

Celio Roberto Eyng*

Jean Paulo da Silva Andrade**

Gednilson de Freitas Lima***

Luiz César Teixeira dos Santos****

Na Trilha de Prometeu:

Genealogia do projeto de extensão Grupo Musicena

On Prometheus Trail:

Genealogy of the Grupo Musicena Extension Project

RESUMO

Este artigo investiga o surgimento do projeto de extensão Grupo Musicena e os processos criativos que culminaram na montagem da peça "Prometeu Acorrentado", destacando, a partir de uma abordagem genealógica inspirada em Nietzsche, a importância dos desvios e erros como elementos essenciais à construção artística. Iniciado em fevereiro de 2020, o projeto adaptou-se ao meio virtual devido à pandemia de COVID-19 e superou outros desafios, como as metamorfoses nos personagens ocasionadas pela rotatividade no elenco. A peça, que estreou em 2022, refletiu a intersecção entre ensino, pesquisa e extensão ao abordar questões contemporâneas à luz do pensamento grego, sendo caracterizada por uma trilha sonora autoral com dez canções que integravam a narrativa e o ethos das personagens. Enfatizando a colaboração, o processo criativo posicionou a direção teatral como propositora de experiências, revelando como a prática artística pode ser um potente espaço de aprendizado, reflexão e improvisação. Dessa forma, a análise dos processos criativos oferece insights valiosos sobre o papel da arte em ações extensionistas voltadas à formação de educadores.

Palavras-Chave: extensão universitária; teatro; composição musical; Prometeu; método genealógico.

ABSTRACT

This article investigates the emergence of the Grupo Musicena extension project and the creative processes that culminated in the staging of the play "Prometeu Acorrentado," highlighting, from a genealogical approach inspired by Nietzsche, the importance of deviations and errors as essential elements in artistic construction. Started in February 2020, the project adapted to the virtual environment due to the COVID-19 pandemic and overcame other challenges, such as the metamorphoses in the characters caused by cast turnover. The play, which premiered in 2022, reflected the intersection between teaching, research, and extension by addressing contemporary issues in light of Greek thought, characterized by an original soundtrack with ten songs that integrated the narrative and the ethos of the characters. Emphasizing collaboration, the creative process positioned theatrical direction as a proponent of experiences, revealing how artistic practice can be a powerful space for learning, reflection, and improvisation. In this way, the analysis of creative processes offers valuable insights into the role of art in outreach activities aimed at training educators.

Keywords: university extension; drama; musical composition, Prometheus; genealogical method.

Apresentação

Eleger um começo, um ponto de partida, um lugar a partir do qual as ideias surgem e as práticas se efetivam. Se permitir a intuição da origem e dizer que dali em diante algo passou a existir: um processo, uma obra, um grupo. Estabelecer causas e efeitos, subdividindo o tempo em momentos a partir de uma explicação objetiva do fenômeno. Tais aspectos são protótipos de um “texto científico” ou de uma determinada maneira de se fazer “ciência” para tratar “as origens das coisas”.

O presente artigo foi redigido por outra via: o viés genealógico, de inspiração nietzschiana, e aborda o surgimento do projeto de extensão Grupo Musicena e os processos de criação envolvidos na produção do seu primeiro espetáculo: “Prometeu Acorrentado”¹. Na escrita, há um apreço pelos desvios no caminho e os erros de cálculo como componentes que temperam a vida – as relações entre a arte e a vida – e estas com o ensino, a pesquisa e a extensão. Por esse trajeto, quando se aponta um começo ou uma possível origem de algo, ao invés de se buscar uma relação nexos-causal, deixa-se os afetos e as diversas perspectivas do olhar virem à tona.

Para subsidiar a escrita buscou-se apoio conceitual em Foucault (2015, p. 59) quando ele aponta que Nietzsche se distanciou da ideia tradicional de genealogia como o estudo das origens para o entendimento de que “o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, o disparate”. A via genealógica desbravada por Nietzsche (2009) serviu de referência para se pensar uma escrita na qual o saber é sempre perspectivo e imbricado de afecções. Por sua vez, o “problema com chifres” tratado pelo filósofo, acerca da relação entre as forças apolíneas e dionisíacas no surgimento da tragédia grega (Nietzsche, 2007), em conjunto com a interpretação do autor sobre o

¹ O projeto de extensão está vinculado ao Grupo de Estudos Etno-Culturais e é desenvolvido junto ao Curso de Pedagogia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) no campus de Francisco Beltrão.

mito prometeico e sobre o papel do coro no teatro grego na Antiguidade são temáticas que estão na base dos processos de criação musical e cênica levadas a cabo na produção do roteiro cênico e na composição de canções para o espetáculo teatral.

O começo e o logo depois do começo...

No *continuum* temporal, uma linha é imaginada e nela um ponto é demarcado: dia primeiro de fevereiro de 2020. Naquele momento, sob o nome de “Oficina de criação musical e cênica”, onze pessoas se reuniram para dar vida a um projeto. Para a maioria delas, o processo se encerrou ali mesmo, dias ou semanas depois. Para três participantes ele durou um pouco mais e chegou até a estreia da primeira peça. No decorrer do caminho, mais de trinta pessoas cruzaram essa estrada. Na atualidade, além do coordenador e de um dos diretores da peça, os únicos que estão no projeto desde o início, mais quatro pessoas participam do elenco e outras seis colaboram em diferentes frentes: sonorização, trilha sonora, iluminação, design gráfico e iniciação científica voluntária.

Com a noção de que um começo foi esboçado torna-se relevante relatar aquilo que aconteceu logo depois. A relevância está relacionada com algo que transcende o bom senso e a razão: memórias de um tempo de pandemia de Covid-19, com o primeiro *lockdown* cerca de quarenta dias após o primeiro encontro presencial. Em tal contexto, para não suspender as ações do projeto, foram realizadas reuniões síncronas *online*. Nelas, ocorriam leitura e discussão de textos e exercícios de expressão vocal e facial.

De maneira concomitante, um segundo projeto de extensão era desenvolvido: a “Oficina de arte-educação com ênfase na criação de audiovisuais”. Neste projeto, discutia-se “os gregos e o contemporâneo”. Três professores universitários da UNIOESTE colaboraram com a produção de videoaulas: Eduardo Nunes Jacondino com “Corpo e sexualidade” (2020),

Sonia Maria dos Santos Marques com “A produção do feminino” (2021) e Deonir Luís Kurek em “Os pré-socráticos” (2021). De maneira entrecruzada, a discussão sobre o pensamento grego e suas implicações para se pensar a contemporaneidade se misturava com uma análise minuciosa de “O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo” de Nietzsche (2007). Tudo indica que desse emaranhado de estudos entrelaçados uma ideia tenha surgido na mente do coordenador: que tal fazer uma adaptação de “Prometeu Acorrentado”?

