

Plano de composição polifônico: montagem e agenciamento em processo criativo

Rodrigo Fischerⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱ

Resumo - Plano de composição polifônico: montagem e agenciamento em processo criativo

Este artigo reflete sobre procedimentos e conceitos, por meio de planos de composição, que podem contribuir com processos criativos que objetivam integrar uma perspectiva polifônica. Partindo de um depoimento-manifesto pessoal, conceitos como polifonia, agenciamento, montagem, performatividade, corpo orgânico e corpo inorgânico são correlacionados para compor possíveis reflexões e trajetórias em processos criativos. Compreendendo o conceito de polifonia a partir de Mikhail Bahktin, a ênfase aqui é de potencializar a multiplicidade de vozes na criação cênica a partir da descentralização do discurso dominante e do deslizamento do sentido narrativo.

Palavras-chave: Processo criativo. Polifonia. Plano de composição. Agenciamento. Montagem.

Abstract - Polyphonic plane of composition: montage and agency into a creative process

This paper reflects on procedures and concepts, through composition plans, which can contribute to creative processes that aim to integrate a polyphonic perspective. Starting from a personal statement-manifesto, concepts such as polyphony, agency, montage, performativity, organic body, and inorganic body are correlated to compose potential reflections and trajectories in creative processes. Understanding the concept of polyphony from Mikhail Bahktin perspective, the emphasis here is to increase the multiplicity of voices in performing arts creation from the decentralization of the dominant discourse and the decreasing of the narrative sense.

Keywords: Creative process. Polyphony. Plane of composition. Agency. Montage.

Resumen - Plano polifónico de composición: montaje y agenciamiento en proceso creativo

Este artículo reflexiona sobre procedimientos y conceptos, a través de planes de composición, que pueden contribuir a procesos creativos que apunten integrar una perspectiva polifónica. Partiendo de una declaración-manifiesto personal, conceptos como polifonía, agencia, montaje, performatividad, cuerpo orgánico y cuerpo inorgánico se correlacionan para componer potenciales reflexiones y trayectorias en procesos creativos. Entendiendo el concepto de polifonía de Mikhail Bahktin, el énfasis aquí es aumentar la multiplicidad de voces en la creación escénica a partir de la descentralización del discurso dominante y la disminución del sentido narrativo.

Palabras clave: Proceso creativo. Polifonía. Plano de composición. Agenciamiento. Montaje.

Introdução

Gostaria de introduzir a presente reflexão a partir de um manifesto pessoal poético-filosófico sobre como penso a matéria afetiva, ética, estética e ideológica no processo de criação para em seguida elaborar possíveis planos de composição em performance por uma perspectiva polifônica. O depoimento é feito a partir de reflexões que tenho estabelecido nos últimos anos e que servem como fundamento para todas criações que realizo como pensador e diretor teatral, além de dialogar com poéticas contemporâneas das artes cênicas, principalmente por estudos que contemplam a ideia de performatividade no teatro. O seguinte manifesto perpassa por importantes discussões e conceitos que serão tratados e referenciados ao longo do texto. A seguir, o depoimento-manifesto.

Busco olhar as coisas a partir de sua insignificância representativa, funcional e metafórica. Me interessa pela beleza das coisas a partir de sua forma, sua vibração, sua matéria, seu vazio e sua variação espaço-temporal. A matéria da performance já não é auto reflexiva? Como capturar forças invisíveis da matéria? Quanto mais neutro e misterioso, mais perturbador e instigante? Seria preciso resistir à representação, à verbalização e a metaforização? Seria necessário esvaziar a noção de personagem, de identidade, de indivíduo? Reduzir intenções, significados e pretensões? Busco acreditar na potência dialética do silêncio, do vazio, da simplicidade e na beleza da insignificância.

A verdade, se ela existe, não me interessa. O que me seduz são as múltiplas e rizomáticas perspectivas de uma mesma coisa, sendo traduzidas, imaginadas e reinventadas a partir de cada ângulo e amplificadas por distintos modos de expressão. Agenciamentos entre corpos e objetos. Um entre imagens, luzes e sombras. Um entre palavras, sons e suas vibrações. Um entre músicas e ruídos. Um entre dança e composições visuais. Um agenciamento poético de incompreensões disparados por uma polifonia de vozes que vibram juntas.

