os inimigos que enfrentam estão o Motoqueiro Fantasma, Rocky Balboa, os Autobots e um corcunda, Paris Hilton e Brittany Spears. Fonte: International Movie Database. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt1073498/?ref\\_=ttmd\\_md\\_nm](http://www.imdb.com/title/tt1073498/?ref_=ttmd_md_nm)> Acesso: 30 outubro 2012.

Previsões: No próximo ensaio trabalhar cenas 1 e 2. Ensaios com a técnica em: 26 e 27 de novembro – período noturno. Apresentações em: 28, 29, 30 de novembro, e 01 e 02 de dezembro.

## Semana 2

**04 de setembro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Núcleo de Dança da UnB.

Cena 2: “Entrada do coro, carregando um caixão. Canção de abertura. Puxador de bumbo na frente do coro”. Descrição no roteiro inicial: “Puxador de bumbo na frente do coro.”

(O trabalho iniciou-se pela Cena 2, uma vez que a Cena 1, “Abertura instrumental. Guerra, retomadas de temas da peça”, consiste apenas em uma música de abertura executada pela orquestra.). Abaixo segue a letra da música:

CORO

A(coro) – 2 vezes

Deixa meu povo passar  
deixa meu canto subir  
quem te ensinou as verdades da vida  
pode te destruir

B (solista e coro) -

sempre foi um homem forte  
na luta sem temor  
pobre em vida, pobre morte  
merece o nosso louvor

A(uma vez).

Deixa meu povo passar  
deixa meu canto subir  
quem te ensinou as verdades da vida  
pode te destruir

B1

Sempre foi um homem nobre  
fiel até o fim  
todos querem a sua sorte  
viver, morrer enfim

C  
Vem de longe o seu cansaço  
ver a dor que arrasa os seus  
injustiças que ferem tanto  
tanto ódio na terra sem Deus

É preciso um homem justo  
é preciso um homem feroz  
pois a mágoa que cala fundo  
não tem trégua, habita em nós  
pois a mágoa que cala fundo  
não tem trégua, habita em nós.

A (uma vez)  
Deixa meu povo passar  
deixa meu canto subir  
quem te ensinou as verdades da vida  
pode te destruir

Trabalho do coro. Primeira música de entrada.

Direção Hugo Rodas: Após ouvir o grupo cantando a música ele separa alguns trechos a serem cantando ou pelos homens ou pelas mulheres ou por todos.

O trabalho começa com o coro cantando a música, primeiramente o grupo está sentado em roda seguindo as direções propostas. Depois levantam, Rodas indica para formarem duas filas paralelas, como em cortejo. O diretor indica para marcarem compassos no chão, com passadas e pisadas mais fortes. Organiza-se uma forma do cortejo caminhar. Entre as duas fileiras terá caixão de David.

A direção oferece referências como: “Trabalho é operísticos, a união é muito importante.” Sobre a posição dos braços, ele indica para o elenco que os braços devem ser sempre abertos em diagonais.

Outra proposta para o trabalho foi indicar que o coro parasse em fotos<sup>63</sup> em momentos marcados da música. A orientação é que o elenco selecione fotos para cada momento indicado da música no cortejo.

A música segue com uma coreografia do coro em cortejo que formam imagens que se transformam. Em cada estrofe da música Roda define uma movimentação diferente para as mulheres. Rodas indica referências de lamentações e sofrimentos. Enquanto para os

---

<sup>63</sup> - Quando Rodas indica para selecionarem “fotos”, significa que os atores deve selecionar uma pose e permanecer imóveis nessa pose por determinado tempo. As fotos podem variar por momentos mais rápidos ou mais demorados dependendo da intenção do diretor para cada momento da peça.

homens direciona para pensarem na imagem de guerreiros, buscarem poses que exibem força. Essas imagens também são alteradas ao longo de cada estrofe que eles cantam.

Durante o ensaio muitas propostas de imagens e fotos são experimentadas. Como também possibilidades de marcação de ritmo com as passadas. Em momentos acelerados e outros mais lentos.

O coro caminha seguindo com as duas fileiras paralelas na vertical em direção ao público e no final, posicionam o caixão no chão a frente das fileiras na forma horizontal. Para realizar essa movimentação investigou-se diversas formações. Entre elas experimentaram organizar as fileiras para que todos girassem para posicionarem o caixão na horizontal, entre outras movimentações. Nesse primeiro dia não chegou-se a uma movimentação definitiva para esse momento.

Para a cenografia foram levantadas as possibilidades de:

- Uma rampa elevada a mais ou menos 2 metros de altura, que seria sustentada por escadas na laterais. Essa procissão de entrada seria percorrida nessa rampa.
- Fosso para colocar o caixão.

Segue a próxima cena. Cena 3 – “De como David começa a se tornar quem é após roubar um Sacerdote.” Descrição no roteiro inicial: “Irrompe o Sacerdote, um gigante cego carregando um pacote com dois pães enormes, como as tábuas de Moisés. O Sacerdote canta e louva uma vida moralmente limpa. Enquanto canta, aos poucos David vai dando sinais de vida. David urra, baba e esperneia de fome.”. Abaixo a primeira versão da música e do texto da cena:

*Canção Do Sacerdote*

Da terra ao céu há uma longa escada  
forjada há tempos pela igreja  
Para subir é preciso asas  
que são vendidas lá na igreja.

CORO

Oh Glória, oh almas,  
oh Vinde ao senhor.  
Oh Glória, oh almas,  
cantemos com louvor.

O homem bom deve amar a igreja  
o homem justo, de alma pura  
trabalha tanto e reza muito

seguindo as ordens que vêm da igreja.

CORO

Oh Glória, oh almas,  
oh Vinde ao senhor.  
Oh Glória, oh almas,  
cantemos com louvor.

E quando a morte vier, tristeza,  
o homem bom vai dormir tranquilo  
pois tem um anjo e duas asinhas  
que ele comprou com sua fé na igreja.

CORO

Oh Glória, oh almas,  
oh Vinde ao senhor.  
Oh Glória, oh almas,  
cantemos com louvor.

GIGANTE(ameaçando com um dos pães que tira do pacote)  
Mas o que é isso rapaz? Quem está aí? Quem faz esse sons horríveis? (gemidos de David) É dos nossos ou não? Não ouse roubar um Sacerdote.

DAVID(fraco e com medo)

Fome! Muita fome!

GIGANTE

Que vergonha! Miserável ladrão! Vá embora!

DAVID

Ai, homem de Deus! Não vê que estou morrendo!

GIGANTE

Além de ladrão miserável é burro: não vê que eu sou cego e que esses pães são consagrados?

DAVID

Cego?! (criando coragem, movendo-se e testando a cegueira do gigante, zanzando de lá pra cá, ensaiando uma dancinha, a dança de David ) Mas...mas pão é pão, e minha barriga tá vazia. Não consigo nem me ajoelhar.

GIGANTE

Escute aqui homenzinho: nada do que você disser vai mudar as coisas. Saí prá lá antes que eu te arrebeite todo.

DAVID

Então vamos fazer um trato:

GIGANTE

Como é que é?

DAVID

A gente divide o pacote. Ninguém vai ficar sabendo mesmo.

GIGANTE

(GARGALHADA)

DAVID

O senhor fala pro pessoal que foi roubado e a gente resolve nossos problemas.

GIGANTE

(AUMENTA A GARGALHADA)

DAVID

Tá bem. Minha última proposta. Depois que eu comer minha parte, o senhor pode me levar preso, pra sua casa, mostra pros outros, faz uma cena, todo mundo vai achar que o senhor é ...

GIGANTE

Cale a boca, homenzinho.

DAVID

Pera aí, deixa eu desenvolver...

GIGANTE

Você não vai falar mais nada. Você nunca mais vai falar. Tudo que diz respeito a você vai desaparecer pra sempre. Ninguém da tua origem deve se dirigir a mim. E por isso que vocês têm fome e morrem logo. Não há lugar no mundo pra gente assim. Esses pães são para alimentar quem realmente importa. Só come quem alcança um nome. E o teu acaba agora. (Pega um dos pães e tenta acertar David) Tome, tome, tome! (DAVID se esquiva várias vezes. O medo em seu rosto. Aos poucos vai ganhando coragem e dança em torno do GIGANTE. Nisso o povo começa a surgir, torcendo por David. CANÇÃO DE APOIO. Ao fim, o gigante tomba cansado. David toma os pães, e os segura em sinal de vitória, como Moisés segurando as tábuas da lei. Depois dá uma mordida em um deles e os divide com o povo.)

DAVID

Vamos, meus amigos. Peguem um pedaço. E contem pra todo mundo: no dia de hoje o ladrão venceu, o bandido se deu bem. Eu me fingi de morto e conquistei o pão. Agora eu tenho fome, mais fome ainda, fome de novas e melhores coisas.

(celebração).

Antes de seguir para o texto, Rodas experimenta com o elenco formas variadas para o coro se assustar, correr e gritar. Também são marcados gestos e fotos em sincronia com a batidas em quatro tempos. Seriam essas quatro batidas que David daria no caixão antes de sair. Investigou-se marcações de gestos, fotos variando a cada batida. Como também formas do grupo do coro todo caminhar para trás se afastando do caixão. Para o grito, Hugo Rodas dirigiu exercícios que experimentavam o grito de pavor em um crescente e depois decrescente.

Seguiu-se com orientações para a entrada do Sacerdote Gigante.

Direções e questões para o próximo ensaio:

O Sacerdote gigante começaria no fundo e iria subindo as escadas da rampa. O povo ganha coragem com o gigante. Poderia ser outra pessoa cantando para o gigante. O gigante teria uma cesta de pães.

Adiante uma reunião do grupo. Discussão das primeiras impressões.

Marcus Mota conversou com o grupo abordando que existirá trabalho de corpo e de voz nesse processo. E exigirá domínio do movimento e do canto. Entre os desafios do trabalho está a exposição e as transições entre favela e nobre. Ele retomou algumas discussões da primeira reunião para esclarecer sobre o trabalho para os que não estavam presentes anteriormente. Citou as associações do espetáculo com a questão do populismo, tendo David como figura que gera esperança. Comentou que o trabalho terá repetições para que os movimentos sejam memorizados. Destacou que Hugo Rodas busca a expansão do movimento – movimentos amplos. Parte do processo criativo será durante os ensaios e assim é importante que todos estejam presentes para acompanhar o processo, quem faltar perderá informações. Apontou que existirá uma demanda criativa do coro.

Ele também retomou questões da estrutura do espetáculo discutindo cada música e as ideias principais de cada canção. Sobre a música do Sacerdote (Cena 3) observou que utiliza a mistura do profano e o sagrado. Enquanto a música de funk (Cena 5) é o auge do reinado de David. No samba-rap (Cena 7) existe a divisão das opiniões do grupo sobre David, uma paródia com a sociedade brasileira.

A variedade musical do espetáculo é técnica atrativa que utiliza muitos gêneros diferentes. Cria vários estímulos para o público. Lembrou que os capangas de David são versões pioradas de David e são dependentes dele.

Seguiu-se para os encaminhamentos:

- Produção: Enviar cópia das músicas e do texto por e-mail para todos, e também o convite do blog.
- Para o elenco: decorar as músicas para os ensaios, preparar até Cena 4 para quinta-feira.

**06 de setembro de 2012**

**Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Núcleo de Dança da UnB.

O trabalho começou com aquecimento em grupo coordenado pelo Hugo Rodas. Exercícios de sincronia, percepção e coordenação. De mãos dadas, em círculo, o grupo era estimulado a construir quadrados e círculos grandes e pequenos.

Depois, exercícios que variavam entre fazer pequenos saltos, ficar ponta dos pés, flexionar os joelhos, e agachar e levantar todos ao mesmo tempo, na mesma velocidade. Ainda juntos, de mãos dadas, rodam e marcam ritmos no chão com as passadas em ritmos crescentes e decrescentes até todos pararem ao mesmo tempo. Nenhuma dessas instruções são verbais, Rodas conduz a partir da percepção do grupo. As instruções verbais são mais diretas sobre algumas questões posturais e pontuais.

Rodas indicou como referência a leitura do livro: *A erva do diabo*, de Carlos Castañeda<sup>64</sup>. Ele também orientou o grupo sobre questões de espaço. Sobre a importância de saber se colocar no espaço. Saber qual é o seu lugar, para se posicionar bem no grupo. Como exercício para trabalhar a espacialidade, Rodas aproveitou os espelhos da sala e posicionou o grupo de frente para eles, e coreografava movimentos para a primeira música do coro. A intenção era que todos repetissem seus movimentos e cantassem.

Hugo esclarece que essa coreografia não substituirá a trabalhada no último ensaio, e não estará na parte final do espetáculo. Trata-se apenas de um trabalho de atenção para observar o corpo e a música. Uma atividade para homogeneidade do grupo, para aprender estar juntos e saber musicalmente onde meu corpo está. Também retoma que para esse trabalho são necessárias roupas adequadas para trabalho corporal.

Para o espetáculo abordou as possibilidades:

- O público entrar por um túnel.
- O público entrar pela rampa.
- Ter um buraco no chão, sendo a tampa do caixão o piso.

Retornando para o trabalho corporal e musical, Hugo Rodas destaca que a movimentação deve ser pensada em grupo, usando a coletividade e a união. Assim é

---

<sup>64</sup> - Sinopse: “Publicado pela primeira vez na década de 1960, 'A erva do diabo' marcou uma geração e até hoje desperta grande interesse em quem procura interpretações alternativas à realidade em que vivemos, ou mesmo relatos antropológicos de tribos milenares da América Central. O livro traz os ensinamentos que o autor, Carlos Castañeda, recebeu do índio yaqui dom Juan Matus, quando estava na fronteira dos Estados Unidos com o México, fazendo uma pesquisa para seu mestrado.” (Contra capa do livro. Castañeda, Carlos. *A erva do Diabo*. Best Seller, 2013).

importante trabalhar em harmonia com o grupo. Orienta o elenco a realizar movimentos abertos, preocupados com o público.

Segue para Cena 3 – “De como David começa a se tornar quem é após roubar um Sacerdote.” Indicações de Rodas: O Sacerdote sairia da diagonal, o coro correria, se dividiriam e carregariam o cenário para reposicioná-lo e o Sacerdote subiria as escadas cantando.

A cena anterior (Cena 2) é reorganizada. Agora o Sacerdote entrará antes dos gritos do caixão. Possibilidade que Rodas cogita: dois gigantes com coturnos enormes.

Sacerdote – cego, com óculos escuro, bengala, bíblia e pães. Terno estilo algo xadrez e/ou estilo Al Capone.

Para acompanhante do Sacerdote indica que sejam roupas supermodernas e uma cruz enorme. Ele seria como o cão guia do Sacerdote. Trazer joelheiras para treinar.

O coro não modificaria o cenário(ver contra regras para mudanças do cenário). Para o coro passa a ideia de muita pobreza e muita felicidade.

No final da cena, Rodas sugere que o cão e o Sacerdote joguem moedas aos pobre e todos do coro pegam.

Repassa a Cena 2 – Entrada do coro – cortejo. Remarcações das movimentações e a música. Retirada da estrofe final e repetição da última frase da penúltima estrofe.

No final os homens posicionam o caixão na horizontal.

Ensaio da entrada do Sacerdote.

Depois David sai do caixão o coro se aproxima como crianças.

Encerando o ensaio do dia, o diretor pede que o grupo faça um círculo e os conduz em exercícios de respiração. Todos juntos inspiram e expiram controlando a saída de ar, levantando e abaixando os braços. Soltam as mãos e só se movem depois que todos terminarem. Finalizam juntos.

Encaminhamentos, para segunda-feira:

- O diretor pediu que cada integrante do coro trouxesse uma bolsa hippie, estilo bolsa à tiracolo, que será usada na Cena 3, e terá um livro dentro.

Segue-se com orientações de Marcus Mota. Ele retoma as informações sobre a estrutura do espetáculo. Formação do coro cênico e do coro convencional. Momento de definição da equipe. Para o trabalho necessita-se de pessoas com intensidade vocal. Lembra da importância de roupas adequadas para os ensaios.

O coro cênico estará construindo as cenas durante os ensaios com a direção. Esse é um trabalho importante para formação de intérpretes para futuros trabalhos, e formação de público com apresentações com entrada franca.

### Semana 3

**10 de setembro de 2012**

#### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Auditório 2 Candangos – Faculdade de Educação – UnB.

O diretor Hugo Rodas pede que os atores usem roupas de miseráveis nos ensaios. Sugere que busquem figurinos de cores frias, e que para já se aproximarem do clima de pobreza, investiguem o “eu” dentro desse universo pobre. Quais possibilidades de se vestir com essas roupas e quais possibilidades de pobreza existem.

Ele também orienta que cada um deve encontrar seu ridículo.

Direcionamentos para Cena 3:

Entram o Sacerdote e um cachorro carregando asinhas que venderá para os fiéis. Possibilidade de todos esses fiéis estarem vestidos de santos.

Sugestão de figurino: o cachorro usaria roupa xadrez, com gravata, colar marrom e duas correntes que o Sacerdote puxaria.

O personagem do Sacerdote é um gigante. O seu estilo seria próximo ao Marlon Brando, no poderoso chefão, roupas e sapatos maravilhosos.

Quando começa a cantar a música, o cão vende as asinhas. Elas poderiam ser carregadas em um balde na boca ou em uma mochila.

Rodas modifica o último verso da primeira estrofe da música da cena. Ele sugere que se cante “que são vendidas **aqui** na igreja.” Em vez de “que são vendidas **lá** na igreja.”.

Outra indicação para o figurino do Sacerdote é uma roupa semelhante a de coroinhas, mas com um esplendor de escola de samba nas costas. A igreja e os fiéis seriam o coro e também o público presente.

O ensaio segue com marcações de Cena 3.

Rodas conduz experimentações de possibilidades para David abrir e sair do caixão. Ele indica que David saia do caixão como um lobisomem. Ele sai devagar, vira-se para o Sacerdote, pula em cima dele e pega tudo ele carrega.

Para o coro, considera a possibilidade de usarem perucas com cabelos longos até o chão. E para o cão, coturnos que o deixaria mais alto que Sacerdote. Relaciona a altura do Sacerdote e do cão com o poder da Igreja e o coro como a massa de seguidores.

Mais uma orientação: David se converteria em animal e sairia mostrando os dentes de fome! Arrumar uma prótese. Outra possibilidade para a cena seria o povo inteiro pegá-los, sustentando Davi e o Sacerdote em uma pirâmide humana.

Para fabricar o caixão, Rodas sugere que tirem as medidas do ator Denis Camargo que interpretará David. Retornando a marcação da cena, Rodas designa que: a tampa do caixão cai, David sai. Ele se vira enquanto o povo recua e se unem de modo que levantam o Sacerdote e o cão. David deve pular em cima do Sacerdote e para pegar o pão. O coro observa.

Direções para o coro:

Usar braços abertos e máscaras.

Braços para fora e para cima, abertos em diagonais.

Explorar expressões de horror e espanto.

O grito de pavor é retomado em progressão também quando a tampa do caixão começar a se levantar. Depois devem congelar com a máscara de pânico.

Todos devem se mover com equilíbrio. Um gesto que amplia, em ângulo. Em câmera lenta. Rodas também indica que o coro não deve deixar as pernas mortas, deixá-las diferente, nunca paralelas, mas sim como um passo de musical, sempre pronto.

David pula no Sacerdote, rouba comida e come.

Repassando a cena Rodas orienta o cão a vender objetos ao longo da música do Sacerdote. Na primeira estrofe vender auréolas, na segunda as perucas para as mulheres que fariam a coreografia de bater o cabelo<sup>65</sup>.

O coro deve olhar o Sacerdote e ter conduta de auditório. Também devem explorar a mediocridade da massa misturado com chacrete. Ter pique de operário.

Retornando para a música Rodas sugere rever a música de entrada do coro para que a música acelere o ritmo. Que seja o dobro de aceleração. E sugere a repetição da última estrofe.

---

<sup>65</sup> - Coreografia de bater o cabelo popularmente é um elemento do funk.

Rodas também comenta que trabalha já pensando em qual teatro será a apresentação. O espaço tem que ser visto para adequar a movimentação.

Rodas ainda realiza um exercício de grupo que deve seguir a sequência de: corre, congela, cai e levanta. 5 fotos e congela.

Repassa brevemente o que foi marcado sobre a venda dos objetos, a saída de David do caixão.

Sobre cenografia considera a possibilidade da rampa grande e larga que se movimentaria nessas cenas iniciais.

Para finalizar, tudo que já foi trabalhado é repassado com os novos integrantes. Marcus segue nas orientações, destaca as partes fracas do coro masculino e trabalha para projetar imagem em uníssono. Trabalha as movimentações e músicas com o coro cênico. Destaca que a força do coro.

Encaminhamentos:

- Trabalhar aquecimento.
- Fechar o grupo, não entrar mais pessoas novas.
- Essa semana fechar até a Cena 4. Preparar para cena do baile funk.
- Elenco deve decorar a música.

## **11 de setembro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Núcleo de Dança – UnB.

O Ensaio começou com aquecimento conduzido por Hugo Rodas. Foi retomado trabalho em grupo de consciência corporal.

Exercícios realizados:

- Correr e congelar.
- Percorrer a diagonal com “normal/anormal”. Sendo normal caminhar com os braços em oposição das pernas, e anormal caminhar movendo o braço juntamente com a perna.
- Percorrer a diagonal explorando movimentações nos três planos, baixo, médio e alto. Sem preocupação em interpretar, apenas sentindo e respondendo fisicamente.

- Seguem com um trabalho de coreografia em frente ao espelho. Rodas cria sequências de movimentos que são repetidos.

Rodas destaca a necessidade de atenção com o espaço e o tempo, e controle da energia. Também procura trabalhar a expansão dos braços e estimula movimentos com os braços abertos em diagonal para cima. “Dança é o que se faz bem, e não algo que é reproduzido.” Termina em círculo, com todos de braços dados, harmonizando a respiração. Em grupo, juntos abaixam e levantam.

O diretor retoma o trabalho da Cena 3.

Trabalha a primeira movimentação do Sacerdote.

Depois, a ordem da coreografia anterior é mantida. As duas fileiras do coro se posicionam formando uma cadeira barroca onde o Sacerdote sentará.

Na ordem, finalizam a música anterior de joelhos em duas fileiras paralelas, com os atores frente a frente. À medida que o Sacerdote passa ficam de joelhos, como se rezassem. Depois compram as auréolas e vão para a formação da cadeira barroca. Na última estrofe, três integrantes do coro que ficam em pé, no fundo da formação, erguem o Sacerdote. Todos do coro devem sorrir e piscar os cílios.

Depois, Rodas acrescenta que ao erguerem o Sacerdote também devem girá-lo. Ao final da música deixam ele em pé para na cadeira.

Discute-se a possibilidade do Sacerdote entrar com as assas e os pães.

Rodas propõe um esplendor nas costas, para carregar as baguetes. Como um ostensório católico. O Sacerdote usará um terno ou batina e poderia ter um kipá (chapéu de judeu). A proposta é que ele teria elementos católicos, protestantes e judaicos.

Rodas decide por estruturar o espetáculo em outra estética. Seguindo uma “pobreza total”. Não usará mais a cenografia pensada anteriormente.

O ensaio segue com a preparação para a cena do interrogatório. No roteiro inicial é a Cena 4 – “Recrutamento dos homens de David, quando se forma uma quadrilha que ficará famosa.” A descrição inicial consistia em: “Tenda de recrutamento. Duas cadeiras, uma longa fila de candidatos. David e o anotador, seu braço direito. Toda a cena é cantada.” Abaixo a primeira versão da cena:

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo!

