

Tecendo vozes: a polifonia no Grupo *Oficina Multimédia*

Mônica Medeiros Ribeiro ⁱ

Cássio Eduardo Viana Hissa ⁱⁱ

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Tecendo vozes: a polifonia no Grupo *Oficina Multimédia*

Este texto apresenta reflexões acerca da polifonia no grupo *Oficina Multimédia*, de Belo Horizonte. Por meio de pesquisa documental nos cadernos de processo da diretora Ione de Medeiros, discorre-se sobre a presença da polifonia no processo de criação do grupo, sobre a natureza formativa das práticas de ensaio que encaminha a cena polifônica do grupo, em diálogo com as proposições de atuação e cena polifônica de Ernani Maletta (2016). Aponta-se, ainda, a possível correlação a ser estabelecida entre polifonia e transdisciplinaridade.

Palavras-chave: Processo de criação. Polifonia. Grupo *Oficina Multimédia*.

Abstract - Weaving voices: polyphony in the *Oficina Multimédia* group

This text presents reflections on polyphony in the *Oficina Multimédia* group, from Belo Horizonte. Through documentary research in the director Ione de Medeiros's process notebooks, we discuss the presence of polyphony in the group's creation process, about the formative nature of the rehearsal practices that guide the group's polyphonic scene, in dialogue with the propositions of acting and polyphonic scene by Ernani Maletta (2016). It is also pointed out the possible correlation to established between polyphony and transdisciplinarity.

Keywords: Creation process. Polyphony. Group *Oficina Multimédia*.

Resumen - Tejiendo voces: polifonía en el grupo *Oficina Multimédia*

Este texto presenta reflexiones sobre la polifonía en el grupo *Oficina Multimédia*, de Belo Horizonte. A través de una investigación documental en los cuadernos de proceso de la directora Ione de Medeiros, discutimos la presencia de la polifonía en el proceso de creación en los primeros doce años del grupo y el carácter formativo de las prácticas de ensayo que orientan la escena polifónica del grupo, en diálogo con las proposiciones de escena e actuación polifónica, a partir de Ernani Maletta (2016). También se señala la posible correlación a establecerse entre polifonía y transdisciplinariedad.

Palabras clave: Proceso de creación. Polifonía. Grupo *Oficina Multimédia*.

Introdução

A polifonia resulta de movimentos de entrelaçamento, de alinhamento, de contrapontos, de atravessamento. Essas muitas vozes articuladas em experiências de coexistência, de compartilhamento, configuram partilha que gera um todo feito de vários e diversos. Seja na música, na literatura, no teatro, a polifonia revela sua natureza complexa. Como diz Edgar Morin (2005, p.13), “[...] a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo.” Como se entrelaçam os fios - materialidades - desse tecido que se faz de muitos? Faz-se imprescindível ressaltar que tal entretecimento visa a constituição de um todo, cujas partes estão no todo e o todo está nas partes, conforme princípio hologramático do pensamento complexo de Edgar Morin (2005).

Pensemos, a partir da imagem: o todo e as suas partes estão em movimento, tudo coexiste e, no contato, tudo está em transformação. Questão: cada unidade em movimento guarda certa identidade que lhe refira, mesmo no contato que as transforma? O movimento do todo e o movimento das partes, simultaneamente, fazem o tecido. Não se quer dizer que, no todo em movimento, cada unidade preserva o núcleo que a faz existir de modo distinto das demais; isto porque, com o tempo processual - história formativa das partes e do todo -, também o imaginado núcleo poderá se transformar em decorrência e coerência com o movimento das partes e do todo.

Imaginemos, ainda: cada parte - em contato com todas as demais - faz um todo coerente ou que tende à coerência, tal como pode ser lido, compreendido ou interpretado. Entretanto, nem tudo estará sempre à mostra: há gestos ocultos, há imagens interiores a cada ser e a cada parte em movimento, mas a leitura do todo é independente da referida e relativa invisibilidade. É a partir do que está à mostra que se imagina e se concebe o que não está. Ainda: a leitura do todo, assim como a leitura da obra ou da cena, é também constitutiva da obra e do todo. Em permanente movimento e sob transformação, as partes poderão se expandir e, com isso, ampliar as zonas de contato entre todas elas, interferindo ainda na transformação ou na reconstrução do todo. É processual e permanente enquanto não houver fim.