Me interessa a matéria pré-discursiva e pré-intelectual. Um corpo antes da matéria. Um corpo sem órgãos. A desestabilização da noção de indivíduo. Eu é um outro como queria Rimbaud. Eu é um animal. Eu é um objeto. Eu é qualquer coisa. Por uma poética da despossessão do indivíduo, da desautomatização do gesto, da descolonização do pensamento, da deformação do impulso racional-psicologizante e da desorganização dos órgãos. Que surja um novo corpo, uma nova linguagem e uma nova maneira de se relacionar com as coisas. Coisas orgânicas e inorgânicas. Corpo-terra. Corpo-bicho. Um devir-animal sem cabeça. Um

corpo ancestral que desenterre suas anomalias biônicas e orgânicas. Um corpo-prótese. Um Frankenstein. Desordenar sempre. Desamparar as ideias. Capturar e materializar a lógica da sensação e da vibração.

Me instiga o tempo enquanto matéria. Tempo-espaço. O tempo desestabilizando a percepção. Tempo-experiência. Que a matéria seja presente, passado e futuro simultaneamente. Tempo-memória. A repetição e o esgotamento da ação, do gesto e do espaço como dispositivo para decompor o tempo subterrâneo, transcendendo sua solidez e alcançando novas formas de experiência. Uma necessidade de transbordar a linguagem por meio de seu esvaziamento desritimado. O tempo vácuo, o tempo vazio, o tempo em decomposição. Que a experiência possa criar um fluxo aberrante capaz de atropelar a razão para cair num abismo poético que interrompa o tempo-espaço. Que o entendimento racional do mundo seja superado por meio de uma sinestésica experiência. Que a epifania do instante instaure novas percepções e novos afetos. Que o mundo seja reinventado ao atravessarmos o tempo-espaço por diferentes perspectivas. Perspectivas desierarquizadas. Perspectivas aberrantes. Perspectivas descentralizadoras. Que a sombra do espaço seja ocupada. Que o tempo seja suspenso. Que toda e qualquer fronteira seja superada. Que a narrativa seja estilhaçada e suspensa.

Não me interesse por pessoas boas. Sempre duvido de um sorriso. Não me interesse por pessoas cruéis. Acredito que sempre existirá poesia no gesto. Me interesse pela crueldade no afagamento, pela delicadeza atroz. Acredito na contradição dos fatos, na sua beleza insuficiente e ambígua. Desprezo a informação precisa de um gesto acabado. Detesto coisas perfeitas, coisas fechadas, coisas concretas. Duvido sempre da autenticidade das coisas. Elas não me desinteressam. Me interesse por uma imperfeita ética da inconcretude. Me interesse pela contradição.

Não deu certo. A noção de indivíduo e de humanidade precisa ser urgentemente reconfigurada. Seria preciso anomalizar e anormalizar a noção de indivíduo, de pensar o ser antes do humano, o ser antes de sua constituição sociocultural? Não seria urgente estabelecer uma cosmologia por meio de uma noção ancestral e descentralizada? Homem-bicho-natureza-objeto numa mesma esfera horizontal. Um perspectivismo que permita sermos olhados por um animal assim como o olhamos. Despossuir objetos, despossuir a natureza. Criar mundos que superem qualquer noção territorial, identitária. Desespacializar. Desestabilizar a noção de poder. Se novos modos de existência não se estabelecerem por meio da peste ou da

catástrofe, que seja pelo absurdo e pela imaginação. Que a imaginação consiga deformar noções pré-moldadas e permita a constituição de movimentos aberrantes em qualquer aspecto de existência. Que o sonho seja matéria da realidade.

Já não me interesse pelos excessos. Já não me interesse pela informação. Já não me interesse por dores psicológicas no palco. Já não me interesse pela perfeição. Já não me interesse pelo verbo. Que haja explosão. Do estilhaço, me interesse pelos cacos, pelos restos, pelas coisas desprezadas e sem valor. É dessa precariedade poética das coisas que me interesse. Uma tecnologia da escassez. Não uma tecnologia burguesa e decorativa *hightechnocida* da imaginação. Mas uma tecnologia que sirva à experiência e permita a imaginação caminhar em sua solidão. Uma tecnologia que se interesse pelas impurezas da imagem, pelo ruído dos sons, pela imperfeição dos pixels. Uma tecnologia polifônica do afeto e do encontro colaborativo entre as coisas.

