



Processo Criativo e Documentação: arquivamento digital em teatro musicado

Marcus Mota¹

Alexandre Rangel¹

¹Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil

RESUMO – Processo Criativo e Documentação: arquivamento digital em teatro musicado¹ – Neste artigo são apresentados a discussão e resultados de pesquisa relacionada à elaboração de uma *database* online para obras dramático-musicais. Frente ao incremento das produções de teatro musical surge a necessidade de se propor formas de arquivamento de materiais provenientes de diversas mídias. Como objeto de aplicação, estuda-se a *database* elaborada para o musical *David*, de 2012, criado no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília.

Palavras-chave: **Arquivos. Database Online. Dramaturgia Musical.**

ABSTRACT – Creative Process and Documentation: digital archiving and music theatre – This paper presents a discussion and research results related to the development of an online database for musical theater productions. The increase of musical theatre productions creates the need to propose ways to archive materials from various media. The database assembled for the musical *David*, created at the Dramaturgy Laboratory of the University of Brasilia in 2012, was studied as a methodological example.

Keywords: **Archives. Online Database. Musical Dramaturgy.**

RÉSUMÉ – Processus Créatif et Documentation: archivage avec dispositif numérique et théâtre musical – Cet article présente la discussion et les résultats des recherches liées à la création d'une base de données en ligne pour les œuvres dramatiques et musicales. Compte tenu de l'augmentation des productions théâtrales musicales, il est nécessaire de proposer des moyens d'archivage des matériaux de différents médias. Comme objet d'application, nous étudions la base de données créée pour la comédie musicale *David* (2012), créée au Laboratoire de dramaturgie de l'Université de Brasilia.

Mots-clés: **Archivage. Base de Données en Ligne. Dramaturgie Musicale.**

Preliminares

O aspecto *efêmero* tido como elemento essencial de obras dramático-musicais pode estar mais relacionado a uma cultura do livro que de fato à materialidade do teatro musical ele mesmo². Essa cultura, desenvolvida mediante procedimentos de edição e transmissão de obras da Antiguidade Clássica, encontra em Platão uma influente argumentação antiperformativa³. No diálogo *Íon*, a personagem Sócrates se defronta com um *performer* narrativo aclamado (*Íon*) e lhe apresenta a fenomenologia da atividade criativa do rapsodo:

Mostro, Íon, e vou te fazer ver o que é isso, segundo o que me parece. Isso de você falar bem de Homero não é uma grande habilidade, como eu já te disse, mas vem de um poder divino que te move, poder esse similar ao da pedra que Eurípides chamou de ‘magnética’ e outros chamaram ‘heracléia’. Esta pedra não atrai somente os anéis de ferro como também infunde nesses anéis um poder tal que os torna capazes de fazer o que a pedra faz: atrair outros anéis, tanto que algumas vezes podemos ver uma grande cadeia de pedaços de ferro suspensa, os anéis, um após outro, ligados. Todos dependem do poder da pedra. De modo igual a Musa inspira, e através dos que são inspirados por ela, outros mais são inspirados, erguendo-se uma cadeia. Por isso todos os artistas épicos de excelência compõem e performam (Mota, 2009, p. 138).

A fenomenologia antiperformativa de Platão pode assim (Figura 1) ser representada:



Figura 1 – Teoria Magnética da Performance. Fonte: Adaptação de Mota (2016b, p. 164).

A sucessão dos anéis é hierárquica e valorativa: quanto mais longe do ponto inicial, da *origem*, há um decaimento de relevância e poder de atuação. Ora, sendo a atividade do rapsodo baseada em sua voz, na corporeidade imaginativa de sons, narrativa e sonho, não é em vão que Platão amplie o espectro de Íon e assim o qualifique: “Pois o artista é uma coisa leve, alada e

sagrada, que só faz alguma coisa se antes estiver inspirado ou fora de si, a razão não mais nele” (Mota, 2009, p. 139).

Como se pode observar, o *performer* e sua obra são fugazes, pois aquilo que os determina não está neles: estão dois graus afastados da *origem* – o *autor* e a divindade. E são mais fugidios e transitórios ainda se levarmos em consideração que o vínculo de sua atuação com o som era, na época, compreendido como o trabalho com o ar, algo ambivalentemente concebido por diversos autores, entre eles Heráclito, que afirma no fragmento 101a: “Mais rigorosas testemunhas são os olhos que os ouvidos” (Sousa, 2013, p. 70).

Assim, a atividade performativa sonoramente orientada recebeu do legado platônico o impulso para a sua própria nulificação: o que se faz desfaz-se no instante de sua emergência. Como acontecimento, o que mostra face a face demonstra-se insuficiente, um registro sem rastro de seu desaparecimento.

Para se medir o impacto de séculos desse paradigma espectral, no início do século XXI artistas, pesquisadores, produtores culturais e editores ligados ao teatro musical estadunidense e europeu chegaram a seguinte constrangedora situação: a rápida e gigantesca constituição de uma cadeia produtiva no teatro musical e sua profissionalização defronta-se com a eliminação de sua memória. Os espetáculos se sucedem nos teatros, e há uma descontinuidade entre o volume de materiais produzidos e o que se encontra disponível para posteriores estudos, análises e fruição. Roteiros, textos, cenários, figurinos – enfim, o processo criativo em sua amplitude simplesmente deixa de existir após a temporada.

Em 2016, na Universidade de Sheffield, deu-se o primeiro impulso internacional para o enfrentamento de questões efetivas ligadas às especificidades de documentação e memória do teatro musicado, no congresso *Putting It Together: Investigating Sources for Musical Theatre Research*. Na chamada para o evento, os organizadores propuseram o que se segue:

Quais são as fontes de nossa pesquisa? Até o momento, o teatro musical é um campo bem estabelecido de pesquisa em disciplinas que vão da Musicologia aos Estudos Americanos. As numerosas monografias, artigos em periódicos, simpósios, teses de doutorado e resultados de pesquisas baseadas na prática atestam a riqueza dos musicais como uma esfera crítica. No entanto, a base de nossa pesquisa permanece discutível. Os estudos críticos se baseiam em fontes primárias, tais como

partituras publicadas, nos quais se fundamentam as análises, mas essas fontes publicadas frequentemente não são confiáveis. Muitas fontes permanecem inéditas e inacessíveis. Os atuais praticantes de teatro musical às vezes relutam em compartilhar materiais quando seu trabalho ainda garante lucro comercial, mas fontes de musicais mais antigos encontram-se perdidas nos sótãos das famílias de seus escritores já falecidos há muito tempo. E como o teatro é uma disciplina baseada no desempenho, podemos confiar em fontes de papel para revelar a essência da experiência no teatro musical?⁴

Entre os trabalhos apresentados nesse primeiro congresso, destacam-se as seguintes opções metodológicas:

a- estudo de obras individuais, em busca de suas fontes materiais, a partir das práticas da filologia, com o levantamento e análise de documentos escritos, tais como apógrafos, rascunhos, revisões, cartas, anotações, etc.;

b- investigação de acervos de artistas, sejam eles particulares ou ligados a instituições públicas;

c- reconstrução de espetáculos por meio do cruzamento de documentos de diversos formatos;

d- exame de documentos com mediação tecnológica (filmes, vídeos, discos, etc.), com suas diversas formas de análise e formatos de registro.

e- análise de partituras para reconstrução de processos criativos.