DAVID

Quem é você e por que quer entrar no meu bando?

CANDIDATO 1

Meu nome é desgraça e faço o que for preciso. Sou rápido com as mãos e com os pés. Tenho o bolso e no coração vazios. A vida dos outros não vale nada. Odeio tudo que respira. Por isso estou aqui.

DAVID

Excelente! Vai pra linha de frente. Bem longe de mim. Próximo.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Anda logo, não ouviu?

CANDIDATO 2

Minha mulher morreu. Meus filhos morreram. Eu mesmo morri faz tempo. Mas quando fiquei sabendo o que o senhor fez, vi que nem tudo estava perdido. Meus olhos se abriram e...

DAVID

Fraco! Vai carregar as mochilas lá trás . Bem longe de mim.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo! Vamos, não temos o dia inteiro.

CANDIDATO 3

Eu roubei...(David e Auxiliar Principal gargalham) roubei muito( novas gargalhadas, agora incluindo todo mundo) Estão atrás de mim e eu não tenho mais pra onde ir.

DAVID

Novidade! Pegue a senha pro grupo dos desesperados praguejadores cheios de dívidas.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Vamos encerrar por hoje.

VÁRIOS

Eu tenho renite! eu tenho piolhos! Eu manco quando chove.

DAVID

Chega! Amanhã continuamos. Que venham os com tosse e cuspe, os com cabelos nas costas, e os de bunda murcha se arrastando pelo chão, os de mãos grandes e olhos arregalados, os parasitas e os que uivam para a lua, os que se sofrem de desmaios repentinos e os que não fecham os olhos quando dormem. Vocês que são um incômodo, uma doença ruim, uma costela fora do lugar, agora têm um nome – vocês são meus, vocês são os homens de David. (celebração. canções danças)

Marcus Mota conduz o ensaio da canção correspondente da cena, a música do Recrutamento. Definem passagens que todos cantam e as partes que antes seriam solos. O coro cantará como um eco de David nas partes: “Bem longe de mim” – “por isso estou aqui”. E reforçaram o “ahhh” depois do segundo candidato. Repassam a música varias vezes.

Seguem para o ensaio da próxima canção: funk (Cena 5).

Para finalizar o ensaio são expostas as primeiras ideias da Cena 5. A cena seria uma competição, e cada pessoa cantaria uma estrofe, enquanto o coro encenaria passagens da música.

Próximo ensaio – quinta-feira 13 de setembro de 2012.

Obs. O ator que representa David não estará presente.

Encaminhamentos:

- Trabalhar as cenas do coro.

### **13 de setembro de 2012**

#### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Núcleo de Dança – UnB.

Programação:

- Terminar coreografia do Sacerdote
- Trabalhar música do recrutamento

Na proposta do espetáculo o Coro estará presente em todas as cenas. Na continuação da cena do Sacerdote, David rouba a maior baguete do Sacerdote.

Proposta de que uma luz interior saísse do caixão quando David começasse a despertar.

O coro produziria som de medo. Rodas trabalha com o grupo propondo investigar um som preso na garganta. E, ao mesmo tempo, o coro deve explorar gestos com os braços e feições de terror. Rodas enfatiza que os braços devem criar desenhos e expressividade correspondente a um musical, orienta que os movimentos devem ser teatrais e com dimensões amplas. Diz ao coro: investigue as sensações e identifique onde fica o medo.

“O pior do coro é alguém começar e você não começar.”

Rodas trabalha a união do grupo, posicionamento, controle da respiração e a percepção de como ela une o grupo. A intenção é que estejam conectados e não precisem que alguém de a ordem.

São trabalhados exercícios de controle corporal, movimentação e consciência da coluna e organização do grupo no espaço.

Rodas também propõe a possibilidade que cada um tenha uma lanterna.

Seguem para a passagem das cenas já trabalhadas.

Na Cena 3, propõe-se que o Sacerdote entre com as auréolas nos braços, e cada integrante do coro pegue a sua no primeiro refrão da música. O Sacerdote também poderia jogar água benta no coro. Depois do fim da música, David faz batidas no caixão.

Rodas dirige a marcação em que o coro deve ir para trás do Sacerdote quando escutam os barulhos.

Retornam para início do espetáculo. Na caminhada do coro, a parte em que as mulheres cantam ficam sem as marcações de batucque que os homens faziam com os pés no chão. Rodas busca mais suavidade na cena. A movimentação das mulheres deve ser sempre em diagonal para o público.

Para a entrada do Sacerdote, Rodas indica que devem ser passinhos miudinhos, para um caminhar diferenciado.

Ensaiam como pegar as auréolas. O Sacerdote fica no meio das duas filas com os braços abertos. As duas fileiras se dividem em dois grupos. Os três primeiros integrantes de cada fileira ficam ajoelhado enquanto os outros se movimentam em fila para pegar as auréolas e retornam para suas posições nas filas.

A movimentação é paralela, o primeiro de cada fila deve começar no mesmo momento. E, todos devem terminar juntos, formando a cadeira. Depois, nas estrofes seguintes, o Sacerdote senta na cadeira e depois fica em pé. No refrão final é erguido e girado.

Seguem com passagens técnicas para aperfeiçoarem os movimentos. São experimentadas diferentes maneiras de levantá-lo e girá-lo. Rodas sugere que quatro pessoas o segurem, uma em cada braço, segurando pelas axila e pelas perna, segurando a baixo do joelho.

Em seguida Rodas orienta que o Sacerdote deve ter voz de cego, expressão de cego. Sugere para Marcus Mota rever o texto de defesa do pão.

O ensaio segue com passagens das coreografias definidas até o momento, para que fiquem bem fixadas.

Encaminhamentos para o próximo ensaio:

- Rever o texto do diálogo entre Sacerdote e David.

Semana 4

**17 de setembro de 2012**

## **Ensaio**

**Horário:** 14h às 17h30

**Local:** Auditório Dois Candangos – FE – UnB.

Samuel conduziu o aquecimento: trabalho de condicionamento físico. Realizaram exercícios de sintonia do grupo, em roda, de mão dadas, todos tinham que descer e subir em grupo. Trabalharam o controle da respiração e do corpo. Todos deitados no chão recebiam instruções para observar o peso do corpo, as articulações, os sentidos. Exercitou a visão interna.

Samuel pediu que todos se levantassem espreguiçando o corpo, com torções, alongamentos, com movimentos contínuos. Na sequência passam por um deslocamento explorando as possibilidades de contato do corpo com o chão. Depois seguem para momento de agilidade, saindo do chão, plano médio, seguindo os impulsos do corpo, até o momento em que todo o corpo está em movimento, o corpo todo ligado e com movimentos articulados. Destaca a importância do olhar, da consciência do seu corpo e do colega no espaço.

O próximo exercício, parte do 0% até o 100% de movimento. Mantendo a energia, o corpo ativo. Esse exercício é realizado tanto internamente como externamente. Samuel também explora a variação entre a porcentagem, e como manter e recuperar determinado estado.

Realizam o exercício de congelar os movimentos e trabalhar a energia internamente para manter o estado, Samuel guia diversos momentos de “ligar e desligar”.

Ele conduz o grupo para o trabalho de câmera lenta. Orienta sobre o controle corporal, a o trabalho energético de transferência de peso. Destaca para não interpretar, “sem personagem, sem psicologia, é físico. Deve-se buscar o lento firme”. O controle de cada movimento.

Depois trabalha a consciência de grupo. Com indicações, o grupo deve realizar os movimentos determinados. Com uma palma todos devem pular juntos, assim como, quando indicado todos devem congelar no mesmo momento. Realiza também o exercício da roda dos sons. Em círculo, de olhos fechados cada um deve propor um som para juntos criarem um som harmonioso.

O ensaio segue para passagem de cenas. Começam retomando as cenas que já foram trabalhadas. Na Cena 3, retomam o trabalho de marcação de David saindo do caixão e pulando no Sacerdote para pegar o pão.

No momento que David faz as batidas no caixão o coro caminha para trás do Sacerdote e gritam de pavor. Quando David pular no Sacerdote o coro deve segurá-los.

O texto é desenvolvido juntamente com a movimentação. A partir da proposta inicial algumas palavras vão se modificando de acordo com o que surge na movimentação e na criação da cena. O dramaturgo está dentro da cena.

O ensaio finaliza com um trabalho vocal conduzido pela integrante Maria.

## **18 de setembro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Núcleo de Dança – UnB

O ensaio começa retomando a construção do texto da Cena 3. Hugo Rodas sugere que o texto deveria abordar mais o que está acontecendo em cena. Segue-se uma nova proposta para a organização da cena.

O coro também sentirá a fome de David, e depois que ele pega o pão, todos vão se unindo em volta dele com sons animais, de “iasscan”, sendo pronunciado quatro vezes até o meio do caminho e ao formarem um círculo, pronunciam mais duas vezes na frente. Sendo que, no momento em que David pegar o pão dois integrantes do coro pegam outros dois pães e dividem para todos. Na sequência, quatro integrantes do coro pegam e predem o Sacerdote dentro do caixão. Depois o coro morre de rir.

Após essas orientações a cena é realizada diversas vezes. Durante o ensaio Hugo Rodas reforça detalhes das atuações como:

- Ao pegar as auréolas o coro deve sair em círculo, dançando e depois retomar a formação em fila.
- Todas as cenas devem ter fotos. Exemplo: foto sorrindo no final do último refrão da Cena 2.

- Os atores em cena devem sempre buscar posições em diagonais, sempre abrindo para público.
- David deve pegar o pão e levantá-lo com o braço quando estiver ajoelhado.
- O “iasscan” deve ser mais gutural e fluido durante a fala do Sacerdote. E segue em crescente até todos chegarem à posição de círculo e prenderem o Sacerdote no caixão.

Os integrantes do coro se organizam entre os que saem para carregar o Sacerdote e os que abrem o caixão. Os que ficam sentados nunca devem ter as pernas paralelas ou ficarem acomodados, é preciso sempre prontidão e postura em cena.

Ainda no trabalho de construção de Cena 2, na parte final, depois de prenderem o Sacerdote no caixão o coro deve comemorar com palmas e festa. E retomar o refrão da canção anterior, cantando mais duas vezes.

Outra possibilidade de final é o coro todo quieto, lento, caminhar para plateia, como animais, em quatro apoios com a intenção de devorar a plateia, até apagar a luz.

O ensaio seguiu com o trabalho da canção da próxima cena, (Cena 3 – recrutamento). Participações principais da música são: David, auxiliar principal, auxiliar 1, 2 e 3. Realizaram a divisão das vozes e ensaiaram a parte de cada integrante.

Depois do trabalho com a música, o grupo se organizou e realizaram uma proposta sobre a próxima cena para apresentar para Hugo Rodas no próximo ensaio.

A proposta que surgiu é Davi em uma cadeira, com seu auxiliar a direita, cercado pelas mulheres do coro. Uma travesti dança atrás dele e os homens se organizavam em um fila na diagonal oposta. Os três primeiros da fila seriam os capangas de David. E, seguindo a música cada um se apresentava e era selecionado por David para seguir no seu bando. Para finalizar, na parte final da música que David canta, ele fica em pé na cadeira e é carregado em direção à borda do palco. Enquanto todo o povo acompanha dançando.

**20 de setembro de 2012**

**Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Núcleo de Dança – UnB

O ensaio começou com o aquecimento vocal guiado pela cantora Aida. Depois Hugo Rodas conduz o aquecimento em grupo. Realizam exercícios em círculo, abraçados. Trabalham a concentração, a respiração em sintonia, o controle corporal. Realizam exercícios posturais, exploram o encaixe do quadril, joelhos levemente flexionados. Hugo Rodas conduz só com movimentos sem falar buscando uma unidade do grupo.

Rodas conduz para uma atividade em diagonal. O grupo forma uma fila indiana e em duplas devem seguir em diagonal pela sala explorando gestos de pedintes. Utilizando os três planos, e as “quatro frentes” (pensar nas diagonais). Depois, na mesma estrutura, as duplas devem marcar o ritmo e fazer uma foto (congelar por 1 compasso de tempo no movimento).

Rodas orienta o elenco a explorarem várias formas de pedir, e vários pedidos diferentes, pensar nas intenções de pedir dinheiro, comida, trabalho...

Também direciona que o olhar não deve ser para Deus, mas para os olhares que estão disponíveis. Na próxima rodada do exercício, Rodas sugere que peçam com maldade, com olhar de enfrentamento.

Como direcionamentos gerais ele sugere que busquem gestos diferentes, para não repetirem os mesmos movimentos. Para confiarem nos braços em diagonais inversas e o peito para cima.

Outra variação da atividade foi seguir na diagonal marcando o ritmo e a cada tempo fazer uma foto. Isso sem interpretar, trabalhando o espírito da cena. Na próxima variação deveriam seguir em trio, no formato de triângulo. Devem buscar sincronia e na ida devem seguir marcando o tempo e fazendo uma foto em cada compasso de tempo (seria um tempo em movimento e um tempo parados), chegando, deveriam congelar juntos e voltar juntos. No momento seguinte sugere que na volta, façam fotos com o ritmo dobrado. Em cada foto os integrantes deveriam gritar.

Nesse exercício em trio deveriam buscar a sintonia nas poses-foto, nos gritos e nos movimentos. Devem ser três pessoas em acordo. Seguindo com o mesmo objetivo para o mesmo lugar.

Rodas orienta para pensarem em três ladroes confabulando e “não interpretem muito, preocupem mais com o gesto”. O diretor também ressalta a importância de se olharem para confabularem e que devem “ser”.

Retornam para atividade em diagonal, fazem a “operação tatu” só no plano baixo, só no solo.

No próximo exercício Rodas reúne todo o grupo em um bloco, e juntos todos devem avançar e recuar pela sala. Nesse exercício trabalharam o movimento em grupo, o cuidado com o espaço, o equilíbrio e troca de peso e o cuidado com o outro na movimentação.

Rodas destaca que: “Tempo + Gesto = Interpretação”.

Seguir o tempo e a ideia de estar com o outro é a interpretação. A tensão deve ser mantida até o fim, não deve perdê-la antes.

Ainda durante os exercícios, percorrendo a diagonal da sala, Rodas trabalha com o grupo o deslocamento em plano baixo. Novamente, os integrantes devem buscar diferentes formas de se deslocarem pelo solo.

Para a próxima atividade o diretor pede aos integrantes do coro para irem ao fundo da sala. Em sincronia o grupo deve caminhar e a cada passo fazer um gesto e congelar por um compasso de tempo, depois seguir andando, criando um ritmo contínuo. Repete-se o mesmo exercício, até o grupo ganhar unidade, criando um só corpo. Na atividade o grupo deve caminhar junto, parar junto, seguir junto e voltar. O grupo deve ser uma massa orgânica, devem realizar os movimentos juntos, com apoios firmes para não desequilibrar. As pernas, braços e mãos devem ser movidos no mesmo momento. Devem explorar variações nos gestos. Rodas considera que não se deve repetir os mesmos movimentos.

A próxima indicação é que o gesto a ser realizado seja de pedinte com diversas variações, entre elas a de “pegar senha no hospital público” e “pedir comida”, sempre com o referencial que são pessoas pobres. Outra variação é o grupo caminhar unido em câmera lenta.

O ensaio segue para a passagem de cena. Começa da primeira e segue pelo que já foi trabalho – até a parte final do texto da Cena 3. O diálogo entre David e o Sacerdote, ainda sofre alterações.

Rodas retoma o trabalho com a música do recrutamento que corresponde à Cena 4. O diretor propõe mudanças para que o rap seja cantado de forma mais soletrada, que início seja mais acelerado e que o terceiro recruta tenha mais texto.

Ele considera que David deve ter a postura de: “Miss Brasil”, de quem é amado por todos.

Rodas trabalha os movimentos do primeiro da fila, para que sejam mais condizentes com a sua fala e com o ritmo da música. A letra da música ele diz: “Sou rápido com as mãos e com os pés.” Assim, Rodas dirige para que realize movimentos rápidos com as mãos e com os pés. O diretor enfatiza que este personagem deve ter todos os vícios.

Enquanto o segundo recruta é mentirosos, e deve explorar ao máximo essas características, Rodas sugere aproximações com o estilo de novela mexicana e o exagero. As falas do personagem na música são: “Minha mulher morreu. Meus filhos morreram. Eu mesmo morri faz tempo. Mas quando fiquei sabendo o que o senhor fez, vi que nem tudo estava perdido. Meus olhos se abriram e...”.

A fala do terceiro recruta é modificada. Rodas solicita que ele tenha mais texto. Inicialmente o personagem dizia: “Eu roubei...(David e Auxiliar Principal gargalham) roubei muito( novas gargalhadas, agora incluindo todo mundo) Estão atrás de mim e eu não tenho mais pra onde ir”. No próprio ensaio Marcus Mota já propõe mudanças na letra da música para adequá-la para: “Eu roubei... roubei e muito, muito e muito! Por isso, estão atrás de mim e eu não tenho mais pra onde ir.”

Depois que cada novo recruta é escolhido devem ir dançar junto com a travesti, atrás de David. No final formam um grupo de quatro travestis.

São experimentados ecos das falas finais de David pelo coro.

Na parte final da música, cantada por David, Rodas direciona para que seja um discurso alegre com ar de revolução. Para ser inspirado no discurso de Collor, sempre sorridente e confiante. E os trechos “que venha”, devem ser valorizados. Quando falar em “uivar para a lua”, o coro deve uivar. Rodas Sugere que as travestis caminhem para a frente de David, enquanto ele é carregado pelo povo em pé em sua cadeira, e façam danças sensuais.

A cena é repetida várias vezes.

Na parte final, depois do discurso de David o coro retoma, cantando juntos a última frase: “você são meus, você são os homens de David.” (4x) E no final um grito de celebração: ÉÉÉÉH!

Em seguida são repassadas novamente todas as cenas anteriores, mais o material trabalhado hoje da Cena 4.

Nisso Rodas observa possibilidades para a transição da Cena 3 para 4. Sugere que as luzes sejam apagadas, que se retire o caixão e coloque a cadeira de David, todos se arrumam nas devidas posições e solte a música.

O ensaio segue para o trabalho da próxima cena, com a música do funk. De acordo com o roteiro inicial de Marcus Mota, a Cena 5 consistia em: “5 – conjunto de performances com os pequenos crimes de David, cantados e dançados em cena. cena funk. Barbárie. (músicos gritam nos riffs e gritam)”. Abaixo a primeira versão da letra:

## Malfeitores

Eu quero louvar as coragens de um homem  
que trouxe a alegria de volta pra nós  
não sei se consigo, preciso mais voz  
pois fiquem comigo, não me abandonem,  
que antes de tudo vivia com fome  
agora, minha gente, não falta mais pão  
comemos, bebemos por toda a região  
ferida que sangra não dói nessa pele  
nem temos vergonha que o mal se revele  
e tudo por causa do rei capitão.

Verdade, verdade me deixem mostrar  
que ontem de noite eu mesmo vivi  
cercamos a vila que fica ali  
atrás da montanha, mas longe do mar.  
De noite atacamos, o medo no ar,  
pra nossa surpresa de armas na mão  
lutavam crianças, os mortos no chão,  
os pais já carniça de lutas passadas  
já mortos bem mortos por nossas espadas  
e tudo por causa do rei capitão.

Pior que invadir essa mesma aldeia  
eu lembro foi ter que matar umas cabras  
que tanto berravam, baliavam, fanfarras  
diante do fogo em mil labaredas  
carpindo as casas e as gentes, platéia,  
queimavam caladas sem dor e ilusão,  
as gentes sem alma e os bichos então  
pulavam, corriam, queriam morder,  
as cabras, loucura, vendo a carne arder.  
E tudo por causa do rei capitão.

As cabras, crianças, os mortos parentes  
é coisa pequena diante do fato  
um dia chegamos às margens de um lago  
as águas tão vivas brilhavam tão quentes  
mulheres boiavam azul reluzente  
mulheres nas águas azuis sem paixão  
os olhos vazios, sacrifício obscuro  
mulheres fugindo, o medo do estupro,  
e tudo por causa do rei capitão.

Chegamos enfim ,ao extremo da luta  
ninguém mais nos causa temor ou cansaço  
pois somos mais fortes, mais duros que o aço  
que corta gargantas, dos fracos abusa,  
por isso trazemos as mãos sempre sujas

o sangue dos outros é nossas canção  
a morte alheia a agitar coração  
em cada miséria que vemos em chamadas  
ressoa a alegria da voz que comanda  
verdade mentira o rei capitão

O grupo segue uma rotina para o trabalho com novas músicas. Primeiro o grupo primeiro escuta a gravação da música, depois treina só a música, e por último ensaiam a cena com a música. Diante da letra, Hugo Rodas propõe que também sejam incluídas questões mais atuais como: “arrombar banco, sequestros e falas como “me dê 10%, preciso de grana para comer”.

Os encaminhamentos para o próximo ensaio são:

- Rever a letra do funk.
- Finalizar a Cena 4. Sugestões, que as travestis caminhem para a frente de David, enquanto ele é carregado pelo povo em pé em sua cadeira, e façam danças sensuais. No final todos teriam armas nos bolsos e começariam a próxima música, o funk da Cena 5.
- Investigar a possibilidade das travestis buscarem bules de café para fazerem a coleta, e entregar para todos do coro para pedirem dinheiro para o público.

## Semana 5

**24 de setembro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 17h30

**Local:** Anfiteatro 09 – ICC – UnB

Samuel conduz o aquecimento. Trabalha com exercícios de consciência corporal e espacial.

Ele indica que o grupo deva caminhar, parar, ter firmeza nos movimentos, equilíbrio. Exercitou a percepção e união do grupo, indicado que eles deveriam correr, parar e pular ao mesmo tempo. Hugo Rodas observa as atividades e pontua que os integrantes deveriam buscar congelar mantendo o movimento da corrida. Não mudarem de posição, mas sim

mantendo o fluxo da corrida, manter como estava na corrida. Para finalizar o aquecimento também são trabalhadas torções e oposições, principalmente de tronco e quadril.

O ensaio segue para o trabalho com a música de funk da Cena 5. Rodas levanta possibilidades para a construção da cena. Ele considera que alguns coristas podem descer para a plateia. Pergunta se alguém toca tambor, que o bando de auxiliares de David poderiam tocar tambor. Para a marcação de cena teria antes da música, uma guerra com tambores, sons de tiros e ambulâncias. Na cena seriam coreografias lutas e mulheres gritando, como em uma carnificina total. Teria uma fumaça iluminada de vermelho e amarelo. Todo o bando tocaria os tambores do triunfo e cantariam. Ele pensou também na possibilidade de tambores no ritmo do candomblé e uma bandeira com o nome David escrito nela.

Seguindo a rotina dos ensaios começam a passar desde a primeira cena do espetáculo. Hugo Rodas ainda observa detalhes para aperfeiçoar nas cenas anteriores. No momento de retirarem as auréolas dos braços do Sacerdote reforça que os integrantes do coro devem sair em balão, em círculos abertos e que sempre devem caminhar atentos às diagonais.

Na Cena 4, é testada a possibilidade da parte final da música ser cantada pelas travestis. Rodas destaca quando se preocupam apenas com a melodia fica sem força, infantil. Devem trabalhar a presença do corpo. Os joelhos nunca devem ficar esticados, sempre devem estar levemente flexionados.