Terminada essa reflexão poética, a seguir, pretendo trabalhar com as principais ideias que reverberam a partir desse manifesto e que potencializam a ideia de polifonia. Desse modo, será possível elaborar os principais conceitos e procedimentos, por meio de planos de composição, que possam colaborar com estratégias para um processo criativo polifônico. O espectro conceitual de muitos autores ressoa em cada linha da presente reflexão como o *corpo-sem-órgãos* de Antonin Artaud (1999), o *perspectivismo* de Eduardo Viveiros de Castro (2002), o *devenir*, o *rizoma*, o *afeto*, a *imagem-tempo* e o *esgotamento* de Gilles Deleuze (1995, 1997, 2006, 2010a e 2010b) e os *movimentos aberrantes* de David Lapoujade (2015). Tais conceitos não serão discutidos aqui, mas seu espectro perpassa e fundamenta as reflexões propostas. Os conceitos que almejo trabalhar aqui são aqueles que potencializam diretamente a ideia de um processo criativo polifônico e serão elaborados por meio de planos de composição. Pretendo então abordar o conceito de *polifonia* a partir de Mikhail Bakhtin (2013); a ideia de *agenciamento* elaborada por Gilles Deleuze e Felix Guatarri (1995 e 1997), o trabalho de *montagem* pela perspectiva cinematográfica de Serguei Eisenstein (2002) e Deleuze (2010a), além do olhar filosófico de Walter Benjamin (1994 e 2006) e Didi-Huberman (2011; 2012 e 2013); por fim, refletir sobre a ideia de *corpos orgânicos e inorgânicos* a partir dos apontamentos de André Lepecki (2010, 2012 e 2016).

Importante mencionar que as reflexões aqui, elaboradas por meio de planos de composição, serão estruturadas a partir de conceitos específicos em cada plano, mas que permite e intensifica o atravessamento de outros planos e conceitos. O plano de composição é

compreendido aqui a partir da definição do professor e pesquisador André Lepecki (2010, p.13) como “uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma unidade”. Ou seja, os planos de composição se correlacionam direta e indiretamente, por vezes aproximam-se e por vezes distanciam-se, mas sempre construindo uma ideia permeada por múltiplas camadas. Dessa maneira, a estruturação e o trabalho com conceitos, por meio de planos, contribuem com o aspecto polifônico e apontam possíveis trajetórias e procedimentos para um processo criativo que ressoe e vibre com a ideia de polifonia.

Primeiro plano de composição: polifonia

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele unicum que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.
Ítalo Calvino¹

O primeiro plano de composição objetiva delimitar o conceito de polifonia que entrelaça os outros planos e delimita a base conceitual de compreender possibilidades que podem intensificar um processo criativo polifônico. É possível observar uma dinâmica polifônica em muitos autores, como na própria citação de Ítalo Calvino que, mesmo não mencionando a palavra polifonia, traduz suas principais características. Porém, aqui pretendo me restringir à proposta de Mikhail Bakhtin (2013), que apesar de ter estruturado a ideia de polifonia dentro do contexto da literatura, ela permite ser compreendida em outros campos do saber. Ao analisar as obras do escritor Fiódor Dostoiévski, Bakhtin observou que as vozes das personagens mantinham certa independência e autonomia, sem serem necessariamente subordinadas a um discurso dominante. Ou seja, a polifonia dentro da literatura consiste justamente nessa multiplicidade de vozes que não são necessariamente de várias personagens, mas também em múltiplas vozes de uma mesma personagem, como acontece no romance *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski (2000).

A polifonia aqui no primeiro plano de composição é compreendida como a união de vozes múltiplas e simultâneas permitindo a ausência de um ponto de vista único e dominante

¹ Citação de Ítalo Calvino (2010, p.127).

no discurso. E foi assim que Bakhtin reconfigurou esse conceito a partir das obras de Dostoievski:

Nestes romances, as personagens não são produtos da consciência do autor, mas sim, seres dotados de consciência e de palavras próprias que se manifestam junto com as do autor no contexto da narrativa. Trata-se de personagens que se impõem como sujeitos autênticos do discurso e não somente como “objeto mudo do discurso do autor” (Bakhtin, 2013, p. 4).

Bakhtin (2013) distinguiu assim o romance polifônico do romance monofônico ou monológico, que são marcados por uma ideologia dominante e que geralmente manifestam a visão de mundo do autor da obra, ou seja, unificada. As personagens no romance monofônico são caracterizadas como objetos do discurso do narrador, como um discurso constituído por uma só voz. Já nos romances polifônicos, como os de Dostoievski, as personagens são caracterizadas como seres que configuram seus próprios discursos, revelando um mundo em constante formação a partir das relações estabelecidas entre as múltiplas vozes.

O pensador russo observou que os romances de Dostoievski conservavam uma configuração de inconclusão e de contradição, sem recair numa estruturação que busca unificar o discurso, mas ao contrario, deixa-o aberto com possibilidades múltiplas de efetivação. Trata-se de um discurso que é formado de acordo com o que se diz, como se diz, onde se diz e para quem se diz. É principalmente essa inconclusão e abertura do discurso que caracteriza a centralidade de um processo criativo polifônico como forma a possibilitar a descentralização do discurso e a efetivação do deslizamento dos sentidos da obra em criação.

