

Daqui do Cariri: a atuação polifônica na prática de encenadoras

María Lucivania de Lima Barbosa ⁱ
Universidade Regional do Cariri - URCA, Crato/CE, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Daqui do Cariri: a atuação polifônica na prática de encenadoras

Aborda-se no texto a discussão sobre a atuação polifônica na perspectiva da prática de encenadoras do Cariri, sul do Ceará, que exercem mais de uma função na composição cênica e veem o processo criativo como um lugar de ampliação dos saberes, exercendo com isso a função como mediadoras do fazer teatral, potencializando a formação de artistas para o desempenho da atuação polifônica. A pesquisa dialoga com a ideia de atuação polifônica defendida por Ernani Maletta (2016), que implica na busca por um fazer artístico que responda a própria imagem polifônica do teatro, em que o indivíduo, ao assumir o seu papel na criação, possa se apropriar dos demais discursos que compõe a materialidade cênica.

Palavras-chave: Atuação polifônica. Encenadoras. Processo de encenação. Prática pedagógica. Produção cênica do Cariri.

Abstract - Daqui do Cariri: the polyphonic performance in the practice of directors

The text discusses the polyphonic performance in the perspective of the practice of directors from Cariri, south of Ceará, who play more than one role in the scenic composition and see the creative process as a place of expansion of knowledge, thus exercising the function as mediators of theatrical making, enhancing the training of artists for the performance of polyphonic performance. The research dialogues with the idea of polyphonic acting defended by Ernani Maletta (2016), which implies the search for an artistic work that responds to the polyphonic image of the theater itself, in which the individual, when assuming his role in creation, can appropriate of the other discourses that make up the scenic materiality.

Keywords: Polyphonic performance. Stage directors. Staging process. Pedagogical practice. Cariri's scenic production.

Resumen - Daqui do Cariri: la performance polifónica en la práctica de directores

El texto aborda la discusión sobre la actuación polifónica en la perspectiva de la práctica de los directores de Cariri, sur de Ceará, que desempeñan más de un papel en la composición escénica y ven el proceso creativo como un lugar para ampliar el conocimiento, ejerciendo así la función de mediadores de realización teatral, potenciando la formación de artistas para la realización de actuaciones polifónicas. La investigación dialoga con la idea de actuación polifónica defendida por Ernani Maletta (2016), lo que implica la búsqueda de un trabajo artístico que responda a la imagen polifónica del propio teatro, en el que el individuo, al asumir su rol en la creación, puede apropiarse de los demás discursos que componen la materialidad escénica.

Palabras clave: Actuación polifónica. Directores de escena. Proceso de puesta en escena. Práctica pedagógica. Producción escénica de Cariri.

Introdução

Este artigo possibilita a discussão sobre a atuação polifônica a partir do estudo sobre a prática de encenadoras da região do Cariri cearense, sul do Ceará. O estudo sobre a atuação das encenadoras se deu através de entrevistas semiestruturadas às mesmas, análises de seus diários de bordo e acompanhamento de produções cênicas das mesmas¹. O texto tem como referência principal a ideia de atuação polifônica defendida por Ernani Maletta (2016), que sugere que o artista cênico atue em diálogo com a natureza polifônica do teatro. A discussão apresenta o fazer teatral como espaço de troca entre os saberes e o processo de encenação teatral como exercício pedagógico, assim discute sobre a prática das encenadoras como educadoras responsáveis pela mediação entre as vozes presentes na composição cênica e como provocadoras da atuação polifônica de artistas no fazer teatral.

Dois caminhos assemelham as práticas das encenadoras e são eficazes no diálogo com a atuação polifônica. O primeiro diz sobre o exercício das encenadoras em múltiplas funções ancorado na percepção de que são mediadoras do processo de criação teatral. O outro diz respeito ao campo de trabalho das encenadoras, que são os grupos de teatro aos quais integram, grupos esses que defendem a ideia de troca entre os saberes e a construção de um fazer mais horizontal. Essas duas instâncias aproximam três experiências que serão apresentadas aqui como estudo de caso referentes a possíveis caminhos para a atuação polifônica teatral.