Talvez essa decisão fosse uma imposição do coordenador; uma atitude desesperada para realizar algo que justificasse dar continuidade às ações do projeto; um desejo de imprimir uma marca no tempo e contagiar um grupo; ou, simplesmente, uma escolha accidental. Uma trajetória de sucesso poderia ser relatada a partir desse ponto. Afinal, em 2022 a peça estreou com duas apresentações na cidade de Francisco Beltrão — a primeira na Semana de Pedagogia da UNIOESTE no campus de Francisco Beltrão (Figura 1) e a segunda no Teatro Municipal da cidade. No ano seguinte ocorreram quatro apresentações: a primeira na Semana de Pedagogia da UNIOESTE e as demais em cidades próximas: Cascavel PR (UNIOESTE), Pato Branco PR (SESI) e no Festival de Teatro de São Lourenço do Oeste SC.

Figura 1 – Estréia de *Prometeu Acorrentado* em Francisco Beltrão (PR), 2022.



Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

O *feedback* da comunidade interna e externa foi positivo. O “orgulho de artista” transbordou em sorrisos. Mas os acidentes de percurso são pertinentes em uma escrita genealógica; não há por que escondê-los. Para se chegar neste ponto específico do trajeto, no qual os aplausos e elogios suplantam as dificuldades, há que se tomar decisões e, por vezes, mudar a direção do percurso e tomar alguns atalhos para se continuar a caminhada.

Nos desvios do caminho, a “Oficina de criação musical e cênica” passou a se chamar “Grupo Musicena”. As experimentações artísticas, com foco no estabelecimento de correlações entre a criação musical e cênica, foram substituídas por outras ações mais direcionadas à montagem da peça como a elaboração de um roteiro cênico, a composição de canções autorais e a distribuição das personagens entre os integrantes do grupo, a qual passou por constantes mudanças com a desistência e o ingresso de participantes.

Para dar forma ao Grupo Musicena, foi necessário incitar um conjunto de pessoas a permanecerem unidas em torno de um objetivo comum: a

montagem do primeiro espetáculo. Por esse viés, ilhados em suas casas, os integrantes do projeto estudaram excertos de Nietzsche (2007), leram a adaptação de “Prometeu Acorrentado” e participaram, à sua maneira, dos processos de criação propostos pelo coordenador e pelo primeiro diretor teatral da peça e autor do roteiro cênico. Exercícios de construção das personagens foram realizados *online*. Com o retorno às atividades presenciais, na dinâmica de ensaios semanais, foi possível desenvolver as cenas, praticar as músicas e confeccionar o figurino e o cenário.

A trilha

Para se ir adiante, investiu-se na trilha de Prometeu. A ideia de trilha está relacionada tanto com a noção de um trajeto ou percurso a ser percorrido, quanto com o jogo de tabuleiro de 64 quadrados, idêntico ao xadrez, praticado com nove peças para cada jogador. Assim, por uma via, tal qual no jogo de trilha, a montagem de “Prometeu Acorrentado” envolveu lidar com o adversário que, nesse contexto, foi interpretado como as adversidades enfrentadas para consolidar o grupo e montar o espetáculo. Por outro viés, a trilha se relaciona com o caminho musical proposto, a “trilha sonora” propriamente dita, e as diferentes soluções encontradas no decorrer da montagem que, a seu modo, apoiaram-se no pensamento de Nietzsche.

Para Nietzsche (2007), o surgimento da tragédia grega está relacionado com a atuação de duas forças distintas: as forças apolíneas do sonho e as forças dionisíacas da embriaguez. As forças apolíneas envolvem a bela aparência e os poderes da imagem e da palavra. Por sua vez, a embriaguez dionisíaca se manifesta pela influência do ritmo musical e da dança que, ao contrário das forças apolíneas, conspiram para o transe e o indizível, intraduzível ou inefável. A partir desta via interpretativa entende-se que em “Prometeu Acorrentado” as forças apolíneas e dionisíacas estão

imbricadas, por exemplo, na criação de canções que combinam estrofes e refrões com o ritmo, a linha melódica e a base harmônica musicais.

A trilha musical de “Prometeu Acorrentado” constitui-se de um conjunto de 10 canções². As canções cumprem funções específicas nas cenas: anunciar o assunto que será abordado, na sequência, pelos personagens; sintetizar, a partir do ponto de vista do coro, as principais ideias tratadas na cena recém-apresentada; intensificar o *ethos* das personagens, como o caráter festivo-embriagado da entrada do coro (Figura 2), o caráter enigmático-prepotente das premonições prometeicas ou a austeridade-arrogância das advertências de Hermes sobre o destino de Prometeu.

Figura 2 – Festa dos personagens na entrada do coro, 2023.



Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

Para a canção de abertura, por exemplo, com duas estrofes e refrão, um resumo da peça é proposto. O nome da peça funciona como um bordão que, cantado de maneira vigorosa, é repetido pelo coro.

² Os compositores das canções são o primeiro e o segundo autores do artigo que se utilizam, respectivamente, dos pseudônimos Aneda e Beto Eyng.

Prelúdio do coro

“Veja o que aconteceu
Com o astuto Prometeu
Roubou o fogo sagrado
E por isso será castigado
Refrão: Despertou a ira de Zeus
Do herói da humanidade
Zeus não teve piedade
Prometeu foi acorrentado
Numa rocha imobilizado
Refrão: Despertou a ira de Zeus
Bordão: Prometeu acorrentado”
(Beto Eyng, 2020)

A concepção original do “Prelúdio do coro” envolvia a entonação melódica, em caráter melancólico, dos dois primeiros versos de cada estrofe, em ritmo desacelerado e compasso quaternário. Por sua vez, os dois versos seguintes e o refrão seriam cantados em compasso ternário, com ritmo acelerado para intensificar a passagem do tempo e ambientar o anúncio do sacrilégio cometido por Prometeu. No bordão final, a ideia era criar um efeito hipnótico a partir da repetição incessante do nome da peça. Assim, com batiques e danças, o coro dionisíaco incitaria a plateia à agitação extasiada.

A distância entre aquilo que se imaginou e o que foi executado é considerável. Há que se apontar o fato de que as canções foram compostas no período pandêmico e sem se levar em conta algumas condições objetivas de execução, como os recursos de sonorização e a pouca formação musical do elenco. Assim, na estreia, por vezes as vozes competiam, sem microfones, com a guitarra elétrica amplificada. Em outros momentos, a dificuldade incidia no despreparo dos atores para lidar com os aspectos rítmicos e melódicos das canções. No ano seguinte, para solucionar uma parte dos problemas de amplificação e entonação vocal, a canção de abertura passou a ser declamada pelo coro e somente o refrão foi cantado.

As canções foram compostas a partir de uma mescla de influências. O texto de Prometeu Acorrentado, atribuído a Ésquilo (2004), foi uma

referência importante para a criação dos versos. Por seu turno, a metrificação das frases e a elaboração rítmica e melódica são perpassadas por diferentes paisagens sonoras: *blues, rock, heavy metal, baião, repente, valsa* e *monodia medieval*, dentre outros. Os elementos textuais foram modelados de acordo com os elementos musicais, buscando-se uma construção prosódica que, na maioria das vezes, primou pela coincidência entre as sílabas tônicas das palavras e os tempos fortes do compasso musical. Exemplo disso é o “Prelúdio de Hefesto e Poder-e-Força”, que abre a cena II com solista e guitarra.