Trata-se de potencializar a multiplicidade, simultaneidade e equipolência das vozes na elaboração de um discurso que ao invés de reforçar a unidade do sentido, permite seu deslizamento. Ou seja, o sentido, a representação, o significado e a narrativa da obra tendem a ceder espaço para materialidade significativa, para a performatividade da ação, para a dúvida, para ambiguidade e o esvaziamento do sentido narrativo por meio da multiplicidade e polifonia discursiva.

Assim como ocorre na música, em que muitos (*poli*) sons ou vozes (*fonia*) distintos podem se harmonizar e vibrar juntos, a ideia de integrar o conceito de polifonia em processo criativo teatral é também para pensar como as múltiplas matérias podem vibrar juntas, intensificando simultaneamente sua expressividade individual e conjunta. A ideia de polifonia nos instiga a pensar procedimentos de criação que integrem o discurso de múltiplos modos de expressão, sejam eles voltados para a plasticidade, musicalidade, gestualidade e textualidade.

Que os discursos sejam friccionados e correlacionados para ampliar e multiplicar o sentido da obra. Importante lembrar que a própria natureza do teatro é polifônica, como defende Ernani Maleta (2022) em seu livro *Atuação Polifônica: princípios e práticas*. Maleta nos lembra que a natureza do discurso teatral é caracterizada pelo entrelaçamento de diversos modos e formas de expressão artística, sejam elas visuais, gestuais, musicais, sonoras ou poéticas.

A proposta aqui de potencializar a natureza polifônica do teatro não é de que os mais variados modos de expressão no palco sejam trabalhados para intensificar um único discurso, mas que eles tenham independência ao mesmo tempo que se correlacionem para multiplicar o sentido da obra. Não se trata de uma proposta que trabalhe pelo viés do reforço, como podemos observar em muitos processos criativos, na qual a visualidade, a gestualidade e a musicalidade estão presentes para intensificar o discurso do texto. A proposta pelo viés polifônico é de ampliar as camadas do discurso da obra, de friccionar pontos de vista e de permitir que a contradição e a ambiguidade estejam presentes. A proposta aqui é que esse viés esteja integrado no processo de criação com a intensificação de distintos modos de expressão a partir do agenciamento de todas as matérias cênicas que possam ampliar e multiplicar o discurso proposto da obra.

Segundo plano de composição: agenciamento

Primeiramente, é preciso compreender que Deleuze e Guatarri (1995; 1997) refletem sobre a noção de agenciamento num sentido mais amplo e filosófico, como uma ideia que contesta a própria noção moderna de sujeito. Ou seja, o agenciamento como uma crítica à constituição antropocêntrica de mundo na qual o sujeito não é necessariamente superior à natureza e aos objetos, mas é colocado num mesmo patamar de correlação. Pensar o agenciamento é destituir essa noção do desejo e da construção do ser humano como algo superior; é pensa-lo constituindo e sendo constituído pela natureza. O ser humano, a natureza, os objetos e a tecnologia são organizados a partir da relação que se estabelece e não por meio de um domínio humano em relação a outras instâncias. Esse modo de pensar pode modificar a relação do sujeito com o mundo e conseqüentemente do criador com a obra, na qual diversas noções hegemônicas deixam de ser absolutas e passam a se tornar mutáveis e *rizomáticas*, permitindo assim um constante processo de reconfiguração. A ideia de verdade absoluta abre espaço para a dúvida, para a contradição e para outras perspectivas não humanas.

Importante lembrar que a noção de *rizoma*, outro conceito bastante conhecido de Deleuze e Guatarri (1995), complementa a ideia de agenciamento. Termo originado da botânica, a imagem do *rizoma* é a de uma haste subterrânea com inúmeras ramificações para todos os lados. Essa imagem, utilizada pelos autores, permite entender como se processa o pensamento dentro dessa perspectiva. Para os autores:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...” Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra (Deleuze; Guatarri, 1995, p.37).

Num sistema *rizomático*, o pensamento não é elaborado em uma coisa ou outra, mas uma coisa e outra, na qual todos os pontos podem ser conectados sem um referencial hierárquico. Abandona-se assim o pensamento dicotômico de um sistema binário, estabelecendo uma teoria da multiplicidade, na qual “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (Deleuze; Guatarri, 1995, p.16). Enquanto a noção de *rizoma* institui a base conceitual do pensamento de Deleuze e Guatarri, o agenciamento estabelece uma base mais operacional.

O conceito de agenciamento é uma espécie de operador de pensamento como forma de produção da realidade, ressoando no modo de pensar o corpo, as ações, as paixões e o desejo por uma perspectiva descentralizada, coletiva, dinâmica, transitória e de constante mutabilidade. Nele, o aspecto concreto e abstrato coexistem. O agenciamento é compreendido aqui como um processo de composição coletivo entre coisas orgânicas e inorgânicas, produzindo outras forma de subjetivação do sujeito e do objeto. É também uma operação de desconstrução da própria noção de humano, pelo menos por essa perspectiva hierarquizada e antropocêntrica.