Ainda na Cena 4, Rodas propõe uma nova marcação para o segundo recruta. Todos se empurram e tentam sair, mas só o ator que interpreta o segundo recruta consegue sair. Ressalta ainda para trabalharem as intenções de ladrões, devem ser mais sórdidos. Pensar como referências em pessoas baixas que vivem escondidas. Para o terceiro recruta é trabalhada a marcação que ele deve ser jogado pelos outros integrantes. Hugo Rodas também considera a possibilidade de usarem três leques gigantes e ridículos para as travestis abanarem David. E, David, teria um megafone. As mulheres nessa cena também deveriam explorar a sonoridade. Rodas observa que a unidade do grupo cria uma massa interessante. Novamente na passagem de cena Rodas propõe uma nova marcação para linha dos homens: quando um falar os outros devem congelar.

Como indicações gerais para o grupo, Rodas pede que investiguem para o coro o sentimento de pessoas más, felizes, sem culpa, que gostam de roubar e matar.

Na continuidade do ensaio o grupo segue decorando a letra da canção da Cena 5 com a orientação de Marcus Mota. O grupo segue o trabalho decorando estrofe por estrofe. Nesse momento ele apresenta as modificações solicitadas para a letra da música. As modificações na terceira estrofe foram:

Pior foi lutar contra velhos cansados  
Os velhos trazendo seus bolsos vazios  
O cheiro de urina dos velhos aos gritos  
Pedindo a morte, pedindo um abraço  
Queriam dançar uma dança sem passos  
Os olhos tão fundos sem dor e ilusão  
Os ossos curvados a vida no chão  
Pulavam, xingavam, queriam morder  
Os velhos sem dentes se nada a perder  
E tudo por causa do rei capitão. (2x)

E, no início da 4 estrofe mudou para:

“As cabras, crianças, os mortos parentes”

## **25 de setembro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 17h30

**Local:** Anfiteatro 09 – ICC – UnB

Hugo Rodas começou o ensaio ressaltando a importância do entusiasmo para seguir com o trabalho e questionou o que seriam sons de guerra para os integrantes do grupo. Pediu que eles pensassem antes de responder de imediato. Pediu que fechassem os olhos e aos poucos criassem esses sons.

Na sequência, pediu que todos se sentassem na borda do palco do anfiteatro e com os braços deveriam fazer uma onda em oito tempos. Sempre associando o gesto com o tempo. Depois, deveriam fazer a onda, mas batendo os pés no chão e abrindo a boca em câmera lenta até o máximo e depois começar o grito de um murmúrio e aumentar o som gradativamente. E, para finalizar seria um passo de guerreiro em direção à plateia.

O som criado remeteu a invasão de um exército, uma coluna de guerreiros. Pessoas que passavam próximo ao anfiteatro disseram que parecia a queda de um avião.

A cena foi repetida diversas vezes. Rodas a dividiu em etapas: 1º bater o calcanhar na borda do palco; 2º aumenta a intensidade das batidas e abrir a boca em câmera lenta; 3º levantar o braço; 4º gritar em volume baixo e aumenta-lo, com olhar de ódio; 5º: passos de guerreiro em direção ao público.

Após esse trabalho alguns acessórios são levados para teste, como asas e auréolas. Rodas procura algo prático que pode ser pendurado ou amarrado com elásticos.

Utilizando os acessórios é realizado a passagem das primeiras cenas.

Hugo Rodas remarca a Cena 2. As indicações são:

- coro deve ir para trás do Sacerdote em 6 fotos.
- David levanta do caixão com a tampa nas costas, depois da primeira fala ele joga a tampa no chão.
- O coro grita de terror: Nãããooo!!
- David sai do caixão
- O coro grita de terror: Nãããooo!!
- David caminha para o Sacerdote
- O coro continua posicionado atrás do Sacerdote até David roubar o pão.
- Depois que David rouba e come o pão, o coro passa para seu lado e também rouba e come os pães do Sacerdote.
- Todos comem e cantam como em uma orgia.

O caixão será usado como cadeira para próxima cena. O coro cantará o refrão “Glória” duas vezes, batendo palmas, o Sacerdote sai do caixão e o coro o posiciona para a próxima cena.

Na Cena 4, Hugo reforça a posição dos braços das mulheres em volta de David: um braço deve ser acariciando David e o outro em levantado em diagonal.

No final da cena com a música de rap (Cena 4), os atores deveriam congelar, e em câmera lenta seguir para a cena que foi trabalhada no início do ensaio (uma cena nova, que explora os sons de guerra). Deveriam seguir se arrastando, com respiração de soldados. No fim dessa cena, deveriam se transformar em vedetes. Primeiro Rodas propõe que se transformem em vedetes em câmera lenta, depois em três tempos, que seriam três passos e subindo no palco novamente e finalizando com um suspiro alto em falsete agudo.

Na continuação Rodas segue para a música do funk. Sugere que a primeira estrofe seja cantada em ritmo mais lento e depois retoma o ritmo original da canção.

Hugo Rodas explora a possibilidade de durante essa canção, o coro descer do palco, seguir pelas fileiras laterais do teatro e no fundo do teatro se cruzarem, e voltarem para o palco.

Como proposta para a próxima segunda-feira, pediu que os atores levassem roupas sociais, ternos e calças. E também, lençóis mantas e panos para experimentar.

## **27 de setembro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 17h30

**Local:** Núcleo de Dança – UnB

Começou o ensaio com uma discussão sobre as possibilidades de locais para as apresentações. Hugo Rodas sugeriu que poderia ser no Anfiteatro 09.

Seguiu para discussões sobre a organização das cenas nesse espaço. A cena de entrada do coro (Cena 2) se manteria como trabalhada, com duas colunas carregando o caixão. Na cena do recrutamento (Cena 4), em que as mulheres ficam em volta de David, ele indicou que elas deveriam ter mais expressões.

Depois da ascensão de David, o figurino iria mudar, para algo nos tons de dourado, com brilho. As mulheres teriam sapatos fechados, quadrados, duros. Uma mistura de Caldas Novas com Conjunto Nacional no domingo. Para os homens levantou a possibilidade de já começarem de calça social e camisa e depois colocar a gravata.

Seguiu para a passagem das cenas. Na cena do recrutamento, indicou que as mulheres deveriam ser mais sensuais, e realizar cada movimento com mais precisão, mais marcado e em câmera lenta.

Hugo Rodas considera o andamento da música do rap muito lento. Ele também discute sobre a relação entre a fala e o movimento. Mostrar nos movimentos mais o sentido das falas. Para David, fazer mais o malandro. Sugere que trabalhem mais fotos dos movimentos.

Na cena do recrutamento, trabalha mais a expressão facial do segundo auxiliar, variando as intensidades. Sugere que poderiam explorar mais as acrobacias. E os braços nunca devem perder a expressão. Para os outros homens, enquanto estão na fila do

recrutamento, devem pensar em fotos, poses de halterofilista. Pensando também em torções e oposições.

As drags teriam leques gigantes, e se movimentariam com muito balanço no quadril. A movimentação seria em quatro tempos, quatro para a frente e quatro rodando. Ou, retirando os leques, na mão direita teriam um cigarro de maconha e na outra uma caipirinha.

Depois das marcações segue para a passagem das cenas.

Na cena do funk, quando descem do palco, pegam as armas que estão no chão, no centro, logo abaixo do palco, seguem pelas laterais da plateia, cruzam-se no fundo e voltam. No final da música, o coro para rodeando David, e se fecham como se fossem uma saia dele, mantendo um joelho flexionado e deixando a outra perna estendida.

Começa o trabalho da próxima cena, o Fazendeiro chegaria pelos fundos. Rodas indicou que quem tivesse violão deveria levar no próximo ensaio, para tocar a música do Fazendeiro, e todos com chapéu de caubói. Teria a troca de roupas. Teriam roupas de crentes por baixo, e leg de leopardo e com muito brilho e lantejoulas por baixo.

A primeira versão da Cena 6: Encontro com o Fazendeiro Rico  
*Cerco de David ao Fazendeiro rico e suas filhas. David e seus homens. Interior da tenda do Fazendeiro. Mostras visíveis de seu bem estar.*

DAVID

Velho, passe pra mim tudo que você que era teu: os animais, o produto da terra e as mulheres.

FAZENDEIRO RICO

E passar pra quem? Quem você pensa que é, homenzinho?

DAVID

Além de velho é burro: não vê meus homens comigo? Não sabe das minhas vitórias?

FAZENDEIRO RICO

Uma tristeza reunir tanta gente igual a ti. Olhe, o que eu tenho você não pode levar. Pois nada do você deseja um dia será teu.

DAVID

Bobagem! (Para o Auxiliar principal) Vamos, chame os homens, carreguem tudo, arrasem a casa. E deixem o velho morrer à míngua com suas lembranças e orgulho.

FAZENDEIRO RICO

Eu não falo, eu ajo.

(canção das filhas DO FAZENDEIRO RICO)

Encaminhamentos:

- Ampliar o texto para o Fazendeiro e para David. Indica que o texto deve contar de forma mais clara o que acontece entre eles.

- Uma música para mostrar que o bando evoluiu. Que roubou e ficou rico. (Seria uma cena em que o coro trocaria as roupas evangélicas por roupas como calças de leopardo e blusas de lantejoulas.)
- Uma música sertaneja para o Fazendeiro. Conversou com o grupo perguntando quem tocava violão e pensou e colocar essas pessoas tocando com chapéu de caubói.

## **Semana 6**

**01 de outubro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09 – ICC – UnB

**Teste de figurino.** Roupas de crente – “arrumadinhos e conservadores”.

Passagem de cena com figurino.

Mudança na letra da música do recrutamento.

David Fala: **Fraco demais.**

Mudança no elenco. Vítor sai, e João Gabriel assume seu lugar, como primeiro auxiliar de David.

Hugo Rodas observa que os homens não devem começar de terno, mas calça ou bermuda esporte, calçando tênis, como pobres que David recruta na rua.

Reunião com Roustang responsável pela cenografia e pelo figurino. Para o figurino Rodas estipula que devem começar pobres, em tons pastel ou de cinza, e depois ricos, mas ainda com resquícios de pobreza. Casacos e camisas horrorosas, cinzas e marrons. Como referência sugere ver o desfile de Joãosinho Trinta no carro de pobres no carnaval<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Desfile de Carnaval do Rio de Janeiro de 1989 pela Escola de Samba: Beija-Flor. O enredo era: “Ratos e urubus - larguem a minha fantasia”. Milton Cunha Júnior o aborda em sua tese de doutorado: “Rapsódia Brasileira de Joãosinho Trinta: Um Grande Leitor Do Brasil!”(2010) que entre as polêmicas desse desfile é destacado que a Escola de Samba Beija-Flor era conhecida por apresentar-se luxuosamente, neste ano aparece justamente tendo o Lixo como seu tema principal. A alegoria do Cristo de mendigo foi censurado pela igreja e desfilou coberta com plástico preto e com a frase: “Mesmo proibido, Olhai por nós”. Também é interessante observar que esse desfile contou com a participação de grupos de Teatro. A comissão de frente era composta por Amir Hadad liderando 14 integrantes do seu grupo Tá na Rua como mendigos que miseráveis. O grupo juntamente com Raízes da Liberdade, Feitiço e Magia, e Senzala também participam do desfile nos 2 primeiros carros alegóricos como uma “multidão de pedintes, famintos, pivetes, meretrizes, bêbados, loucos, entidades de rua” (Cunha. Jr, 2010, p.240).

Depois da Cena 3, todos tirariam as roupas de crentes e ficariam de shortinho. Troca palheta cinza por multicolor. A música seguiria no ritmo da última estrofe da canção do Sacerdote. As roupas para a troca poderiam estar dentro do caixão.

Quem já está no bando de David fica com a roupa colorida, os homens que ainda estão na fila de pedintes continuam com roupas cinzas, depois trocam. O auxiliar que já está com David é estilo mafioso, com correntes de prata.

Mudança final do funk para a cena do Fazendeiro. O coro não formará mais a saia, serão todos em fileira armados, como em um paredão.

Reorganização da cena do Fazendeiro.

Rodas enfatiza para direção de atores: “o Fazendeiro é orgulhoso. O figurino é riquíssimo. Com chapéu, calça e sapato social”.

Acompanhado de três mulheres. Referência do figurino delas, como agropecuária de Goiânia. Jeans justo, bota de salto alto, jaqueta de couro com franjas.

Nesta cena, as mulheres ficariam na boca de cena, e ao fundo homens armados.

Transição das cenas.

A música do funk seria cantando na plateia, enquanto no palco está o Fazendeiro com as filhas. Cercados pelo bando de David.

David indica que seus homens e mulheres devem atacar. Suas mulheres pegam o Fazendeiro e os homens dois a dois seguram e agarram as filhas dele.

**Cenário:** para a cena do Fazendeiro precisa de uma mesa, fina, de 40 cm, por 1m20. A mesa estará farta de frutas, comidas e bebidas. O Fazendeiro e as filhas estão sentados para comer. Na 4º estrofe do funk, o Fazendeiro e as filhas entram com a mesa.

A música do funk é marcada, cada estrofe uma ação. Roteiro de ações da Cena 5, em sintonia com a música do funk:

1º estrofe: todos em cima do palco.

2º estrofe: David e coro descem, dividem-se, indo cada integrante para um lado, formam duas filas que sobem pelas laterais do palco. O Fazendeiro e as filhas saem para coxia.

3º estrofe: Cantam e dançam no fundo do teatro, na última fileira.

4º estrofe: Voltando-se, amontoam na boca de cena em volta de David. – Entra Fazendeiro com as filhas.

5º estrofe: coro cênico e David no centro do palco, cantam para a plateia.

Segue para a marcação da Cena 6 – Encontro com o Fazendeiro.

O ataque às mulheres deve ser um estupro em câmera lenta. David, lentamente começa a rir, muito devagar, e começa a pirar e delirar que está rico. Quando ele para de rir todos congelam.

David mata o Fazendeiro e o coro muda de opinião sobre David. Teria um grito das mulheres e todos congelariam. Rodas faz sugestão de texto como: David diria, “Me tragam essas mulheres aqui! Estou com vontade de comer”. (David sairia com as filhas do Fazendeiro). Seguiriam para o música de samba misturada com rap (Cena 7 no roteiro inicial). O povo questiona a postura de David. A Cena 7 no roteiro inicial – Reunião dos Malfeitores. Festa. Debate entre os cantadores sobre as contradições de David

Malfeitores

A – (2x) os homens reunidos se perguntam  
quem foi que colocamos no poder

B – não me vem com essa  
mas pra que agora  
todos nos respeitam  
confusão tem hora  
se ele não tem freios  
e o sangue adora  
a loucura é nossa  
confusão tem hora

C-  
olha bem pro que te digo que o negócio é complicado  
quantas vezes todo dia temos que ralar dobrado  
você vem de cantoria, alegria de fachada  
mas a gente continua na poeira da estrada  
como cães mordendo o rabo que balança com suas chagas  
para um louco que nos trouxe pra morar nessas barracas.

A – 2x  
(2x) os homens reunidos se perguntam  
quem foi que colocamos no poder

B-  
Não me vem com essa  
fecha essa viola  
lembra do passado  
ergue as mãos e chora  
Quem te dava pedras

hoje é nossa esmola  
se não tem coragem  
então vá se embora.

C-  
O difícil nessa luta é saber do inimigo  
pois um dia a gente mata mesmo quem cresceu contigo  
não há plano não há meta simplesmente a gente caça  
somos cães selvagens loucos guiados pela desgraça  
que tem nome, cheiro e cor: doença, apenas doença,  
o desejo sem desejo, não se farta a indiferença.

A – 2x  
(2x) os homens reunidos se perguntam  
quem foi que colocamos no poder

Não me vem com essa  
falação carola  
quero ver na batalha  
tua mão corajosa  
não nos resta tempo  
pra voltar pra roça  
não impeça o vento  
de ferir as rosas.

C –  
Eu não sei qual a razão de tanto sangue e tanta guerra  
quem é forte pra matar é mais capaz de arar a terra  
ver os frutos de suas mãos a se espalhar pelas campinas  
no lugar de não saber de quantos mais tirou a vida.  
Somos mesmo uma praga infestando a região  
Isso tudo tem a causa em nosso rei e capitão.

Para finalizar o ensaio segue a passagem de todas as cenas já trabalhadas.

**02 de outubro de 2012**

**Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09 – ICC – UnB

O ensaio começou com aquecimento vocal com a Aida Kellen.

Trabalho da cena de recrutamento: Rodas reforça que as mulheres devem ter um braço acariciando David e outro para o alto em diagonal.

Transição para cena de “guerra” batendo os calcanhares 3 vezes de 8 tempos.

8 tempos para bater os pés e acelerar.

4 tempos para abrir a boca.

4 tempos levantando os braços e abrindo mais a boca.

8 tempos para começar grito baixinho e aumentar.

Rodas indica que não é para interpretar com a boca. Em câmera lenta mudar a máscara. Transição para começar o funk (Cena 5) – grito 1, virar e grito 2 – em cima do palco – Ahhh. Pose e segue para a 1º estrofe funk em ritmo lento.

Entra música – 1º estrofe no palco, na segunda descem, pegam as armas e vão para o público, sempre espaços simétricos entre os integrantes. Passam pela última fileira do palco, voltam, na última estrofe param no centro de frente para o público.

Seguem para a cena do Fazendeiro (Cena 6).

Seguem mudanças textuais da cena:

Rodas propõe que David fale:

“Chegamos, esta é a casa daquele filho da puta que achei que era o pai de todos nós. Mas, o filho da puta nunca estendeu a mão, sempre nos tripudiou e nos virou as costas. (Para seu oficial) Vamos entrar e destruir tudo!”

E o coro ataca gritando! Ahhhrrrrrrrr

Rodas menciona que considera: “o texto como elástico”, que deve ser mudado na medida em que necessitam.

Rodas considera colocar um sino no cenário da fazenda, para que o Fazendeiro o toque como alarme quando o ataque começar.

Rodas aponta que o Fazendeiro e suas filhas estão comendo e bebendo, conscientes desta ser a última alegria deles.

Final da cena:

O Bando de David invade a casa, estupram as mulheres e depois as levam para David. As mulheres saem gritando, até o som dos gritos diminuírem com a distância e enfim pararem. Todos saem, exceto o Fazendeiro morto e as mulheres em volta dele.

As mulheres começam a cantar a canção do Samba. Sugestão musical de Rodas: Começar pelo refrão. Depois seguir para estrofe do samba e depois para o rap. Outra possibilidade de organização musical nesta cena: os ladrões voltam uns pelo fundo da plateia, e outros pelo fundo do palco.

Segue o ensaio com trabalho da música samba rap.

## **04 de outubro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Núcleo de Dança – UnB

Ensaio das cenas já marcadas – até Cena 6.

Trabalho nas transições de cena: Rodas indica que as mudanças de roupas devem ser rápidas, depois da cena do Sacerdote (Cena 3). Mulheres devem colocar joias e relógios, não é preciso mudar muito.

As travestis devem usar vestidos.

Cena 4 – Recrutamento. Os 7 homens na fila estariam com roupas iguais.

Transição: no fim da Cena 4, com respiração caminham para borda do palco, para a “guerra” (cena nova), em que batem os calcanhares, levantam os braços e gritam.

Seguem para a Cena 5 – Funk.

Levantamento de Demandas:

- Roupas do Sacerdote. Mistura de Igreja católica, evangélica kipá e peruca de judeu.
  - Asinhas com pulseiras.
  - 5 baguetes
  - O porta baguetes como ostensório.
  - Fazendeiro e suas filhas – figurino da alta classe da agropecuária Goiânia.
- Mulheres com jeans justo.

- Coro etapa mais rica e mais colorida.

Encaminhamentos para as próximas cenas:

- Cena 8 – Sonho de David, só com o ator que interpreta David.
- Povo vai para o castelo – troca de roupa. (Preparação para Cena 9)

Para o sonho de David, Rodas sugere que a cenografia com fotografias projetadas dos mortos – o Sacerdote e o Fazendeiro. E filmagens da cena de estupro, com as caras de horror para encher as imagens do sonho.

Para o palácio a tenda do Rei com um fio levantado que se solta no final. O coro agora será a corte do Rei, com perucas lindas e vestidos de festa.

O ensaio segue com trabalho de canto das músicas do espetáculo, com orientação de Marcus Mota.

Para ajuste do texto, é sugerido que se reveja os vídeos para anotar as modificações que foram realizadas durante o ensaio por Hugo Rodas.

### Semana 7

**09 de outubro de 2012**

**Ensaio**

**Horário:** 14h às 17h

**Local:** Núcleo de Dança – UnB

Com a ausência de vários integrantes, a semana teve apenas um dia de ensaio, e seu foco foi na passagem das cenas já marcadas.<sup>67</sup> Marcus Mota apresentou para o grupo as referências teóricas de sua pesquisa para elaboração do texto dramaturgico e das músicas do espetáculo.

### Semana 8

**16 de outubro de 2012**

**Ensaio**

---

<sup>67</sup> Os integrantes avisaram no início do processo que faltariam nessa semana, nela aconteceu o VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09 – ICC – UnB

O ensaio começa repassando a cena do Fazendeiro (Cena 6). Rodas retoma a ideia de elementos cenográficos com mesa farta de comida, com muita salada e peru. Com tudo colado sobre uma toalha, que pode ser retirada e levaria todos esses elementos junto.

Hugo Rodas recapitula a ordem da cena:

- As mulheres pegam o Fazendeiro, retiram suas joias. As filhas do Fazendeiro são estupradas e roubadas pelos homens.

Seguem com passagem de cena. Retornam a partir da Cena 5, da música do funk. O coro guiado por David desce do placo, pega as armas, circula pela plateia. No final, volta para borda do palco, rodeia David e canta a última estrofe para a plateia. No final, congelam com braços abertos na diagonal alta.

Na Cena 6, Rodas destaca a necessidade das quatro cadeiras para o Fazendeiro e para as três mulheres, que seriam suas filhas. Eles comem o tempo todo. Na direção de atores, Rodas destaca que no momento de falar, o Fazendeiro para de comer. Rodas ressalta que cada gesto deve ser marcado e realizado com muita definição. Fazendeiro se serve de vinho.

Todos devem manter a tensão durante toda a cena. No final, o Fazendeiro joga vinho em David. David o ataca e o bando invade, subindo no palco, seguindo com as marcações. Alteração de Elenco: Maria não será mais filha do Fazendeiro, fará parte apenas do coro de David.

Depois do ataque, apenas um grito, segue para câmera lenta e entra música. A primeira proposta para essa música é apresentada.

Direção na câmera lenta – controle dos movimentos, emoção e agressividade. A luz, diminui.

Outra possibilidade é, após a morte do Fazendeiro, o grito, todos saírem para fora do teatro. Todos gritam e as mulheres levam o corpo do Fazendeiro. David fica sozinho no palco. Se banqueteia. Voltam os três auxiliares e seu auxiliar principal. Todos comem e bebem até cair no sono. Um a um eles vão dormindo. Depois que o último dorme a música diminui.

Depois retomam o trabalho com a música do samba-rap (Cena 7) – primeira parte rap, segunda, samba.

Rodas propõe dividir o povo em 2 grupos.

Os auxiliares de David cantam a parte pacificadora, o samba, e o restante do coro canta o rap, contra o discurso de David.

Rodas também propõe mudar o último verso. Marcus Mota sugere que:

- os auxiliares de Davi cantem a parte do samba.
- O coro cante o refrão.
- O rap seja um por vez no microfone.

Seguem várias possibilidades para essa canção.

1º Parte – Coro + Povo – A1 (Depois de tanta morte me pergunto.)