O desenvolvimento da pesquisa que gerou a discussão que aqui será apresentada, surgiu no exato momento em que vivenciava as primeiras experiências como encenadora. Na época, vivia também, de forma bastante intensa, as múltiplas funções na criação cênica, estava atuante como atriz, bailarina, iluminadora e professora de teatro e dança em diferentes espaços de ensino. A experiência com as múltiplas formas de pensar o movimento artístico, fez com que, na atuação como encenadora, todas as demais habilidades estivessem presentes nos momentos de mediação do processo. Ali, percebi que a voz da encenadora falava às atrizes e aos atores a partir de uma visão ampliada, que cabia a presença da dança e da iluminação como elementos metodológicos criativos presentes ao longo do processo. E, além disso, percebia também a importância da tessitura de um processo constituído pela presença, desde

¹ O referencial metodológico descrito para a investigação das práticas das encenadoras foi desenvolvido para a construção da dissertação “Encenadoras do Cariri em múltiplas funções: trajetórias possíveis para a atuação polifônica no teatro de grupo”, de onde parte a escrita do atual artigo.

os primeiros momentos, de todos os elementos que compõem a encenação, por isso buscava o compartilhamento de todas as etapas do processo com a equipe de trabalho como uma necessidade pedagógica de fazer com que os sujeitos ali presentes pudessem ampliar suas experiências cênicas a partir do processo de apropriação dos múltiplos discursos ali presentes.

Naquele momento, ouvia falar sobre a ideia de atuação polifônica, mas a compreendia de forma ainda confusa, até mesmo equivocada. Na minha antiga e primeira percepção os sujeitos que assumem mais de uma função na criação cênica, comporiam a imagem desse sujeito polifônico do processo teatral. Apesar de a atuação polifônica não defender necessariamente essa ideia, foi essa compreensão que me levou ao estudo sobre o termo tendo como referência principal o autor Ernani Maletta.

Além dessa ideia, a princípio equivocada, também me interessava pela discussão da encenação teatral como exercício pedagógico, equiparando a função de encenadoras junto à função de professoras de teatro. Ancorada ao pensamento do educador Paulo Freire (1996) de que a educação deve estabelecer um processo de troca de saberes entre os sujeitos presentes no meio educativo, via a sala de ensaio como espaço que também potencializava essas trocas. Portanto, a sala de ensaio, seria como a sala de aula e o/a encenador/a como um/a professor/a, figuras responsáveis pela mediação dos saberes presentes no ambiente educativo.

A partir disso, a ideia de atuação polifônica aqui compreendida reconhece o caráter pedagógico ligado ao termo, o que convoca o desenvolvimento de práticas metodológicas que direcionam o sujeito para essa atuação. Para mediar o caminho nessa construção, o estudo focaliza na prática de encenadoras, compreendidas aqui como encenadoras/pedagogas, tendo em vista o viés pedagógico do próprio teatro, espaço de escuta de vozes e troca de saberes. O foco é dado a três encenadoras, que em comum desenvolvem suas práticas na região do Cariri, exercem mais de uma função na composição cênica, são comprometidas com o viés pedagógico do teatro e integram grupos de teatro.

As encenadoras serão identificadas como LL, CH e CM. Para tanto divido o conteúdo em três partes específicas, a primeira em que apresento minha leitura sobre a ideia de atuação polifônica defendida por Ernani Maletta, a segunda em que situo a região do Cariri e os seus fazeres cênicos como espaços que potencializam a noção de horizontalidade entre as relações, terreno fértil para a troca entre os saberes e a terceira em que apresento a prática das encenadoras e suas relações com a formação de sujeitos para uma atuação polifônica.

Ponto I: Plasmando uma ideia para o desenvolvimento da atuação polifônica no teatro

Bom, que o teatro é uma arte essencialmente coletiva, isso já sabemos, agora a forma como os/as fazedores/as do teatro se relacionam com a sua natureza polifônica através dos seus fazeres é o que permite a reflexão aqui iniciada, pois interessa perceber como as construções poéticas de artistas vêm se entrecruzando com essa linguagem compósita. Portanto, é imprescindível compreender a defesa em torno da atuação polifônica no teatro.

A atuação polifônica, no contexto que trago para essa discussão, tem como referência principal o estudo realizado pelo autor, artista e professor de teatro Ernani Maletta (2016) sobre o assunto. A fim de evitar qualquer equívoco sobre o conceito de polifonia e sobre a utilização do termo no discurso que ele gera no teatro, o autor, faz um mergulho na etimologia da palavra e na sua utilização em linguagens distintas.

A origem da palavra é grega e significa “várias ou múltiplas vozes”, assim, “poly” significa muitos, já “phonia” significa “voz, som, grito”. Voz é reconhecida não unicamente como a emissão sonora de um som, mas como identidade de algo que, segundo o autor, na sua origem grega é entendida como o direito de manifestar opinião, “a expressão de um pensamento (individual ou coletivo), que se tem sobre determinada questão” (Maletta, 2016, p.36), ou seja, num processo de criação teatral estão inseridas várias vozes, vários pontos de vista diferentes, que convergem na elaboração de um pensamento uno e compósito.