Apesar de Deleuze e Guatarri (1995; 1997) discutirem o conceito de agenciamento numa esfera mais filosófica e psicanalítica, seu conceito nos ajuda a constituir um modo de pensar e compor no contexto de processos criativos. Nos permite pensar em outras possibilidades de subjetivação que não estejam atreladas à figura do humano. Uma engrenagem em que diversos elementos possam estar correlacionados coletivamente para produzir novas subjetividades e novo modos de existir em processo. A noção de identidade,

centro e interioridade absoluta cede lugar para algo que se constitui em processo, em fluxos, em alianças e movimentos.

Por agenciamento podemos ainda entender a correlação de elementos aparentemente heterogêneos que não almejam um significado unificado, tampouco suas representações, mas sim múltiplos desdobramentos originados a partir da tensão gerada entre eles. Trata-se de um co-funcionamento de elementos de naturezas distintas, de uma composição heterogenia de elementos orgânicos e inorgânicos conectados e agenciados. As múltiplas correlações entre tais meios podem gerar outros desdobramentos que permitem fugir de suas próprias representações.

Pensar o processo criativo pela perspectiva do agenciamento é investir na correlação entre os diversos modos de expressão, diferentes materialidades e elementos presentes no processo. É dar autonomia para cada elemento ao mesmo tempo em que ele atravessa, vibra e ressoa com outros elementos polifonicamente. É pensar na singularidade deles, mas permitir que eles se reconfigurem a partir do contato com outro elemento. Trabalhar com agenciamento é pensar e estabelecer as múltiplas formas de juntar, tensionar, friccionar e montar os elementos.

Terceiro plano de composição: montagem

A ideia de montagem, conhecida principalmente como uma etapa de criação do processo cinematográfico, pode ser compreendida como uma seleção e ordenação de imagens independentes ou planos previamente filmados para definir uma sequência de imagens. Segundo Deleuze (2009, p. 54), “A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento de forma a constituir uma imagem indireta do tempo”. As opções estéticas para a montagem de um filme são inúmeras, variando de acordo com o sequenciamento que ele será elaborado. Deleuze (2009, pp. 50-98) exemplifica essas diferentes maneiras a partir do experimento de alguns cineastas e de determinadas escolas de cinema, como a americana e a soviética. A tendência narrativa da escola americana, por exemplo, prioriza o agenciamento das imagens numa busca por amenizar o corte, conferindo ao espectador uma impressão de continuidade espaço-temporal ou continuidade de movimentos. Trata-se da chamada *montagem clássica*, ainda predominante na maior parte das produções atuais, principalmente as

hollywoodianas, realizadas desde as experimentações do cineasta D.W Griffith² (Deleuze, 2009).

Por outro lado, a escola soviética, conhecida principalmente pela *montagem dialética*, prioriza uma composição e agenciamento de imagens no processo de montagem que priorize o tempo, a sensação e o ritmo delas mais do que seu encadeamento lógico e narrativo. Serguei Eisenstein³, precursor desse tipo de montagem, procurava em suas obras estabelecer o sentido e seu possível deslizamento por meio do encadeamento das imagens baseado na justaposição. Essa perspectiva cinematográfica de montagem fomenta a manipulação das imagens de modo que seu andamento não se apoie num agenciamento lógico de tempo, espaço e movimento. A *montagem dialética* prioriza o encadeamento rítmico de imagens independentes para que elas tragam sensações e conflitos no âmbito da dialética entre as imagens. Importante ainda lembrar que para Eisenstein, a junção de dois fragmentos, quando justapostos - não importando se são relacionados entre si - concebe uma terceira coisa, “na qual dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (Eisenstein, 2002, p.14). É essa perspectiva de montagem que nos interessa pensar dentro de uma proposta de processo criativo pelo viés polifônico, já que a mesma potencializa o deslizamento do sentido e a multiplicidade do discurso.

Importante lembrar que a ideia de montagem não se restringe à linguagem audiovisual. Ela também pode ser compreendida como um processo de composição em outras áreas. Entenderemos aqui esse processo como a ordenação e justaposição de duas ou mais imagens, elementos ou objetos, sejam eles no cinema, no teatro, na literatura ou qualquer outro processo artístico. Vale lembrar, por exemplo, o famoso *Atlas Mnemosyne*⁴ de Aby Warburg, uma obra que reunia a montagem de imagens, detalhes de imagens, recortes e fotografias. Na montagem de Warburg, a força da obra não estava necessariamente em cada imagem, mas na sua correlação e no intervalo entre elas. Outro bom exemplo é o livro *Passagens* de Walter

² Cineasta estadunidense que é historicamente considerado um dos criadores da linguagem cinematográfica no sentido clássico. É importante destacar que a realização de filmes como o *Nascimento de uma nação* (1915) contribuiu para o cinema se estabelecer como linguagem narrativa. Griffith foi o primeiro cineasta a introduzir recursos como montagem paralela, *close-up* e diversos movimentos de câmera na realização de um filme.