2º Parte – Coro – B1 – (Parte do Samba)

3º Parte – 3 pessoas do coro – (Cantam o Rap).

4º Parte – Coro – B2 – (Parte do Samba)

5º Parte – 3 pessoas do coro – (Cantam o Rap).

6º Parte – Coro – B3 – (Parte do Samba)

7º Parte – Outra pessoa do coro – (Canta o Rap).

Encaminhamentos:

- Cada um deverá decorar a parte da música do samba-rap que irá cantar.
- Rever o texto da próxima cena (Cena 8 – Pesadelo de David). Rodas destaca que não fica claro que David tem medo, mas segue em frente.
- A produção deve listar o que precisa em ordem de necessidade.

Rodas retoma o ensaio, repassam Cena 5 e música do funk. Na Cena 6, Mota apresenta uma proposta de música para o momento do estupro. Rodas concorda com a proposta musical apresentada. Porém, a duração da música é curta em relação ao tempo da cena. Assim, ele pede para alongar mais um minuto a música que fica de fundo no momento do estupro.

**18 de outubro de 2012**

**Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09 – ICC – UnB

Enquanto Hugo Rodas analisava as questões técnicas para a construção do caixão de David, os atores fizeram aquecimento vocal e corporal.

Retomam a passagem de cenas a partir da Cena 4.

Rodas experimenta outra transição para a Cena 4, usando uma luta em câmera lenta até todos caírem mortos. A outra possibilidade foi a entrada da música do funk da Cena 5 logo após o fim da Cena 4.

A movimentação durante a música continua a mesma, com o coro descendo do palco e caminhando pela plateia. Rodas cogita utilizar uma composição operística após o funk, para que se possa entrar a mesa de jantar e apresentar a família do Fazendeiro. Entra a família do Fazendeiro e montam a mesa com toalha de comidas.

Outra experimentação para a transição da Cena 4 para a 5 foi uma luta em que todos morreriam e só os quatro malfeitores do Bando de David cantariam o funk. Porém, logo após a primeira passagem de cena com essa estrutura a ideia foi descartada.

Seguindo pra o trabalho na Cena 6, Rodas dirige os atores para levarem a mesa de jantar para o centro do palco e David e os quatro capangas matam o Fazendeiro. O grupo de David, antes da morte do Fazendeiro, roubam as comidas da mesa, mas deixam a toalha que ficará suja de sangue.

Com a passagem, Rodas percebeu a necessidade de delimitar que apenas as mulheres do bando roubariam a comida e iriam para o fundo da cena. Os homens estupram as filhas do Fazendeiro. Elas, nas cenas seguintes, compõe o bando de David.

David e os quatro capangas matam o Fazendeiro. David pega o coração do Fazendeiro e o levanta. Todos se afastam, descem do palco e deixam apenas o queixo no borda do palco. Os 4 capangas colocam o Fazendeiro no caixão, comem e bebem até ficarem embriagados. Enquanto isso, o coro realiza o ataque de guerra, começa a bater no chão, fazendo barulho de uma cavalaria que se aproxima (os sons de guerra). Enquanto David, em sono profundo, debate-se com o pesadelo. O coro continua com o som e começa um murmurinho que vai crescendo. Todos se perguntam “Quem foi que colocamos no poder?”. Viram-se para o público e continuam mais forte.

O ensaio continua retomando a passagem desde a Cena 4. Na música final da cena, as mulheres vão para trás do caixão e seguem acariciando David. A introdução do funk é cortada, a música já começa com a letra cantada logo após a música da Cena 3.

Rodas chama a atenção para que a mesa do Fazendeiro fique já no centro do palco, onde acontecerá a cena de morte do Fazendeiro. Rodas dirige que quando David arrancar o coração do Fazendeiro ele deve rir, e os malfeitores o acompanham. O povo olha para eles e depois se viram e começam a bater no chão provocando o som de cavalaria e falam:

2x – Quem foi

3x – que colocamos no poder.

Sempre em volume crescente.

Ao fim, é cogitado que haja ensaios extras à tarde e à noite às quartas e sextas-feiras.

Encaminhamentos:

- Verificar com a produção espaços e disponibilidade do elenco para ensaios extras.

Semana 9

**22 de outubro de 2012**

**Ensaio**

**Horário:** 14h às 17h30

**Local:** Sala B1 – 51, Prédio de Artes Cênicas – UnB

O ensaio segue com a estrutura similar a dos ensaios anteriores. Os integrantes realizam aquecimento vocal e corporal. Depois, Rodas conduz a passagem das cenas começando pelo início do espetáculo.

Rodas reforça as marcações de cada cena.

Na Cena 3, Rodas indica as marcações que o ator que interpreta Davi deve fazer:

“Você pega o pão. Faz uma fotografia lá em cima. E grita e depois cai.”

Depois, o ator vai para a cena e executa os gestos enquanto diz as falas:

– (De frente para o público) Que cheiro de pão quente, Shaanw (vira para o Sacerdote e caminha em direção a ele) –Pulô e não continuou. Isso é o que mata! Pula, fica, e depois pega o pão, e levanta, e seguro. Não nhanhanha. Seguro! Pulo, subio, e ai paaff. Grita quando tira o pão.”

Na cena do recrutamento relembra como as mulheres devem rir após o instante definido, e devem gargalhar depois que David falar pela segunda vez : “bem longe de mim”. Rodas indica que o terceiro recruta deve tentar seduzir as mulheres de David

enquanto se apresenta. As mulheres devem reagir abrindo os braços para ele e admirando-o.

Segue para a música do funk sem a introdução e depois para a Cena 6. A Cena 7 se modifica. Agora ela se configura como um complemento da Cena 6. Nela acontece a invasão da casa do Fazendeiro, sua morte e estupro de suas filhas.

Assim, com o arranjo musical pronto, temos a segunda versão da música do estupro. Rodas conduz o ensaio para que no momento mais agudo da música David esteja arrancando o coração do Fazendeiro. O coro olha para ele, assusta-se e afasta-se. Eles devem continuar olhando para David. Quando cortar a música os capangas riem e vão para a cena.

Rodas pede que repitam essa cena. Recomeçam a passagem. Rodas reforça o momento em que devem iniciar a câmera lenta, para os estupradores. Os 4 capangas principais se embriagam, e vão caindo de bêbados. David sobe na mesa, todos o olham e caem aos poucos. Rodas indica que os movimentos devem ser contínuos.

Seguem para experimentações de textos e possibilidades para a próxima cena, que seria o pesadelo de David. Rodas cogita que todos morram depois do banquete e, enquanto todos estão mortos no chão, os capangas festejariam. David ficaria em cima da mesa e depois também dormiria.

Rodas propõe também que seja feita uma alteração na ordem do roteiro, que antes do pesadelo de David (Cena 8 do roteiro inicial), seja a música da mulher de Tecoa (Cena 10 do roteiro inicial). Enquanto ela canta David e seu bando congelariam.

Começam as primeiras passagens da cena de encontro com o Rei (Cena 9 do roteiro inicial).

Rodas indica que o caixão deve ser transformado no trono do Rei. As estacas que ficavam nas laterais como suporte serão encaixadas em pé.

Rodas indica que o Rei entraria gracioso enquanto a corte vai se vestindo.

O diretor marca o desfile, o momento em que o bando de David troca de roupa e se transforma na corte do Rei. Rodas indica para desfilarem graciosos com o pensamento: “ Eu sei que você me quer! Não é: eu quero que você riem de mim. Não é! É eu sei que você me quer! É diferente.”

Segue para a marcação da entrada do Rei.

David e os 4 capangas principais sairiam pelos fundos e iriam para a porta do teatro, para chegarem pela entrada principal. O antigo grupo de David agora são a corte do Rei, com suas roupas elegantes entram e desfilam pelo palco. Alguém entraria com uma bandeja de champanhe e serviria a corte. O Rei tiraria a taça do bolso e todos brindariam.

Rodas marca os movimentos do brinde para que os integrantes do coro que compõe a diagonal do lado direito do palco brindem com a mão direita, os que compõe a diagonal esquerda devem levantar a mão esquerda para o brinde. Todos devem levantar a taça juntos, brindarem, e descerem a taça ao mesmo tempo. As pessoas a direita e a esquerda do rei, respectivamente, devem oferecer as mãos como suporte para o rei descer.

Rodas também indica que o rei deve sempre sorrir.

O ensaio retoma a passagem dessa cena. Rodas orienta que cada integrante saia para se vestir e desfilarem em 4 tempos. Enquanto realizam o desfile, David entra pela plateia zombando do que vê.

Rodas e os atores que interpretam o Rei e David, começam a trabalhar e modificar o texto da cena do encontro de David com o Rei. Rodas indica que o texto “está mal começado”. É preciso rever o início do texto.

Realizam a passagem do desfile, a corte congela quando David chega com os capangas, o som abaixa, David fica de joelhos, com só um joelho apoiado no chão, e começa o texto.

Rodas comenta sobre como precisaria mudar o texto. Como está ele considera que: “Dificulta o entendimento para la plateia. (...) Acho que o rei poderia dizer algo. O rei poderia perguntar para ele: ‘Então qual é seu plano para el futuro?’(...) Ou se no, eu faço todo esto para la apresentação de David ao rei , e no pra calcular una cena que já vem. Entendeu? O que estou dizendo que eu precisaria seria mudar el texto de la seguinte maneira: então... ‘Que lo? Como poderia ele (o Rei) referir-se a David? Então pebleu? Heim, o que você está querendo aqui? Que lo você deseja homenzinho da periferia? Que lo você deseja, oh periférico.’ – É Luiz Estevão (O rei) tremendamente bem-vestido, e esto (a corte) son todos roupas fashion. E aí suburbano o que você quer?’ Mantém a fala de David, ‘Senhor, tenho meus homens. Eles estão dispostos a fazer o que for preciso para te servir.’, ‘Você e seus homens não son nada diante a meu exército!’ Entendeu? Que haja uma discussão de poder, não uma aceitação.”

Rodas indica para Samuel, que interpreta o Rei, para se inspirar na imagem do Collor.

Para as próximas cenas no palácio do Rei: teria um balaio com roupas, vestidos elegantes, que seriam fáceis de vestir, só pelos braços.

## **23 de outubro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 17h30

**Local:** Sala B1 – 51, Prédio de Artes Cênicas – UnB

Aquecimento vocal e corporal do elenco. O Ensaio inicia com as orientações gerais de Rodas sobre como devem realizar o desfile (início da Cena 9 – Encontro com o Rei), que deve ser algo classe média. Rodas indica que cada integrante da corte deve ter uma taça, como as de mágicos, com líquidos falsos dentro.

Segue para a passagem de cena desde o início do espetáculo. Rodas novamente reforça como devem ser os movimentos em câmera lenta no estupro. Depois da morte do Fazendeiro, música da mulher de Tecoá e todos caminham para beira do palco. David sai com seus 4 capangas. Rodas indica para o figurino de David uma capa que ele fez com as roupas do Fazendeiro e das pessoas que matou, ou uma capa com sacos de lixo. A capa terá uma calda que será carregada por seus auxiliares. Rodas dirige que David deve entrar como em um desfile de mendigo. Quando chega na borda do palco, os capangas soltam a capa.

Rodas retoma a passagem de cena da música de mulher de Tecoá. Ele orienta que a cantora pegue duas das pessoas mortas no chão como sendo seus filhos mortos. Uma deve ficar em seus braços. Rodas observa a relação com a imagem de Pietà.

Na cena do encontro de David com o Rei, Rodas experimenta momentos de congelamento do coro entre as falas do Rei.

Rodas se detém para burilamento da cena de guerra, e o trabalho em câmera lenta. Os membros da corte se juntam em duplas e executam movimentos de luta. Rodas busca desenhos de guerras. A luta entre a corte do Rei e o bando de David. Enquanto alguns lutam outros seguram suas capas como se fossem ventos. Posteriormente essa marcação é alterada para que dois integrantes façam os movimentos das capas. Rodas indica que busquem “o desenho da poeira do vento”.

Ao passar novamente a cena da guerra, Hugo observa que durante a guerra David caminha para o lugar que o Rei ocupava. O Rei sai de cena durante a guerra. Rodas diz que é necessário aumentar o tempo da música do Rei, para que se tenha tempo para as transições.

O trabalho segue para a próxima cena – O traidor traído, Cena 11 no roteiro inicial, que consistia em:

*Acampamento dos ladrões. Novo interrogatório. DAVID E SEU AUXILIAR PRINCIPAL sentados diante de três traidores. Cena toda cantada.*

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo traidor.

DAVID

Nome e razão pra me trair.

PRIMEIRO TRAIADOR

Meu nome é Todo Mundo e eu te odeio. Nada do que você faz vai perdurar. Tuas mãos assassinas estão cheias de sangue. Você esfolta, estupra e mata aqueles que deveria proteger. Bandido amigo de nossos inimigos.

DAVID

Amarrem esse cão em um poste! Que morra com a boca seca de tanto me amaldiçoar!

PRIMEIRO TRAIADOR

Cão é você, bandido, cachorrinho do rei. Você vai passar, tudo o que você é vai desaparecer! Outro vai tomar teu lugar!

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Que assim seja!(Bofetada NO PRIMEIRO TRAIADOR) Próximo traidor. (chega SEGUNDO TRAIADOR se arrastando. É um aleijado)

DAVID

Até os aleijados me perseguem.

SEGUNDO TRAIADOR

Sou teu povo, quebrado, ferido, sem ter para onde ir.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Pro poste esse também?

DAVID

Deixa aí no chão. Que coma nossos restos.

SEGUNDO TRAIADOR

Minha origem é nobre, você me conhece bem.

DAVID

Crencemos juntos. Eu te observava: como esse desgraçado vive melhor que eu? Eu me arrastava também. Mas fiquei de pé e queimei tua casa, tua família. Que siga se arrastando, peste!

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo: o rei dos conspiradores, o traidor chefe, teu próprio filho, David.

DAVID

Um de muitos. Todos são filhos de David agora.

TERCEIRO TRAIADOR

Me rebelei contra ti, pai. Quero justiça. E não estou sozinho. Os homens me amam. Ninguém mais aguenta esse caos. Todos viraram inimigos, a fome e a miséria tomam conta de nós. É preciso trocar o comando pra algo melhor.

DAVID

E você é o melhor pro grupo, você é melhor que eu?! (Para o Auxiliar) Esse não vai pro poste. Amarrem o desgraçado e cortem a cabeça dele.

TERCEIRO TRAIADOR

Mas que pai condena à morte seu próprio filho? Isso prova que estou certo.

DAVID

De jeito nenhum, linda cabeleira, de jeito nenhum: tua morte por minhas mãos mostra que eu já não me importo com mais nada. Nada me detém. Por isso meu nome vai sobreviver. Nem pátria, nem família. Sou David, um gigante agora.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Anda, peste! Conspirador covarde! Contra o próprio pai!

Rodas indica que os três capangas de David agora devem ser como a imagem dos “macacos da sabedoria”, um com as mãos no olhos, outro com as mãos nos ouvidos e outro com as mãos na boca. Apenas o auxiliar de David se manteria na postura confiante. A cena não é cantada, mas falada. Os capangas não serão mais os macacos da sabedoria. E, enquanto tem a cena de luta entre o coro, eles serão amarrados.

Rodas reforça para o segundo traidor a importância de adequar os movimentos ao que o texto descreve dele. Por exemplo, como ele é um aleijado, ele deve caminhar com um joelho dobrado e apoiado no chão.

O último, é o filho de David. Rodas indica que ele deve estar ajoelhado na frente de David e David deve esfaqueá-lo. Depois dessa morte, a cena volta ao Palácio, com a música do Rei.

Rodas indica que as diagonais que se formam saindo do trono devem ser espelhadas. Orienta que os atores devem manter suas máscaras e capas. E a câmera lenta deve ser desenhada, cada movimento.

Depois segue para o trabalho com a Cena 12. No roteiro original era:

12 – REVIRAVOLTA.

*Tenda do REI. Festas. David dança para agradar o rei.*

REI

David, você é mesmo um idiota. Faz de tudo pra me agradar, achando que vou te receber em meu reino como se fosse um de nós. Eu posso me livrar de você quando quiser.

DAVID

Mas eu ainda sou útil. Todos sabem meu nome. Não vou morrer no esquecimento.

REI

Então me mostre algo novo. Prove que você é mais que um bandido de aluguel. O que ainda de pior você pode fazer?

DAVID

As ordens são tuas, rei. Mas o sangue nas mãos é meu.

CANÇÃO DA MULHER DO AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

*Ela canta a sedução.*

MULHER

A

Na primavera o rei  
entrou em seu jardim e não lutou  
da guerra se esqueceu  
pois encontrou ali  
sozinha a se banhar  
linda mulher  
mulher de um servo seu.

Na primavera eu sei  
florescem no jardim  
as flores que o rei plantou em mim  
Quem me tocou  
provou de tudo de uma vez  
que o meu amor  
é morte só no fim.

B(duas vezes)

Linda mulher  
a se banhar  
as águas brilham no teu olhar  
Em tuas mãos começa a dança  
o mundo gira,

C

Na primavera há flores no jardim  
que o meu senhor plantou dentro de mim.

DAVID

(para o Rei) Olhe e aprenda, Rei. (para a mulher) O que você pode fazer por mim, mulher? Anda, fala.

REI

Linda! Quem é ela?

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

É nossa. Tá com a gente.

DAVID

Cadê teu marido? Diz pra ele que você não vai dormir com ele hoje.

REI

Então você quer me impressionar com isso?

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Eu sou o marido. Somos todos homens de David. Temos sua cara, a mesma fome insaciável.

DAVID

Já tinha visto algo assim, rei? Viu como eles me adoram?

REI

Não sei se estou surpreso ou ofendido. Sei apenas que nenhum de vocês presta. Saiam daqui, lixo! Loucos! Pensando que somos iguais... Sua carreira chegou ao fim, homenzinho, chegou até aqui (mostra a mão espalmada). Guardas, prendam essa raça estúpida e inútil! E enforcuem todos amanhã de manhã bem cedo! Vamos livrar o mundo dessa doença!

(A música volta a tocar. Enquanto os Homens de David se retiram, David em desespero simula um ataque epilético: baba, contorções, como no início da peça)

Após assistir a passagem da cena pela primeira vez, Rodas começa a ver com Marcus Mota e com o elenco sobre o texto da Cena 12. Rodas observa que o texto está confuso, e “falta uma cena que seja explicando o porque David oferece a mulher do seu auxiliar para o rei”, e acrescenta: “Eu posso te entregar a mulher de meu fiel amigo. Eu já peguei dele. Ele é um fiel cão, um homem que me adora. Vai pegar tua mulher. Vai pegar tua mulher. (Ai o auxiliar sai, busca a mulher e a joga no meio do palco”.

Ele considera que precisam de mudanças para ficar mais claro o que está acontecendo. “Falta provocação”.

Segue a passagem com a Canção da mulher do Auxiliar de David. Rodas ainda se questiona se seria esse o melhor momento para essa música.

Falta marcar apenas a última cena. Rodas destaca que de agora em diante o foco será trabalho de personagem e exercícios de câmera lenta.

O ensaio continua repassando todas as cenas até esse momento. Repassar todas as cenas era como um modo de reforçar, gravar o que havia sido construído, e permitia a Rodas observar o que pretende manter e ou modificar.

**25 de outubro de 2012**

**Ensaio (O DIA D)**

**Horário:** 14h às 17h30

**Local:** Sala B1 – 51, Prédio de Artes Cênicas – UnB

O ensaio começa com breve aquecimento corporal e vocal e segue com as passagens de cenas desde o início.

Rodas retira um tempo durante o ensaio para enfatizar o trabalho de câmera lenta, trabalho físico. Menciona para não interpretar e sim fazer a máscara da tragédia e da comédia.

Para ensaios Rodas sugere que usem roupas em tom pastel, sem estampas.

Rodas revê o melhor momento para entrega da mulher do auxiliar no início ou no final da cena.

O ensaio segue com experimentações sobre as possíveis soluções entre as cenas após a morte do Fazendeiro para o pesadelo. “A câmera lenta não é centímetro, é milímetro”.

Rodas orienta o coro para acordar, observar David se debatendo no pesadelo e se arrastarem até a borda do palco para iniciarem a próxima cena. A partir da observação da realização dessas ações Rodas já descarta essa ideia.

Nessas experimentações também foi investigado o local mais adequado para a Canção da mulher de Tecoa.

Seguem com experimentações

Rodas verificar como ficaria a música do samba-rap antes do pesadelo. Mas, ao observar já desconsidera essa possibilidade. Então, Rodas define que o melhor momento para a música do samba-rap (que antes era Cena 7) deve ir para o final da peça, após a morte de David.

Rodas sugere que a entrega da mulher do auxiliar para o Rei seja no primeiro momento que David encontra com o Rei. Rodas indica para realizarem a passagem de cena para observar como seriam essas possibilidades.

Surge então a figura do dramaturgo em cena.

Rodas sugere que na fala do Rei deve acrescentar: “e pra me divertir”. Assim o texto fica:

DAVID

-Senhor, estou aqui pra te servir.

REI

– E pra me divertir, o que você tem?

DAVID

– Tenho a minha mulher. A mulher do meu fiel amigo. (Entra canção de Betesaba – segue do início ao fim)

E a mulher não seria mais jogada mas sim deve ser entregue ao Rei.

E para a próxima cena indica que o Rei retomaria a frase do texto:

REI

– É com essa vagabunda que você quer me impressionar?

(Rodas indica para a mulher sair raivosa, abrindo o véu e saindo com ele esvoaçante.)

DAVID

- ( Rodas sugere que seja dito: Não, Senhor. “Tenho planos para o futuro. Eu vou começar a combater meu povo, minha gente”. E retoma o texto anterior:
- Não! Eu tenho meus homens. Eles estão dispostos a fazer o que for preciso para te servir.

E seguiria o texto.

Nesse ensaio Rodas também orienta para imaginarem um animal para cada personagem, o Fazendeiro deve se portar como um javali, um porco selvagem, e o Rei como um peru. E, como o mesmo ator interpreta o personagem do Rei, Rodas indica como referência para o personagem do Rei uma personalidade do Itamaraty. (Observa que é uma indicação geral, que remete aos políticos.)

No ensaio tanto enquanto reflexão como orientação para os atores discute sobre como o coro se porta na corte do Rei. Porém são as mesmas pessoas que formavam o bando do David só trocaram de roupa. Essa consideração também se relaciona com a questão que de são o mesmo tipo de pessoas que se unem em coro para apoiar uma determinada pessoa.

O ensaio ainda segue para a passagem da cena do Rei. No palácio, após o encontro de David com Rei, Rodas novamente trabalha com a câmera lenta. Reforçando como se deve realizar os movimentos de modo contínuo e fluido na menor velocidade possível.

Semana 10

**29 de outubro de 2012**

**Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09 – ICC – UnB

Ainda que nesse momento adiantado, as faltas e atrasos do elenco são questões ressaltadas por Rodas como obstáculo para o bom andamento do processo. Rodas também cobra os elementos cenográficos e acessórios para as cenas.

O diretor ainda destaca alguns aspectos para o personagem de David. Sugere que seja realizado um *aplique de mega hair* para alongar o cabelo do ator. Sugere ainda que sejam cabelos cacheados que crescem ao longo do espetáculo.

O diretor encaminha o ensaio para aquecimento vocal coordenado pela cantora Aida.

Rodas indica para ser realizada uma passagem de todas as cenas já trabalhadas.