Prelúdio de Hefesto e Poder-e-Força

“Hefesto, Poder-e-Força
Chegam para cumprir
A ordem de Zeus
Hefesto
Reluta
Não quer magoar Prometeu
Poder-e-Força não ‘tá nem aí, não ‘tá nem aí, não ‘tá nem aí
Hefesto
Reluta
Mas vai cumprir”.
(Beto Eyng, 2020)

Referências estilísticas como os compassos mistos de “A Sagração da Primavera” de Igor Stravinsky e as linhas dissonantes de Arrigo Barnabé em “Clara Crocodilo” serviram de base para a composição desta canção, a qual prenuncia a entrada no palco de Prometeu, Hefesto e Poder-e-Força. Com o intuito de estabelecer correlações entre a sonoridade vocal e instrumental e os aspectos físicos e psicológicos das personagens, a canção é entoada de maneira enérgica, praticamente uma fala-gritada. Os compassos mistos criam acentuações assimétricas para reforçar tanto a deficiência física de Hefesto, quanto a incumbência de realizar algo a contragosto: o cumprimento da ordem de Zeus para acorrentar Prometeu na rocha. As correntes de aço, utilizadas por Prometeu, fazem marcações nos momentos em que a voz de

Corifeu silencia. A tensão que a cena pede é reforçada, na guitarra elétrica, pelo *riff* com intervalos menores e diminutos, o timbre com *drive* e palhetadas rápidas e intensas.

As personagens

Para traduzir o mito de Prometeu em peça teatral – após a definição do recorte temporal da história, qual seja, a imposição do castigo de Zeus ao titã —, foram estabelecidas três categorias de personagens: estruturais, dinâmicos e atmosféricos. Os estruturais — compostos por Prometeu, Zeus, Io e Corifeu — constituem a espinha dorsal da peça: são indispensáveis, pois, sem eles, não há trama. Destaca-se, aqui, a figura de Zeus que, embora ausente fisicamente, é fundamental ao desenvolvimento da história. Na sequência, tem-se o grupo dos personagens dinâmicos, que inclui Hefesto, Hermes, Poder-e-Força e Oceano. São eles os responsáveis por conectar núcleos narrativos, impulsionar a ação e provocar transições dramáticas ao longo da peça. Por fim, a categoria dos personagens atmosféricos abrange o próprio Corifeu e o Coro. O Coro é composto pelas oceânides e o “Doidinho do Coro”, personagem, este, que não consta na obra clássica, mas que foi inventado no decorrer dos ensaios e que trouxe comicidade à peça. Esses personagens criam textura cênica, contribuindo com uma presença simbólica, emocional ou estética que enriquece a atmosfera da obra. Ressalta-se, nesse ponto, o Corifeu (Figura 3) como figura híbrida: estrutural, por seu papel dialógico com Prometeu, e atmosférico, por sua função coral e ritualística.

Figura 3 – Corifeu, 2023.



Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

No texto clássico de “Prometeu Acorrentado”, Poder e Força eram dois personagens distintos. No decorrer dos ensaios, achou-se por bem transformá-los em um único personagem. Assim, após desistências e ausências de integrantes, uma nova solução foi encontrada: diminuir a quantidade de atores necessários para a montagem da cena. A canção “Prólogo do monólogo de Prometeu”, por exemplo, foi composta para ser entoada por vozes femininas, de forma semelhante a monodias medievais. Todavia, essa estratégia não funcionou e o prólogo foi entoado *a capella* por Corifeu.

Prólogo do monólogo de Prometeu

“Prometeu lamenta seu destino
Ele sempre foi fiel a Zeus
Roubou o fogo para ajudar a humanidade
E agora sofre pelo crime que cometeu”.
(Beto Eyng, 2020)

A entrada do diretor

Em 2022 o espetáculo ganhou um novo integrante. Alguém que veio para desempenhar as funções de Ensaíador e Dramaturgista. Ou seja, um crítico literário que poderia ver de dentro do grupo as relações simbióticas exercidas entre o texto e a montagem, que propunha alterações textuais oriundas das observações advindas dos improvisos teatrais e imprevistos ocasionais. Alguém que se dedicava ao ensaio, propondo exercícios de interpretação, aquecimento, treinando o elenco, aprimorando falas, movimentos e a fluidez da cena. A este novo integrante resolveu-se denominá-lo de diretor; um reforço na demanda de trabalho do primeiro diretor que acumulava o cargo de protagonista e agora poderia se dedicar à interpretação. Assim, o jogo estava em curso e, a cada jogada, algumas peças da trilha tornavam-se “damas”, ou seja, aquelas com poderes especiais para saltar em diferentes direções. Obviamente, outras peças continuavam com suas funções habituais.

A entrada do Corifeu, na cena III, ainda como figura dramática “neutra”, revelou-se um exemplo de proposição da direção cênica do espetáculo, pois havia um hiato cênico e narrativo entre sua entrada e o início do canto que anunciava o monólogo de Prometeu. Em busca de evitar uma quebra no fluxo cênico, explorou-se possibilidades para que esse intervalo se tornasse parte orgânica da narrativa. Foi em um desses ensaios que o ator, de forma espontânea, vocalizou uma melodia carregada de intensidade expressiva: um “la ra ri ra ra ra...” que, longe de ser apenas um preenchimento sonoro, se constituiu como um gesto dramático.

Na escuta atenta da direção, essa vocalização improvisada passou a operar como uma “rampa cênica”, uma transição sensível que preparava, emocionalmente, a entrada do canto narrativo. O “larari” não apenas compunha o ambiente sonoro, mas reagia à presença de Prometeu em cena, alterando sua qualidade afetiva e construindo o campo emotivo necessário para a escuta das palavras que viriam. O canto, embora tivesse uma função

narrativa clara — de situar o espectador frente à ação vindoura — era antecedido e, de certo modo, moldado por essa vocalização afetiva. Essa forma de construir a cena exigiu uma direção que não centralizasse decisões, mas que propusesse escutas, zonas de experimentação e confiança mútua. Não se tratava de impor uma leitura, mas de conduzir um processo em que a criação se fizesse em coletivo.

A figura do diretor, aqui, não se constituiu como um “ditador de marcas”, mas como aquele que, em diálogo com os atores e a cena, promove o aparecimento dos desejos latentes nas figuras dramáticas. Trata-se de uma concepção próxima àquela evocada por Peter Brook em seus trabalhos teóricos e práticos a partir do célebre conceito de “espaço vazio”. Neste caminho, houve bastante resistência inicial por parte dos atores. Talvez a atitude de indisposição frente à proposta não fosse por maldade, mas estivesse relacionada com a experiência de trabalhos clássicos nos quais o diretor se posicionava como figura de autoridade e, portanto, determina marcas e molda os atores à sua hermenêutica literária, ou seja, o como deve ser falado é uma escolha dele, oriunda de sua leitura do texto. Todavia, estas são apenas conjecturas que tentam explicar aquilo que escapa à explicação: os afetos envolvidos nas relações hierárquicas que, por vezes, são estabelecidas entre a direção e o elenco.