³ Considerado um dos maiores cineastas do início do século XX, Eisenstein foi responsável pela consolidação de teorias da imagem em movimento e pela realização de obras como *Encouraçado Potemkin*. Suas concepções sobre montagem cinematográfica contrapõem-se às teorias clássicas. Nestas, prioriza-se a linearidade entre os planos, enquanto, para Eisenstein, é a partir do choque entre os planos que se constrói o discurso do cinema.

⁴ Para fazer um tour virtual e visitar essa obra, basta acessar o link: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>

Benjamin (2006) que não deixa de ser um processo de montagem literária, na qual a cronologia dos textos sede lugar ao fragmento e possíveis montagens deles. O que importa é o tempo, a passagem de um recorte literário para outro recorte. *Passagens* é uma coleção de fragmentos, anotações e citações textuais que Benjamin realiza, a partir de um processo de montagem, para conduzir o leitor por passagens temporais de uma época para outra e passagens urbanas que levam o leitor de um espaço para outro.

O processo de montagem possibilita a desconstrução da historicidade e representação individual de cada elemento que compõe uma montagem. Nesse processo o que importa são as múltiplas e possíveis reconfigurações dos elementos mais do que o valor histórico ou representativo que eles emanam. O processo de montagem, assim como remontagem e desmontagem, é uma espécie de renúncia ao absolutismo das ideias e da narrativa, prevalecendo o próprio processo e as múltiplas associações possíveis que desestabiliza a ideia de realidade. Um processo que provoca deslocamentos, rupturas, descontinuidades e anacronismos.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais ao problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar 'uma história' mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (Didi-Huberman, 2012, p. 212).

O importante aqui é pensar como esse procedimento de montagem permite que a composição desestabilize a ideia de representação e encadeamento lógico das imagens. Para Didi-Huberman (2012) não se trata de negar a representação e o sentido das imagens, mas sim o entendimento de que a imagem e sua presença em si podem bastar independentemente de seu valor histórico e representativo. Antes de olhar uma imagem e se prender ao seu significado figurativo, trata-se primeiramente de permitir que ela nos olhe, de forma a sermos apreendidos por ela e seus múltiplos significantes.

A incorporação do procedimento de montagem em processos criativos é também para se apropriar dos fragmentos ou restos de imagens, restos de objetos e restos de poesia. A montagem e justaposição desses restos permite contar outras histórias que não são hegemônicas e lineares. Trata-se de um exercício que prioriza mais a diferença do que a singularidade. O processo de montagem permite trabalhar, numa mesma esfera, diferentes

suportes e materiais. E é justamente a diferença entre eles que permite compreender outras perspectivas poéticas que não se baseiam na semelhança, mas na sua diferença.

Quarto plano de composição: performatividade

O interesse de abordar a performatividade dentro de um plano de composição pela perspectiva polifônica é apenas para inserir a proposta no contexto do teatro performativo e para enfatizar algumas de suas características que colaboram com a presente reflexão. Se o teatro dramático, em seu aspecto geral, idealiza manter a unidade de sua narrativa, seja por meio da ação, do tempo e do espaço a partir de um texto, o teatro performativo, ao contrário, idealiza assumir suas contradições no qual o tempo, o espaço e a ação são multiplicados pelas mais diversas instâncias cênicas, seja enfatizando a fisicalidade, a gestualidade, a musicalidade ou outros modos de expressão no palco. Josette Feral (2008), uma das pesquisadoras que mais discute a noção de performatividade no teatro, buscou analisar as características do contexto do teatro performativo em contraste com o teatro dramático e sua inerente teatralidade.

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade [e o teatro performativo] insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas - [visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas] (Feral, 2008, p.207).

O teatro performativo, que dialoga com inúmeras singularidades da *performance art* e possui especificidades que não correspondem ao teatro dramático, se caracteriza principalmente por enfatizar características como a hibridização, a multiplicidade, a fragmentação, o significante, a simultaneidade, a justaposição dos conteúdos, o processo, o risco, o discurso imagético, a experiência, a materialidade do corpo e a presença do ator (Feral, 2008). Por outro lado, os traços do teatro dramático são reconhecidos quando se manipulam as manifestações cênicas a partir de especificidades como a linearidade, a unidade espaço temporal, o uso de personagens, a representação, o significado e o discurso cênico em um texto dramático.