A leitura do todo - ou a interpretação da sua natureza e existência - poderá ser processada a partir da leitura das partes na estrutura movente que faz. Mas, a presença das

partes no todo não implica a possibilidade da leitura autônoma das mesmas. A leitura da mobilidade independente das partes reside na impossibilidade resignada da leitura particular de cada uma delas, pois o movimento de cada unidade se faz articulado com todas as demais e em coerência com o movimento do todo.

Intertexto, intermídia, hipertexto, cânones, repetições são modos de ensaiar a polifonia no campo das artes, de experimentar simultaneidades e, assim, expandir territórios fabricando fronteiras (Hissa, 2002). Movimentos de enlace, de estreitar distâncias, de fabricar e habitar fronteiras, de fazer-se uno com o outro viabilizam a polifonia no teatro. Na cena-texto-tecido do teatro percebe-se a concretude da referida polifonia, cujas vozes - diversas e singulares - decorrem do movimento que as faz una. A cena polifônica é cena fronteira. Cena tecida pelo trânsito que, assim, se configura texto complexo por meio de um discurso polifônico.

O trânsito é movimento e estamos nos referindo a certo trânsito: o *formativo*. Imaginemos, aqui, que cada uma das partes seja um território, cada qual, certamente, com os seus limites [voltados para o interior, implicando em fechamentos] e as suas fronteiras [voltadas para o exterior, representando aberturas, janelas ou franjas]. O que nos interessa é pensar o trânsito que supera e extrapola os limites constitutivos do discurso territorial enclausurado. Estamos nos referindo às perspectivas de abertura territorial e, portanto, ao fortalecimento de fronteiras. Assim, em princípio, consideremos que o trânsito formativo potencializa as unidades discursivas territoriais [ou as partes do todo coerente]. É assim que os discursos parcelares se fortalecem: a partir do contato com os demais discursos que circulam na construção da totalidade em movimento. Mas, eles se transformam e é exatamente por isso que se fortalecem. O que nos importa é que o trânsito formativo intensifica perspectivas de contato entre as zonas de contato e vivificam, pois, as fronteiras [espaços entre] que se enriquecem entre os discursos ou entre as vozes que fazem um todo em movimento, a obra ou a cena.

Vozes autônomas e equipolentes - como nos aponta Ernani Maletta (2016) ao se referir aos discursos que compõem a cena. “O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Vale dizer, a polifonia refere-se à faculdade de um discurso incorporar e estar tecido por outros discursos, apropriando-se deles de forma a criar um discurso polifônico.” (Maletta, 2014, p.33) A cena teatral, a partir dessa perspectiva, é feita de diversas instâncias discursivas entrelaçadas. Tecido. Texto. Cena teatral necessariamente polifônica.

Seria essa cena, feita de muitas vozes, oriunda do fazer daqueles que transitam rumo ao outro, rumo a territórios de linguagens artísticas diversas à de sua formação? Podemos pensar numa polifonia decorrente do movimento de apreender a diferença que, incorporada, se presentifica no plural - articulando semelhança e diferença?

Este texto apresenta algumas reflexões preliminares sobre a polifonia praticada pelo Grupo Oficcina Multimédia¹ (GOM), de Belo Horizonte, dirigido pela musicista Ione de Medeiros. Por meio tanto de uma pesquisa documental em cadernos de processo da diretora Medeiros, da correlação entre as impressões acerca da presença de diferentes linguagens artísticas nesses documentos, do resultado de memórias crítico-reflexivas da participação da autora em processos de criação e diálogos com Medeiros - com recorte temporal marcado por um exercício compositivo, de 1977, e o processo de criação do espetáculo *Navio Noiva e gaivotas*, de 1989 -, quanto de reflexões decorrentes de leituras afins, objetivamos pensar juntos sobre a polifonia no GOM.