Assim, na montagem da peça, propôs-se uma coisa distinta da figura do diretor-autoridade. Propunha-se investigar os atores como propositores, como criadores, não que se trate de uma ação furtiva de dirigir, pois acreditava-se que a função diretiva “possibilita que um ator revele a sua própria interpretação, que sozinho ele poderia esconder em si próprio” (Brook, 1970, p. 63). Porém, para alguns integrantes do elenco, talvez não se conhecesse outra forma de se fazer teatro e ouviu-se falas como “eu não sei fazer o que você pede”, “acho mais fácil se você me falar o que quer que eu faça e como eu deveria fazer” ou, ainda, a mais difícil de se ouvir, pois tocou na alma: “isso não é teatro!”.

Cabe salientar que dar liberdade ao elenco, deixar ouvir o que a cena pode dizer, dar voz ao improviso, estar aberto à presentificação dos silêncios não é ausência de ação. Aqui, vale a pena lembrar a posição de Brook (1970, p. 20): “Se você simplesmente deixar uma peça falar, talvez ela não faça nenhum ruído. Se o que você quer é que a peça seja ouvida, então você tem que arrancar o som dela”. Por essa via, o foco do trabalho incidiu em construir experiências sensoriais/vivenciais, para que os atores criassem as cenas, que estas pudessem emergir das relações entre os diversos elementos que compunham a comunhão teatral, que na relação entre os corpos e as palavras emergisse sentidos para além dos semânticos, mas sem dar nada pronto. Como Brook (1970, p. 20) ensina, no texto “O Teatro Morto”, o diretor é como “um guia noturno que não conhece o território, e, entretanto, não tem alternativa: tem que guiar, aprendendo o caminho à medida que avança”. Essa abertura permitiu que o processo de criação fosse também um espaço de invenção coletiva e partilha de potências cênicas. Isso, na concepção da direção do espetáculo, está diretamente relacionado com o fazer teatral, o qual se distancia da reprodução de uma literatura dramática, ou seja, é uma vontade de mover as peças no tabuleiro que se apodera do jogador-diretor e que, na sua concepção, torna o jogo instigante e digno de ser jogado.

A entrada do coro

Dando continuidade à descrição da trilha sonora, ao final do monólogo de Prometeu, na passagem da cena III para a cena IV, a chegada do coro (Figura 4) é anunciada por meio de paisagem sonora produzida ao vivo pelos atores na coxia. Instrumentos de percussão, apitos e *ukulele* são ambientados com assopros e chiados, os quais são índices referenciais das ondas do mar e da ação do vento.

Figura 4 – Entrada do coro na transição da cena III para a cena IV, 2023.



Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

Na entrada do coro em cena, o caráter festivo predomina na interpretação do “Prelúdio de Corifeu e Prometeu”, entoado por Corifeu, as oceânides e o “Doidinho do Coro”.

Prelúdio de Corifeu e Prometeu

“De mares tão distantes
Chegamos aqui
Com lágrimas nos olhos
Sofremos por ti
Refrão: E essa dor não parece ter fim”
(Beto Eyng, 2020)

A canção foi composta na estrutura de um *blues*, com três acordes (tônica, dominante e subdominante) e cantada de maneira eufórica. Na montagem, o coro identifica-se com Prometeu. Contudo, a embriaguez anestesia o sofrimento em prol da celebração do encontro. Os laços de sangue unem Prometeu e os seres marítimos: as oceânides, o “Doidinho do

Coro” e o líder “Corifeu”. O coro chega de “mares tão distantes” para consolar o infortúnio do titã. Na trilha de Prometeu, o coro está relacionado com a embriaguez, reforçando o caráter tragicômico da montagem.

A perspectiva de Nietzsche (2007), acerca do papel decisivo da música no surgimento da tragédia ática, exerceu influência na concepção geral da peça, conforme comentado anteriormente. Para o filósofo, a embriaguez dionisíaca da dança e da música, inerente à atuação do coro, incitam ao auto esquecimento. Por outro lado, a embriaguez apolínea da bela imagem e da poesia, relacionada com as falas bem articuladas e a caracterização das personagens, converge para a construção de sentido através da palavra e do conceito. Dessa influência recíproca entre o apolíneo e o dionisíaco teria surgido a tragédia clássica grega.

Tangenciando-se essa discussão, procurou-se intercalar momentos em que, na forma de canção, a música intensificava os elementos textuais, em combinação com outros momentos em que as palavras, pronunciadas pelos atores, foram pontuadas por intervenções sonoras do coro. Assim, o coro torna-se o porta-voz de “sentenças de verdade” que só podem ser ditas musicalmente, tal qual propunha Nietzsche (2007). Nesse sentido, o poder dionisíaco da música é interpretado como um veículo que conduz para o intangível e o invisível, os mistérios da existência e as impossibilidades de tradução, em palavras, da experiência humana. Daí decorre o contraste entre as ações de falar e cantar que são propostas na montagem de “Prometeu Acorrentado”. Por suposto, uma concepção enviesada desde o princípio, pois pautada em uma “metafísica de artista” de inspiração nietzschiana.

Prepotência prometeica e existência artística

A problemática nietzschiana acerca do apolíneo e do dionisíaco, levada a cabo em “O nascimento da tragédia”, e retomada, por exemplo, em “Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo” (Nietzsche,

2017), enveredada por uma crítica contundente à modernidade e ao otimismo socrático que, com sua crença no poder da razão e sua apologia ao comedimento, à temperança e ao autoconhecimento, teria lançado as bases dos valores culturais que consideram os saberes científicos superiores à arte. Em sentido contrário, Prometeu seria o protótipo do saber trágico, o representante do “orgulho de artista”, aquele que produz sua obra e assume, para si, a inevitabilidade da existência, com tudo aquilo que ela possa ter de incompreensível e indecifrável. Não seria, a seu modo, esse o caminho trilhado pelo Grupo Musicena: uma certa prepotência prometeica que, a qualquer custo, orgulhava-se de sua principal criação — uma existência artística?

Existir artisticamente: eis uma problemática que se insinua nas relações entre ensino, pesquisa e extensão que perpassam os anos heroicos do projeto. Até que ponto o ensino musical e teatral, promovido nas ações extensionistas, surtiu efeito nos acadêmicos? De que maneira os professores do Curso de Pedagogia da Unioeste se aproveitaram das montagens produzidas no projeto para o estabelecimento de correlações entre os conteúdos das disciplinas e as discussões levadas a cabo na peça? Há continuidades entre o ensino e a extensão ou um hiato que separa ambos os domínios? E a pesquisa, como fica: a intensa investigação, teórica e empírica, necessária à construção das cenas e das personagens, pode ser considerada “pesquisa”? Se sim, de que maneira os estudos sobre processos criativos se posicionam no “mercado das produções acadêmicas”? Quais espaços estes escritos podem ocupar e em quais a sua entrada será barrada?