Neste ensaio ocorre o registro fotográfico e filmagens dos ensaio para divulgação.

Rodas aproveita o ensaio também para refletir sobre quem é David, que em alguns momentos é uma aproximação da figura de Roriz.

Rodas também faz reflexões sobre a potência vocal do coro. Para explorem mais a projeção vocal, para preencherem o espaço.

### **Encaminhamentos:**

Providenciar materiais cenográficos: caixão, mesa e cadeiras, acessórios e figurinos

## **30 de outubro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09 – ICC – UnB

Encaminhamentos:

Para ajustes no figurino, Rodas solicita agulhas linhas e fita crepe. Após aquecimento vocal e corporal coordenado pela equipe de atores, o diretor conduz para o início do ensaio com passagens de cenas.

Durante a passagens de cenas Rodas relembra postura e intenções do texto. Entre as orientações recorrentes para a postura está a indicação de posicionar braços a pernas explorando as diagonais.

Para a postura do personagem do Fazendeiro, Rodas sugere calças com coletes e bolsos e caminhar com as pernas mais abertas, para sair da postura de dançarino.

Rodas ainda completa a importância do uso adequado da projeção de voz e das intenções das falas para sair da declamação.

O diretor também ressalta que se deve manter a música do palácio ao longo de toda a fala do Rei, só abaixando um pouco o volume.

O ensaio segue para mais detalhes importantes que definirão a cena do murmurinho. Rodas indica para começarem o murmurinho ainda no chão, enquanto David se Debate no pesadelo, e aumentar o volume durante a caminhada. A medida que chegam na borda do palco começam a bater.

Para o desfile, que inicia a cena do Rei, Rodas indica que os objetos estarão no chão e cada um deve pegá-los.

Na sequência são cena em que o ajudante de David oferece sua esposa para o Rei. Rodas sugere que ela vista uma capa e por baixo um colan, para que pareça que ela está nua.

Rodas revê os momentos de entradas das músicas. Sugere que a Canção da mulher do auxiliar de David comece depois que ela sorri para David.

Rodas dirige as reações do coro. Ele reforça a cumplicidade que a corte deve ter com o Rei, indica para os atores do coro rirem em determinada fala do Rei que menospreza a mulher do ajudante. Enquanto a música da cena do julgamento deve iniciar na risada de David depois do brinde da corte e do Rei.

Rodas reforça que David deve ter uma postura de malandro. Ele também relembra as direções musicais para reorganizar o samba-rap.

Rodas reforça mais uma vez para verificar a possibilidade de ensaios extras com o elenco principal.

O diretor analisa as propostas de arte gráfica para divulgação do espetáculo e também revê as demandas de acessórios, principalmente para a cena do palácio, taças e colares para o Rei e sua corte.

Retomando as passagens de cenas, Rodas coreógrafa a cena de murmurinho, ataque e saída para o desfile. Esse trecho da peça é repetido inúmeras vezes. Rodas orienta para seguirem o compasso da música, e depois do grito final, devem ir desmanchando a raiva em 4 tempos, depois devem sorrir em 4 tempos (2 para chegar no neutro do rosto e 2 para sorrir), e depois devem cruzar as pernas em 4 tempos. Depois seguem cruzando e descruzando as pernas, e de tempo em tempo sai um de cada lateral.

Rodas ainda sugere que também se tenha um chapéu para os integrantes da corte.

No desfile indica que a intenção é “se mostrar”.

Depois que a formação estiver completa, cada um pega sua taça e a levanta para um brinde.

Rodas indica que a passagem da peça deve ser realizada como aquecimento todos os dias.

Outra possibilidade para a entrada da Canção da mulher do auxiliar principal de David. Rodas investiga a possibilidade de a música começar com a reação negativa do auxiliar ao perceber que David entrega sua mulher para o Rei.

Durante essa cena também Roda indica para todos congelarem quando o Rei tocar no ombro de David. Rodas observa como o Rei deve ser sedutor.

Na cena seguinte, quando David mata o próprio filho, Rodas indica para David congelar enquanto seu filho cai em câmera lenta.

Para o próximo ensaio Rodas ressalta que investigará possibilidades para saída do caixão após a cena do recrutamento.

## **Semana 11**

**05 de novembro de 2012**

**Ensaio**

**Horário:** – 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09

Após breve aquecimento corporal e vocal Rodas retoma o trabalho de direção, começando pela movimentação do coro após a música do funk, antes de invadirem a casa do Fazendeiro. Rodas indica para se movimentarem como leões, ferozes, em balanço para frente e para trás, como se hesitassem em atacar. O movimento deve ser sem som e todo grupo ao mesmo tempo.

Com foco na personagem do Fazendeiro, Rodas continua focando na entonação e no sentido de cada fala. Como estímulo orienta que o ator fale o texto como se falasse para

a pessoa que mais detesta. E, reforça o detalhe do caminhar com as pernas bem abertas, um caminhar seguro, cheio de poder.

Ainda sobre o caminhar dirige o coro para caminharem como ladrões, enquanto são membros do grupo de David. Lembra para todos que se deve caminhar como outra pessoa, trabalhando “a personalidade do personagem no seu caminhar”.

Para as mulheres do Fazendeiro, que estão comendo na mesa, Roda indica que devem comer em câmera lenta e chorando, pois não querem morrer. Retomam velocidade normal para brincar com o Fazendeiro e depois todos bebem em câmera lenta enquanto o grupo de David invade a casa.

Na sequência David mata o Fazendeiro. Rodas indica que o momento de arrancar o coração do Fazendeiro e levantá-lo, com música da bateria.

Durante o ensaio Rodas também retoma o trabalho de câmera lenta com todo o elenco. “A câmera lenta deve ser por inteiro, muscular, orgânica, com todo o corpo em harmonia. Saborear lentamente. Cada estímulo, o prazer, em cada sentido.”

Na cena seguinte, Rodas diz que a música do estupro deve entrar assim que a última mulher do Fazendeiro tiver sido capturada e estiver no chão.

Rodas pede que o personagem do Rei busque uma voz com falsete. E, agora o coro compõe a corte do Rei. Todos devem rir depois da primeira fala do rei.

Rodas segue com marcações da movimentação da cantora na Canção da mulher do auxiliar. Ela deve caminhar até David e depois seguir cantando na direção do Rei.

Rodas continua com trabalho de marcações das próximas cenas. Na cena dos traídos reforça a postura forte de David, sem perder o “molejo de malandro”.

Para o ator que interpreta o Sacerdote, o Fazendeiro e o Rei, Rodas enfatiza a necessidade de diferenciá-los.

Encaminhamentos:

- Rodas indica que o trabalho agora seja de reforçar o que já foi trabalhado, seguir com aperfeiçoamentos.

**06 de novembro de 2012**

**Ensaio**

**Horário:** – 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09

O ensaio começa com aquecimento vocal guiado pela cantora lírica Aida Kellen, e corporal pelo Samuel Araújo.

Rodas discute com Marcus as possibilidades de ajustes na canção samba-rap. Rodas solicita que seja enviado para todos os integrantes as versões novas das músicas para eles estudarem em casa.

O diretor também verifica as possibilidades cenográficas com Roustang Carrilho e Cleber Lopes. Ele sugere as possibilidades de nas laterais do palco construir pequenos camarins como se fossem tendas de sombrinhas, ou ainda poderia ser tudo exposto, sendo camarins abertos.

Para os figurinos da corte Rodas sugere capas com estampas de bichos, que fossem fáceis de vestir, com abertura para os braços. Para a mulher do auxiliar seria uma capa luxuosa.

Para o cenário do palácio Rodas sugere a Alexandre Rangel a pesquisa de abajures. Para os objetos que compõe a ceia da mesa do Fazendeiro, Rodas sugere que sejam pregados com velcro e com frango e porco de mentira.

Depois, cena por cena é revista e são verificadas as demandas de acessórios e figurinos para cada cena, conforme se configura no momento:

Cena 1 – Caixão – ok.

Formação do coro – ok.

Velório – ok.

Todos devem ajudar o Sacerdote a descer.

Para o coro, acessórios de auréolas com asinhas e, para o Sacerdote, o estandarte com pães.

Cena 2 – Roupas do Sacerdote, uma bata preta e uma bengala.

O Sacerdote deve ir para a frente, ficar logo atrás do caixão. Quando David acordar ele rouba a bengala e dá uma bengalada na cabeça do Sacerdote.

Cena 3 – Recrutamento

O diretor indica para o recruta 2 fazer mais barulho e o recruta 3.

E o auxiliar de David deve ter mais postura de bandido.

Cena 4 – Funk – Ok.

Cena 5 – Invasão da casa do Fazendeiro.

Rodas relembra para o coro agir como um “grupo de leões, sem som”. Mantendo o movimento para frente e para trás, como João-bobo, enquanto as mulheres do Fazendeiro comem em câmera lenta na mesa.

Rodas orienta pra música do estupro seguir até o momento em que David arranca o coração do Fazendeiro e o levanta. Depois a música deve parar abruptamente e seguir um blackout de 3 segundos e segue para próxima cena.

Cena 6 – Canção da mulher de Tecoa.

A luz sai da cantora e vai para David que dorme na mesa do Fazendeiro. Segue para o pesadelo.

Cena 7 – Pesadelo de David.

Rodas considera a possibilidade da canção da cena anterior finalizar se transformando na música do pesadelo.

Rodas ressalta que depois voltará para trabalhar melhor o despertar do povo.

O coro se murmura enquanto o auxiliar e David discutem sobre o pesadelo.

Segue para a cena seguinte.

Cena 8 – O murmurinho se intensifica e quando David termina a fala vai para as batidas com os calcanhares. As batidas seguem com o crescente do questionamento: Quem foi? Quem foi? Quem foi que colocamos no poder? Que colocamos no Poder!

Cena 9 – Entra música do palácio. Desmancha cara de raiva e segue para sorriso, cruzar de pernas e o desfile da corte. Diálogo entre David e o Rei.

Rodas ressalta que o Palácio deve ser marcado por um “lustre maravilhoso e imponente”.

Cena 10 – David oferece ao Rei a mulher de seu auxiliar.

Rodas indica que a cantora deve possuir uma saia baixa, com “v” no cos da frente e uma capa luxuosa.

Cena 11 – Luta em câmera lenta.

Cena 12 – Monólogo final de David.

Cena 13 – A música do samba-rap. Depois da música todos devem fazer cara de “que merda que colocamos no poder”.

Nas observações finais Rodas enfatiza para todos a necessidade de tônus, do olhar e da postura dos braços.

Encaminhamentos:

- Levar camisetas velhas para construir a capa de David.

## **08 de novembro de 2012**

### **Ensaio**

**Horário:** – 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09

O ensaio inicia com prova de figurinos. Para o momento em que o coro representa o bando de David são usadas roupas em tons pastel e envelhecidas. Para o momento que compõe a corte do Rei são vestidos e paletós de gala.

Depois, inicia a passagem de cena. Rodas revê a marcação que Sacerdote teria uma bengala, indica agora que David deve acertar o Sacerdote com um pão.

Adiante Rodas também trabalha os tempos para o desfile. Quem saiu pela lateral deve se trocar, subir para o palco, e fazer uma “foto” até a próxima pessoa subir.

Rodas também observa as questões de sonorização do ambiente. Verifica a necessidade de microfones de lapela.

Sobre o final da peça, Rodas ressalta a discussão política e a dimensão carnavalesca e popular que busca ressaltar no final do espetáculo.

Retomando as passagens de cenas Rodas revê a marcação da morte do filho de David.

## Semana 12

### **12 de novembro de 2012**

#### **Ensaio**

**Horário:** – 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09

Ensaio passagem geral.

Prova de figurinos

Discussão.

### **13 de novembro de 2012**

#### **Ensaio**

**Horário:** – 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09

Aquecimento corporal.

Passagem geral.

Rodas observa que os atores precisam se familiarizar com os acessórios, principalmente as auréolas e asinhas.

Também reforça que todos os alimentos da cena do Fazendeiro devem estar colados na toalha de mesa.

Agora na cena do Sacerdote David não deve mais bater na cabeça do Sacerdote. O grupo deve pegar o Sacerdote e prendê-lo dentro do caixão.

No monólogo final de David Rodas indica que David deve bater no peito, com tapas .

### **14 de novembro de 2012**

#### **Ensaio**

**Horário:** – 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09

Reverendo os ajustes musicais.

Passagem geral.

Trabalho de ajustes em cenas com problemas.

### **15 de novembro de 2012**

#### **Ensaio**

**Horário:** – 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09

Breve aquecimento corporal e vocal, seguindo para o trabalho na mesma estrutura dos ensaios anteriores. É realizada a passagem da peça, e a cada cena Rodas observar os aspectos que necessitam ser modificados.

Na cena entre David e Sacerdote indica para David gritar em “pão quente”. E o coro para de falar .

Como transição para a cena do encontro com o Rei, Rodas propõe uma coreografia com as vassouras. Os capangas de David seriam como as pessoas que limpam as quadras de vôlei. Rodas indica para serem quatro vassouras, vermelha, azul, amarela e verde ou todas vermelhas.

Rodas ainda verifica alguns figurinos que precisam de ajustes.

### Semana 13

### **19 de novembro de 2012**

#### **Ensaio**

**Horário:** – 14h às 18h

**Local:** Anfiteatro 09

### **20 de novembro de 2012**

#### **Ensaio**

**Horário:** – 19h às 22h

**Local:** Auditório de Musica – UnB.

1º Ensaio com a orquestra.

O elenco realiza a passagem de todas as músicas do espetáculo com acompanhamento da orquestra.

## **Ensaio**

### **21 de novembro de 2012**

Passagem das cenas finais, a partir do primeiro encontro com o Rei.

Rodas indica novas marcações para o Rei, reforça o trabalho da postura de autoridade. A taça dele deve ser como um cálice. Também indica que o Rei deveria ter uma coroa prateada. Os membros da corte devem ter penteados.

Para o momento da música do funk rodas reforça para não andar, para se movimentarem dançando no ritmo da música.

Rodas observa que o caixão deve ser fechar bem, e que a capa de David deve ser suja.

## **Ensaio**

### **22 de novembro de 2012**

Rodas enfatiza que esse ensaio será dedicado ao “burilamento das Cenas” inicia o ensaio buscando que os atores se familiarizem com os acessórios.

Na cena do Fazendeiro, David não arranca mais o coração do Fazendeiro, ele o esfaqueia no peito.

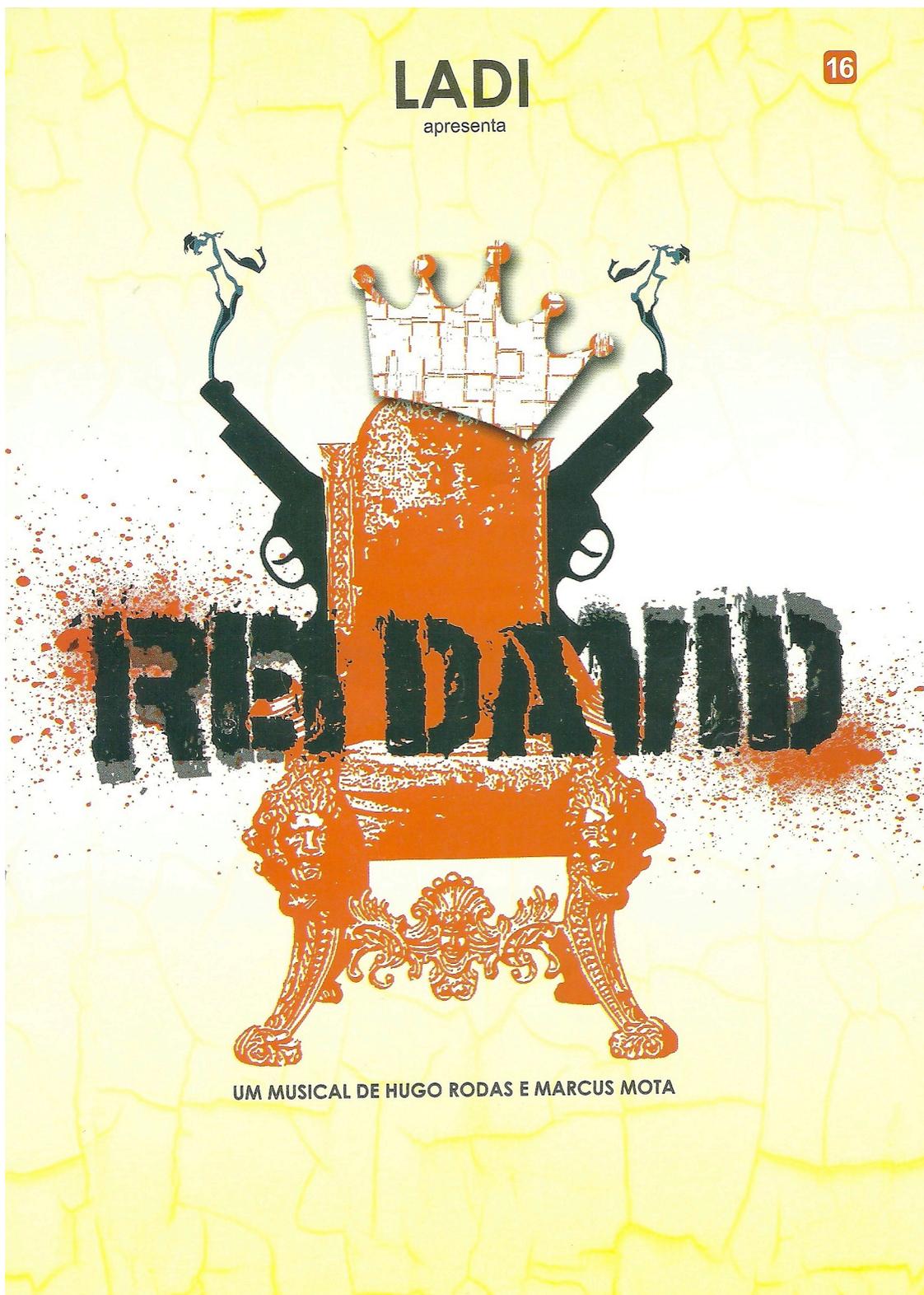
Rodas sugere que David use um turbante para o encontro com o Rei.

Rodas observa detalhes de tempo ritmo das ações e realiza ajustes, e também observa as últimas soluções que precisam:

- toalha para mesa do Fazendeiro.
- Taças para a corte do rei.
- Frutas para ceia do Fazendeiro.
- Pães no estandarte nas costas do Sacerdote.

No final da Cena do Sacerdote o povo prende o Sacerdote no caixão que David Saiu.

**Anexo II – Programa do espetáculo *Rei David*.**



## APRESENTAÇÃO

A montagem do espetáculo dramático-musical *David* apresenta um esforço coletivo de aproximadamente 80 profissionais envolvidos no palco e fora dele. Desde o conceito até sua forma atual para o público, doze meses foram aplicados na composição e arranjo das músicas, nos ensaios com os intérpretes, na contínua reelaboração do roteiro, nas opções de encenação e na divulgação.

O trabalho se efetivou em várias frentes: a pré-produção, com a discussão de um roteiro prévio, primeiras canções e playbacks; os ensaios com o elenco, formado por atores e cantores, com o centro em um coro cênico; ensaios e arranjos das canções para uma *big band* e um segundo coro fixo; discussão e materialização da visualidade do espetáculo; integração de todas as atividades na produção e divulgação do espetáculo.

Ao mesmo tempo, a duração do processo criativo também possibilitou um espaço de formação e discussão de procedimentos de dramaturgia musical para os profissionais envolvidos. Pois, como se tratou de uma obra que em grande parte foi sendo elaborada e revista durante o processo criativo, houve a possibilidade de se observar e experimentar diversos aspectos envolvidos no encontro entre teatro e música.

O rei David, ponto de partida deste espetáculo, é uma figura singular. Seu heroísmo e suas contradições foram narrados pelo texto bíblico, que serviu de base para esculturas, romances, obras musicais, para autores como Michelangelo, Donatello, William Faulkner, Handel, entre tantos.

Diante dessa longa tradição, como fazer algo diferente, vibrante, instigante? Qual David para os dias de hoje?

Para tanto, no lugar de seguir a disposição dos eventos da narrativa bíblica, a opção deste espetáculo foi a de, a partir das pesquisas do arqueólogo Israel Finkelstein e do historiador Eric Hobsbawm, focar na desconstrução do heroísmo, ou melhor, nos passos de como o povo cria e nega seus heróis. Assim, David, Robin Hood, Lampião ou Nem da Rocinha, todos são versões ou variações de uma mesma narrativa: um grupo de pessoas apoia os atos transgressivos e violentos de um líder carismático. Eis o nosso mote.

Elaborar, interpretar, encenar e produzir obras dessa magnitude tem sido uma das constantes do Laboratório de Dramaturgia(LADI) da Universidade de Brasília(UnB). Em ordem, o trabalho de pesquisa e de encenação de obras dramático-musicais do LADI gerou os seguintes produtos: *Bodas de Fígaro*, de Mozart (Teatro Ulysses Guimarães, Brasília, 2004); *Carmen*, de Bizet (Teatro

Nacional de Brasília, 2005); *O telefone*, de Menotti (Teatro Nacional de Brasília, 2005); *Cavalleria Rusticana* (CCBB-Brasília e Teatro Nacional de Brasília, 2006) *O empresário*, de Mozart (Teatro Nacional de Brasília, 2006), todas estas em parceria com o Ópera Estúdio, do Departamento de Música da UnB.

A partir de 2006, o LADI não mais se orienta por reencenações de obras do repertório e sim efetiva produções próprias como *Saul. Drama Musical* (Teatro Nacional de Brasília, 2006), de Marcus Mota, com arranjos e orquestração de Guilherme Giroto; *Caliban* (Teatro do Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília, 2007), de Marcus Mota, com arranjos e orquestração de Ricardo Nakamura; e *No Muro. Ópera Hip-Hop* (Funarte-Sala Plínio Marcos, 2009/ Teatro da Caixa, 2010), de Marcus Mota e Plínio Perru, com direção de Hugo Rodas, obra premiada pelo Edital Eletrobrás de 2008 e Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras, de 2010.

Agora, com os recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC), trazemos à cena, nestes 50 anos de UnB, *David - sons e visões de nossa miséria, das desgraças do populismos, das revoluções de heróis falhados, o encontro entre culturas separadas no tempo, mas aproximadas em suas estratégias de fabricação da realidade.*

Bom espetáculo.

Brasília, 28 de novembro de 2012

Marcus Mota

Coordenador do LADI

## GUIA DO ESPETÁCULO

### 1- Abertura Instrumental/projeções. Salmo de David.

**2- Entrada do coro.** Canção de abertura. Cortejo fúnebre. Na beira de uma estrada qualquer.

Deixa meu povo passar, deixa meu canto subir/quem te ensinou as verdades da vida/pode te destruir.

Sempre foi um homem forte/na luta sem temor, pobre em vida, pobre morte/merece o nosso louvor.

Deixa meu povo passar, deixa meu canto subir/quem te ensinou as verdades da vida/pode te destruir.

Sempre foi um homem nobre, fiel até o fim/todos querem a sua sorte viver, morrer enfim.

Vem de longe o seu cansaço/ver a dor que arrasa os seus/injustiças que ferem tanto, tanto ódio na terra sem Deus.

É preciso um homem justo, é preciso um homem feroz/pois a mágoa que cala fundo/não tem trégua, habita em nós

Deixa meu povo passar, deixa meu canto subir/quem te ensinou as verdades da vida/pode te destruir.