Apesar do exposto, a polifonia é muitas vezes identificada como sendo originária da linguagem musical, que se apropriou do termo ao encontrar nele o sentido adequado para definir a “multiplicidade de melodias executadas simultaneamente e de forma não hierárquica”. Ou seja, a linguagem musical já acrescenta ao discurso a ideia de simultaneidade e equipolência, assim, a multiplicidade de melodias tem o mesmo poder expressivo e juntas criam um elemento musical em unidade.

Além da polifonia na Música, o autor também considera que a Literatura e a Linguística se apropriam da ideia de polifonia, sobretudo na análise que o filósofo e teórico de Literatura Mikhail Bakhtin faz sobre a obra do escritor russo Dostoiévski. Junto à polifonia, o dialogismo se faz presente na obra desse autor, pois as palavras constitutivas na composição de determinados discursos emanam um pensamento que é construído pelo diálogo, mesmo

que esse seja representado por uma única pessoa, ou seja, essa única pessoa se constitui de todo um complexo informativo, de uma pluralidade de vozes. Segundo Maletta:

Bakhtin, ao identificar como polifônicos os romances de Dostoiévski, quer dizer que este, ao dar voz aos seus personagens, não o faz para que todos conduzam o leitor a um mesmo ponto de vista ideológico; pelo contrário, eles se mostram independentes do autor que os criou, pois têm a liberdade de emitir opiniões em si polêmicas (Maletta, 2016, p.44).

Apesar de a polifonia ser discutida em Bakhtin de forma abrangente, vale dizer que, segundo Maletta, o autor russo não apresenta uma definição explícita do termo, mas, em sua análise sobre os romances de Dostoiévski, ancora-se na ideia de polifonia quando evidencia a multiplicidade, a independência, a simultaneidade, a equipolência e também a polêmica das vozes dos personagens do romance, que se colocam ao lado e igualmente importantes à voz do autor, e que apresentam pontos de vista distintos.

Na linguagem teatral, Maletta vê que a polifonia é a própria manifestação do Teatro, uma vez que em sua essência é constituído de múltiplas vozes que agem dialogicamente na elaboração de um discurso cênico, ou seja, a materialidade apresentada ao espectador é o entrelaçamento de várias individualidades. O espectador tem acesso à trama genuinamente polifônica. Nesse sentido, resumidamente a polifonia no Teatro é:

O entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificado como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir umas nas outras sem prejuízo de sua autonomia, e que têm igual importância para o estabelecimento do sentido que assim se produz (Maletta, 2016, p.48).

Tendo reconhecido o Teatro como arte polifônica, o autor estuda o ideal envolvimento dos artistas ligados à criação como portadores de um discurso polifônico que, se relacionando com o processo de criação, desenvolveriam a capacidade de perceber todas as vozes inseridas no processo, conseguindo dialogar com cada voz de modo que elas possam interferir diretamente no seu processo individual. Maletta diz:

Fundamentando-me então, como premissa, na natureza polifônica do Teatro, afirmo que cada artista teatral, que é certamente uma das vozes da partitura teatral, deveria apropriar-se das diversas outras vozes responsáveis pelos vários discursos que acontecem simultaneamente no ato teatral: as vozes dos atores, do autor, do diretor/encenador, do dramaturgo, do diretor musical/sonoplasta, dos preparadores vocal e corporal, do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, do caracterizador e de todos os demais criadores do espetáculo. Assim, ao incorporar vários outros discursos ao seu próprio discurso, apropriando-se deles, o artista cria para si um discurso polifônico (Maletta, 2016, p.67).

O discurso polifônico quando emanado, possibilita ao artista o envolvimento na criação cênica pela apropriação dos demais elementos constitutivos. Assim, por exemplo, a

iluminadora ao conceber seu objeto artístico está familiarizada com os demais elementos criativos da cena. É, nesse sentido, uma artista que atua de forma polifônica, pois atua em consonância com a natureza polifônica do fenômeno teatral.

Mas como ter essa percepção como prática cênica? Quais os caminhos que formam o artista para a atuação polifônica? E como a atuação do artista em múltiplas funções pode ser um caminho para atuação cênica e formação de outros sujeitos que atuam de forma polifônica? São algumas das questões que perpassam a nossa discussão ao longo deste texto.