A elaboração de respostas, para estes questionamentos, transcende o propósito do presente artigo: o que se ativa na memória, neste momento, são as falas de corredor com *feedbacks* positivos — foram inúmeras as solicitações para que o projeto tivesse continuidade. Também, há que se destacar os comentários empolgantes dos acadêmicos que, após dois anos ocorridas as últimas apresentações, denunciavam o prazer estético usufruído “naquela noite”. O impacto das apresentações em 2022 e 2023 não poderá ser

quantificado, mas as frases dos professores e estudantes ainda repercutem nos autores quando da produção deste artigo. Tais aspectos relacionados à recepção estética alimentam aquilo que Nietzsche (2007) cunhou como “orgulho de artista” — quando algo ganha forma pela vontade do seu criador; e, o criador, passa a admirar a si mesmo através de sua criação.

Mas até que ponto o “orgulho de artista” constitui uma força motriz que impulsiona as ações teatrais e a montagem do espetáculo? No baixar do pano, as dificuldades enfrentadas para a consolidação do projeto são facilmente abafadas pelos aplausos? A petulância de Prometeu que se orgulha de sua criação — os seres humanos — diz algo sobre a existência artística de um projeto de extensão? Mais uma vez, corre-se o risco de se estipular uma origem para a arte a partir de uma essência — o “orgulho de artista”. E, assim, na construção de uma escrita genealógica, a tentativa de uma explicação nexo-causal se insinua.

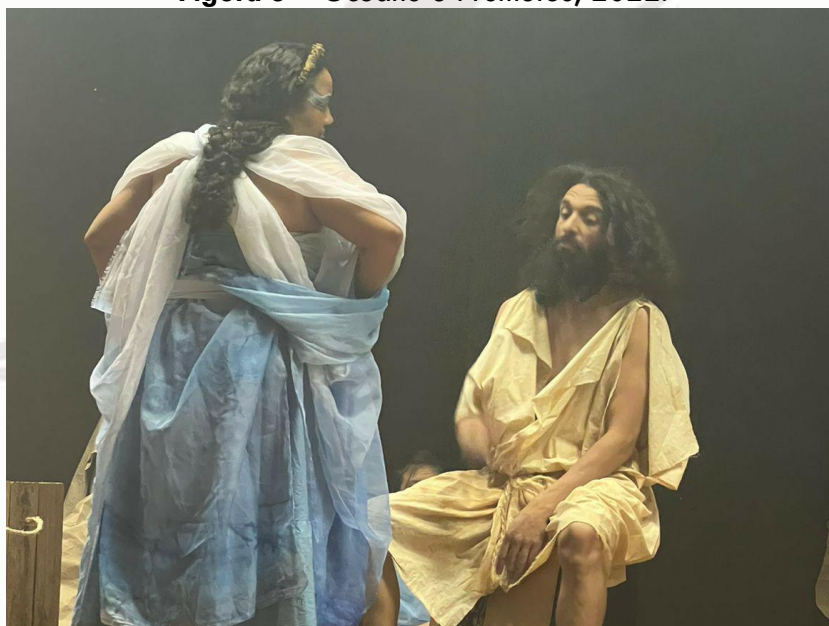
Os afetos envolvidos na consolidação do projeto de extensão e na montagem de “Prometeu Acorrentado” estiveram tão embaralhados no decorrer do processo que se tornou inviável, durante a realização das ações, descrever os procedimentos ou analisar seus diferentes aspectos. Assim, a opção de uma escrita genealógica foi a saída encontrada para inscrever sentidos à experiência; isso dois anos após as últimas apresentações da peça. E este distanciamento não traz melhor compreensão ou tranquilidade. Ao contrário, a memória é imaginativa e repleta de lacunas nas quais a inventividade pede passagem. O exercício de elaboração textual, que aqui se desenrola, carrega em seu bojo os resquícios do passado presentificados em tentativas de narrar histórias, não propriamente fatos ou verdades.

A difícil arte de traduzir o intraduzível

No percurso de voltar-se ao passado a partir do presente, a descrição da abertura da cena V se apresenta como um obstáculo que precisa ser transposto. Traduzir o intraduzível por meio de palavras e aceitar que a

tradução também é traição. Assim, envereda-se por esse caminho, no qual o acorde “oceânico” era dedilhado repetidamente na guitarra elétrica tocada por Corifeu. O acorde “oceânico”, assim chamado porque evocava, para o elenco, o *ethos* da embriaguez do mar, um misto de ondas calmas e monotonia, era constituído de uma tríade com três notas: tônica, quinta justa e nona maior. A partir desta base harmônica, ocorria a improvisação melódica em escala pentatônica, com variações de dinâmica e redução rítmica no final. Os integrantes do coro, por meio de uma onomatopeia “chiiiiuuuu”, ambientaram o frenesi marítimo. A personagem de Oceano (Figura 5), que no caso da adaptação proposta se inspirava em lemanjá, adentrava o palco em socorro de Prometeu.

Figura 5 – Oceano e Prometeu, 2022.



Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

Na entrada da personagem “Oceano”, não era a semântica que conduzia a ação, mas a vibração do sensível, a relação entre as subjetividades que povoavam o espaço cênico. O acontecimento se inscrevia

mais na ordem do afetivo do que do representacional — uma orientação estética que se alinha à proposta do teatro pós-dramático, como formulado por Hans-Thies Lehmann, no qual “o drama deixa de ser o centro organizador da cena, dando lugar à presença, ao acontecimento e à multiplicidade de signos simultâneos” (Lehmann, 2007, p. 85).

Após o desenrolar do diálogo entre Oceano e Prometeu, as advertências de Oceano acerca do infortúnio de Prometeu são reforçadas por meio da canção “Epílogo de Oceano”. Assim, em uma progressão harmônica tonal e em ritmo de *blues*, Corifeu entoa os versos e o coro responde os versos “cuidado com o que diz” e “dispara para onde aponta o nariz”:

Epílogo de Oceano

“Teu discurso parece eloquente, mas um tanto intransigente
Cuidado com o que diz, cuidado com o que diz
Hoje quem manda no Olimpo não aceita contradito
Dispara para onde aponta o nariz
Dispara para onde aponta o nariz”
(Beto Eyng, 2020)

A música no fazer teatral

A relação entre música e teatro é sempre um bom motivo de conversa: das festas dionisíacas à conceituação de sonoplastia contemporânea, vislumbra-se um mundo de existências. Cada encenador se apodera da música e a utiliza de uma forma específica em seu trabalho. Patrice Pavis (2008), em seu Dicionário do Teatro, ao refletir sobre o tema, identifica algumas funções da música nas estéticas teatrais ocidentais, tais como a ilustração e criação de atmosfera, a estruturação da encenação, os efeitos de contraponto, o reconhecimento e a substituição total do texto. No entanto, no Grupo Musicena, a música não é vista apenas como uma técnica acessória,

mas como uma "irmã gêmea" da criação artística, estabelecendo-se (ou almejando-se) uma retroalimentação constante entre som e cena.