Grupo Oficcina Multimédia: uma proposta de integração

Em 1977, o compositor argentino Rufo Herrera cria o grupo Oficcina Multimédia. Após temporada na Bahia, atuando junto a diversos artistas da cena da música contemporânea brasileira - Ernest Widmer, Lindembergue Cardoso, Walter Smetak, Marco Antônio Guimarães, entre outros -, Rufo participa de um dos reconhecidos eventos artísticos da UFMG: o 11º Festival de Inverno, realizado, então, em Belo Horizonte. Na oficina por ele ministrada, *Curso de Arte Integrada*, reúnem-se artistas das mais diversas linguagens, entre os quais estava Ione de Medeiros. Sua proposta nesse curso era promover “o intercâmbio de funções entre bailarinos, atores e músicos (Paoliello, 2007, p. 113). Em entrevista concedida a Guilherme Paoliello (2007, p. 113), Herrera afirma que o trabalho era orientado pelo “[...] conceito de *arte integrada*, em que o processo de criação estaria fundado na integração das diferentes linguagens artísticas [...]” Foi, então, que criou o Grupo Oficcina Multimédia, cujo propósito, como denota seu nome, é a integração das linguagens artísticas a partir da ideia de equivalência entre elas, sem hierarquias previamente estabelecidas.

¹ Site do grupo: <http://oficcinamultimedia.com.br/v2/>

Desde seu início o Multimédia já promovia o trânsito de seus participantes entre as diferentes linguagens. A música fora a porta de entrada para a construção da cena polifônica do GOM, tanto pelo seu criador, o bandoneonista Rufo Herrera, quanto pela coexistência junto a uma escola de música e convivência e intercâmbio artístico com o trabalho de criadores como Marco Antônio Guimarães, fundador do Grupo Uakti².

Depois que o teatro ficou pronto, foi a época em que eu produzi mais instrumentos. Os instrumentos de tubo de PVC do Uakti que são os que ficaram mais conhecidos pelo visual mais aparente, toda essa série foi feita lá, nesta salinha. Mas não existia o Uakti. Nesta época quem usava os instrumentos era o grupo Multimédia. O primeiro grupo que usou foi o Multimédia no Festival de Inverno de Ouro Preto. E o Rufo fez uma peça especialmente para esses instrumentos. Ele usava os instrumentos como cenário, como escultura. [...] Chamava Sinfonia em Re-fazer. A peça começava com uma figura enorme, uma espécie de totem feita com os instrumentos. E os músicos eram atores e eles desmontavam esse totem e começavam a tocar e toda hora os instrumentos estavam funcionando como cenário. Então quem primeiro usou foi o Rufo. E nesta época, que eu tinha oficina na Fundação, o Multimédia ensaiava lá. Então era muito comum eu acabar de fazer um instrumento e levar no meio do ensaio deles. E eles já começavam a experimentar, deixava lá com eles e eles ficavam experimentando. Depois vinha outro. Mais tarde é que os músicos começaram a se interessar (Guimarães, 1988 apud Paoliello, 2007, p. 126).

Sediado na Fundação de Educação Artística³, de Belo Horizonte - escola de música que, desde sua criação, investe na experimentação artística, o grupo iniciou seu trabalho sob direção de Herrera até 1983 quando Ione de Medeiros assume essa função. De Herrera permaneceu a ideia de que todas as formas de expressão artística possuem elementos análogos de estruturação, tendo como ponto de unidade o conteúdo estético inerente à obra de arte. Desse modo, a cena do Grupo sempre foi resultante de um entrelaçamento das linguagens da música, artes visuais e audiovisuais, dança, teatro. Tal tessitura resulta da presença no GOM, ao longo dos anos, de artistas oriundos de diferentes campos artísticos, sob direção de Ione de Medeiros.