Há, na relação entre a prática de atuação de encenadoras em múltiplas funções e a questão sobre a atuação polifônica um tecido que precisa ser alinhavado para que consigamos construir um pensamento que conecte essas duas linhas. Diante disso, parto da premissa de que é necessário horizontalizar as relações entre os sujeitos da criação cênica, prática presente na formação social do Cariri e que também identifica o fazer teatral dos grupos da região, conforme será observado no item que segue.

Ponto 2: Daqui do Cariri: horizontalizando o fazer teatral para a atuação polifônica

Como vimos, um dos principais pontos a ser discutido em torno do desenvolvimento da atuação polifônica é a compreensão de que todas as funções são horizontalmente necessárias no processo de criação teatral, são as múltiplas vozes presentes que se amalgamam na composição da materialidade construída.

A ideia de compor um processo horizontal entre as relações cênicas foi facilmente observada por mim nos primeiros encontros junto às encenadoras estudadas para o desenvolvimento da pesquisa. Parte desse desejo tinha como berço a relação com a prática docente, a partir da experiência que as três tinham com a sala de aula e a vontade de desempenharem um fazer emancipatório junto às pessoas envolvidas, e a outra estava relacionada ao próprio Cariri, a presença de corpos que se constituem a partir desse lugar, do imaginário presente, das performances cotidianas, que evocam um lugar de pertença e de comunidade. O Cariri, que tanto acolhe, provoca nos corpos daqui o sentimento de que conjuntamente é possível chegar a algum lugar, sozinho é que não se chega a lugar algum.

A região fica localizada no interior sul do estado do Ceará, há cerca de 538 km da capital Fortaleza e é considerada o oásis do sertão por ser cercada pela Chapada do Araripe. Esta possui rica biodiversidade natural, onde se encontram áreas preservadas para estudo

paleontológico, geológico e cultural, protegidas pelo Geopark Araripe, que tem como objetivo cuidar e sinalizar as áreas essenciais para a história da Terra. O Geopark Araripe é o primeiro centro das Américas e hemisfério sul reconhecido pela UNESCO.

O nome Cariri se deve pela referência aos indígenas Kariris, primeiros habitantes do lugar. O Cariri faz fronteira ao sul com o estado do Pernambuco, ao leste com o estado da Paraíba e a oeste com o estado do Piauí. A região é composta pelos municípios: Santana do Cariri, Nova Olinda, Farias Brito, Caririaçu, Missão Velha, Jardim, Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, o que formam a Região Metropolitana do Cariri, e destacam-se pela forte efervescência cultural, industrial e econômica.

O Cariri é repleto de manifestações da cultura popular e de grupos de teatro, dança, música, bem como de coletivos de artistas visuais. Os agrupamentos de artistas, como os grupos de teatro, vão se constituindo de forma natural, pelas afinidades entre os/as artistas e o desejo de politicamente se manifestarem diante da sociedade. A maioria dos/as artistas compõem os seus trabalhos de forma colaborativa defendendo a ideia de que conjuntamente as vozes geram mais potência que isoladamente. Por isso, mesmo o/a artista que se entende como “solo” (por não pertencer a nenhum coletivo de artistas em específico), está sempre em diálogo com outras/os, buscando responder às suas questões por meio do diálogo estabelecido coletivamente.

A efervescência cultural do Cariri possibilitou a abertura do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri- URCA, espaço de relevância para a formação de muitos/as artistas da região, que passando a ocupar o espaço da academia puderam ampliar suas trocas a partir de múltiplas perspectivas.

Ao defender a formação do artista/professor/pesquisador, o curso potencializa o desenvolvimento da autonomia, da criticidade, da criatividade e responsabilidade social através do exercício profissional, com isso, é comum a criação de grupos de teatro a partir da universidade ou fortalecimento de grupos de pesquisas que fazem uso de processos colaborativos.

Nessa vertente, as encenadoras LL, CH e CM criaram e fortaleceram os seus grupos de teatro como espaços de ampliação de suas pesquisas e do exercício colaborativo do fazer/pensar a prática teatral de forma conjunta e horizontal, buscando a partir dessa base ideológica a prática do processo de atuação polifônica.

No próximo item, discutir-se-á a forma como cada encenadora exerce a sua função em prol da constituição cênica em busca da polifonia teatral.

Ponto 3- Ganchos metodológicos para a atuação polifônica ou a prática de encenadoras/pedagogas e os caminhos para a atuação polifônica

Utilizo o termo encenadoras/pedagogas para iniciar esse item por compreender, de acordo com as entrevistas realizadas², que as encenadoras aqui descritas se colocam na constituição cênica como mediadoras do processo criativo teatral. Em comum, são formadas em teatro, professoras dessa linguagem, encenadoras que exercem múltiplas funções e integrantes de grupo de teatro, além de produzirem artisticamente na terra Cariri.