Muitas foram as mudanças nas cenas para comportarem as músicas, e incontáveis foram as modificações nas composições para se adequarem às necessidades dramáticas. Essa prática se aproxima da Metáfora Musical descrita no verbete "Música e Teatro" de Pavis (2008) onde a encenação é compreendida como uma composição no espaço e no tempo. Essa "irmandade" entre as artes faz com que a encenação funcione como uma partitura viva, que agrupa e organiza o conjunto de materiais e interpretações dos atores. Mais do que um esquema técnico, a encenação é vista como uma música que possui seu próprio ritmo e andamento. Nela, o diretor assume o papel de arranjador, lapidando a cena a partir dos timbres únicos que os atores oferecem com suas atuações. Ao encarar o palco por esse viés, busca-se proporcionar uma experiência em que tanto os espectadores quanto os atores possam "sentir o tempo em cena como o sentem os músicos" (Pavis, 2008, p. 256), transformando a pulsação rítmica no próprio esqueleto da representação.

As primeiras aproximações entre música e teatro no processo de construção das personagens de "Prometeu Acorrentado" apoiaram-se nos conceitos de tempo-ritmo e entonação propostos por Stanislavski (1989) no livro "A construção da personagem". As "metáforas musicais", utilizadas por esse autor na proposição de ações corporais e vocais na formação de atores, trouxe subsídios para a composição das canções, das falas e da gestualidade. No entanto, o tempo dedicado à realização dos exercícios preparatórios foi bastante limitado. Também, o uso de metrônimos e as sutilezas relacionadas ao uso de tempos-ritmos internos e externos, conforme Stanislavski (1989) propunha, foram substituídos pelo uso de músicas-guia gravadas para embasar as ações físicas das diferentes personagens (Prometeu, Corifeu, Poder-e-Força, Hefesto, Oceano, Io, Hermes e os coristas).

De modo geral, durante os ensaios, a direção não obteve êxito na tentativa de fazer com que o grupo traduzisse ritmos em meneios corporais ou vocais. Por isso, foi necessário buscar outras formas de criação para o corpo e a voz das personagens, recorrendo a referências vindas de outros personagens ou de pessoas reais. Entretanto, houve quem conseguisse uma construção híbrida, ou seja, partindo dos ritmos e se guiando por um modelo, não como cópia, mas como alusão. O protagonista é um exemplo disso: carrega um sotaque que remete ao Nordeste brasileiro, com uma fala quase cantada, e utiliza como referência rítmica interna o baião, na sua marcação tradicional em compasso binário.

Por sua vez, o jeito de falar do titã foi construído de modo que a primeira palavra surgisse rapidamente, enquanto as demais desaceleravam, até que a última vogal tônica da última palavra fosse proferida vagarosamente. Além disso, o modo como Prometeu se portava diante das situações remete ao gingado do ritmo: é vibrante, sinuoso e marcante. Em tempo, para não transformar o sotaque em caricatura — mas sim em homenagem às origens do próprio ator, cuja ascendência materna é nordestina e cujos ídolos musicais vêm da mesma região —, o intérprete de Prometeu suavizou os exageros na pronúncia. Ouvindo canções, sobretudo de Luiz Gonzaga, Raul Seixas e Belchior, ele lembrou as vozes de suas avós e tias-avós, nascidas e criadas na Bahia.

A construção da personagem lo é um exemplo ilustrativo dos percalços relacionados à utilização do tempo-ritmo. A atriz, que atuou como lo, relatou dificuldades para desenvolver sua expressividade vocal e gestual a partir de uma base rítmica fixa. Por outra via, ela construiu as principais características de lo restringindo o movimento dos membros inferiores do corpo a partir do deslocamento do quadril para trás, o que imitava, mas não de maneira literal, a arcada de um bovino. Por sua vez, a entonação das palavras do texto, a partir de uma voz lamuriosa, trouxe uma sonoridade marcante para a “virgem dos chifres de novilha” (Figura 6). Sobre isso, destacou-se o “muuuuuaaii”, um

misto de mugido e lamento pronunciado com notas longas e em intervalo musical ascendente.

Figura 6 – Lamento de Io, 2023.



Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

A trama

No texto clássico de Prometeu Acorrentado, atribuído a Ésquilo, Io foi introduzida como uma personagem coadjuvante que cruza a história da personagem principal. Tudo indica que esta foi uma inovação para a época, na maneira como as narrativas do mito prometeico eram encenadas na Grécia Antiga, ao propor um contraponto inusitado entre a personagem principal e a coadjuvante. Assim, a coadjuvante assume um papel de destaque na trama. Em relação à composição musical, procurou-se explorar este protagonismo na forma de uma canção que intercalava solista e coro. Na adaptação proposta, o drama de Io é similar àquele enfrentado por personagens de filmes de comédia “pastelão”, com seus gestos exagerados e caricatos. No “Lamento de Io com intervenções do coro”, a estrutura harmônica tonal e o ritmo de balada contribuem para que a perspectiva tragicômica tome forma.

“Lamento de Io com intervenções do coro

Io:

Toda noite nos meus sonhos

Vozes clamavam em meus ouvidos

Coro:

Para quê manter-se virgem

Se Zeus quer ser seu marido?

Não penses rejeitar

Nem tampouco ignorar

Ele é poderoso

E quer te desposar

Io:

Então ao meu pai contei

Mas ele não acreditou

Consultou vários oráculos

Até que um deles avisou:

Coro:

Expulsa a virgem de casa

Aos deuses está prometida

Ou enfrente a ira de Zeus

Que vai destruir a sua vida

Io:

Então as portas se fecharam

Chifres cresceram em minha cabeça

Moscas me atormentam

Pobre de mim, pobre de mim”.

(Beto Eyng, 2020)

Na narrativa mítica, Prometeu é capaz de prever o futuro. Em várias obras literárias e cinematográficas — que são, para grande parte do público, fonte direta de referência simbólica — as profecias, ou previsões do futuro, ocupam lugar de destaque. A título de exemplo, cita-se a saga “Harry Potter” (1997-2007), a trilogia “O Senhor dos Anéis” (1954-1955) e o filme “Matrix” (1999). Nestas obras, os momentos em que as profecias são anunciadas costumam receber atenção especial. Da mesma forma, não caberia que esse aspecto fosse apenas mencionado *en passant* na montagem

de Prometeu Acorrentado. Para tanto, foi decidido que cantar as previsões estaria mais perto do objetivo do que declamá-las, ou simplesmente trazê-las na fala do personagem. Aproveitando a já citada ligação do protagonista com o Nordeste — trazido pelo ator que deu vida a ele — pensou-se em um ritmo musical que desse vida às profecias para concatenar os diferentes elementos compositivos da profecia. Assim, inspirado na dupla Caju e Castanha, o repente foi escolhido como ritmo e deu roupagem a estas duas composições:

Primeira premonição de Prometeu

Olhe lo, virgem errante
Viaje pro sol nascente
Chegará até os Citas
Não se meta com essa gente.
Os Calibos alcançará
Mas é melhor seguir em frente.