Dois anos depois, em 2018, e um novo evento: em Carmel, Indianápolis, ocorreu o congresso *Reading Musicals: Sources, Editions, Performance*, o qual não só ratificou a orientação por se pensar documentação em teatro musical como também expandiu temas e métodos anteriormente tratados, como o caso de *edições críticas*⁵. Por *edições críticas* em teatro musicado compreendemos a publicação do conjunto libreto/partitura com os paratextos necessários: introdução que explique a história da composição da obra até chegar a sua fase de estabilização ou versão final; versão final do libreto/partitura com notas explicativas quanto às variantes textuais. Esse trabalho de filologia musical, raro entre nós no Brasil, transforma-se em um ponto de convergência entre as diversas encenações e revisões de uma obra e seus novos leitores. Afinal, é de uma edição crítica que partem novas produções de um musical e novas pesquisas. Sem uma edição crítica, artistas, produtores, pesquisadores ficam reféns de textos incompletos, lacunares, incor-

retos, imprecisos. Esses textos acabam por proliferar melodias, harmonizações, letras, rubricas que, por ausência ou excesso, não se harmonizam com a obra escolhida para ser encenada. Uma edição crítica intervém nesse acúmulo de extravios e constitui-se como guia para empreendimentos artísticos, acadêmicos e empresariais.

Lembre-se, entre outros, do caso de Bertold Brecht, que, consciente das aplicabilidades de uma edição crítica, promoveu em vida a documentação de seus processos criativos por meio dos *Modellbücher* (Cadernos de Produção)⁶.

Diante disso, as principais sessões do evento foram destinadas a palestras nas quais se destacaram autores de edições críticas e de obras de referência em teatro musical, como Geoffrey Block, Tim Carter, Kim Kowalke, entre outros.

Foi justamente neste último congresso que se apresentou a comunicação *Musical Dramaturgy Online: Using Digital Archiving for Musical Theatre Research*, a qual, reescrita, compõe o corpo principal deste artigo. Nessa comunicação ao congresso em Carmel, na sede do prestigioso *The Great American Songbook Foundation*, além do tema da comunicação, expôs-se ao público as atividades do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB), que se definem em termos das tensões entre teatro e música. Tal retrospectiva foi necessária para se compreender a razão de se propor uma *database* online para obras de teatro musicado.

Retomando a contextualização efetuada lá em Carmel – e que ainda é necessária para este artigo –, o LADI-UnB iniciou suas atividades em 1998, restringindo-se inicialmente a pesquisas e processos criativos de dramaturgia da palavra falada em cena⁷. A partir de 2002, passou a envolver-se mais diretamente na proposição e realização de obras dramático-musicais. Entre elas (Quadro 1), temos⁸,

ANO	TÍTULO	DESCRIÇÃO
2002	<i>As partes todas de um benefício</i>	Antidrama, três atrizes, uma banda de apoio.
2003	<i>Um dia de festa</i>	Drama musical a partir de histórias tradicionais, cinco atrizes, uma banda de apoio
2006	<i>Saul</i>	Drama musical, para cantores, coro e orquestra
2007	<i>Caliban</i>	Tragédia musical, para cantores, coro e orquestra
2009	<i>No Muro</i>	Ópera Hip-hop, para cantores, dançarinos e rappers.
2012	<i>David</i>	Drama musical, para cantores, coro e Big Band.
2012	<i>Momamba</i>	Espetáculo de dança, para performers, e banda de apoio.
2013	Sete Contra Tebas	Drama musical, para atores, uma cantora, e banda de apoio
2013	<i>Uma noite de natal</i>	Cenas intercaladas por números musicais para coro e orquestra
2016	<i>Salomônicas. Versão 1</i>	Farsa musical, para atores, cantores e banda de apoio.
2017	<i>Salomônicas. Versão 2</i>	Farsa musical, para atores, cantores e banda de apoio.

Quadro 1 – Produções musicais do LADI. Fonte: LADI-UnB.

Após anos de trabalho em dramaturgia musical, o LADI-UnB desenvolveu um know-how que se verifica em um conjunto de atividades integradas (Figura 2):

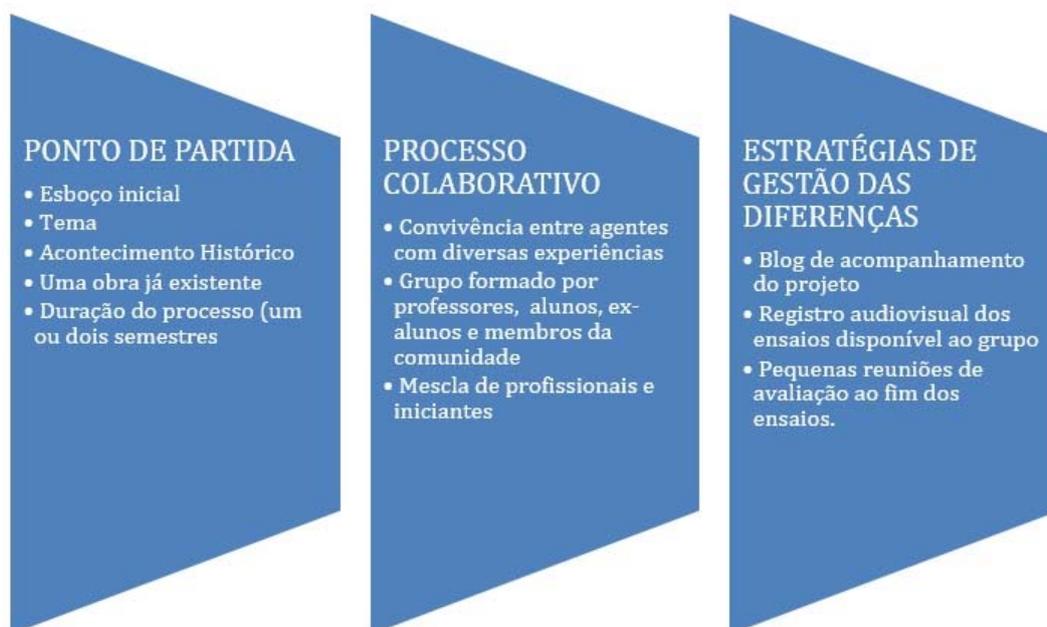


Figura 2 – Atividades gerais do LADI-UnB. Fonte: LADI-UnB.