O Cariri e as suas configurações coletivizadas propiciam nos corpos dessas mulheres a certeza de pertença ao lugar e a necessidade de mantimento das relações de sociedade presentes nas manifestações do Cariri, algo que elas encontram na criação de seus grupos de teatro e na composição cênica.

A ideia de grupalidade é defendida pelas encenadoras como o espaço necessário à produção artística, em que as mesmas ensaiam modos de existências no mundo e onde exercem suas experiências individuais e coletivas.

Gosto de pensar que artistas se organizam em grupo pela necessidade do encontro com outras/os artistas, no encontro as pesquisas cênicas são ampliadas de um lugar individual para um lugar mais coletivo. Há, de algum modo, uma comunhão de ideais. E essa comunhão potencializa os objetivos e a construção de um discurso. Nesse sentido, o teatro que se faz em grupo é um lugar em que o individual e o coletivo estão em constante confronto e harmonia, sendo, pois, lugar propício a construção de um fazer cênico que busca a atuação polifônica, pois as diversas vozes ligadas ao processo da cena teatral, encontram espaços para o diálogo horizontal entre as vozes que constituem a encenação, propiciando a apropriação desses discursos na construção do fazer cênico de cada um/a.

Ao pensar sobre a ideia de individual e coletivo no teatro que se faz em grupo, o autor Fernando Rocha (2017) utiliza a expressão corpo-conjunto para designar o que ele chama de “Teatro de Grupo”. Segundo ele, o corpo-conjunto é formado pela união *decorpos* afins, que se refere às individualidades, que postas em contato com outras individualidades são

² As entrevistas podem ser acessadas no apêndice da dissertação “Encenadoras do Cariri em múltiplas funções: trajetórias possíveis para a atuação polifônica no teatro de grupo”, disponível no repositório do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN.

confrontadas e afetadas em prol de um projeto artístico comum a todos. A esse respeito o autor coloca:

Entendendo o grupo teatral como um corpo-conjunto estável composto por uma união decorpos afins, encontramos nessa configuração de comunidade de corpos, a devida união de potências para a concretização de um projeto artístico comum entre indivíduos. Uma vez que, grupalmente a possibilidade de amparo, de incentivo e de correspondência para a manutenção de um mergulho em profundidade em processos investigativos, ao menos a princípio, se mostra munida de mais recursos humanos, quer dizer, de mais do que apenas uma só pessoa unindo esforços para tal empreitada (Rocha, 2017, p.21).

As empreitadas enfrentadas pela união *decorpos* afins se estabelecem para além da criação de espetáculos no teatro que se faz em grupo. As/os artistas se unem para produzir e firmar suas posturas políticas perante as questões mais gerais da sociedade. A/O artista, que escolhe realizar seu trabalho em grupo, opta por desenvolver uma postura individual perante as questões daquele coletivo. Há uma espécie de doação a tudo o que diz respeito àquele grupo e a necessidade de um fazer compartilhado em todos os aspectos.

Partindo desse pensamento, é possível compreender o porquê de muitos coletivos resistirem por longos anos juntos, pois o tempo é necessário para que as individualidades presentes possam comunicar uma mesma língua. Assim, essa estrutura do fazer teatral encontra um diálogo possível com o campo de atuação polifônica, pois aproxima a compreensão dos/as artistas de que o teatro é uma arte coletiva, em que todas as vozes presentes são essencialmente importantes.

Os grupos de teatro são os espaços criativos das encenadoras, neles elas exercitam a criação cênica por meio do encontro com os demais corpos que também pertencem e constroem a ideia de grupalidade. Nisso, encontramos um espaço propício ao exercício da escuta e a configuração de um espaço que permita a abordagem sobre a atuação polifônica como objeto de conquista dos corpos que interagem continuamente na efetivação de algo coletivo.

Para que esses corpos construam seus discursos de forma ampliada, inserindo e se apropriando dos discursos dos demais elementos que compõem a encenação, é necessário a mediação entre os saberes, construído pela importante presença da voz de encenadoras/es, que tem como função pôr em evidência os múltiplos discursos presentes, para que se confrontem e dialogicamente elaborem um saber mais compósito, além de fornecerem elementos que permitam a atuação polifônica desses sujeitos.