² Uakti é um grupo instrumental cujos instrumentos não convencionais foram criados por seu fundador, o musicista Marco Antônio Guimarães. O grupo tocou com Milton Nascimento, Manhattan Transfer, Paul Simon, Philip Glass, entre outros.

³ A Fundação de Educação Artística, fundada em 1963, é uma escola de música, sediada em Belo Horizonte, destinada ao ensino, experimentação e difusão artística. Para mais informações, sugere-se consulta ao site da escola. <https://feabh.org.br/a-fundacao/>

A polifonia na prática do Grupo Oficcina Multimédia

O grupo Oficcina Multimédia encaminha a polifonia tanto por meio da contínua experiência inventiva quanto pelo olhar agudo da diretora que não dissocia música de texto ou de cena, e tampouco dança de teatro, objeto cenográfico de ação cênica. Ione cria junto aos artistas do GOM uma cena de muitas vozes.

A linguagem do Grupo Oficcina Multimédia foi-se configurando cada vez mais por essa característica de abstração, que associa a uma visão sincrética, ou seja, aquela que não prioriza o detalhe, e sim a essência. Com essa visão estabelecemos algumas referências para a encenação multimeios do Grupo, na qual as montagens não têm função prioritária de contar uma história ou seguir um discurso linear; os cenários não são descritivos, os textos, quando existem, são tratados sob o enfoque musical; e os atores, por sua vez, não estão unicamente sob o jugo de um personagem, mas seguem um roteiro concebido como uma partitura cênica polifônica em que as muitas vozes correspondem às diversas possibilidades sonoras, visuais e plásticas que integram a dramaturgia do espetáculo (Medeiros, 2007, p.15).

A ideia de uma partitura cênica polifônica ressalta a experiência de integração, de atravessamento de linguagens, desde a base do processo de criação. Nessa partitura, a diretora compõe com as diversas instâncias discursivas do texto cênico polifônico - movimento, texto, iluminação, figurino, música, cenografia - que se entrecruzam na cena. Escrita compositiva, as partituras de Ione de Medeiros não apenas registram a estrutura da obra, como também sua natureza polifônica - de integração e não de complementaridade artística. Tal ressalva deve-se a que importa na polifonia a inter-relação que se estabelece na trama do discurso, feito de vozes simultaneamente interdependentes e autônomas. Cada uma das vozes - das materialidades artísticas, como se nota nas partituras cênicas de Medeiros - guarda qualidades que a diferenciam das demais. Entretanto, sua existência de sentido é operada na trama tecida entre elas - no entre territórios artísticos. Portanto, a integração implica o todo, construído pela incorporação das diferentes vozes em um corpo - um corpo feito de outros.

Durante o *Curso de Arte Integrada*, realizado no 11º Festival de Inverno da UFMG, sob orientação de Herrera, Ione de Medeiros estrutura sua proposta cênica a partir do desenho de uma partitura que sublinha a referida integração. Para a criação compositiva da denominada *Cena I - Reflexões de um violinista num mundo máquina*, a partitura, conforme figura 01, apresenta descrições referentes aos personagens, existência de texto, instrumento musical, expressão corporal, som, cenário e iluminação. O exercício compositivo com essas instâncias discursivas decorria da prática de criação dos artistas. É interessante observar que o pensamento sobre a

luz, cenário e sonorização estão desde o princípio articulados ao que, em geral, considera-se o elemento principal da cena teatral - o ator. Tal articulação se faz pela perspectiva da integração e não da complementaridade. A estrutura desse registro do processo de criação de Medeiros revela a não hierarquia entre as materialidades da cena. Não há qualquer destaque para a ação dos artistas em relação ao desenho de luz, som, cenografia. Há, ainda, mini partituras nessa partitura que orientam a execução musical e sonora - linhas do violino e do som. Essas são feitas de símbolos musicais, desenhos, palavras espelhando a complexidade da estrutura polifônica. As linhas - vozes - do violino e do som podem ser compreendidas, ainda, como exemplo de existência singular, ainda que constituintes do todo da cena em criação.