Inicialmente, é preciso ter em mente que trabalhamos em um contexto universitário, na correlação entre ensino, aprendizagem, pesquisa e criativi-

dade. Cada projeto passa por um estágio de pré-produção, no qual se decide o ponto de partida para o processo criativo. O processo criativo será desenvolvido durante o tempo das disciplinas vinculadas ao projeto.

A partir dessas decisões iniciais e com o começo das aulas, temos um roteiro de ações esboçado, o qual pode ir de uma lista de cenas até um primeiro tratamento dramático ou versão número um do libreto ou *book*, na linguagem dos musicais. Ainda aqui temos algumas definições quanto ao escopo do projeto e sua definição musical – estilo, instrumentação, melodias.

Durante os ensaios, em função das demandas das cenas construídas na interação entre direção, atores e músicos, os materiais sonoros e o roteiro vão sendo elaborados e testados em cena. É uma experiência intensa e única: os agentes tanto redefinem quanto ratificam palavra, canções e movimentos, transformando-se simultaneamente em dramaturgos, *performers* e audiência.

Como grande parte do processo criativo, desde as decisões iniciais, é registrado, muitos documentos são gerados. E foi justamente essa massa de dados que levou os integrantes do LADI-UnB a planejar algum modo, um esboço de método, para se organizar e facilitar o acesso de tais documentos.

Para tanto, foi desenvolvida no LADI-UnB uma proposta que reúne processos criativos e processos de registro⁹. O fundamento dessa proposta reside em providenciar edições online de obras de teatro musical. No caso, uma interface online organiza todos os materiais e ações por meio de uma *database* com arquivos em hipertexto: partituras, textos e som tornam-se acessíveis para todos os membros do processo criativo.

Diante do aumento da demanda de obras que integram música e teatro, cancionistas, produtores, dramaturgos, diretores, entre outros, necessitam de novas formas de comunicação, interação e troca de materiais textuais, sonoros e visuais. A tradicional história de obras dramático-musicais em forma impressa não mais abrange todas as exigências de processos multitarefa que exigem eficiência, velocidade e múltiplos usuários.

A *database* online possui pelo menos duas possibilidades: ela reúne materiais e dados de uma produção que está em processo de realização, ou é uma ferramenta para reunião de materiais de um evento já encenado.

Nas linhas que se seguem, será apresentado o protótipo dessa interface online, que foi utilizada em um estudo de caso: o musical *David*, que estre-

ou na Universidade de Brasília, em 2012. A sequência de cenas dessa obra é o eixo para que outros materiais sejam apresentados: o libreto, as partituras, *playbacks* para ensaios, vídeo das performances, fotos e comentários dos membros da produção.

Genealogias de Práticas

Entre as décadas de 70 e 80 do século passado, quando dos preparativos para os ensaios em corais e teatro musical, houve a utilização do que era chamado *kit de ensaio*. Tais *kits* eram um conjunto de materiais, como fitas cassetes e partituras, que providenciava as referências compartilhadas para que os cantores se familiarizassem com suas partes. Esses materiais disponibilizavam não apenas os sons para a performance: partiam de uma abordagem analítica da obra que seria estudada, dividindo-a em seções. Assim, havia a tensão entre a segmentação e pulverização das atuações e a amplitude do espetáculo em suas divisões. Posteriormente, novas tecnologias, como a do CD, mantiveram essa mesma prática de se organizar previamente as performances vocais, na correlação entre arquivos de som, arquivos de texto e partituras.

Com a era digital, irrompem diversas possibilidades expressivas e tecnológicas. Inicialmente, não é mais preciso um suporte material para todas as mídias (som, texto). Logo, todos os arquivos disponíveis para os ensaios podem ser consultados e baixados por meio de uma interface online. O próprio intérprete pode gerenciar tais arquivos, levando-os arquivos em um aparelho portátil como um *tablet* um *smartphone*. A questão aqui não se confina tanto à portabilidade das mídias e sim à digitalização das fontes. Com a codificação digital dos dados, um imenso horizonte de manipulação de informações é aberto: “[...] uma vez que os arquivos foram digitalizados e inseridos na memória, podem posteriormente ser transformados e reintroduzidos em modos totalmente diferentes” (Means, 1984, p. 195).

Tais transformações das informações e mídias podem ser listadas do modo seguinte:

- 1- do som para a imagem;
- 2- da imagem para o som;
- 3- do tempo virtual para o real;
- 4- do tempo real para o virtual;

- 5- da visão detalhada para a panorâmica;
- 6- da visão panorâmica para a detalhada¹⁰.

Arquivamento Digital

Os dados e arquivos estocados em um computador ou nuvem podem ser modificados por manipulação digital. O arquivamento digital é mais do que um recurso para se preservar informações *originais*. Dados e arquivos estocados apresentam não apenas possibilidades de modificação como também formas diversas de acesso e visualização. O antigo modelo analógico é transformado em uma interface online que é organizada por meio dos seguintes passos:

1- *Composição*. Após a análise da obra dramático-musical que seria alvo de arquivamento digital e virtualização, uma macroestrutura ou distribuição de suas partes é proposta. Tal procedimento capacita-nos a construir um eixo linear que ancora a visualização dos arquivos. Como as obras se dividem em parte e seções e tais seções são dispostas uma após outra em uma ordem de sucessão, efetiva-se uma linha temporal (*timeline*) como referência recepional: quem quer que venha a acessar os arquivos entrará necessariamente em contato com essa linha temporal ou sucessão das partes;

2- *Distribuição*. Para cada seção ou parte, vídeos, partituras, arquivos de som e de vídeo são localizados. Assim, cada parte é composta por diversos tipos de arquivo, como se pode ver abaixo, na Figura 3:



Figura 3 – Diagrama de distribuição de arquivos por seção. Fonte: LADI-UnB.