Aqui nos interessa pensar o processo criativo polifônico inserido no contexto do teatro performativo principalmente porque o discurso da obra nesse contexto tende a

privilegiar características como a ambiguidade e a multiplicidade de pontos de vista. São justamente as tensões, as ambivalências, as contradições e os paradoxos que podem ampliar as qualidades polifônicas de uma abordagem cênica num processo criativo. A noção de performatividade nos sugere trabalhar mais a materialidade do corpo, das imagens, dos objetos e de qualquer elemento presente na criação do que suas possíveis representações. Trabalhar com a performatividade das coisas orgânicas e inorgânicas em processo criativo é, antes de enfatizar seus significados, representações e historicidades, olhar e ser olhado pela matéria em si, sua forma, sua presença e sua ação no presente. É o instante de olhar e ser olhado pelas coisas para assim elaborar uma outra poética de agenciamento e montagem entre as mais distintas materialidades dos elementos propostos. Georges Didi-Huberman (2013) enfatiza a necessidade de que, antes de olhar uma imagem (ou um objeto) e se prender ao seu sentido figurativo, é preciso permitir que ela nos olhe, de forma a sermos apreendidos por ela e seus múltiplos significantes. Para ele:

As imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes - visíveis, legíveis ou invisíveis -, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglío de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe - mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética - certamente impensável para um positivismo - que consiste em não apreender a imagem e deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em deixar-se desprender do seu saber sobre ela. O risco é grande, sem dúvida. É o mais belo risco da ficção. Aceitaríamos nos entregar às contingências de uma fenomenologia do olhar, em perpétua instancia de transferência ou de projeção (Didi-Huberman, 2013, pp. 23-24).

As reflexões de Didi-Huberman, que dialogam com a noção de performatividade, sugerem uma forma de trabalhar a materialidade cênica em seu grau autoreferencial, sem necessariamente depender de predeterminações ou de um sentido preestabelecido. Essa perspectiva pode contribuir com um processo de criação que almeje trabalhar a multiplicidade do sentido e a reverberação polifônica de vozes, pontos de vista e discursos.

Quinto plano de composição: corpos orgânicos e inorgânicos

A hipótese estabelecida aqui é de que o agenciamento e montagem entre corpos orgânicos e inorgânicos podem, pela perspectiva polifônica, propiciar o deslizamento do sentido de uma obra cênica, assim como gerar uma multiplicidade perceptiva. Entendemos como corpos orgânicos, por exemplo, o corpo do ator ou qualquer outro ser vivo, e como corpos inorgânicos, por exemplo, os objetos, os adereços e as tecnologias usadas em cena. A proposta é que todos os corpos sejam agenciados sem qualquer estrutura hierárquica. Essa relação horizontal entre sujeito e objeto é discutida pelo professor André Lepecki, na qual todos os corpos e coisas, humanas e não humanas, orgânicas ou inorgânicas, são compreendidas simplesmente como *coisas*. Desse modo é possível estabelecer a suspensão de qualquer forma hierárquica e também de posse, colocando lado a lado corpo e objeto. Para Lepecki (2012, p. 98):

Esse simples ato de colocar coisas em sua quietude, imobilidade e concreta *coisidade* ao lado de corpos, não necessariamente junto com os dançarinos, mas lado a lado, resulta em um evento substancial: sublinha a estreita linha que simultaneamente separa e une corpos e coisas, delinea uma zona de indiscernibilidade entre o corporal, o subjetivo e a coisa.

A sugestão de Lepecki é de um trabalho de criação nas artes performativas em que todos elementos de composição, orgânicos e inorgânicos, sejam trabalhados lado a lado horizontalmente. Essa perspectiva abre espaço para ênfase na materialidade das *coisas*, já que o valor, a representação e historicidade ficam em segundo plano. O que fica em primeiro plano são os possíveis agenciamentos e ressignificações entre as *coisas*. Esse entendimento de horizontalidade entre as *coisas* provoca ainda pensarmos novas formas de subjetivação entre o sujeito e o objeto, questionando uma ordem política de posse e poder. Para Lepecki (2012, p. 98) os “objetos, quando libertos de utilidade, valor de uso, valor de troca e significação, revelam a sua capacidade libertadora”. Essa relação abre espaço para pensarmos outros modos de expressão, na qual objetos e sujeitos colocados lado a lado, subvertem a lógica hierárquica, propiciando assim novas formas de composição do sujeito e do objeto que se desconectam de sua utilidade e significação cotidiana ou mercadológica.