Quando se faz uma leitura vertical dessa partitura, nota-se o exercício do pensar complexo que associa cada uma dessas instâncias discursivas, possibilitando uma compreensão do todo do instante retratado. A descrição sucinta de cada linha se articula com as demais descrições e vislumbra-se a cena, feita de imagens ensaiadas na ponta da caneta.

Cena I - "Reflexões de um violonista num mundo máquina"

personagens: violonista narrador tato	violonista estudante cena aberta	Cumpre um lugar determinado na maquiagem para tocar		Falado: Era uma vez um mundo Um mundo máquina Máquina de nascer, máquina de morrer Máquina de criar e matar Máquina de fazer som Máquina de fazer luz Máquina de fazer bolas, chocolates, doces Máquina de lavar roupa, o mundo De furar o chão e enterrar homens	Improvisei no violino, estimulando o movimento	Falado - máquina estável
violino						
grupo expressão corporal						Preparação do movimento 1 pessoa →
SOM			dentro do piano 		instrumentos de percussão: improvisado 	
cenário: localização material mecânica	1 banco, 1 estante, 1 piano de cauda desmontado, 1 poltrona, ambiente sua casa - pessoas desinteressadas	cenário muda pessoas sarem →	cenário continua idem →			1 pessoa no centro do cenário →
Luz	Tatoal	luzes quadradas brancas	fade out	Foco sobre violonista	fade out	Foco sobre violonista

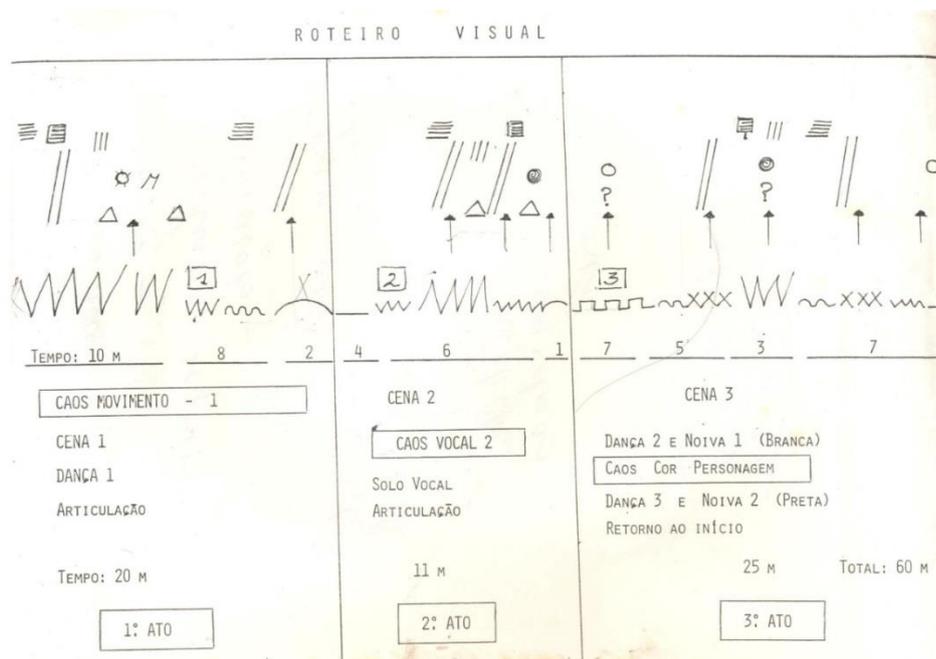
Figura 01- Roteiro criativo feito por Ione de Medeiros (Oficina com Rufo Herrera), 1977.

O registro do exercício compositivo pode ainda ser visto após doze anos de prática criativa. Durante o processo de criação do espetáculo *Navio noiva e gaivotas*, o segundo da trilogia Joyce⁴, Medeiros compartilha o registro da partitura cênica com o público ao inseri-lo como roteiro visual no programa do espetáculo. Assim, o GOM partilha seu processo de criação e, assim, a constituição polifônica de sua cena.