Chegará no monte Cáucaso
Para aumentar seu lamento
Mas não cruze o rio Hibristes
Porque ele é violento
Deve seguir para o sul
Para cumprir o seu tormento

Um exército de amazonas
Finalmente encontrará
São guerreiras muito fortes
Pode nelas confiar
Para fora da Europa
Elas irão te guiar

Você será conhecida
Por esse caminho de glória
Entrará na grande Ásia
Será uma grande vitória
Pelo estreito da Novilha
Que fará parte da história
(Aneda e Beto Eyng, 2020)

Segunda premonição de Prometeu

Ao cruzar os continentes
Ao seguir suas andanças
A virgem de longos chifres
Aumenta suas esperanças
Mas não terá vida fácil
Que lástima sua luta
Terá pelo caminho
A implacável medusa
Passando por estes monstros
Ainda há de enfrentar
Outras tantas criaturas
Cuidado, pra não te pegar
E finalmente vai chegar
Em uma região medonha
Ali você fundará
Sua própria colônia
(Aneda e Beto Eyng, 2020)

A letra das composições busca resumir, de forma tragicômica, o futuro de Io. A cena IX, na qual essas músicas aparecem, foi dirigida para que todos os atores estivessem sempre a serviço desse tom ambíguo na trama, entre o trágico e o cômico. Para isso, foram enfatizados os movimentos exagerados e caricatos. Prometeu, por exemplo, dançava de maneira desajeitada (Figura 7), aproximando-se de Io de forma ameaçadora quando a letra atinge um ápice dramático, como no verso: “terá pelo caminho a implacável Medusa”. Ao mesmo tempo, Io intensificava sua postura de medo, enquanto Corifeu e os coristas reagiam às letras e ao ritmo com expressões de compaixão diante do destino da mulher com chifres de novilha.

Figura 7 – Dança caricata de Prometeu, 2023.

Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

Ao final da cena IX, o coro identifica-se com o sofrimento de Io e, mais do que isso, toma consciência da sua condição de seres mortais. Assim, para enfatizar a constatação da mortalidade e o desejo de não ter destino semelhante, a canção “Epílogo de Io e Prometeu” é interpretada, na primeira parte, a partir de um canto declamado que pronuncia as palavras de maneira lamuriosa sob acordes menores de sustentação. Na segunda parte, no final da canção, o verso “somente entre os iguais” é cantado no ritmo de uma valsa (Figura 8), em tom maior, com acordes de tônica e dominante. Nesse momento, o coro encena uma dança que se torna cômica devido aos erros propositais de uma integrante. Por essa via, as duas partes da canção, com mudança de tonalidade e de ritmo, visam acentuar a transição entre dois *ethos* do coro: do lamurioso e compassivo para o esperançoso e aliviado.

Figura 8 – Coro canta “Somente entre os iguais”, 2023.



Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

Epílogo de Io e Prometeu

Que nunca aconteça conosco
Tamanho sofrimento e dor
Que a ira dos deuses furiosos
Nunca dispare contra nós
Por isso desejamos nos casar
Somente entre os iguais
(Beto Eyng, 2020)

A cena X representou a última advertência, com a canção "Advertência de Hermes". Nesta cena Hermes (Figura 9) visitou Prometeu para acautelá-lo sobre como Zeus está zangado por sua arrogância e ousadia. Também lhe advertiu sobre os males que recairiam sobre ele, muito em breve, como ira e castigo por sua desobediência e audácia para com o mais inclemente dos deuses do Olimpo. Todavia, além de não dar ouvidos aos conselhos e advertências do mensageiro dos deuses, Prometeu ainda escarnece do enviado de Zeus, ridicularizando-o, juntamente com Corifeu, a

ponto de provocar a reprimenda de Hermes para com o líder do coro, que se compadecia com o amigo desditoso.

Advertência de Hermes

Agora virá o cão alado
Com o seu bico bem afiado
A tua dor será tamanha
Ele comerá a tua entranha
O teu fígado vai virar fatia
Nunca se viu tal iguaria
Não terá fim tua tortura
Até que outro deus te substitua
(Beto Eyng, 2020)

Figura 9 – Hermes (à direita) e Prometeu, 2022.



Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

A construção da cena X foi bastante desafiadora, especialmente em função de três aspectos fundamentais para a narrativa da própria dinâmica da trama e importantes para o desenrolar cênico, são eles: a articulação entre a expressão gestual e vocal dos diálogos; o canto, com sua rítmica e prosódia, e os movimentos corporais; e a dinâmica entre o instrumental e o vocal,

sobretudo o acerto da intensidade sonora da guitarra elétrica, que exigia uma amplificação adequada para produzir os efeitos propostos de tensão que a cena pedia, e a projeção vocal do ator. Se, por um lado, estes elementos foram muito difíceis de serem equalizados no contexto da apresentação de estreia da peça, por outro lado trouxeram aprendizados para as apresentações seguintes.

Na cena XI, que é a última da peça, Prometeu anuncia a tragédia que se abaterá sobre os mortais, bradando que todos irão para o Hades, ou seja, não só ele, mas todos terão como fim a morte — representada no mito como a descida ao mundo dos mortos. Nesse momento derradeiro um grande estrondo leva todos ao chão, pondo um ponto final na trama. Antes disso, o refrão cantado no início da peça, no “Prelúdio do coro”, é entoado sete vezes pelo elenco: “despertou a ira de Zeus” (Figura 10), na expectativa de que a plateia ecoasse, em sua imagética musical, verso e melodia que, na concepção dos compositores, seria a mais pegajosa e grudenta frase da peça.

Figura 10 – O refrão “Despertou a ira de Zeus”, entoado pelos personagens, 2023.



Fonte: Registro fotográfico colaborativo. Acervo do Grupo Musicena, 2023.

Apontamentos finais

Neste artigo, de cunho genealógico, buscou-se relatar as ações do Grupo Musicena na montagem de sua primeira peça teatral: “Prometeu Acorrentado”. Os acidentes de percurso e os erros de cálculo foram evidenciados pelos integrantes do projeto que redigiram o presente texto. Aspectos relacionados à concepção geral do roteiro cênico, à composição das canções, à direção geral e à construção das principais personagens e da trama teatral foram explorados. Assim, o exercício da escrita possibilitou rememorar cenas, gestos, falas e sonoridades embotadas de afetos que, com o distanciamento provocado pelo tempo, oportunizaram lançar olhares acerca do processo criativo levado a cabo na extensão universitária.

A peça “Prometeu Acorrentado” circulou por cidades da região Sudoeste do Paraná e do Oeste de Santa Catarina, totalizando seis apresentações. A estreia ocorreu em 2022, com duas sessões em Francisco Beltrão (PR), nos dias 11 e 18 de agosto, realizadas na Unioeste e no Teatro Municipal, respectivamente. Em 6 de julho de 2023, a montagem retornou à Unioeste de Francisco Beltrão e, na sequência, foi apresentada na Unioeste de Cascavel (PR) no dia 19 de agosto, em São Lourenço do Oeste (SC) em 9 de setembro e encerrou sua trajetória em 21 de outubro no SESI de Pato Branco (PR). Ao longo desse percurso, o espetáculo alcançou um público estimado de 1.500 espectadores.