O quinto e último plano de composição da presente reflexão busca enfatizar outras formas de lidar com as múltiplas materialidades cênicas, principalmente por uma perspectiva que subverta a forma hierárquica de poder entre os elementos de composição. A proposta é

que a materialidade dos objetos, da luz, dos sons, do corpo, do gesto, da palavra possa ser agenciada horizontalmente, permitindo assim novas formas de composição.

Ao considerar o agenciamento entre imagens, sons, corpos, objetos e novas tecnologias, por uma perspectiva sem hierarquização e com ênfase em suas materialidades, é possível compreender como as ações desses elementos podem gerar uma narrativa e um discurso que não enfatizem suas possíveis representações, simbolismos ou historicidades, mas sobretudo sua própria ação e performatividade. Ou seja, abre-se a possibilidade para que os elementos de composição em processo criativo adquiram uma perspectiva polifônica em que as múltiplas vozes e pontos de vista de uma criação são potencializados.

Considerações finais

O presente artigo, intitulado *Plano de composição polifônico: montagem e agenciamento em processo criativo*, objetivou abordar perspectivas filosóficas, conceituais e processuais que podem contribuir com pesquisas e processos de criação por um viés polifônico. Ou seja, o artigo buscou refletir sobre procedimentos que possam potencializar a polifonia dentro de um processo criativo como: a descentralização e multiplicidade de vozes na elaboração do discurso; o agenciamento de *coisas* orgânicas e inorgânicas como forma de horizontalizar a relação do humano e do não humano, incorporando assim perspectivas não hegemônicas e descentralizadoras; o processo de montagem que permite pensar as mais diversas e heterogêneas materialidades de criação dentro de um mesmo plano de composição, permitindo que o agenciamento entre distintas materialidades abra espaço para outras vozes; a ênfase na performatividade e não na representação e significado do corpo, dos objetos e da ação como possibilidade de potencializar deslizamento do sentido, propiciando uma perspectiva que intensifique a contradição, a ambiguidade e o esvaziamento da narrativa; por último, o deslocamento e ruptura de noções pré-estabelecidas e históricas, possibilitando reimaginar o real e os modos de existência na contemporaneidade.

A proposta aqui objetivou abordar mais apontamentos do que conclusões definitivas que possam engessar o pensamento e as propostas de criação a partir da ideia de polifonia. Uma pesquisa em andamento que iniciou as primeiras reflexões durante o pós-doutoramento no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília em 2016 com a pesquisa *A polifonia em solo teatral multimídia*, supervisionado pela professora Dr.^a Roberta

Matsumoto e durante o pós-doutoramento no Departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque em 2018 com a pesquisa *A performance polifônica pela perspectiva de Richard Schechner*, supervisionado pelo professor Dr. André Lepecki. Além das reflexões acadêmicas, a pesquisa é também debatida em processos de criação do autor, como o *work in progress* intitulado *Carnavalização de um homem só*, realizado a partir da obra *Memórias do Subsolo* de Fiódor Dostoiévski e apresentado em Nova Iorque em 2018. A próxima etapa da pesquisa é a análise e aprofundamento dos procedimentos propostos aqui dentro de um processo criativo específico, permitindo assim uma elaboração reflexiva a partir de uma experiência prática com exemplificações concretas de um processo de criação e apresentação.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2010a.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010b.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. *Mil platôs vol 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Pós, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'oeil de l'histoire 3*. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed 34, 2013.

DOSTOEVESKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Ed 34, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta, São Paulo, USP, Vol. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352> - acesso em: 30 set. 2022.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1, 2015

LEPECKI, André. *Singularities: dance in the age of performace*. Nova Iorque: Routledge, 2016.

LEPECKI, André. *9 variações sobre coisas e performance*. Urdimento, Florianópolis, UDESC, v. 2, n. 19, p. 95-101, nov. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102192012095> - acesso em: 10 ag. 2022.

LEPECKI, André. *Plano de composição: dança, política e movimento*. In: Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoeseconexoes/14 - acesso em: 14 ag. 2022.

MALETA, Ernani. *Atuação Polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (org.). *A inconstância da alma selvagem (e outros ensaios de antropologia)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Artigo recebido em 14/10/2022 e aprovado em 02/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45402>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Rodrigo Fischer - é educador e artista brasileiro que, há vinte e três anos, desenvolve pesquisas e criações interdisciplinares entre teatro, artes visuais e *time-based* media. Doutor em Processos Compositivos para a Cena (2015) pela Universidade de Brasília e pela City University of New York com uma investigação sobre o cinema de John Cassavetes e sua contribuição para as artes cênicas. rodrigodesiderfischer@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7447693118770079>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8978-0434>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