Dessa vez, Ione aposta na abstração para tentar elucidar a estrutura do espetáculo. Ao fornecer uma espécie de bula que traduz os símbolos utilizados, Medeiros revela a natureza complexa da relação entre as materialidades cênicas - objetos, recurso tecnológico, diferentes linguagens artísticas, ação cênica, personagens, textos. Abaixo dos desenhos estão palavras e expressões que abordam tempo, espaço, personagens. Chama a atenção o destaque conferido ao caos, com variações, que perpassa cada um dos atos constituindo-se, desse modo, o elemento que retorna, o *leitmotif*.

Interessante que o caos seja o elemento que retorna, uma vez que sua natureza é sempre complexa, múltipla, diversa, ainda que *una* - integrada - em sua totalidade de caos.

Pela leitura do roteiro visual vislumbra-se a síntese do discurso cênico e seu transcorrer como uma espécie de arquitetura da cena. Não se objetiva contar uma história, mas sim desnudar a estrutura do espetáculo dividido em 3 atos.



Roteiro criativo visual de Ione de Medeiros, espetáculo *Navio Noiva e Gaivotas*, 1989.

⁴ A Trilogia Joyce é composta por espetáculos do Grupo Oficina Multimídia inspirados nas obras do autor irlandês, James Joyce: *Navio-noiva e gaivota* (1989), *Epifanias* (1990) e *Alicinações* (1991).

BULA DO ROTEIRO VISUAL			
ESCADA	//		
CADEIRA	///		PEQUENOS CAOS
CAPA	∩		
SLIDE	△		DANÇA
BICICLETA MUDA	○		
BICICLETA SONORA	⊙		- "POBRE ISA...
MÚSICA AO VIVO	?		
TEXTO GRAVADO	☒		NOIVA
TEXTO NO MICROFONE	☒		MÚSICA GRAVADA
CÔR	⊙		
GRANDE CAOS	W		
CENAS (1 - 2 - 3)	□		

Bula do roteiro criativo visual de Ione de Medeiros, espetáculo *Navio Noiva e Gaivotas*, 1989.

Esses registros denotam a interação entre as diversas materialidades dessas cenas do GOM, mostrando como a integração das linguagens está na concepção mesmo da cena, no pensamento da diretora. O roteiro visual - partitura polifônica - opera como estratégia compositiva de uma cena que não busca priorizar uma linguagem em relação às demais. Vemos e imaginamos essas vozes simultâneas e singulares - autônomas e equipolentes, retomando outra vez Maletta (2016).

Além da polifonia que se revela nas partituras polifônicas, importa sublinhar que ela também transparece durante o próprio exercício da criação desse coletivo que busca existir na fronteira entre as linguagens artísticas. Entretanto, para habitar a fronteira é imprescindível que a sala de ensaio seja também sala de aula - espaço formativo. Para tanto, é necessário dispor-se ao contínuo exercício de formação-transformação.

Estar disponível para o trânsito formativo ou para a formação sempre transformadora é estar disposto a se arriscar e se entregar à transformação [*trans* (através; para além de) + *formare* (formar; preparar)]. A formação dos sujeitos coincide com a sua história de vida ou da vida dos mesmos é parte integrante. Terá sido sempre rico caso tenha havido sempre trânsito formativo. Por sua vez, no âmbito do processo criativo, fronteiras são habitadas. Há trânsito

criativo, mas deverá haver ausência de interrupção dos processos formativos [transformadores] e, sobretudo, quando se trata de alimentar processos criativos de caráter coletivo. Saber a linguagem do outro é indispensável e, para tanto, é necessário se inserir literalmente no território discursivo do outro; e dele se apropriar de modo a não ser invasivo na construção do todo coerente.