A distribuição dos arquivos de mídia nesse diagrama corresponde ao armazenamento dos dados a partir dos tipos de arquivos disponíveis para os usuários da interface online. Quando, por exemplo, um cantor acessa essa plataforma online para estudar sua parte da peça, antes do ensaio, ele não só acessa os arquivos que ele deseja, como também a compreensão da organização e complexidade audiovisual da obra que ele está performando. Em um modelo analógico, os cantores teriam em suas mãos um pacote ou *kit* com diversos materiais e mídias reunidas e uma limitada perspectiva da amplitude audiovisual do processo performativo. O modelo analógico tende a preservar cada arquivo e mídia como produtos isolados. Essa orientação para a atomização qualifica eventos multissensoriais como reunião de objetos desconectados. Tais objetos são estocados em uma sacola, no pacote de plástico que carrega as diversas mídias (textos, partituras, arquivos de som). O usuário, assim, interage em cada situação uma vez com cada objeto. Dessa maneira, temos diferentes objetos/mídias acessados em momentos diversos. Essa abordagem analítica interrompe experiências imersivas do usuário na experiência multissensorial de obras dramático-musicais. Como se pode observar, é preciso, então, ir além das mãos...

3- *Recombinação*. Por meio do arquivamento digital, o usuário é capaz de acessar diferentes mídias ao mesmo tempo. Como os arquivos são digitalizados, há diversas opções: o usuário pode acessar a partitura de uma seção que está estudando, concentrando-se na grade inteira, que inclui todos os instrumentos e vozes, ou pode ver apenas uma redução, com piano e voz. No caso de arquivos de som, o usuário é livre para acessar toda a seção ou apenas um compasso, ao se valer da barra de controle. O mesmo ainda com o vídeo: há a possibilidade de seguir toda uma seção ou apenas congelar alguns momentos da tela¹¹.

Materiais Complementares

Esse modelo, baseado em uma linha de tempo dos eventos ou macroestrutura de uma obra individual, é suscetível a expansões. Imaginemos a seguinte situação: você está compondo música para um teatro musicado, fazendo as modificações do libreto (*book*) e produzindo novos arranjos e novas canções durante o processo criativo. Problema: como efetivar uma documentação de todo o fluxo de atividades, arquivando as sucessivas versões desses

eventos, mídias e arquivos para que decisões criativas possam ser analisadas ou mesmo para que o processo mesmo possa ser disponibilizado para outros?

Aqui temos outros arquivos a estocar que partituras, textos, e arquivos de som e imagem relacionados a uma obra individual. O mesmo tipo de *data* pode ser útil para diferentes objetivos. Você pode registrar seus comentários sobre decisões criativas e exibi-los de diversos modos: entrevistas em vídeos, *podcasts*, ensaios/textos escritos. Mesmo que os formatos sejam os mesmos, eles possuem outras funções na interface online. Tais arquivos não se relacionam diretamente com o evento performativo em seu tempo de efetivação, mesmo que possam estar vinculados a algum momento ou lugar da linha do tempo.

Em virtude de sua especificidade, tais arquivos são denominados *material complementar*. Em nossa hipotética situação, além de relatos autorais a partir de contextos de produção e pós-produção, tais complementos podem advir de todos os demais integrantes de um processo criativo. Logo, teríamos vídeos, arquivos de som e *pdfs* com dados e depoimentos dos atores, dramaturgistas e *designers* de som e imagem do espetáculo.

Esses materiais complementares propõem novas perspectivas para uma obra individual. Uma preparação para tais materiais extras seria a criação de um blog ou diário de bordo online inserido na interface online, com *links* para a macroestrutura da obra. A partir desse *blog*, diversas informações seriam disponibilizadas para as mídias sociais, e, disso, o programa para as apresentações seria assim já elaborado. Na Figura 4, abaixo, tais aspectos são indicados sumariamente:

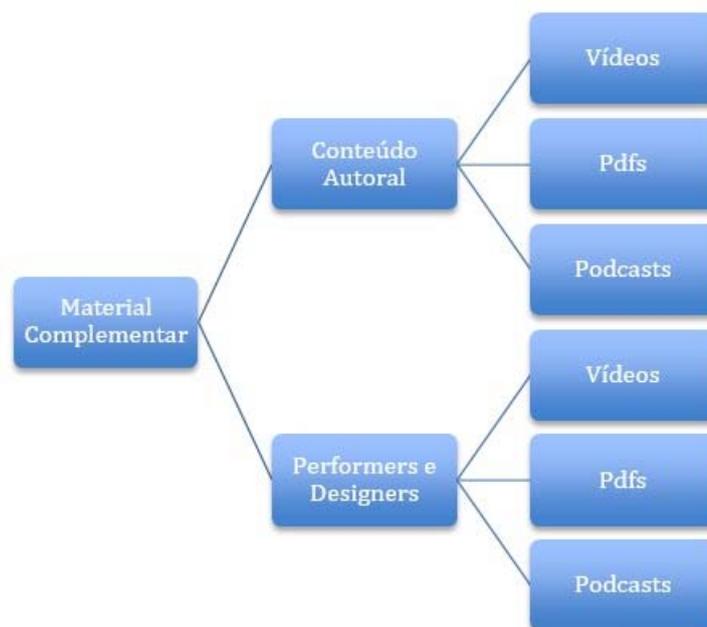


Figura 4 – Distribuição possível dos materiais complementares. Fonte: LADI-UnB.

Interface Online

Devido a várias possibilidades de aplicações do conceito de Arquivamento digital para o Teatro Musicado, o protótipo de uma interface online precisa ser definido pelo contexto de seu processo criativo e utilização. Para clarificar essa interação entre contexto e protótipos, indicamos três situações básicas:

1 - Perspectiva Autoral em Projetos de Baixo Orçamento

Nessa modalidade, a comunicação entre diretor/dramaturgo e os intérpretes é mediada pelos recursos já disponíveis na rede mundial de computadores. Um *blog* de acompanhamento do processo criativo é aberto e todos os arquivos produzidos são estocados em diversas plataformas online, como retratado no Quadro 2, abaixo:

Tipo de documento	Função do Documento	Plataforma online
Pequenos textos (até 3 páginas)	Notas, informações, comentários	No blog escolhido para o projeto
Textos maiores	Roteiro (<i>libretto/Book</i>), transcrição de diálogos e orientações.	archive.org, academia.edu, scribd.com
Arquivos de som	Playback para ensaio	<i>Soundcloud</i>
Arquivos de vídeo	Registro de ensaio	<i>Youtube</i>

Quadro 2 – Documentos e recursos online disponíveis. Fonte LADI-UnB.