**3- Entrada do Sacerdote.** Canto com o coro. David retorna à vida. Depois, disputa com o Sacerdote.

Da terra ao céu há uma longa escada/forjada há tempos pela igreja. Para subir é preciso asas que são vendidas lá na igreja.

Oh Glória, oh almas, oh Vinde ao senhor. Oh Glória, oh almas, cantemos com louvor.

O homem bom deve amar a igreja, o homem justo, de alma pura trabalha tanto e reza muito/seguindo as ordens que vêm da igreja.

Oh Glória, oh almas, oh Vinde ao senhor./Oh Glória, oh almas ,cantemos com louvor.

E quando a morte vier, tristeza, o homem bom vai dormir tranquilo pois tem um anjo e duas asinhas que ele comprou com sua fé na igreja.

Oh Glória, oh almas, oh Vinde ao senhor. Oh Glória, oh almas, cantemos com louvor.

### 4- Recrutamento dos homens de David. Formação do bando.

### 5- Celebração dos feitos de David e seus homens.

Eu quero louvar as coragens de um homem  
que trouxe a alegria de volta pra nós.  
Não sei se consigo, preciso mais voz  
pois fiquem comigo, não me abandonem,  
que antes de tudo vivia com fome  
agora, minha gente, não falta mais pão  
comemos, bebemos por toda a região  
ferida que sangra não dói nessa pele  
nem temos vergonha que o mal se revele  
e tudo por causa do rei capitão.

Verdade, verdade-me deixem mostrar  
que ontem de noite eu mesmo vivi  
cercamos a vila que fica ali  
atrás da montanha, mas longe do mar.  
De noite atacamos, o medo no ar,  
pra nossa surpresa de armas na mão  
lutavam crianças, os mortos no chão,  
os pais já carniça de lutas passadas  
já mortos bem mortos por nossas espadas  
e tudo por causa do rei capitão.

Pior foi lutar contra velhos cansados  
os velhos trazendo seus bolsos vazios  
o cheiro de urina dos velhos aos gritos  
pedindo a morte, pedindo um abraço.  
Queriam dançar uma dança sem passos  
os olhos tão fundos, sem dor e ilusão,  
os ossos curvados, a vida no chão,  
pulavam, xingavam, queriam morder,  
os velhos, sem dentes, sem nada a perder,  
E tudo por causa do rei capitão.

As cabras, crianças, os mortos parentes  
é coisa pequena diante do fato  
um dia chegamos às margens de um lago  
as águas tão vivas brilhavam tão quentes

mulheres boiavam azul reluzente  
mulheres nas águas azuis sem paixão  
os olhos vazios, sacrifício obscuro  
mulheres fugindo, o medo do estupro,  
e tudo por causa do rei capitão.

Chegamos enfim ,ao extremo da luta  
ninguém mais nos causa temor ou cansaço  
pois somos mais fortes, mais duros que o aço  
que corta gargantas, dos fracos abusa,  
por isso trazemos as mãos sempre sujas  
o sangue dos outros é nossas canção  
a morte alheia a agitar coração  
em cada miséria que vemos em chamas  
ressoa a alegria da voz que comanda  
verdade mentira o rei capitão

#### **6- Encontro com o fazendeiro rico**

#### **7- Canção da mulher de Tecoá**

Me ouça por favor, estou a suplicar  
Ninguém, ninguém escuta a mulher.  
Ninguém, ninguém, ajude por favor.

Dois filhos, minha via, lutaram entre si,  
E o sangue derramando, trouxeram nosso fim.  
pois meus parentes querem matar o que matou  
meu único menino, o filho que restou.

Meu rei é como um anjo, e vai me ajudar.  
Meu rei que tudo sabe, a morte vai matar.  
Meu rei, ninguém ajuda uma mulher.  
A água derramada não volta nunca mais.  
Não volta nunca mais.  
Ninguém, Ninguém.

**8- Pesadelo de David.** David urge os homens para atacar o palácio do Rei.

### **9- Encontro com o Rei**

### **10- Canção da mulher do servo de David**

Na primavera o rei entrou em seu jardim e não lutou  
da guerra se esqueceu pois encontrou ali  
sozinha a se banhar linda mulher  
mulher de um servo seu.

Linda mulher a se banhar  
as águas brilham no teu olhar  
Em tuas mãos começa a dança  
o mundo gira, vamos então nos banhar.

### **11- Expurgos. David julga seus homens.**

### **12- O rei julga e condena David à morte.**

### **13- Monólogo final de David**

### **14 - Canção final**

Os homens reunidos se perguntam  
quem foi que colocamos no poder.

Não me vem com essa, mas pra que agora,  
todos nos respeitam, confusão tem hora.  
Se ele não tem freios, e o sangue adora  
a loucura é nossa, confusão tem hora.

Olha bem pro que te digo que o negócio é complicado  
quantas vezes todo dia temos que ralar dobrado  
Você vem de cantoria, alegria de fachada,  
mas a gente continua na poeira da estrada,  
como cães mordendo o rabo que balança com suas chagas,  
para um louco que nos trouxe pra morar nessas barracas.

Os homens reunidos se perguntam

quem foi que colocamos no poder

Não me vem com essa, fecha essa viola  
lembra do passado, ergue as mãos e chora.  
Quem te dava pedras, hoje é nossa esmola.  
Se não tem coragem, então vá se embora.

C-

O difícil nessa luta é saber do inimigo,  
pois um dia a gente mata mesmo quem cresceu contigo.  
Não há plano, não há meta simplesmente a gente caça.  
Somos cães selvagens, loucos, guiados pela desgraça,  
que tem nome, cheiro e cor: doença, apenas doença,  
o desejo sem desejo, não se farta a indiferença.

Os homens reunidos se perguntam,  
quem foi que colocamos no poder

Não me vem com essa falação carola,  
quero ver na batalha,  
tua mão corajosa  
não nos resta tempo  
pra voltar pra roça  
não impeça o vento  
de ferir as rosas.

Eu não sei qual a razão de tanto sangue e tanta guerra:  
quem é forte pra matar é mais capaz de arar a terra,  
ver os frutos de suas mãos a se espalhar pelas campinas,  
no lugar de não saber de quantos mais tirou a vida.  
Somos mesmo uma praga infestando a região,  
isso tudo tem a causa em nosso rei e capitão.

## FICHA TÉCNICA

**Roteiro e canções originais:** Marcus Mota

**Direção e encenação:** Hugo Rodas

**Orquestração e Arranjos:** Marcelo Dalla

### **Elenco:**

Denis Camargo

Samuel Cerkvenik

Hugo Veiga

Caio Lins

Diego Borges

João Gabriel Lima

Aida Kellen

Alexandre Fortunato

Ana Paula Monteiro

Anahi Nogueira

Ayla Gresta

Carol Voigt

Fernanda Jacob

Fernanda Suyanne

Iano Fázio

Isabella Pina

Juan Willians

Júlia do Vale

Paulo Ohana

Pedro Silveira

**Regência e Arranjos:** Ademir Junior

**Orquestra:** Brasília Big Band e Convidados

Adilson Barbosa

Carlos Cárdenas

Daniel Castro

Dennes Sousa

Nilson Carvalho

Luíza Pereira

Ellyas Lucas

Walesca Santa Cruz

Florismeu Oliveira

Jonas Santos

Paulo Castro

Mesaque Balbino

Adriana Oliveira

Aline Carvalho

Samuel Daniel

Tiago Poty

Wanderson Nascimento

Westonny Rodrigues

Kathiene Costa

Adriana Apolonio

Maria de Castro

Sara Espirito Santo

Luciana Carvalho

Filipe Silva

Heberth Moura

Cláudio Cordeiro

Paula Oliveira

Laudiceia Santos

Williman Monteiro

Pryscilla Tenório

Pedro Almeida

Robson Machado

Suely Silva

Priscila Petruco

Luzia Silva

Josiane Araújo

Kirla Pignaton  
Jeferson Alves

Manuela Minchio

**Coro:** Laugi e Convidados

**Regente:** Paulo Santos

Ana Barreto

Giselle Rhaylla

Carina Calheiros

Jairo Faria

Lucca L'Abbate

Litieh Pacelle

Maria Barrillari

Livia Dias

Guilherme Bezerra

Ricardo Calixto

Paulo Santos

Maria Schramm

**Teatro de Bonecos:** Guilherme Carvalho e Grupo Pirilampo

**Iluminação:** Higor Filipe

**Equipe de Montagem de Luz:** Giovani e Tiago Medeiros

**Cenografia Digital:** Denis Camargo e Alexandre Rangel

**Projeção Multimídia:** Alexandre Rangel

**Sonoplastia:** Glauco Maciel

**Assistente de Sonoplastia:** Cássio Gilvan

**Equipe de Figurino e Cenografia:** Roustang Carrilho, Cleber Lopes e Rafael Tursi

**Equipe de Adereço e Maquiagem:** Cleber Lopes, Tiago Medeiros e Ramayana Régis

**Equipe de Contrarregra e Stand:** Pamela Alves, Rafael Santos e Ramayana Régis

**Webmaster:** Vinícius Paixão

**Fotografia:** Clara Braga

**Vídeo:** Bruno Zakarewicz

**Arte Gráfica:** Danilo Borges

**Diagramação:** Rafael Tursi

**Assessoria de Imprensa:** Melissa Luz

**Pesquisadores Associados:** Angélica Beatriz e Constantino Isidoro

**Assistente de Ensaio:** Angélica Beatriz  
**Assistente de Produção:** Júlia do Vale  
**Coordenação de Produção:** Rafael Tursi

**Assistente de Direção de Projeto:** Gisele Pires  
**Direção de Projeto e Coordenação Geral:** Marcus Mota

**Realização:**  
Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática - LADI  
Depto de Artes Cênicas - CEN  
Instituto de Artes - IdA  
Universidade de Brasília – UnB

## COMENTÁRIOS

Marcus Mota

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

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

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

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

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

O ciclo narrativo em torno da figura de *David* tem estimulado artistas, pensadores e teóricos a buscar entender o porquê de seu fascínio. Robert Alter, em *The Art of Biblical Narrative* (Basic Books, 1981) mostra que, pela variedade

de técnicas e personagens, o ciclo se aproxima da obra de Shakespeare, na correlação entre história e ficção, criando uma modalidade escritural que não se detém em um e outro aspecto da construção da realidade.

Recente criticismo tem procurado desconstruir a narrativa, de forma a esclarecer melhor a produção do mito de David, de David como mito. Em *David and Salomon. In Search of the Bible's Sacred Kings and the Roots of the Western Tradition* (Free Press, 2006) Israel Finkelstein e Neil Asher Silberman relêm o ciclo de David a partir dos dados da arqueologia. Os dois autores já haviam lançado os fundamentos de sua provocativa abordagem no livro *The Bible Unearthed: Archeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts* (2001). Este último livro saiu no Brasil com o título *A bíblia não tinha razão* e sem subtítulo. Trata-se de um jogo mercadológico com o título de outro livro, o clássico de Werner Keller – *E a bíblia tinha razão*, que romanceava informações arqueológicas do século XIX e começo do século XX para mostrar como o texto bíblico era comprovado pelas escavações arqueológicas. O livro de Keller confortou durante anos fiéis ávidos em fundamentar cientificamente sua fé nas escrituras, diante de tantos dados vindos da história, da lingüística e da arqueologia, que pareciam contradizer inteiras seções da bíblia. Nos EUA, o livro de Keller foi traduzido como *The Bible as History*, um fundamentalismo religioso bem acentuado. Já na França, *Bible Arrachée aux sables, A Bíblia arrancada, tirada com força da areia*. O original alemão de Keller intitula-se *Und die Bibel hat doch Recht. Forscher beweisen die Wahrheit der Bibel, E então a Bíblia tinha razão. Pesquisadores comprovam (documentam) a Verdade da Bíblia*.

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

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

Mas qual contexto então para narrativa? Os autores de *The Bible Unearthed* não recaem na ideologia do minimalismo, que toma o ciclo davídico como apenas uma elaboração sacerdotal pós-exílio, com o intuito de unificar

ideologicamente um povo disperso pelo cativo. Há detalhes demais no texto bíblico, referências que apontam para formas sociais e culturais bem específicos de povos da região. Um comparativismo ilustrado e uma leitura atenta do texto promovem um novo diálogo entre arqueologia e narrativa. As estimulantes descobertas desse empreendimento intelectual possibilitam, mais que esclarecimentos e bálsamos para a fé, um renovado impulso para o contato com a complexidade de uma das maiores histórias já contadas.

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

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

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

Um dos núcleos do ciclo narrativo de David não é o de sua realeza. Leitores de todas as épocas identificaram perturbadores aspectos da personagem. Há uma série de mortes que ronda a ascensão de David e o estabelecimento de sua casa real. Um a um todos os oponentes ao futuro rei vão morrendo. E, mesmo com ele no poder, as mortes continuam. Um trono manchado de sangue é o que podemos ver em David. A lista é enorme – Golias,

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

Fatos da carreira anterior à corte evidenciam como David se enquadra nesse tipo social. Após Saul expulsá-lo do reino, David forma um bando, um exército armado rápido, operacional e mortal, que assola e consola povoados não alcançáveis por uma administração central, como na derrota que impetra aos filisteus, ao proteger a cidade de Queila. Ainda, depois de vitória contra os amalequitas, David distribui presentes da vitória, estratégia básica de promoção e validação dos atos de seu grupo. Herói local, David pratica extorsão, como no caso com Nabal, uma de suas 'providenciais' vítimas – Nabal, um homem muito rico, vivendo no deserto, após recusar dar comida para os homens de David, morre misteriosamente. David fica com a viúva, mais uma mulher para sua coleção, que está sendo iniciada. Em seguida, David faz acordo com os filisteus, os grandes inimigos do povo ao qual etnicamente David pertencia. Assim, pulando fronteiras morais e éticas em prol de sua sobrevivência, David avança, de bandido a rei, unificando atos e valores considerados incongruentes. No balanço final de sua vida, em Samuel 21 e 23, temos a lista dos homens de David, os famosos e violentos membros de seu bando. Em meio ao caos, David institui sua dinastia que reúne inconciliáveis aspectos político-sociais.

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

figura de Saul.

*(Marcus Mota é professor do Departamento de Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Arte da UnB e Coordenador do LADI- Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática)*

### **Hugo Rodas**

O grupo de pesquisa Mousiké, assim como o LADI, Laboratório de Dramaturgia do Departamento de Artes Cênicas da UnB, tem me permitido dar continuidade a um trabalho técnico e experimental que dificilmente conseguiria desenvolver fora deste espaço.

Dois experiências fundamentais: *David* e *Ensaio Geral*. A última me permitiu permanecer por dois anos com pessoas comprometidas simplesmente com o fato de trabalhar, sem o retorno de um resultado cênico, o que nos permitiu a experimentação de diversas técnicas que melhorassem e completassem nossa performance- trabalho que se reflete absolutamente em *David*, apesar deste partir de uma proposta diferente. No caso, *David* parte de um texto, partituras musicais, coro, orquestra, etc.

O espetáculo *David* provocou em todos nós a necessidade de nos sentirmos 'um', e trabalharmos para atingir essa unidade, o que é difícil, mas como todas as coisas difíceis, altamente atrativo. A cada dia uma nova proposta surgia do trabalho, até o ponto de transformar tudo- palácios em barracos, árias em raps, reis em traficantes, atores em cantores e vice-versa, e eu e o Marcus cruzando todas as fronteiras...

Maravilha saber que em nosso caminho essa possibilidade é uma fonte de conhecimento e não de auto-afirmação. Acho este o ponto forte deste trabalho.

Obrigado a todos.

*(Hugo Rodas é ator, diretor, coreógrafo, dramaturgo, músico e pesquisador associado do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB)*

### **Marcello Dalla**

A linha marcante do processo criativo do musical *David* é sem dúvida a ludicidade. Mas não a ludicidade despretensiosa. O espetáculo é denso em

textos e músicas e transita do humor sarcástico repleto de metáforas, ao drama. Denso, mas não pesado, e sim lúdico.

Durante todo o trabalho de criação dos arranjos e dos temas instrumentais, tive a liberdade de deixar fluir e de desenvolver ideias musicais que surgiam naturalmente, bastando que o Marcus passasse suas intenções na construção do texto e do que o Hugo queria que acontecesse cenicamente. Trabalhar com Marcus Mota e Hugo Rodas é antes de mais nada um imenso prazer e tudo flui de uma maneira suave e lúdica, mesmo que haja dramaticidade.

A busca das formas musicais e das texturas sonoras adequadas a cada cena, a criação das melodias das canções e dos arranjos, tudo isto foi marcado pela sintonia do nosso trabalho. A troca de ideias instigante e complementar trouxe a música do espetáculo David. Como compositor, produtor e arranjador, o trabalho neste musical me proporcionou uma extrema realização criativa. A presença do Ademir Junior como nosso regente contribuiu ainda mais. Seu potencial criativo e o conhecimento da orquestra que tem nas mãos concretizam e integram à cena os sons que viemos projetando ao longo do nosso trabalho de concepção.

Enfim, um artesanato musical denso e lúdico. Em muitos momentos, de uma dificuldade deliciosamente superada. Em muitos momentos, de uma simplicidade arduamente alcançada (o simples não é o mais fácil). Mas sempre um artesanato construído em sintonia. Agradeço a Marcus e Hugo pela confiança e pelo privilégio de vivenciar e realizar com eles este projeto.

*(Marcello Dalla é Compositor, produtor e arranjador)*

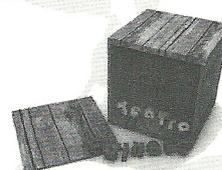
Realização

**Laboratório de Dramaturgia e  
Imaginação Dramática da UnB**  
(61) 8128.2157 / 8119.9443  
[www.ladiunb.com.br](http://www.ladiunb.com.br)  
[www.marcusmota.com.br](http://www.marcusmota.com.br)

**LADI** Laboratório de  
Dramaturgia e  
Imaginação  
Dramática  
Universidade de Brasília

Parceria

**Teatro Caixote Produções Culturais**  
(61) 8119.9443 / 8132.5205  
[www.teatrocaixote.com.br](http://www.teatrocaixote.com.br)



**Ateliê do Som**  
(61) 3349.1999 / 7814.5674  
(21) 2429.3279 / 9319.1747  
[www.ateliedosom.com.br](http://www.ateliedosom.com.br)



**JK Produções Musicais**  
(61) 9981.2167 / 9668.5263  
<http://jkpromusic.wordpress.com>



**Laugi Grupo Vocal**  
(61) 9187.4192  
[www.laugi.com.br](http://www.laugi.com.br)



**Art Letras Gráfica e Editora**  
(61) 3377.2067 / 8230.9119  
[www.artletras.com](http://www.artletras.com)



**Diretoria de Esporte, Arte e Cultura da UnB**  
(61) 3107.6796  
[www.dea.unb.br](http://www.dea.unb.br)



**LADI** Laboratório de  
Dramaturgia e  
Imaginação  
Dramática  
Universidade de Brasília



50 1962  
2012

[www.ladiunb.com.br](http://www.ladiunb.com.br) / [www.marcusmota.com.br](http://www.marcusmota.com.br)



Este projeto conta com o apoio do

**FAC**  
FUNDO DE APOIO À  
CULTURA

Secretaria  
de Cultura



Parceria



Anexo III - Roteiro 1- Inicial- *Rei David*.

REI DAVID  
Drama satírico

DAVID, ladrãozinho que cresce com seus roubos e com a admiração popular  
AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID, capanga violento e bravo.  
GIGANTE, sacerdote,  
CORO MISTO/HOMENS DE DAVID.  
POVO DA CIDADE.  
LÍDER DO CORO (SOPRANO)  
CANDIDATOS 1,2,3  
RICO FAZENDEIRO  
REI  
TRÊS TRAIDORES

O mundo de David é dos miseráveis. Ele se ergue como herói dentro da desgraça. O povo precisa de heróis, mesmo que seja um ladrão. Mundo de animais, fome, caça e morte. A sátira do heroísmo. Como se fazem mitos.

1-ABERTURA INSTRUMENTAL. GUERRA, RETOMADAS DE TEMAS DA PEÇA.

2- ENTRADA DO CORO, CARREGANDO UM CAIXÃO. CANÇÃO DE ABERTURA. Puxador de bumbo na frente do coro.

CORO  
A(coro)- 2 vezes  
Deixa meu povo passar  
deixa meu canto subir  
quem te ensinou as verdades da vida  
pode te destruir

B (solista e coro)-  
sempre foi um homem forte  
na luta sem temor  
pobre em vida, pobre morte  
merece o nosso louvor

A(uma vez).  
Deixa meu povo passar  
deixa meu canto subir  
quem te ensinou as verdades da vida  
pode te destruir

B1

Sempre foi um homem nobre  
fiel até o fim  
todos querem a sua sorte  
viver, morrer enfim

C  
Vem de longe o seu cansaço  
ver a dor que arrasa os seus  
injustiças que ferem tanto  
tanto ódio na terra sem Deus

É preciso um homem justo  
é preciso um homem feroz  
pois a mágoa que cala fundo  
não tem trégua, habita em nós  
pois a mágoa que cala fundo  
não tem trégua, habita em nós.

A (uma vez)  
Deixa meu povo passar  
deixa meu canto subir  
quem te ensinou as verdades da vida  
pode te destruir

### 3- DE COMO DAVID COMEÇA A SE TORNAR QUEM É APÓS ROUBAR UM SACERDOTE

*Irrompe o sacerdote, um gigante cego carregando um pacote com dois pães enormes, como as tábuas de Moisés. O Sacerdote canta e louva uma vida moralmente limpa. Enquanto canta, aos poucos David vai dando sinais de vida  
David urra, baba e esperneia de fome.*

*CANÇÃO DO SACERDOTE*  
Da terra ao céu há uma longa escada  
forjada há tempos pela igreja  
Para subir é preciso asas  
que são vendidas lá na igreja.

CORO  
Oh Glória, oh almas,  
oh Vinde ao senhor.  
Oh Glória, oh almas,  
cantemos com louvor.

O homem bom deve amar a igreja  
o homem justo, de alma pura  
trabalha tanto e reza muito  
seguindo as ordens que vêm da igreja.

CORO

Oh Glória, oh almas,  
oh Vinde ao senhor.  
Oh Glória, oh almas,  
cantemos com louvor.

E quando a morte vier, tristeza,  
o homem bom vai dormir tranquilo  
pois tem um anjo e duas asinhas  
que ele comprou com sua fé na igreja.

CORO

Oh Glória, oh almas,  
oh Vinde ao senhor.  
Oh Glória, oh almas,  
cantemos com louvor.

GIGANTE(ameaçando com um dos pães que tira do pacote)  
Mas o que é isso rapaz? Quem está aí? Quem faz esse sons horríveis? (gemidos de David) É dos nossos ou não? Não ouse roubar um sacerdote.

DAVID(fraco e com medo)

Fome! Muita fome!

GIGANTE

Que vergonha! Miserável ladrão! Vá embora!

DAVID

Ai, homem de Deus! Não vê que estou morrendo!

GIGANTE

Além de ladrão miserável é burro: não vê que eu sou cego e que esses pães são consagrados?

DAVID

Cego?! (criando coragem, movendo-se e testando a cegueira do gigante, zanzando de lá pra cá, ensaiando uma dancinha, a dança de David ) Mas...mas pão é pão, e minha barriga tá vazia. Não consigo nem me ajoelhar.

GIGANTE

Escute aqui homenzinho: nada do que você disser vai mudar as coisas. Saí prá lá antes que eu te arrebente todo.