Ou seja, o trabalho de encenadoras/es deve ser o de possibilitar a construção de um terreno fértil de exposição das diferentes identidades, também chamadas de vozes na definição de Maletta, presentes no ambiente de criação teatral, para que seguidamente o/a artista possa dispor de recursos que lhe permita a apropriação de outras vozes em prol da feitura do seu objeto artístico. Assim, por exemplo, uma atriz que se apropria do discurso do figurino e da cenografia, estaria em diálogo mais próximo com a própria imagem polifônica do teatro, na forma como esse fazer é apresentado ao público. O trabalho pedagógico de encenadoras que reconhecem esse processo passa a ser de extrema eficácia na construção desse discurso por parte de toda a equipe de trabalho, já que ela é o ponto central do encaminhamento do processo.

Analisando as práticas das encenadoras LL, CH e CM, percebi que o fato de elas exercerem mais de uma função na criação cênica, permitia que o diálogo com outros elementos da composição teatral se fizesse presente desde os primeiros encontros, gerando nos corpos dos/as atuantes a possibilidade de apropriação dos discursos referentes aos demais elementos presentes na encenação. Desse modo, o fato de LL atuar como encenadora e iluminadora, além da experiência com a dança, provocava nos demais sujeitos a construção cênica que também se fundamentava a partir dessas referências compositivas trazidas pela encenadora durante o processo de mediação e exercício pedagógico da encenação. Mesma coisa se dava nos processos da encenadora CH, como figurinista e da encenadora CM como dramaturga.

Ao serem questionadas sobre como desenvolviam os seus espetáculos e as relações que estabeleciam com os demais elementos da cena, elas informaram que tem dificuldade de desassociar os elementos compositivos da encenação e que o olhar criativo de cada uma está muito associado ao pensamento criativo desses elementos. Assim, LL ao pensar sobre a sua prática como encenadora, logo consegue visualizar todo o processo criativo da luz, e os elementos compositivos da linguagem da dança que ampliarão a sua visão para a cena. Desse modo, as abordagens metodológicas em torno do processo de criação em sala de ensaio, consideram o diálogo e improvisação desses elementos junto ao elenco.

Do mesmo modo CH, ao pensar a composição cênica, também relaciona os elementos ligados à criação do figurino que a ajudam no entendimento do espetáculo que está em processo de montagem. Todas as etapas do processo são compartilhadas com todo o grupo,

inclusive nascem junto com o grupo, a partir das provocações perceptivas que vão sendo lançadas pela encenadora.

Por fim, a encenadora CM também insere todo o grupo no processo de criação da dramaturgia do espetáculo, que nasce ao longo do processo, junto às improvisações do elenco durante as práticas criativas.

Nesse sentido, as encenadoras trabalham na perspectiva de elaboração de um processo construído por muitas mãos, compartilhado, com a escuta dilatada, o que faz com que os sujeitos presentes possam aprender conjuntamente, criando seus fazeres permeados de ampla colaboração, reafirmando a imagem do teatro como arte polifônica e caminhando, dentro do processo, em direção a atuação polifônica.

A improvisação teatral, como vimos é o principal elemento metodológico que permite a elaboração de novos saberes construídos dialogicamente, entretanto ela é utilizada pelas encenadoras de formas distintas. LL utiliza a improvisação a partir das referências trazidas pela sua experiência em dança, trabalhando o corpo dos/as atuantes na relação que estabelecem com o espaço, o mover-se junto ao/a outro/a por meio dos reflexos produzidos em ação conjunta, a criação de ações físicas por meio de contagens e de gráficos desenhados em papel que conduzem o direcionamento do corpo na cena. Já o trabalho com a presença da luz como materialidade também vai se costurando ao longo da montagem da encenação, em diálogo com demais atuantes. A luz é considerada imagetivamente nas improvisações cênicas, ajudando na elaboração das atmosferas, o elemento é incorporado ao processo a cada ensaio, o que faz com que todos/as os/as artistas busquem se apropriar do discurso da iluminação na constituição do seu próprio discurso cênico.

CM, interessada em criar um ambiente de trabalho em que os sujeitos partilhem conjuntamente o processo de montagem cênica, também faz uso da improvisação teatral. Ao exercer a função como dramaturga, propõe laboratórios em que o uso da palavra e a escrita de textos vai sendo provocada entre os fazedores, bem como a constituição de narrativas costuradas coletivamente durante as improvisações. O material vai sendo colhido pela encenadora e apresentado durante os encontros, de modo que os/as atuantes acompanham e experimentam as novas formulações textuais que são elaboradas. Desse modo, a dramaturgia é tecida de forma próxima, ao longo dos dias em que outras materialidades vão sendo erguidas.