Assim, valendo-se de um *blog* ou *website* como ponto de encontro para o processo criativo, envia-se para o leitor os links para acesso a informações e arquivos estocados em outros lugares na *web*.

Tal *modus operandi* pode ser transposto para outros integrantes do processo criativo: um intérprete registra e organiza suas impressões durante os ensaios e as posta em plataformas disponíveis online. Mas em todo caso os documentos (textos, sons, fotos, vídeos) possuem uma fonte somente: foram realizados e veiculados durante as atividades de um único processo criativo.

2 - *Projetos Organizados a partir de Fontes e Recursos Digitais*

Nesse caso, a oposição e separação entre documentação e criação é ultrapassada. Recursos digitais são ao mesmo tempo *data* e obra. É quase impossível distinguir uma e outra instância. Todos os arquivos são estocados e transformados por meio de *softwares* e estações de tratamento de som e imagens (*digital workstations*). O processo criativo começa e termina em um sistema digital. Todos os arquivos digitais e digitalizados são passíveis de:

a- sincronização, sendo enfileirados em uma ordem, sequência de *bits*;

b- modificação – um objeto digital é comprimido, sintetizado, reduzido ao mínimo para sua transmissão; após isso, é copiado, policopiado; quebrado em unidades cada vez menores, como grãos.

Essas qualidades são exploradas pelo design de *softwares* e estações de trabalho digital: sequenciamento e flexibilidade estão presentes na visualização mesma dos arquivos e na manipulação dos objetos digitais.

3 - *Dramaturgia Musical online*

Há um ponto médio, um lugar de interseção entre as situações acima mencionadas, como no caso de um processo criativo mais complexo e com maior orçamento, no qual, desde o seu começo, uma interface online para múltiplos usuários centralizasse a troca e estocagem de arquivos. Para que tal dramaturgia online possa se efetivar um dia, será discutido em detalhe um experimento desenvolvido no LADI-UnB.

O Projeto de David

Em 2012, o musical *David* foi elaborado e realizado pelo LADI-UnB, como parte de uma trilogia que se valia de tramas e figuras dos antigos reis de Israel para uma crítica do populismo emergente no Brasil¹². Com recursos do Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal, todo o processo criativo foi acompanhado e registrado por uma equipe de pesquisadores: ensaios foram filmados, modificações contínuas no roteiro foram anotadas e comparadas, e todas as alterações nas composições musicais e arranjos e trilhas para os ensaios (*playbacks*) foram arquivadas¹³.

Com isso, a quantidade de fontes documentais reunida foi enorme: centenas de horas de vídeo e arquivos de som, mais centenas de páginas de notas foram produzidas. O processo criativo se estendeu por quase 11 meses, de janeiro a novembro de 2012. Mais de 70 pessoas estiveram envolvidas na produção, e aproximadamente 56 artistas em cena (Quadro 3)¹⁴:

Grupo	Quantidade	Funções
Coro de atores	20	Atuação, canto, dança
<i>Big Band</i>	22	Acompanhamento musical e intervenções entre as seções
Coro extra	14	Duplicar coro de atores nas canções de cena
Total	56	

Quadro 3 – Funções e números dos intérpretes durante as apresentações de *David*. Fonte: LADI-UnB.

Em termos dramaturgicos, a tragicomédia musical *David* se divide em nove partes (Figura 5):



Figura 5 – Divisão em partes do musical *David*. Fonte LADI-UnB.

Cada parte ou seção do espetáculo possui sua organização audiovisual, sendo que uma canção ou música instrumental é o centro de atenção. Durante o processo criativo, a seguinte abordagem colaborativa entre compositores, direção e arranjadores foi realizada: o dramaturgo/cancionista e o arranjador/compositor estabeleciam um diálogo a partir do texto e em negociação com a Direção. A partir disso, um primeiro material era composto (letra e música), o qual era arranjado e transformado em arquivo de som para uso durante os ensaios. Nestes, esse material sonoro era testado, quanto às habilidades vocais dos intérpretes e o tempo da cena. Havendo solicitação de modificações, estas eram enviadas para o dramaturgo/cancionista para novas sessões com o compositor/arranjador. Com ensaios três vezes por semana, às vezes havia um dia de intervalo para que as modificações fossem produzidas e levadas à cena. A Figura 6, abaixo, é um esforço de visualização da complexidade e atos envolvidos nessa colaboração musical:



Figura 6 – Processo colaborativo das músicas do espetáculo David. Fonte: LADI-UnB.

Se seguirmos, por exemplo, apenas os arquivos de som produzidos para os ensaios (*playbacks*), poderíamos ter uma outra história do processo criativo, um mapeamento das decisões criativas semana a semana, seguindo as anotações do grupo de pesquisa e as mudanças nos materiais sonoros. Com isso, podemos observar que um processo criativo se faz a partir dessas mudanças, dessas decisões, que são efetivas em todas as áreas de composição e

realização de eventos multissensoriais. E esse processo pode ser expandido, dependendo das interações entre o diretor, o cancionista, o arranjador.

Um outro caminho a seguir, ainda, é o de outra dinâmica transacional, como as modificações no roteiro, nas confluências e entrechoques entre a direção e o dramaturgo. Não tão diversificadas, mas nem menos tensas que o da produção das músicas, as negociações entre texto e cena assim podem ser visualizadas:

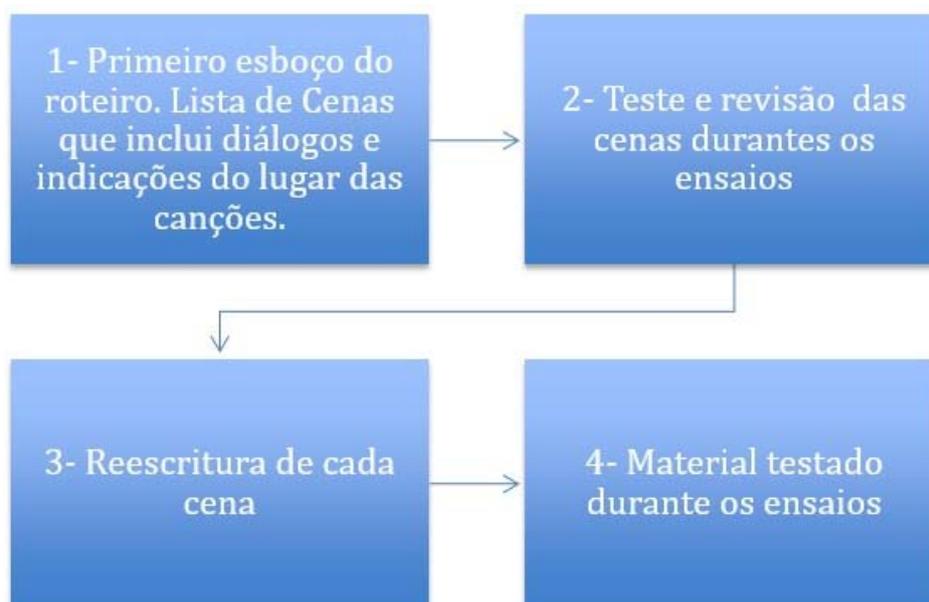


Figura 7 – Processo colaborativo do texto do espetáculo David. Fonte: LADI-UnB.

As Figuras 6 e 7 apresentam situações semelhantes entre os arquivos de som e os esboços textuais em suas modificações contínuas. Mas um exame mais detalhado das transações em si indica que modificações textuais são mais difíceis de se registrar que as relacionadas à música. O *caminho do som*, em sua digitalização mais efetiva (partituras, arquivos de áudio), acarreta uma maior estabilidade do material e sua transmissão. Assim, a estabilidade da mídia pode induzir a uma menor variação em suas modificações. Parece um paradoxo: a chamada indeterminação ou abstração da música transmuta-se em pletora documental por meio da mediação tecnológica. Por seu turno, os registros textuais são duplicados e ramificados em razão das falas da direção registradas pela equipe de pesquisa, seja em transcrições, seja nos vídeos de ensaio.

De qualquer forma, a sala de ensaio se transmuta em um transformativo espaço para todos conectados de alguma forma ao processo criativo. Essa

definição performativa do trabalho descentra a obra de uma rígida perspectiva autoral. O que é diluído no processo de reescritura ou de tantas modificações, de uma generalizada situação de trocas e mudanças, pode ser acessado pelos arquivos produzidos em cena e fora dela.

Desse modo, o grande volume de documentos produzidos se vincula tanto ao fato de estarmos construindo uma obra multissensorial quanto ao aproximarmos processo criativo e registro. As tabelas acima explicitam diversas rotinas que indicam atividades de se produzir e incorporar novas referências e revisões durante o trabalho dos ensaios. O pressuposto foi o de se estar aberto às mudanças, ao contínuo fluxo de transformações. Nesse caso, uma interface online poderia ter sido mais eficiente que o estoque e partilha de informações exclusivamente mediado por interações face a face ou textuais. Para uma maior agilidade e descentramento dos dados, uma interface online partilhada por todos os integrantes do processo criativo teria sido algo extremamente salutar. Ficamos no meio caminho.

Explica-se: em *David*, os dados visuais, textuais e sonoros foram estocados em diversos computadores de diversas pessoas. Não houve um lugar disponível a todos que integrasse e coordenasse a organização e arquivamento dos arquivos. Mesmo que nós estivéssemos trabalhando dentro de uma *inspiração digital*, sobretudo nas atividades de se manipular os materiais sonoros, a realidade é que a informação ela mesma foi gerida de um modo analógico: blocos autônomos de dados estaticamente estocados no tempo/espço de sua produção. Não havia uma circulação completa das informações: os arquivos estavam centralizados nas mãos de quem os produzia.

Depois de sua estreia e temporada, *David* agora é uma obra em si, com seu roteiro, canções e uma enorme quantidade de materiais complementares:

- a- arquivos de texto (roteiro/*libretto*, notas, transcrições, programa, artigos em revistas acadêmicas, comunicações em congressos nacionais e internacionais, uma dissertação de mestrado);
- b- arquivos de som (*playbacks* e suas versões);
- c- arquivos de vídeo (registros de ensaios e apresentações);
- d- arquivos de imagem (fotografias).

O Protótipo da Interface Online¹⁵

Quase três anos depois, com recursos de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), demos início a um protótipo de interface online, que foi aplicada aos arquivos de *David*. Ou seja, em um contexto de pós-produção, passamos a listar, classificar e organizar arquivos para enfeixá-los em um sistema de disponibilização na internet.

A página inicial do protótipo assim se visualiza (Figura 8):

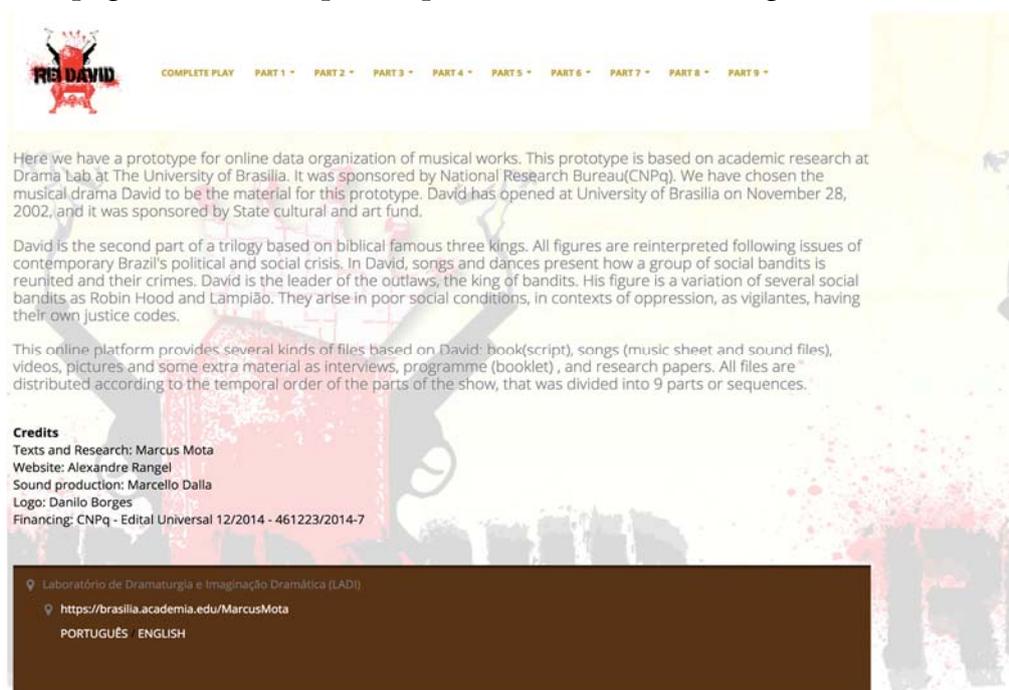


Figura 8 – Página inicial da Interface online de David. Fonte: LADI-UnB.