DAVID

Então vamos fazer um trato:

GIGANTE

Como é que é?

DAVID

A gente divide o pacote. Ninguém vai ficar sabendo mesmo.

GIGANTE

(GARGALHADA)

DAVID

O senhor fala pro pessoal que foi roubado e a gente resolve nossos problemas.

GIGANTE

(AUMENTA A GARGALHADA)

DAVID

Tá bem. Minha última proposta. Depois que eu comer minha parte, o senhor pode me levar preso, pra sua casa, mostra pros outros, faz uma cena, todo mundo vai achar que o senhor é ...

GIGANTE

Cale a boca, homenzinho.

DAVID

Pera aí, deixa eu desenvolver...

GIGANTE

Você não vai falar mais nada. Você nunca mais vai falar. Tudo que diz respeito a você vai desaparecer pra sempre. Ninguém da tua origem deve se dirigir a mim. E por isso que vocês têm fome e morrem logo. Não há lugar no mundo pra gente assim. Esses pães são para alimentar quem realmente importa. Só come quem alcança um nome. E o teu acaba agora. (Pega um dos pães e tenta acertar David) Tome, tome, tome! (DAVID se esquiva várias vezes. O medo em seu rosto. Aos poucos vai ganhando coragem e dança em torno do GIGANTE. Nisso o povo começa a surgir, torcendo por David. CANÇÃO DE APOIO. Ao fim, o gigante tomba cansado. David toma os pães, e os segura em sinal de vitória, como Moisés segurando as tábuas da lei. Depois dá uma mordida em um deles e os divide com o povo.)

DAVID

Vamos, meus amigos. Peguem um pedaço. E contem pra todo mundo: no dia de hoje o ladrão venceu, o bandido se deu bem. Eu me fingi de morto e conquistei o pão. Agora eu tenho fome, mais fome ainda, fome de novas e melhores coisas.

(celebração).

#### CENA 4- RECRUTAMENTO DOS HOMENS DE DAVID, QUANDO SE FORMA UMA QUADRILHA QUE FICARÁ FAMOSA.

*Tenda de recrutamento. Duas cadeiras, uma longa fila de candidatos. David e o anotador, seu braço direito. Toda a cena é cantada.*

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo!

DAVID

Quem é você e por que quer entrar no meu bando?

CANDIDATO 1

Meu nome é desgraça e faço o que for preciso. Sou rápido com as mãos e com os pés. Tenho o bolso e no coração vazios. A vida dos outros não vale nada. Odeio tudo que respira. Por isso estou aqui.

DAVID

Excelente! Vai pra linha de frente. Bem longe de mim. Próximo.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Anda logo, não ouviu?

CANDIDATO 2

Minha mulher morreu. Meus filhos morreram. Eu mesmo morri faz tempo. Mas quando fiquei sabendo o que o senhor fez, vi que nem tudo estava perdido. Meus olhos se abriram e...

DAVID

Fracó! Vai carregar as mochilas lá trás. Bem longe de mim.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo! Vamos, não temos o dia inteiro.

CANDIDATO 3

Eu roubei...(David e Auxiliar Principal gargalham) roubei muito( novas gargalhadas, agora incluindo todo mundo) Estão atrás de mim e eu não tenho mais pra onde ir.

DAVID

Novidade! Pegue a senha pro grupo dos desesperados praguejadores cheios de dívidas.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Vamos encerrar por hoje.

VÁRIOS

Eu tenho renite! eu tenho piolhos! Eu manco quando chove.

DAVID

Chega! Amanhã continuamos. Que venham os com tosse e cuspe, os com cabelos nas costas, e os de bunda murcha se arrastando pelo chão, os de mãos grandes e olhos arregalados, os parasitas e os que uivam para a lua, os que se sofrem de desmaios repentinos e os que não fecham os olhos quando dormem. Vocês que são um incômodo, uma doença ruim, uma costela fora do lugar, agora têm um nome – vocês são meus, vocês são os homens de David. (celebração. canções danças)

5- CONJUNTO DE PERFORMANCES COM OS PEQUENOS CRIMES DE DAVID, CANTADOS E DANÇADOS EM CENA. CENA FUNK. Barbárie. (músicos gritam nos riffs e gritam)

MALFEITORES

Eu quero louvar as coragens de'um homem  
que trouxe a alegria de volta pra nós  
não sei se consigo, preciso mais voz  
pois fiquem comigo, não me abandonem,  
que antes de tudo vivia com fome  
agora, minha gente, não falta mais pão  
comemos, bebemos por toda a região  
ferida que sangra não dói nessa pele  
nem temos vergonha que o mal se revele  
e tudo por causa do rei capitão.

Verdade, verdade me deixem mostrar  
que ontem de noite eu mesmo vivi  
cercamos a vila que fica ali  
atrás da montanha, mas longe do mar.  
De noite atacamos, o medo no ar,  
pra nossa surpresa de armas na mão  
lutavam crianças, os mortos no chão,  
os pais já carniça de lutas passadas  
já mortos bem mortos por nossas espadas  
e tudo por causa do rei capitão.

Pior que invadir essa mesma aldeia  
eu lembro foi ter que matar umas cabras  
que tanto berravam, baliavam, fanfarra  
diante do fogo em mil labaredas  
carpindo as casas e as gentes, platéia,  
queimavam caladas sem dor e ilusão,  
as gentes sem alma e os bichos então  
pulavam, corriam, queriam morder,  
as cabras, loucura, vendo a carne arder.  
E tudo por causa do rei capitão.

As cabras, crianças, os mortos parentes  
é coisa pequena diante do fato  
um dia chegamos às margens de um lago  
as águas tão vivas brilhavam tão quentes  
mulheres boiavam azul reluzente  
mulheres nas águas azuis sem paixão  
os olhos vazios, sacrifício obscuro  
mulheres fugindo, o medo do estupro,  
e tudo por causa do rei capitão.

Chegamos enfim ,ao extremo da luta  
ninguém mais nos causa temor ou cansaço  
pois somos mais fortes, mais duros que o aço  
que corta gargantas, dos fracos abusa,  
por isso trazemos as mãos sempre sujas  
o sangue dos outros é nossas canção  
a morte alheia a agitar coração  
em cada miséria que vemos em chamas  
ressoa a alegria da voz que comanda  
verdade mentira o rei capitão

#### 6-ENCONTRO COM O FAZENDEIRO RICO

*Cerco de David ao fazendeiro rico e suas filhas. David e seus homens. Interior da tenda do fazendeiro. Mostras visíveis de seu bem estar.*

DAVID

Velho, passe pra mim tudo que você que era teu: os animais, o produto da terra e as mulheres.

FAZENDEIRO RICO

E passar pra quem? Quem você pensa que é, homenzinho?

DAVID

Além de velho é burro: não vê meus homens comigo? Não sabe das minhas vitórias?

FAZENDEIRO RICO

Uma tristeza reunir tanta gente igual a ti. Olhe, o que eu tenho você não pode levar. Pois nada do você deseja um dia será teu.

DAVID

Bobagem! (Para o Auxiliar principal) Vamos, chame os homens, carreguem tudo, arrasem a casa. E deixem o velho morrer à míngua com suas lembranças e orgulho.

FAZENDEIRO RICO

Eu não falo, eu ajo.

(canção das filhas DO FAZENDEIRO RICO)

7- REUNIÃO DOS MALFEITORES. FESTA. DEBATE ENTRE OS CANTADORES SOBRE AS CONTRADIÇÕES DE DAVID

MALFEITORES

A- (2x) os homens reunidos se perguntam quem foi que colocamos no poder

B- não me vem com essa  
mas pra que agora  
todos nos respeitam  
confusão tem hora  
se ele não tem freios  
e o sangue adora  
a loucura é nossa  
confusão tem hora

C-  
olha bem pro que te digo que o negócio é complicado  
quantas vezes todo dia temos que ralar dobrado  
você vem de cantoria, alegria de fachada  
mas a gente continua na poeira da estrada  
como cães mordendo o rabo que balança com suas chagas  
para um louco que nos trouxe pra morar nessas barracas.

A- 2x  
(2x) os homens reunidos se perguntam quem foi que colocamos no poder

B-  
Não me vem com essa  
fecha essa viola  
lembra do passado  
ergue as mãos e chora  
Quem te dava pedras  
hoje é nossa esmola  
se não tem coragem  
então vá se embora.

C-  
O difícil nessa luta é saber do inimigo  
pois um dia a gente mata mesmo quem cresceu contigo  
não há plano não há meta simplesmente a gente caça  
somos cães selvagens loucos guiados pela desgraça  
que tem nome, cheiro e cor: doença, apenas doença,

o desejo sem desejo, não se farta a indiferença.

A- 2x

(2x) os homens reunidos se perguntam  
quem foi que colocamos no poder

Não me vem com essa  
falação carola  
quero ver na batalha  
tua mão corajosa  
não nos resta tempo  
pra voltar pra roça  
não impeça o vento  
de ferir as rosas.

C-

Eu não sei qual a razão de tanto sangue e tanta guerra  
quem é forte pra matar é mais capaz de arar a terra  
ver os frutos de suas mãos a se espalhar pelas campinas  
no lugar de não saber de quantos mais tirou a vida.  
Somos mesmo uma praga infestando a região  
Isso tudo tem a causa em nosso rei e capitão.

8- O SONHO DE DAVID. OS GIGANTES. Acampamento do ladrões. David  
acorda aos gritos.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Meu senhor, David: o que tá acontecendo? Os homens vão comentar.

DAVID

Eu tive um sonho, um sonho miserável. Gigantes me perseguiram, gigantes gigantes  
em tudo que via. Gigantes, Gigantes!

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Gigantes a gente faz, gigantes a gente derruba.

DAVID

Acho que estamos crescendo, incomodando. O sonho mostrou isso. O que é mais  
que um bandido? O que mais a gente pode fazer?

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Não sei. Se soubesse não estaria aqui.

DAVID

Antes eu tinha medo até de olhar nos olhos do homem de Deus. Depois dos  
pequenos golpes, ter acabado com o velho fazendeiro parecia a coisa mais incrível da  
minha vida. Agora esse sonho me revela que eu posso mais, que eu devo ir em frente. Se  
não os homens desanimam e vão embora. Cada passo prepara o seguinte. O povo nos  
adora, o mundo começa a ter medo. Se não fizermos algo, vão nos esquecer.

9- O ENCONTRO COM O REI

*Tenda real. Luxo.*

REI

Então esse é seu plano pra continuar vivo?

DAVID

Senhor, tenho meus homens. Eles estão dispostos a fazer o que for preciso para te servir.

REI

Deixa ver se entendi: você e seu bando de miseráveis, armados apenas de lanças e pedras, querem fazer o que meu exército já faz contra teu povo?

DAVID

Não tenho povo, não tenho ninguém. Estamos do lado certo no momento certo. Veja a vantagem: contra vocês, os inimigos, eles resistem. Mas se somos nós, nem lutam. Com menos mortos, mais escravos, mais braços trabalhando e produzindo pro senhor, oh rei.

REI

(gargalhada geral) É como roubar pão de um velho cego e doente.

DAVID

Exatamente: vamos nos virar contra nossos vizinhos e familiares e extorqui-los, torturá-los, tomar suas terras, animais e mulheres, e tornar o teu reino mais poderoso.

REI

Estou abismado, David. Nunca ouvi tamanha loucura. Você não tem medo de ser lembrado como o maior desgraçado traidor que já existiu nessa terra?

DAVID

Perco o amigo, mas não perco a oportunidade. Para quem até pouco se arrastava no chão mendigando acho que as coisas melhoraram. Até um cego pode ver.

REI

David, você é a mais pura confusão. Vamos ver se esse teu experimento funciona.

## 10- A CANÇÃO DA MULHER DE TECOA

No meio da aldeia destruída. Ela canta uma parábola. Embala os corpos de seus filhos mortos.

Me ouça por favor, estou a suplicar  
Ninguém, ninguém escuta a mulher.  
Ninguém, ninguém, ajude por favor.

Dois filhos, minha via, lutaram entre si,  
E o sangue derramando, trouxeram nosso fim.  
pois meus parentes querem matar o que matou  
meu único menino, o filho que restou.

Meu rei é como um anjo, e vai me ajudar.  
Meu rei que tudo sabe, a morte vai matar.  
Meu rei, ninguém ajuda uma mulher.  
A água derramada não volta nunca mais.  
Não volta nunca mais.  
Ninguém, Ninguém.

## 11-O TRAIADOR TRAÍDO.

*Acampamento dos ladrões. Novo interrogatório. DAVID E SEU AUXILIAR PRINCIPAL sentados diante de três traidores. Cena toda cantada.*

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo traidor.

DAVID

Nome e razão pra me trair.

PRIMEIRO TRAIADOR

Meu nome é Todo Mundo e eu te odeio. Nada do que você faz vai perdurar. Tuas mãos assassinas estão cheias de sangue. Você esfola, estupra e mata aqueles que deveria proteger. Bandido amigo de nossos inimigos.

DAVID

Amarrem esse cão em um poste! Que morra com a boca seca de tanto me amaldiçoar!

PRIMEIRO TRAIADOR

Cão é você, bandido, cachorrinho do rei. Você vai passar, tudo o que você é vai desaparecer! Outro vai tomar teu lugar!

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Que assim seja!(Bofetada NO PRIMEIRO TRAIADOR) Próximo traidor. (chega SEGUNDO TRAIADOR se arrastando. É um aleijado)

DAVID

Até os aleijados me perseguem.

SEGUNDO TRAIADOR

Sou teu povo, quebrado, ferido, sem ter para onde ir.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Pro poste esse também?

DAVID

Deixa aí no chão. Que coma nossos restos.

SEGUNDO TRAIADOR

Minha origem é nobre, você me conhece bem.

DAVID

Crescemos juntos. Eu te observava: como esse desgraçado vive melhor que eu? Eu me arrastava também. Mas fiquei de pé e queimei tua casa, tua família. Que siga se arrastando, peste!

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo: o rei dos conspiradores, o traidor chefe, teu próprio filho, David.

DAVID

Um de muitos. Todos são filhos de David agora.

TERCEIRO TRAIADOR

Me rebelei contra ti, pai. Quero justiça. E não estou sozinho. Os homens me amam. Ninguém mais aguenta esse caos. Todos viraram inimigos, a fome e a miséria tomam conta de nós. É preciso trocar o comando pra algo melhor.

DAVID

E você é o melhor pro grupo, você é melhor que eu?! (Para o Auxiliar) Esse não vai pro poste. Amarrem o desgraçado e cortem a cabeça dele.

TERCEIRO TRAIADOR

Mas que pai condena à morte seu próprio filho? Isso prova que estou certo.

DAVID

De jeito nenhum, linda cabeleira, de jeito nenhum: tua morte por minhas mãos mostra que eu já não me importo com mais nada. Nada me detém. Por isso meu nome vai sobreviver. Nem pátria, nem família. Sou David, um gigante agora.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Anda, peste! Conspirador covarde! Contra o próprio pai!

12- REVIRAVOLTA.

*Tenda do REI. Festas. David dança para agradar o rei.*

REI

David, você é mesmo um idiota. Faz de tudo pra me agradar, achando que vou te receber em meu reino como se fosse um de nós. Eu posso me livrar de você quando quiser.

DAVID

Mas eu ainda sou útil. Todos sabem meu nome. Não vou morrer no esquecimento.

REI

Então me mostre algo novo. Prove que você é mais que um bandido de aluguel. O que ainda de pior você pode fazer?

DAVID

As ordens são tuas, rei. Mas o sangue nas mãos é meu.

CANÇÃO DA MULHER DO AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

*Ela canta a sedução.*

MULHER

A

Na primavera o rei  
entrou em seu jardim e não lutou  
da guerra se esqueceu  
pois encontrou ali  
sozinha a se banhar  
linda mulher  
mulher de um servo seu.

Na primavera eu sei  
florescem no jardim  
as flores que o rei plantou em mim  
Quem me tocou  
provou de tudo de uma vez  
que o meu amor  
é morte só no fim.

B(duas vezes)  
Linda mulher  
a se banhar  
as águas brilham no teu olhar  
Em tuas mãos começa a dança  
o mundo gira,

C

Na primavera há flores no jardim  
que o meu senhor plantou dentro de mim.

DAVID

(para o Rei) Olhe e aprenda, Rei. (para a mulher) O que você pode fazer por mim, mulher? Anda, fala.

REI

Linda! Quem é ela?

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

É nossa. Tá com a gente.

DAVID

Cadê teu marido? Diz pra ele que você não vai dormir com ele hoje.

REI

Então você quer me impressionar com isso?

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Eu sou o marido. Somos todos homens de David. Temos sua cara, a mesma fome insaciável.

DAVID

Já tinha visto algo assim, rei? Viu como eles me adoram?

REI

Não sei se estou surpreso ou ofendido. Sei apenas que nenhum de vocês presta. Saiam daqui, lixo! Loucos! Pensando que somos iguais... Sua carreira chegou ao fim, homenzinho, chegou até aqui (mostra a mão espalmada). Guardas, prendam essa raça estúpida e inútil! E enforcem todos amanhã de manhã bem cedo! Vamos livrar o mundo dessa doença!

(A música volta a tocar. Enquanto os Homens de David se retiram, David em desespero simula um ataque epilético: baba, contorções, como no início da peça)

### 13- QUANDO A CARREIRA DO BANDIDO DAVID CHEGA AO FIM E COMEÇA O MITO.

*Todos os de David presos em um tronco, esperando o enforcamento. Coro evocando sucessos futuros de David. Ao fim David projeta-se como estivesse livre das amarras e inicia seu discurso final.*

Morte miserável para um miserável... E se fosse diferente, se eu escapasse não por fuga minha, mas nas vozes do povo em festa, nas canções de heróis, gloriosas e cheias de fantasia? Afinal, não combati com gigantes, não comi o pão, não me atrevi o bastante? (vai se livrando das amarras, e se dirige ao público) E se com minha morte eu fosse ainda mais além, o sobrevivente bandido revigorado, transformado em algo impensável, impossível. David, o homenzinho pobre e traçoeiro agora rei, rei melhor que todos os reis, o rei dos reis, o grande Rei David. De ladrão a rei, o rei dos ladrões. Somente um rei para coroar essa vida tão absurda. Eu preciso acreditar nisso. Todos nós precisamos. Há seis anos atrás eu, Dênis, fiz o papel de Saul. Hoje eu faço o de Rei David. O mesmo rei que o povo rejeita e quer. Antes um louco, agora a perigosa necessidade. Rei David, o amado, o segundo o coração de Deus. Traidor e assassino, segundo o coração de Deus. Desgraçado,

ambicioso e bandido, segundo o coração de Deus. Rei David! Como soam bem essas palavras. É importante que eu venha a existir assim. Eu canto pra esse meu reino, eu danço de felicidade. (Os outros homens saem da amarras e partilham as falas) Alegria, alegria! Viva o rei David! Viva! Viva o Rei David! O mais justo, o mais vitorioso dos reis. Um anjo, meu rei é como um anjo. Um coração puro! Um homem justo! Viva o rei David! Viva! Viva! Viva David! (Blackout).

#### CENA 14 . FINALLE

*Entra elenco para agradecimento. Coro canta salmo de David.*

Cria em mim, renova em mim  
um coração de justiça  
por teu amor e compaixão  
ver purifica minha vida.  
Mas cria em mim, renova em mim um coração.  
Meu senhor, meu bom Deus.

FIM

**Anexo IV - Roteiro 2 - Versão Final - Rei David.**

REI DAVID  
Drama satírico  
Roteiro atualizado 26/11/2012

Personagens.

DAVID, ladrãozinho que cresce com seus roubos e com a admiração popular  
AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID, capanga violento e bravo.

GIGANTE, Sacerdote,

CORO MISTO/HOMENS DE DAVID.

POVO DA CIDADE.

CANDIDATOS 1,2,3

RICO FAZENDEIRO

REI

TRÊS TRAIADORES

O mundo de David é dos miseráveis. Ele se ergue como herói dentro da desgraça. O povo precisa de heróis, mesmo que seja um ladrão. Mundo de animais, fome, caça e morte. A sátira do heroísmo. Como se fazem mitos.

**1-ABERTURA INSTRUMENTAL. GUERRA, RETOMADAS DE TEMAS DA PEÇA.**

**2- ENTRADA DO CORO, CARREGANDO UM CAIXÃO. CANÇÃO DE ABERTURA. (Coro cênico distribuído em duas fileiras, carregando o caixão no centro.) – música segue do início ao fim.**

CORO

A(coro)- 2 vezes (todos)

Deixa meu povo passar  
deixa meu canto subir  
quem te ensinou as verdades da vida  
pode te destruir

B (Mulheres)

sempre foi um homem forte  
na luta sem temor  
pobre em vida, pobre morte  
merece o nosso louvor

A(uma vez). (todos)

Deixa meu povo passar  
deixa meu canto subir  
quem te ensinou as verdades da vida  
pode te destruir

B1(Homens)  
Sempre foi um homem nobre  
fiel até o fim  
todos querem a sua sorte  
viver, morrer enfim (todos)

A(uma vez). (todos)  
Deixa meu povo passar  
deixa meu canto subir  
quem te ensinou as verdades da vida  
pode te destruir

C (Mulheres)  
Vem de longe o seu cansaço  
ver a dor que arrasa os seus  
injustiças que ferem tanto  
tanto ódio na terra sem Deus

(Homens)  
É preciso um homem justo  
é preciso um homem feroz  
pois a mágoa que cala fundo  
não tem trégua, habita em nós

(Todos)  
pois a mágoa que cala fundo  
não tem trégua, habita em nós.

(Coro coloca o caixão no chão. Se ajoelham em duas filas paralelas.)

### **3- DE COMO DAVID COMEÇA A SE TORNAR QUEM É APÓS ROUBAR UM SACERDOTE**

*Irrompe o sacerdote, cego carregando aros com asinhas e nas costas um porta- baguetes, com espaço para pelo menos 5 pães. O Sacerdote canta e louva uma vida moralmente limpa. Enquanto canta, aos poucos David vai dando sinais de vida David urra, baba e esperneia de fome.*

**CANÇÃO DO SACERDOTE** (*Entra assim que acaba a música anterior*) música segue do início ao fim.

(Sacerdote entra pela lateral. Segue caminhando entre as fileiras do coro.)

Da terra ao céu há uma longa escada  
forjada há tempos pela igreja  
Para subir é preciso asas  
que são vendidas lá na igreja.

CORO

(Dois a dois pegam aro com asinhas. Dão uma volta e se reposicionam formando uma cadeira barroca)

(2x)

Oh Glória, oh almas,  
oh Vinde ao senhor.  
Oh Glória, oh almas,  
cantemos com louvor.

(Sacerdote senta-se na cadeira. O coro sorri e piscadinhas)

O homem bom deve amar a igreja  
o homem justo, de alma pura  
trabalha tanto e reza muito  
seguindo as ordens que vêm da igreja.

CORO

(Em louvor com braços abertos em diagonais para o alto)

Oh Glória, oh almas,  
oh Vinde ao senhor.  
Oh Glória, oh almas,  
cantemos com louvor.

(Sacerdote fica em pé na cadeira. O coro sorri e pisca)

E quando a morte vier, tristeza,  
o homem bom vai dormir tranquilo  
pois tem um anjo e duas asinhas  
que ele comprou com sua fé na igreja.

CORO (3x Em ritmo crescente)

(O sacerdote é erguido)

Oh Glória, oh almas,  
oh Vinde ao senhor.  
Oh Glória, oh almas,  
cantemos com louvor.