Ainda sob a direção de Herrera, os integrantes do GOM, provenientes de diferentes experiências artísticas, revezavam-se nas diversas funções que a montagem cênica demanda - diretor, ator, coreógrafo, dramaturgo, iluminador. Assim, instituía-se um processo de criação sob a égide da formação continuada dos artistas. Fomentava-se o trânsito entre os diversos territórios artísticos, como relembra Rufo Herrera (2006) em entrevista concedida a Guilherme Paoliello (2007, p. 114).

Na improvisação, este descompromisso com a afinação, com a escala temperada, nos permitia usar estes instrumentos de outras formas: com o cenário, como adereço, às vezes até como figurino, porque às vezes vestíamos os instrumentos. [...] buscávamos sempre esta integração. Nesse momento, até a iluminação. Providenciamos que tivesse uma mesinha com uma resistência dentro do palco, dentro da cena, porque aí havia também revezamento. Enquanto um estava tocando, largava e ia fazer a luz, ia para outra função. Essa técnica de revezamento era o que interessava como base.

Para uma cena polifônica faz-se necessário um processo de criação/formação também polifônico. Em consonância com a conceituação de Ernani Maletta (2016) de atuação polifônica, os artistas do Multimídia passam por um longo processo de preparação/formação antes de apresentarem a obra ao público. Durante esse período, que dura em média seis meses, o corpo é sensibilizado em sua totalidade mente-corpo por meio de procedimentos oriundos dos territórios da música, teatro, dança, literatura entre outros. Leituras comentadas, fruição de obras cênicas, fílmicas, de dança, assistência de palestras e seminários temáticos, treinamentos corporais, práticas dialógicas, estudos de texto, improvisações, exercícios de composição cênica são realizados com o propósito de alimentar a cena em criação. São essas experiências partilhadas entre os artistas e a diretora que fornecem as condições para que a sala de ensaio se configure também espaço de formação. Essa multiplicidade de procedimentos pertencentes aos processos de criação conformam os ensaios. Estar em *estado de ensaio*, com certezas provisórias, como ensina Ione de Medeiros, demanda estar aberto ao risco da travessia entre os territórios das linguagens artísticas. Aprende-se fazendo, observando, errando, refazendo, escutando. A mirada da diretora converge a multiplicidade dos procedimentos rumo a um todo complexo.

Esse processo marca de tal forma a trajetória formativa dos artistas do GOM, que muitos deles, aos poucos, ampliam sua atuação como criadores-intérpretes e assumem a assistência de direção, a preparação corporal, a produção, a criação de vídeos, trilhas sonoras entre outras funções.

Da sala de ensaio, concebida como espaço formativo dos artistas do grupo, à cena resultante do processo de criação experimenta-se a polifonia. A proposta de integração das linguagens artísticas, sem promover a hierarquização de uma em relação a outra, se faz corpo cênico, cena teatral.

Uma questão se põe: a cena polifônica poderá ser compreendida como transdisciplinar? À primeira vista, o que se refere à polifonia também diz respeito à transdisciplinaridade. Poderíamos, inclusive, substituir os termos, sem perdas de expressão e de significados: *prática transdisciplinar* por *prática polifônica*, ainda que, da referida substituição, possam emergir problemas de entendimento referentes à sugestão de similitude entre os prefixos *multi* [multidisciplinar] e *poli* [polifonia]. No entanto, há uma particularidade. A *transdisciplinaridade moderna* [a que, predominantemente, se refere no mundo da academia] é originária do universo da ciência [ou das ciências] que exclui a arte e outros saberes para existir como *ciência moderna*.

Ainda que assim seja, a transdisciplinaridade é, já, palavra comum em todos os ambientes exteriores à ciência, inclusive nas artes. Portanto, trata-se de uma palavra com forte significado que, a despeito de uso indiscriminado, permanece como desejo, no imaginário da ciência, do conhecimento e dos saberes ditos [pela ciência] como não científicos. *Trans*: para além de. Formação transdisciplinar: formação para além das disciplinas e, conseqüentemente, da ciência moderna; implica a transformação dos sujeitos através do trânsito [formativo e transformador] entre as disciplinas, saberes e práticas. Há mais o que considerar.