Com as opções de português/inglês, quem acessa o protótipo é introduzido a um pequeno serviço, no qual se exibem as informações básicas sobre o projeto, sobre o modo de utilização dos dados, e sobre a obra *David*.

Como se pode observar, o protótipo segue uma linha do tempo, que é o da sucessão das cenas do espetáculo, o resultado de seu processo criativo. Durante o processo criativo, diversos documentos foram produzidos em mídias variadas. A plataforma online disponibiliza uma seleção de tais materiais.

Quando, por exemplo, clica-se na *parte 1*, abre-se um menu com a oferta de arquivos relacionados a essa seção da peça – o texto, o vídeo da cena, a partitura vocal, os *playbacks* para acompanhamento, entre outros. Se o

alvo for a peça inteira, basta clicar em *peça completa*, como se pode ver na Figura 9, abaixo:

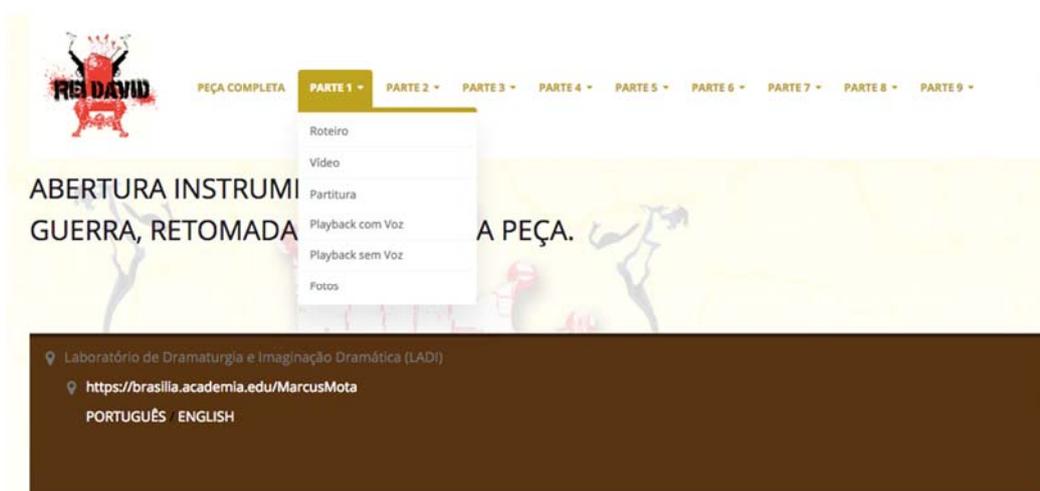


Figura 9 – Menu da Interface online de David. Fonte: LADI-UnB.

Assim, temos, por meio da interface online aplicada a um processo criativo já realizado, uma forma de organizar e dispor dados para pesquisadores e para reperformances da obra. As ferramentas de visualização e acesso dos materiais impulsionam novos receptores, novos usos, ampliam os efeitos e as informações que foram localmente produzidas¹⁶.

Conclusões

Para concluir, eis uma provocação: e se houvesse uma interface online integradora durante o processo criativo?

Um dos problemas enfrentados pela documentação de *David* foi, como vimos, o fato de os atos de coleta, estocagem, edição e distribuição dos arquivos estarem centralizados literalmente nos dedos de alguns poucos integrantes do processo criativo. Uma variação do que foi experimentado em *David* seria uma plataforma para múltiplos usuários que acompanhasse todas as etapas do processo criativo. Essa plataforma estaria aberta não apenas para os integrantes da produção: haveria a possibilidade de os vídeos dos ensaios serem livremente acessados pelos usuários da plataforma. Essa rede de grupos interligados constituiria um outro processo criativo, um paraespeta-

culo: o daqueles que iriam acompanhando as decisões criativas em sua densidade temporal.

De qualquer maneira, a aproximação entre *Digital Humanities* e artes performativas contribui para a socialização de uma cultura que, ao mesmo tempo, celebra e desmistifica atos criativos cenicamente orientados¹⁷. A complexidade multissensorial de obras dramático-musicais tende a produzir e acumular uma extensa massa de arquivos, demonstrando a correlação entre diversidade de materiais, mídias e procedimentos composicionais¹⁸.

Desse modo, o recurso a tais plataformas efetiva opções para gerenciamento de processos criativos, os quais são úteis em diversos momentos do processo, podendo estar presentes em função das especificidades de cada obra.

Assim, se você estiver conduzindo um processo criativo que envolve muito trabalho de edição de som e imagem por meio de estações digitais de trabalho e *softwares*, uma interface online será um recurso providencial para estabelecer nexos entre os diversos grupos responsáveis por produzir os materiais audiovisuais do espetáculo.

Ainda, se você concluiu um processo criativo, mesmo que sem muitas novas tecnologias, uma interface online será um recurso estratégico para organizar e disponibilizar os materiais produzidos.

Logo, uma interface online torna acessíveis as reconstruções, arquivamentos de obras e é capaz de sincronizar diversos agentes e atividades de um contexto multitarefa.

Que novas aventuras multidimensionais sejam produzidas!¹⁹

Notas

- ¹ Reelaboração de comunicação apresentada ao seminário *internacional Reading Musicals: Sources, Editions, Performance*, realizado no The Great American Songbook Foundation, Carmel, Indianápolis, em maio de 2018. Link para o evento: <<https://sites.google.com/site/readingmusicalsconference/>>. Acesso em: 19 nov. 2019.
- ² Ver Kinderman & Jones (2009).
- ³ Ver Barish (1985), Mota (2008) e Mota (2013a).