Já CH, ao se dedicar a elaboração do figurino, também propõe que esse elemento se faça presente desde os primeiros encontros. Ao trabalhar com foco na improvisação teatral, também provoca nos/as atuantes a criação do figurino como elemento processual, que vai sendo experimentado durante os ensaios, por meio de práticas pedagógicas que provocam nos sujeitos a coparticipação na elaboração do mesmo, seja por meio de desenhos, feitos pelos próprios artistas ou na definição de cores ou modelos de roupas que os/as atuantes devem levar para os ensaios. Além das entrevistas à equipe de trabalho, à fim de captar dos/as mesmos/as os elementos narrativos presentes na vestimenta de cada figura. Também são elaborados vários modelos de croquis, que são compartilhados ao longo dos ensaios, de modo que o figurino não é um elemento surpresa, que aparece apenas há poucos dias da estreia do espetáculo, mas colabora na construção de narrativa do trabalho.

As estratégias metodológicas construídas pelas encenadoras/pedagogas, inseridas dentro do terreno colaborativo, que é o teatro de grupo, constroem caminhos que permitem ao artista o desenvolvimento da atuação polifônica, pois esses, ao coparticiparem da elaboração de todos os elementos que compõem a encenação, passam a constituir um pensamento mais abrangente para a emissão de sua própria voz, carregada dos discursos de outros elementos que foram apropriados por si mesmos e que só se tornaram possíveis pelo estabelecimento do fazer teatral como espaço de troca de saberes e pela mediação de encenadoras preocupadas com o processo de aprendizagem dos sujeitos presentes, aqui chamadas encenadoras/pedagogas.

Diante de tudo, a perspectiva de criar a materialidade cênica na ótica de encenadoras que atuam em outras funções lança questões pertinentes: a) o fato de as encenadoras atuarem em outras funções ao longo da criação teatral possibilita a agregação de todas/os as/os artistas na composição da encenação ao longo do processo, já que as encenadoras percebem o quanto é necessário o diálogo entre os elementos constitutivos na elaboração do discurso da encenação?; b) a multiplicidade de funções tende a criar discursos homogêneos, e quais as relações disso com a atuação polifônica?

Diante dessas questões, e do ponto de vista da prática das encenadoras, o exercício da encenação sob a ótica de outros elementos que compõem a encenação teatral se refere à questão da formação de cada uma, que ao longo dos processos em que conduziram foram percebendo a elaboração de discursos que estavam conectados a outros elementos da encenação. Com isso, essas encenadoras passaram a dialogar ao longo da criação a partir de

mecanismos distintos, que interferem diretamente na forma de composição do espetáculo, por isso sentem a necessidade de ao longo da criação todos os elementos estarem presentes, pois de fato, isso gera o comprometimento de determinadas elaborações estarem intermediadas com os demais elementos.

Quanto ao fato de a multiplicidade de funções tenderem a criar discursos homogêneos, é algo que de fato pode recair sob a prática de qualquer artista, porém isso não exclui necessariamente a possibilidade de atuação polifônica, pois a homogeneidade do discurso está mais ligado à capacidade de o indivíduo atuar em funções múltiplas, e a polifonia ao considerar a presença de vozes que se alinhavam na construção da materialidade cênica pode também abrigar a homogeneidade do discurso do/a artista, pois a polifonia nem sempre precisa ser polêmica.

A elaboração de discursos homogêneos, não é uma questão na fala de cada encenadora, pelo menos não com esse argumento, mas de todo modo, apesar de estarem inseridas em áreas distintas da criação e por se tratar da mesma pessoa é possível que as vozes de cada elemento se camuflem a ponto de não ser possível detectar a especificidade de cada elemento compositivo.

Apesar disso, e tendo como referência a prática das encenadoras LL, CH e CM, retomando ao espaço em que elas atuam, ou seja, os seus grupos de teatro, seus discursos geram muito mais possibilidades de encontros e confrontos entre as vozes compositivas, e entre as vozes geradas a partir delas mesmas, do que uma homogeneidade que não se equivale a nenhuma ação em específico. Isso se dá pela relação de identificação de cada encenadora diante dos elementos que compõem suas práticas, o que lhes gera o comprometimento e intensificação na pesquisa de cada ação desenvolvida. A relação de grupalidade já apontada em outro momento, também providencia que a autonomia conquistada pelos/as integrantes seja configurada na relação de troca, fazendo com que todos os elementos constitutivos sejam altamente discutidos em sala de ensaio, o que faz com que cada elemento não perca a sua especificidade diante do espetáculo como um todo.