Como já observamos, o prefixo *multi* [multidisciplinar] denota similitude com o prefixo *poli* [polifonia]. No entanto, a multidisciplinaridade não pressupõe trânsito, ao contrário da polifonia que, por sua vez, encontra a sua similaridade na transdisciplinaridade; e, aqui, não estamos nos referindo à transdisciplinaridade moderna: a que se dá exclusivamente no âmbito da ciência moderna. Estamos nos referindo à transdisciplinaridade cujo discurso pressupõe uma formação transdisciplinar [feita de trânsito entre disciplinas,

saberes e práticas], em que *o eu e o outro* estão em *relação de constituição*, tal como na polifonia: o outro é quem me faz ser e, radicalmente, é o que me faz ser eu mesmo.

Considerações finais

Com mais de quarenta anos de trabalho de criação contínuo, o GOM é também espaço de formação artística. Sua cena polifônica resulta de práticas contínuas de ensaio, de estudo, de abertura e disponibilidade de transitar. Fundada no movimento de experimentar e apreender outros saberes artísticos, transitando por diversos territórios epistemológicos, a formação polifônica, experimentada nos ensaios, encaminha a cena polifônica e sublinha a imprescindível transformação de si neste processo de criação.

Essa experiência incorporada se presentifica uma, mas plural - articulando semelhança e diferença, e, assim, sublinha a polifonia no Grupo Oficina Multimídia.

Referências

HISSA, Cássio E.V. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MALETTA, Ernani. **A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia**. Polifonia, Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, pp. 29-54, Jul-Dez. 2014. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/issue/view/160>. Acesso em 15 de setembro de 2022.

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

MEDEIROS, Ione de. **Grupo Oficina Multimídia: 30 anos de integração das artes no teatro**. Belo Horizonte: I.T. Medeiros, 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Do francês Eliane Lisboa. Porta Alegre: Sulina, 2005.

PAOLIELLO, Guilherme. **A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG)**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação/UFMG, 2007. Tese em Educação.

Artigo recebido em 24/10/2022 e aprovado em 01/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45512>

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

ⁱ Mônica Medeiros Ribeiro - Doutora em Artes-PPG Artes da EBA/UFMG. Possui Graduação e Mestrado em Letras/UFMG. Especialista em Neurociências e Comportamento pelo /ICB-UFMG e Neuropsicologia pela FUMEC. Atriz e dançarina, preparadora corporal, diretora Professora Associada do departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG, com atuação no curso de Graduação em Teatro. Professora permanente da Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Coordenadora da Pós Graduação em Artes da EBA/UFMG (2018-2020). Diretora Adjunta de Ação Cultural da UFMG (2019- 2022). Membro pesquisador do grupo de pesquisa IMPROLAB e do CRIA: Artes e Transdisciplinaridade, do qual é vice líder. Pesquisa processos de criação em artes da cena, improvisação em dança; práticas do corpo e epistemologias nas artes e humanidades. Coordenadora do LECAC - Laboratório de Estudos do Corpo nas Artes da Cena. Membro Pesquisador da ABRACE-Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. Pró-reitora adjunta de Cultura da UFMG. monicaribeiro@yahoo.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6739544971574698>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5625-6115>

ⁱⁱ Cássio Eduardo Viana Hissa - Possui Graduação em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1982), Mestrado em Demografia pelo CEDEPLAR - Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional da Universidade Federal de Minas Gerais (1990), Doutorado em Geografia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1999), Pós-Doutorado em Epistemologia e Sociologia pelo CES - Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2006). Formação livre: filosofia e artes. É Professor Titular da Universidade Federal de Minas Gerais. Trabalha principalmente com os seguintes temas: Território, cultura e sociedade; Epistemologia da Geografia; Diálogo entre conhecimentos, saberes e práticas. cassioevhissa@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4881571012899098>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8067-4694>

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