- 4 Texto em: <<https://sites.google.com/a/sheffield.ac.uk/putting-it-together-conference/>>. Acesso em: 19 nov. 2019.
- 5 Para o evento: <<https://sites.google.com/site/readingmusicalsconference/home>>. Acesso em: 19 nov. 2019.
- 6 Ver Barnett (2016). Para aplicações da prática documental de Brecht, ver: <<https://brechtinpractice.org/modelbook/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- 7 Ver Mota (2014), Mota (2016c), Mota (2018).
- 8 Para um comentário mais detalhado das produções e acesso a seus arquivos, ver seção 'Documenta' da *Revista Dramaturgias*: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- 9 Pesquisa *Dramaturgia Musical Online: Edição de Obras Dramático-Musicais Brasileiras (2014-2016)*, financiada pelo CNPQ, Edital Universal 2014. Não se trata, pois, de uma edição online como transposição do libreto e partituras pro meio digital, como se vê em Reside (2007).
- 10 Ver Bayley & Gardiner (2010) e Gardiner & Gere (2010).
- 11 Para novas experiências em criação no Teatro Musicado a partir das tecnologias digitais, ver Hillman-McCord (2017).
- 12 Para uma análise e discussão do processo criativo, ver Mota (2013b; 2016a). Para o vídeo do espetáculo, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=gmHTKJIQxIU>>. Acesso em: 19 nov. 2019.
- 13 A equipe era composta por mestrandos do PPG-Arte da Universidade de Brasília, ver Silva (2014).
- 14 A tabela apresenta apenas as pessoas envolvidas nas atividades em cena, durante as apresentações, isso sem contar com a equipe de pré-produção (dramaturgo, compositor, arranjadores, coreógrafo, *designer* de som, *designer* de cena) e a equipe de produção (som, direção de cena, assistentes).
- 15 Link para o protótipo: <<http://www.quasecinema.org/david/en-index.html>>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- 16 Bayley & Gardiner (2010).
- 17 Schreibman, Siemens & Unsworth (2008), Bartscherer & Coover (2011) e Gardiner & Musto (2015).
- 18 Ver Habebölling (2004).

- ¹⁹ Para textos e obras dos autores, ver Marcus Mota: <<https://brasil.academia.edu/MarcusMota>> e Alexandre Rangel <<https://www.alexandrangel.art.br/>>.

Referências

- BARNETT, David. The Rise and Fall of Modelbooks, *Notate* and the Brechtian Method: Documentation and the Berliner Ensemble's Changing Roles as a Theatre Company. **Theatre Research International**, Cambridge, v. 41, n. 2, p. 106-121, 2016.
- BARISH, Jonas. **The Antitheatrical Prejudice**. Berkeley: University of California Press, 1985.
- BARTSCHERER, Thomas; COOVER, Roderick (Org.). **Switching Codes**. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011.
- BAYLEY, Chris; GARDINER, Howard. **Revisualizing Visual Culture**. London: Ashgate, 2010.
- GARDINER, Howard; GERE, Charlie. **Art Practice in a Digital Culture**. London: Ashgate, 2010.
- GARDINER, Eilenn; MUSTO, Ronald. **The Digital Humanities**. A Primer for Students and Scholars. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- HABEBÖLLING, Heide. **Interactive Dramaturgies**. New Approaches in Multimedia Content and Design. Berlin: Springer, 2004.
- HILLMAN-McCORD, Jessica. **IBroadway**. Musical Theatre in the Digital Age. London: Palgrave, 2017.
- KINDERMAN, William; JONES, Joseph (Ed.). **Genetic Criticism and the Creative Process**. Rochester: University of Rochester Press, 2009.
- MEANS, Loren. Digitalization as Transformation: Some Implications for the Arts. **Leonardo**, Cambridge, v. 17, n. 3, p. 195-199, 1984.
- MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, Marcus. Performance e Inteligibilidade: Traduzindo *Íon*, de Platão. **Revista Achai**, Brasília, v. 2, p. 131-144, 2009.

- MOTA, Marcus. **Nos Passos de Homero**. Ensaios sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a partir da Antiguidade. São Paulo: Annablume, 2013a.
- MOTA, Marcus. Teatro, Música e Estranhamento: a dramaturgia e recepção de David. In: SIMPÓSIO DA INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY, 14., 2013, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: PPCAC-UFRGS, 2013b. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Teatro-M%C3%BAsica-e-Estranhamento_-a-dramaturgia-e-recep%C3%A7%C3%A3o-de-David.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2019.
- MOTA, Marcus. Teatro musicado para todos- experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB. **Participação**, Brasília, n. 25, p. 80-96, 2014.
- MOTA, Marcus. Comic Dramaturgy in Plato: Observations from the Ion. In: CORNELLI, Gabriele (Ed.). **Plato's Styles and Characteres: Between Philosophy and Literature**. Berlin: De Gruyter, 2016a. P. 157-163.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia musical e o laboratório de dramaturgia: o caso seminal de *Rei David*. **Revista Dramaturgias**, Brasília, n. 3/4, p. 236-267, 2016b.
- MOTA, Marcus. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no laboratório de dramaturgia da Universidade de Brasília. **Revista Cena**, Porto Alegre, v. 19, p. 1-12, 2016c.
- MOTA, Marcus. **Dramaturgias**. Conceitos, Exercícios e Análises. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.
- RESIDE, Doug. Byte by byte, putting it together: electronic editions and the study of musical theatre. **Studies in Musical Theatre**, Bristol, v. 1, n. 1, p. 73-83, 2007.
- SCHREIBMAN, Susan; SIEMENS, Ray; UNSWORTH, John. **A Companion to Digital Humanities**. London: Blackwell Publishing, 2008. Disponível em: <<http://www.digitalhumanities.org/companion/>>. Acesso em: 02 nov. 2019.
- SILVA, Angélica. **Abordagens de processos criativos: O teatro de Hugo Rodas**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- SOUSA, Eudoro de Sousa. **Filosofia Grega**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. (Nova Edição, com Introdução e notas de Marcus Mota).



Marcus Mota é mestre em Teoria da Literatura e doutor em História pela Universidade de Brasília, com um ano de pós-doutorado na Universidade de Lisboa, além de mestrado em Arranjo e Orquestração pela Berklee School of Music. É professor de Teoria e História de Teatro na Universidade de Brasília desde 1995, onde dirige o Laboratório de Dramaturgia. Coordena o grupo de pesquisa Mou-siké. Além disso, é dramaturgo, compositor e ensaísta.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4745-8927>

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Alexandre Rangel é multiartista, *designer* e pesquisador, doutor em Arte pela Universidade de Brasília.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1975-6732>

E-mail: alexandregqrangel@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 23 de dezembro de 2019

Aceito em 19 de maio de 2020

Editor-responsável: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.