O aprendizado adquirido durante os ensaios a partir dos exercícios de preparação corporal, dos exercícios vocais, dos jogos teatrais e, de maneira especial, por meio dos jogos de improvisação musical e cênica, parecem ter sido enriquecedores, ao menos para uma parte dos integrantes do projeto de extensão. Sobre isso, é importante ressaltar que a experiência tem subsidiado o ensino de graduação: algumas das atividades desenvolvidas no Grupo Musicena têm sido implementadas no trabalho formativo com estudantes de graduação no Curso de Pedagogia da UNIOESTE,

especialmente nas disciplinas “Educação, corpo e movimento” e “Arte e suas metodologias”.

Além do mais, a receptividade positiva que a apresentação de “Prometeu Acorrentado” teve junto aos estudantes serviu como avaliação, para os membros do Grupo Musicena, sobre o trabalho desenvolvido no projeto e tornou-se um estímulo para a sua continuação. Aqui, cabe problematizar até que ponto o artista torna-se um refém das aprovações de um círculo social ou é movido por elogios e críticas? No caso do projeto de extensão, como levá-lo adiante sem repercussões positivas no meio acadêmico? Será que o viés “experimental” do início do projeto teria obtido êxito junto aos estudantes? E se a encenação de Prometeu Acorrentado caminhasse pela tragédia e não flertasse com a comédia: qual teria sido o retorno do público? Mais uma vez, as perguntas ficam sem respostas. O risco de se estabelecer pontos de referência sólidos para explicar os fatos é tentador. Mas a escrita genealógica não envolve, precisamente, dizer que o que se encontra na origem dos acontecimentos não são “essências”, mas a vontade de tornar o desconhecido conhecido?

Nietzsche, na *Genealogia da Moral* (2009, p. 84), satiriza os artistas ao afirmar que: “[...] sempre foram os criados de quarto de uma religião, uma filosofia, uma moral; sem contar que, infelizmente, não raro foram dóceis cortesãos de seus seguidores e patronos, e sagazes bajuladores de poderes antigos, ou poderes novos e ascendentes”. No caso do Grupo Musicena, nem os ditames do mercado nem as exigências de patrocinadores afetaram o seu desenvolvimento. Mas, como um coletivo de artistas em um projeto de extensão universitária, como não ser afetado pelas exigências burocráticas, os horários estanques, as demandas individuais que nem sempre são convergentes com o grupo, as constantes desistências no decorrer do processo de montagem da peça?

Os procedimentos utilizados no decorrer do projeto, principalmente antes dos ensaios das cenas, como exercícios de aquecimento e preparação

vocal e corporal para a construção das personagens, foram bastante enriquecedores, tanto em relação à constituição da trama teatral, como do ponto de vista da aquisição de um “know-how”, ou seja, um saber fazer, uma *expertise* que, gradativamente, potencializou as ações artísticas dos membros do grupo; talvez um certo “orgulho de artista”, que antes não existia para a maior parte dos integrantes, deixou-se transparecer em falas, gestos e sorrisos. Ademais, os atores e atrizes foram superando algumas limitações relacionadas à timidez e expressividade corporal e ganhando versatilidade na atuação musical e cênica. Nesse sentido, a montagem de “Prometeu Acorrentado” trouxe um escopo com novas possibilidades metodológicas para a utilização de elementos da música, da poesia, da narrativa literária e dos jogos teatrais na formação docente e na preparação da segunda peça do Grupo Musicena intitulada “A tecelã”, que estreou em 2024.

REFERÊNCIAS

ANEDA E BETO EYNG. **Segunda premonição de Prometeu**. [s.l]: não publicado, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo *Prometeu Acorrentado*.

ANEDA E BETO EYNG. **Primeira premonição de Prometeu**. [s.l]: não publicado, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo *Prometeu Acorrentado*.

ARRIGO BARNABÉ. **Clara Crocodilo**. Thanx God Records, TG 1005, s.d. 1 CD. Disco lançado em 1980. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lu6bw3KdG3c&list=PLtd1GiQtiJTOXeRu0ljKEWdjRkWbap1R>

BETO EYNG. **Advertência de Hermes**. [s.l]: não publicado, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo *Prometeu Acorrentado*.

BETO EYNG. **Epílogo de Oceano**. [s.l]: não publicado, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo *Prometeu Acorrentado*.

BETO EYNG. **Epílogo de Io e Prometeu**. [s.l]: não publicada, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo *Prometeu Acorrentado*.

BETO EYNG. **Lamento de Io**. [s.l]: não publicado, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo Prometeu Acorrentado.

BETO EYNG. **Prelúdio de Hefesto e Poder-e-Força**. [s.l]: não publicado, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo Prometeu Acorrentado.

BETO EYNG. **Prólogo de Prometeu e Corifeu**. [s.l]: não publicado, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo Prometeu Acorrentado.

BETO EYNG. **Prelúdio do coro**. [s.l]: não publicado, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo Prometeu Acorrentado.

BETO EYNG. **Prólogo do monólogo de Prometeu**. [s.l]: não publicado, 2020. Composição inédita integrante do espetáculo Prometeu Acorrentado.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

IGOR STRAVINSKY. **A sagração da primavera**. Rio de Janeiro: Abril Cultural - série Mestres da Música, 1980. 33 minutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yRU3yP6Muo8>

JACONDINO, Eduardo Nunes. **Os gregos e o contemporâneo: corpo e sexualidade**. Youtube. Publicado em 23 de set. de 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C3cTdNUTXO4&list=PLVg4UkY_7X0UDlgD_vwlfqqSvT21mNT_G&index=1

KUREK, Deonir Luís. **Os gregos e o contemporâneo: os pré-socráticos**. Youtube. Publicado em 29 de jan. de 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=31JtHSw_YDg&list=PLVg4UkY_7X0UDlgD_vwlfqqSvT21mNT_G&index=3

LEHMANN, Hans Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. Cosac Naify, 2007.

MARQUES, Sônia Maria dos Santos. **Os gregos e o contemporâneo: a produção do feminino**. Youtube. Publicado em 19 de jan. de 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mSJxmbXjIEk&list=PLVg4UkY_7X0UDlgD_vwlfqqSvT21mNT_G&index=2

MATRIX. Direção de Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Roteiro de Lilly Wachowski e Lana Wachowski. EUA: Warner Bros, 1999. Filme (136 min).

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia** (ou helenismo e pessimismo). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed- São Paulo: Perspectiva. 2008.

ROWLING, Joanne Kathleen. **Harry Potter** (série completa). São Paulo: Rocco, 1999–2007.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

* **Celio Roberto Eyng** Doutor em Educação (UFPEL). Professor associado no Curso de Pedagogia da Unioeste em Francisco Beltrão.

** **Jean Paulo da Silva Andrade** Mestrando em Educação (UNIOESTE). Professor na Rede Municipal de Ensino de Francisco Beltrão.

*** **Gednilson de Freitas Lima** Mestrando em Educação (UNIOESTE). Professor na Rede Municipal de Ensino de Francisco Beltrão.

**** **Luiz César Teixeira dos Santos** Doutor em Educação (UFPEL). Professor adjunto no Curso de Pedagogia da Unioeste em Francisco Beltrão.