DAVID (Ressuscitando. Batidas no caixão.)

CORO

(Se assusta e afasta com medo. Se unem e deslocam para trás do Sacerdote.)

DAVID

-Tô vivo!!

CORO

(Se afasta com medo e grito crescente de terror! Se amontoam atrás do sacerdote.)

DAVID

-Hummm, que cheiro de pão.

DAVID

(Derruba tampa do caixão)

CORO

(Grito de medo).

DAVID

-Ai que fome danada!!

(Salta sobre o Sacerdote e rouba um pão. E volta para perto do caixão.)

*SACERDOTE*

-Quem está aí?? Como ousa roubar um Sacerdote???? Seu miserável! Se afaste desses pães. Não vê que esses pães são sagrados?

CORO

ohhh

DAVID

(Erguendo o pão)

-Sagrados? Pra quem??

CORO

-Éé! Pra quem?

DAVID

-Velho maldito, sujo, cego e ladrão. Vamos pessoal, peguem os pães!!!

Coro ataca o Sacerdote. Roubam os pães e distribuem. Prendem sacerdote no caixão. Comem e celebram se espalhando pelo palco. Davi dança em cima do caixão)

CORO o quarto

Oh Glória, oh almas,

oh Vinde ao senhor.

Oh Glória, oh almas,

cantemos com louvor.

Nas 2X finais levantam-se e seguem para a transição para a próxima cena. Enquanto festejam, reorganizando-se no espaço. Sacerdote sai do caixão, o caixão será a cadeira de David.

As mulheres trocam os figurinos para roupas mais coloridas e se posicionam em volta de David. Travesti dança na lateral. Homens formam uma fila.

#### **CENA 4- RECRUTAMENTO DOS HOMENS DE DAVID, QUANDO SE FORMA UMA QUADRILHA QUE FICARÁ FAMOSA.**

*Tenda de recrutamento. David sentado sobre o caixão rodeado por mulheres , nas suas costas o seu auxiliar principal, como um cão de guarda, e a sua esquerda uma fila de candidatos. Toda a cena é cantada.*

**(Música do recrutamento entra assim logo depois que o coro termina O 4º refrão de “Gloria” e estão todos em posição) música segue até o verso: – vocês são meus, vocês são os homens de David..**

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

-Próximo!

DAVID

-Quem é você e por que quer entrar no meu bando?

CANDIDATO 1

-Meu nome é desgraça e faço o que for preciso. Sou rápido com as mãos e com os pés. Tenho o bolso e no coração vazios. A vida dos outros não vale nada. Odeio tudo que respira. Por isso estou aqui.

CORO DE MULHERES

(Cantarolam o ritmo)

CORO DE HOMENS

-Por isso estou aqui.

DAVID

-Excelente! Vai pra linha de frente. Bem longe de mim. Próximo.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

-Anda logo, não ouviu?

CANDIDATO 2

-Minha mulher morreu. (Todos riem) Meus filhos morreram. (Todos riem mais) Eu mesmo morri faz tempo. ( Candidato 2 cai no chão, os outros apontam e riem dele.) Mas quando fiquei sabendo o que o senhor fez, vi que nem tudo estava perdido. Meus olhos se abriram e...

DAVID

-Fraco demais! Vai carregar as mochilas lá trás . Bem longe de mim. Bem longe de mim.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

-Próximo! Vamos, não temos o dia inteiro.

CANDIDATO 3

-Eu roubei... roubei e muito, muito e muito! Por isso, estão atrás de mim e eu não tenho mais pra onde ir.

DAVID

-Novidade! Pegue a senha pro grupo dos desesperados praguejadores cheios de dívidas.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

-Vamos encerrar por hoje.

VÁRIOS

-Eu tenho renite!

-eu tenho piolhos!

-Eu manco quando chove.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

-Chega! Chega! Amanhã continuamos.

DAVID

( Ele vai se levantando, fica em pé na cadeira e é erguido pelo coro) Que venham os com tosse e cuspe, os com cabelos nas costas, e os de bunda murcha se arrastando pelo chão, os de mãos grandes e olhos arregalados, os parasitas e os que uivam para a lua, (CORO- Aaaaauuuu) os que se sofrem de desmaios repentinos e os que não fecham os olhos quando dormem. Vocês que são um incômodo, uma doença ruim, uma costela fora do lugar, agora têm um nome – vocês são meus, vocês são os homens de David. ( **Sai a música**)

CORO

(Grito)

-Éééé!!!

**(A música do Funk entra agora, logo depois do grito do coro)**

**5- O bando CANTANDO E DANÇANDO EM CENA. CENA FUNK. Barbárie.**

(músicos gritam nos riffs e gritam)

(Entra a música Sem a introdução- Todos dançam. Os atores da próxima cena saem: Fazendeiro Rico, sua Mulher e suas Filhas.)

-Eu quero louvar as coragens de'um homem  
que trouxe a alegria de volta pra nós  
não sei se consigo, preciso mais voz  
pois fiquem comigo, meus versos retomem:  
que antes de tudo vivia com fome  
agora, minha gente, não falta mais pão  
comemos, bebemos por toda a região  
ferida que sangra não dói nessa pele  
nem temos vergonha que o mal se revele  
e tudo por causa do rei capitão. (2x)

( As filhas do fazendeiro da próxima cena saem. O coro- Dois a dois os integrantes descem do palco, pegam armas e saem subindo pelas laterais do teatro. Formam filas nas laterais da plateia.)

Verdade, verdade me deixem mostrar  
que ontem de noite eu mesmo vivi  
cercamos a vila que fica ali  
atrás da montanha, mas longe do mar.  
De noite atacamos, o medo no ar,  
pra nossa supressa de armas na mão  
lutavam crianças, os mortos no chão,  
os pais já carniça de lutas passadas  
já mortos bem mortos por nossas espadas  
e tudo por causa do rei capitão.(2x)

(As filas se cruzam na última fileira da plateia.)

Pior foi lutar contra velhos cansados  
Os velhos trazendo seus bolsos vazios

O cheiro de urina dos velhos aos gritos  
Pedindo a morte, pedindo um abraço  
Queriam dançar uma dança sem passos  
Os olhos tão fundos sem dor e ilusão  
Os ossos curvados a vida no chão  
Pulavam, xingavam, queriam morder  
Os velhos sem dentes se nada a perder  
E tudo por causa do rei capitão. (2x)

(Retornam em direção ao palco.) (No palco, entra o FAZENDEIRO Rico com sua esposa e filhas dançando e trazem uma mesa farta de carnes e saladas. O CORO e DAVID estão em fileiras nas laterais da plateia)

Os velhos, crianças, os mortos parentes  
é coisa pequena diante do fato  
um dia chegamos às margens de um lago  
as águas tão vivas brilhavam tão quentes  
mulheres boiavam azul reluzente  
mulheres nas águas azuis sem paixão  
os olhos vazios, sacrifício obscuro  
mulheres fugindo, o medo do estupro,  
e tudo por causa do rei capitão. (2x)

(CORO E DAVID voltam da plateia, se posicionam em grupo, na diagonal oposta ao Fazendeiro e seu banquete..)

Chegamos enfim ,ao extremo da luta  
ninguém mais nos causa temor ou cansaço  
pois somos mais fortes, mais duros que o aço  
que corta gargantas, dos fracos abusa,  
por isso trazemos as mãos sempre sujas  
o sangue dos outros é nossas canção  
a morte alheia a agitar coração  
em cada miséria que vemos em chamus  
ressoa a alegria da voz que comanda

**-Música é interrompida.**

## **6-ENCONTRO COM O FAZENDEIRO RICO**

CASA DO FAZENDEIRO. BANQUETE. FAZENDEIRO E SUAS mulheres e FILHAS.  
COMIDA E DESPERDÍCIO. (No palco o fazendeiro e suas filhas comem a última refeição antes da morte.)

DAVID

-Chegamos : essa é a casa. Tá na hora daquele velho filho da puta ter o que merece!  
Chega! Cansamos de esperar! E pensar que gente achava que ele era o pai de todos nós.  
Vamos, homens: vamos acabar com essa mentira! ( Vira para o Fazendeiro)

FAZENDEIRO (No banquete. Serve vinho para as mulheres. As mulheres congelam, descongelam no brinde )

-Até que enfim chegou! E eu que pensei, que talvez por um instante não viesse. Mas, eu sabia que você viria! Mais cedo ou mais tarde. E pelo que eu vejo , que vergonha, todos os meus homens agora estão com você. Ladrões, miseráveis. Todos estão juntos a você. Um brinde a David, a grande esperança!

DAVID

-Então você lembra de mim?

FAZENDEIRO (Caminhando para frente da mesa.)

-De você, de seu pai e do pai do teu pai! Todos esses anos o mesmo estrume.

DAVID

-É, sempre na beira do caminho, atrás da cerca, a mão estendida para nada, não é velho mentiroso e ladrão?!

FAZENDEIRO

-A terra é minha e a desgraça te pertence. Vocês nunca deveriam ter saído do buraco de onde vieram! Melhor é ver minha terra se acabando, secando, que vocês pastando por aqui. (Aponta para DAVID e o seu bando)

DAVID

-Velho ordinário! (para seus homens) Vamos acabar com tudo! Queimem, derrubem tudo!

FAZENDEIRO (Caminhando na direção de David, mostra mesa, seu corpo.)

-Acabar com o quê? Bando de miseráveis!! Podem pegar do meu pão, morder minhas carnes que nada disso vai resolver. Pois essa fome de vocês não acaba nunca. E gente com eu não morre! Se multiplica! (Bebe vinho)

DAVID e CORO (Atacam!)

-ARRRHH!!!

**Sons de bateria**

**CENA 7 – INVASÃO DA CASA DO FAZENDEIRO- MORTE E ESTUPRO.**

( David e os malfeitores pegam o Fazendeiro. As mulheres do bando roubam a comida da mesa com a toalha e roubam as mulheres. Os homens estupram as mulheres que não soltam a comida.

**( A música do estupro entra assim que “David” está em cima da mesa e todas as filhas do fazendeiro no chão- A música sai depois que David mata o fazendeiro e fica em pé em cima da mesa.) Imediatamente depois que essa música sai entra a próxima: A Canção Da Mulher De Tecoa.**

Seguem em Câmara lenta.

David mata o velho sobre a mesa e mostra o coração do fazendeiro como se fosse um cetro. O povo, em câmara lenta caem mortos.  
David adormece sobre a mesa do Fazendeiro.

**8- A CANÇÃO DA MULHER DE TECOA- A música segue do início ao fim.**

(Aida se levanta, sentada entre os corpos mortos, canta com o corpo da filha no colo)

Me ouça por favor, estou a suplicar  
Ninguém, ninguém escuta a mulher.  
Ninguém, ninguém, ajude por favor.

Dois filhos, minha via, lutaram entre si,  
E o sangue derramando, trouxeram nosso fim.  
pois meus parentes querem matar o que matou  
meu único menino, o filho que restou.

Meu rei é como um anjo, e vai me ajudar.  
Meu rei que tudo sabe, a morte vai matar.  
Meu rei, ninguém ajuda uma mulher.  
A água derramada não volta nunca mais.  
Não volta nunca mais.  
Ninguém, Ninguém.

(Vai diminuindo a luz.)

**9 – SONHO DE DAVID. OS GIGANTES.**

**(Começa a canção do pesadelo imediatamente depois que acaba a canção anterior.**

David se debate sonhando.

Povo acorda, em câmara lenta, rastejam sussurrando “quem foi que colocamos no poder até se sentarem na beira do palco.)

(Os capangas acordam com os barulhos que David faz. Olham a movimentação do povo e falam com David) **A música sai assim que começam a falar.**

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

-David: o que tá acontecendo?

CAPANGA 1

- David!?

CAPANGA 2

-Senhor!?

CAPANGA 3

- Povo tá comentando.

DAVID

-Eu tive um sonho, um sonho miserável. Gigantes me perseguiram, gigantes gigantes em tudo que via. Gigantes, Gigantes!

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

-Gigantes a gente faz, gigantes a gente derruba. Atenção David! A gente não pode fraquejar agora!

DAVID

- Tem razão. Acho que estamos crescendo, incomodando. O sonho mostrou isso. O que é mais que um bandido? O que mais a gente pode fazer?

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

-Não sei. Se soubesse não estaria aqui.

DAVID

-Antes eu tinha medo até de olhar nos olhos do Sacerdote, nos olhos do fazendeiro, mas eu acabei com eles. Agora o sonho me mostra que eu posso mais, muito mais. Temos que fazer alguma coisa

Se não os homens desanimam e vão embora. O povo nos adora, o mundo começa a ter medo. Se não fizermos algo, vão nos esquecer.

Homens! Vamos para o palácio. É hora dos reis caírem.

## **10- CENA MURMURINHO**

(Coro na beira do palco bate os calcanhares em aceleração em volume crescente.)

## **CORO**

(5x) " Quem foi? Quem foi? Quem foi que colocamos no poder"?

(3x) "que colocamos no poder!"

**( Depois da repetição lançam as mão para frente e imediatamente começa a música do ENCONTRO COM O REI)**

## **11- DESFILE E O ENCONTRO COM O REI**

Tenda real. Luxo.

(Da borda do palco um a um os integrantes do coro saem pelas laterais. Se vestem com capas luxuosas e pegam taças que usam como chapéus e seguem desfilando e se posicionam para formar a corte do rei. A corte é formada por pessoas iguais ao do bando de David, mas com outras roupas. Da porta de entrada David e seus capangas seguem para o palco. O povo brinda com o Rei. )

David e seus capangas chegam a corte.

**(- Quando David ajoelha no palco a música diminui o volume e segue no de fundo. A música finaliza e recomeça e fica B.G até o a próxima música.)**

REI

Então você é David. Suburbano, o que você quer aqui?

DAVID

-Senhor, estou aqui pra te servir.

REI

- E pra me divertir o que você tem?

DAVID

- Tenho a minha mulher. A mulher do meu fiel amigo, **(Entra canção de Betesaba- segue do início ao fim)**

## **12- CANÇÃO DA MULHER DO AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID**

Ela entra canta para David, para o auxiliar e caminha cantando para seduzir o Rei.

MULHER

A

Na primavera o rei  
entrou em seu jardim e não lutou  
da guerra se esqueceu  
pois encontrou ali  
sozinha a se banhar

linda mulher  
mulher de um servo seu.

B(duas vezes)  
Linda mulher  
a se banhar  
as águas brilham no teu olhar  
Em tuas mãos começa a dança  
o mundo gira, vamos então nos banhar.

### **13- SEGUNDO ENCONTRO COM O REI**

REI

- É com essa vagabunda que quer me impressionar?

(Coro ri e a mulher sai revoltada.)

David

- Não, eis aqui meus homens, eles estão disposto a fazer o que for preciso.

Rei

- Deixa ver se entendi: você e seu bando de miseráveis, armados apenas de lanças e canivetes, querem fazer o que meu exército já faz contra teu povo?

DAVID

- Não tenho povo, não tenho ninguém. Estamos do lado certo no momento certo. Veja a vantagem: contra vocês, os inimigos, eles resistem. Mas se somos nós, nem lutam. Com menos mortos, mais escravos, mais braços trabalhando e produzindo pro senhor, oh rei.

REI

-(gargalhada geral) É como roubar pão de um velho cego e doente.

DAVID

-Exatamente: vamos nos virar contra nossos vizinhos e familiares e extorqui-los, torturá-los, tomar suas terras, animais e mulheres, e tornar o teu reino mais poderoso.

REI

-Estou abismado, David. Nunca ouvi tamanha loucura.

-David, você é a mais pura confusão. Vamos ver se esse teu experimento funciona. Senhores um brinde a David, a nova esperança!

Coro

- A David, a nova esperança.
- 
- **Entra música do julgamento.**

Sai quando David está em cima do caixão, a seu lado o auxiliar e seus traidores na sua frente. E o coro observa nas laterais.

#### **14-O TRAIADOR TRAÍDO.**

(David sobe no palco acompanhando de seu auxiliar, e três presos. Os integrantes da corte lutam entre si em câmera lenta. Quando David chega a tenda de luxo todos param sentados no chão.)

Novo interrogatório. DAVID E SEU AUXILIAR PRINCIPAL diante de três traidores.

**Depois que sai a música anterior retorna a música dos Gigantes. Bem baixinha e segue de fundo.**

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo traidor.

DAVID

Nome e razão pra me trair.

PRIMEIRO TRAIADOR

Meu nome é Todo Mundo e eu te odeio. Nada do que você faz vai perdurar. Tuas mãos assassinas estão cheias de sangue. Você esfola, estupra e mata aqueles que deveria proteger. Bandido amigo de nossos inimigos.

DAVID

Amarrem esse cão em um poste! Que morra com a boca seca de tanto me amaldiçoar!

PRIMEIRO TRAIADOR

Cão é você, bandido, cachorrinho do rei. Você vai passar, tudo o que você é vai desaparecer! Outro vai tomar teu lugar!

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo traidor.

(chega SEGUNDO TRAIADOR se arrastando. É um aleijado)

DAVID

Até os aleijados me perseguem.

SEGUNDO TRAIADOR

Sou teu povo, quebrado, ferido, sem ter para onde ir.

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Pro poste esse também?

DAVID

Deixa aí no chão. Que coma nossos restos.

SEGUNDO TRAIADOR

Minha origem é nobre, você me conhece bem.

DAVID

Crescemos juntos. Eu te observava: como esse desgraçado vive melhor que eu? Eu me arrastava também. Mas fiquei de pé e queimei tua casa, tua família. Que siga se arrastando, peste!

AUXILIAR PRINCIPAL DE DAVID

Próximo: o rei dos conspiradores, o traidor chefe, teu próprio filho, David.

DAVID

Um de muitos. Todos são filhos de David agora.

**( Enquanto o ator levanta o tronco a música aumenta, depois que ele já está com a cabeça levantada a música diminui um pouco segue )**

TERCEIRO TRAIADOR

Me rebelei contra ti, pai. Quero justiça. E não estou sozinho. Os homens me amam. Ninguém mais aguenta esse caos. Todos viraram inimigos, a fome e a miséria tomam conta de nós. É preciso trocar o comando pra algo melhor.

DAVID

E você é o melhor pro grupo, você é melhor que eu?! (Para o Auxiliar) Esse não vai pro poste. Amarrem o desgraçado e cortem a cabeça dele.

TERCEIRO TRAIADOR

Mas que pai condena à morte seu próprio filho? Isso prova que estou certo.

**(David vai caminhando em direção ao filho e música aumenta.)**

DAVID

De jeito nenhum, linda cabeleira, de jeito nenhum: tua morte por minhas mãos mostra que eu já não me importo com mais nada. Nada me detém. Por isso meu nome vai sobreviver.

Nem pátria, nem família. **Música aumenta mais.)**

Sou David, um gigante agora.

**Música sai quando filho de David cai no chão. E imediatamente começa a música Encontro com o Rei**

(Mata o filho com uma facada no abdômen. David congela, o filho caem em câmera lenta. A luz vai diminuindo – blackout- **música do Encontro com o Rei** saem traidores e auxiliar. O Rei volta.)

### **15- REVIRAVOLTA. Sentença do Rei**

A corte em postura elegante. David sentado na boca de cena.  
(**Diminui a música, segue de fundo.**)

REI

(Rindo com a corte. Caminha em direção a David.)

David, você é mesmo um idiota. (**Sai música**) Faz de tudo pra me agradar, achando que vou te receber em meu reino como se fosse um de nós. Eu vi que você quis me agradar. Me deu tudo que eu já tinha e você ficou sem nada. Onde estão seus seguidores, onde está sua força?

Não sei se estou lisonjeado ou ofendido. Sei apenas de uma coisa que nenhum de vocês presta. Saiam daqui, lixo! Loucos! Pensando que somos iguais... Sua carreira chegou ao fim, homenzinho, chegou até aqui(mostra a mão espalmada). Guardas, prendam essa raça estúpida e inútil! Vamos livrar o mundo dessa doença!

### **16- QUANDO A CARREIRA DO BANDIDO DAVID CHEGA AO FIM E COMEÇA O MITO.**

(David fala sentado no centro, na borda do palco)

Morte miserável para um miserável... E se fosse diferente, se eu escapasse não por fuga minha, mas nas vozes do povo em festa, nas canções de heróis, gloriosas e cheias de fantasia? Afinal, não combati com gigantes, não comi o pão, não me atrevi o bastante? (vai se livrando das amarras, e se dirige ao público) E se com minha morte eu fosse ainda mais além, o sobrevivente bandido revigorado, transformado em algo impensável, impossível. David, o homenzinho pobre e traiçoeiro agora rei, rei melhor que todos os reis, o rei dos reis, o grande Rei David. De ladrão a rei, o rei dos ladrões. Somente um rei para coroar essa vida tão absurda. Eu preciso acreditar nisso. Todos nós precisamos. Há seis anos atrás eu, Dênis, fiz o papel de Saul. Hoje eu faço o de Rei David. O mesmo rei que o povo rejeita e quer. Antes um louco, agora a perigosa necessidade. Rei David, o amado, o segundo o coração de Deus. Traidor e assassino, segundo o coração de Deus. Desgraçado, ambicioso e bandido, segundo o coração de Deus. Rei David!!

Rei

(Brindando com a corte)

- A David – A grande esperança!

Coro

- A David – A grande esperança!

**(Entra música do samba rap que segue até o final.)**

## **CENA 17 . FINALLE**

### **Samba –Rap.**

(Cena toda cantada com movimentação. O samba é cantado pela corte, e o rap pelos integrantes do bando de David e pela mulher do auxiliar.)

A- (2x) O povo reunido se pergunta  
quem foi que colocamos no poder

B- não me vem com essa  
mas pra que agora  
todos nos respeitam  
confusão tem hora  
se ele não tem freios  
e o sangue adora  
a loucura é nossa  
confusão tem hora

C-  
olha bem pro que te digo que o negócio é complicado  
quantas vezes todo dia temos que ralar dobrado  
você vem de cantoria, alegria de fachada  
mas a gente continua na poeira da estrada  
como cães mordendo o rabo que balança com suas chagas  
para um louco que nos trouxe pra morar nessas barracas.

A- (2x) O povo reunido se pergunta  
quem foi que colocamos no poder

B-  
Não me vem com essa  
fecha essa viola  
lembra do passado  
ergue as mãos e chora  
Quem te dava pedras  
hoje é nossa esmola  
se não tem coragem  
então vá se embora.

C-

O difícil nessa luta é saber do inimigo  
pois um dia a gente mata mesmo quem cresceu contigo  
não há plano não há meta simplesmente a gente caça  
somos cães selvagens loucos guiados pela desgraça  
que tem nome, cheiro e cor: doença, apenas doença,  
o desejo sem desejo, não se farta a indiferença.

A- (2x) O povo reunido se pergunta  
quem foi que colocamos no poder

Não me vem com essa  
falação carola  
quero ver na batalha  
tua mão corajosa  
não nos resta tempo  
pra voltar pra roça  
não impeça o vento  
de ferir as rosas.

C-

Eu não sei qual a razão de tanto sangue e tanta guerra  
quem é forte pra matar é mais capaz de arar a terra  
ver os frutos de suas mãos a se espalhar pelas campinas  
no lugar de não saber de quantos mais tirou a vida.  
Somos mesmo uma praga infestando a região  
Isso tudo tem a causa em nosso rei e capitão.

A- (2x) O povo reunido se pergunta  
quem foi que colocamos no poder

(Todos se juntam no centro da boca de cena, formando uma montanha. Depois da música congelam)

**FIM**