Os pontos apresentados nos dão uma referência da comunhão entre a prática das três encenadoras aqui discutidas, além de nos ajudarem na percepção de um fazer teatral que busca coadunar com a polifonia que é inerente ao teatro. Quando o autor Ernani Maletta (2016) discute sobre a polifonia teatral e a atuação do/a artista diante desse fenômeno, ele não aprecia especificamente esses três pontos apresentados, mas considera a importância da

formação do ator ou atriz para a atuação polifônica, nesse sentido ele cria como artista que trabalha diretamente voltado para a musicalidade e preparação vocal no espetáculo teatral, uma série de estratégias, chamadas por ele “estratégias polifônicas” que direciona atores e atrizes para a sensibilização de gerir vários discursos simultaneamente.

As “estratégias polifônicas” são um conjunto de procedimentos artísticos e pedagógicos que fazem com que o ator ou a atriz estabeleçam o contato com múltiplos discursos operantes da cena. As estratégias criadas por Maletta foram organizadas a partir da prática do repertório pessoal desse artista e foram sendo aprimoradas através das várias possibilidades experimentadas por ele junto aos processos artísticos em que participou. A esse respeito o autor diz:

Assim, motivado pelos trabalhos anteriores nos quais pude observar muitos resultados positivos, dediquei-me a resgatar e pesquisar um repertório de exercícios que me haviam sido apresentados por diretores e preparadores corporais com quem eu havia trabalhado, até então, na montagem de diversos espetáculos, além de jogos e brincadeiras, em especial do universo infantil, que busquei na minha memória, para, em seguida, adaptá-los, criando novas dinâmicas que também incluíssem um entrelaçamento de ações discursivas. Geralmente, num mesmo exercício, buscava-se associar uma melodia ou uma canção a algum desenho coreográfico, sempre numa situação de representação, sugerida por uma história a ser contada ou por emoções a serem experimentadas durante a execução das dinâmicas. Assim, o canto sempre se associava a gestos, movimentos, deslocamentos, e pequenas coreografias, às vezes com estruturas mais complexas que envolvessem determinadas regras, coordenação motora, alteração no sentido do deslocamento, lateralidade, contagem de passos (Maletta, 2016, pp.253-254).

Como se nota nessas palavras, Ernani Maletta trabalha a musicalidade por intermédio de exercícios que alcancem outras esferas necessárias à expressividade dos atores e atrizes em cena. Segundo ele, muitos dos exercícios que compõem o repertório das “estratégias polifônicas”, têm melhores resultados em longo prazo, quando os atores e atrizes já estão mais familiarizados com a dinâmica e conseguem realmente se apropriarem dos diversos conceitos envolvidos.

Do mesmo modo, considero que as “estratégias polifônicas” apresentadas neste artigo também se efetivam com eficácia pela continuidade do convívio entre as figuras integrantes dos grupos em que as encenadoras atuam. Nesse sentido, as “estratégias polifônicas” compreendidas na pesquisa, consideram três aspectos distintos do estudo apontado por Maletta, as quais são: A atuação de encenadoras em múltiplas funções como estratégia que convoca a presença de todos os elementos que compõem a encenação teatral ao longo de toda a criação, fazendo com que todos/as os/as artistas construam o seu discurso cênico a partir das diversas vozes inseridas na criação; a experiência com o teatro de grupo como espaço que

busca a relação horizontal entre os saberes; e o exercício da encenação como prática pedagógica, que faz com que o processo criativo seja um espaço de desenvolvimento de saberes, mediados por encenadoras.

Diante disso, apesar de o termo “atuação polifônica” ser proveniente do autor Ernani Maleta, é natural que o caminho feito por ele seja consideravelmente distinto do caminho que traçamos sobre a prática das encenadoras LL, CH e CM, pois a atuação polifônica sugere a construção de um percurso metodológico e de construção de poéticas, que será elaborado diferentemente em cada experiência em que os sujeitos busquem essa relação com a imagem polifônica do próprio fazer teatral.

Referências

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa.** Coleção Leitura. 27. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

ROCHA, Fernando. **O ritual do ator em grupo: Treinamento de Atores como Cultura Coletiva.** Jundiaí, SP: Paco, 2017.

Artigo recebido em 16/10/2022 e aprovado em 27/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45433>

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

ⁱ Maria Lucivania de Lima Barbosa - Artista, pesquisadora e professora. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN e Licenciada em Teatro pela Universidade Regional do Cariri-URCA. Atualmente é professora substituta do Departamento de Teatro da URCA e professora efetiva da rede pública do estado da Paraíba. lucivania2@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8280382131195115>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3403-4041>

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

