

# VOZ e CENA

v. 03, nº 02, jul-dez/2022

ISSN: 2675-4584





---

## Sumário

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Editorial / Apresentação _____    | 05 |
| Editorial / Dossiê Temático _____ | 07 |
| Expediente _____                  | 11 |

### Dossiê Temático “Polifonia nas Artes da Cena” - Artigos

|   |     |
|---|-----|
| <b>Tecendo vozes: a polifonia no Grupo Oficina Multimédia</b><br><i>Mônica Medeiros Ribeiro; Cássio Eduardo Viana Hissa</i> _____ | 14  |
| <b>A(s) música(s) no Teatro Oficina</b><br><i>Letícia Barbosa Coura</i> _____   | 27  |
| <b>Os dispositivos em <i>Concert for four pianos</i> de Lolo &amp; Sosaku</b><br><i>Guilherme Mayer; César Lignelli</i> _____     | 53  |
| <b>Os cuidados de Berna e Ventura: a produção de alteridade na composição coreográfico-musical</b><br><i>João Lucas</i> _____     | 83  |
| <b>Musicalidade e Teatro: o processo de criação em <i>Outside, um Musical Noir</i></b><br><i>Paula Alvarenga Otero</i> _____      | 107 |
| <b>Daqui do Cariri: a atuação polifônica na prática de encenadoras</b><br><i>Maria Lucivania de Lima Barbosa</i> _____            | 132 |
| <b>La polifonia della voce solista</b><br><i>Francesca Della Monica</i> _____   | 148 |

---

|  |     |
|--|-----|
| Plano de composição polifônico: montagem e agenciamento em processo criativo<br><i>Rodrigo Fischer</i> _____                 | 160 |
| Personas Plásticas: as Vozes da Maquiagem nas Artes Cênicas<br><i>Marcio Desideri</i> _____                                  | 178 |
| Música e teatro: aproximações e afastamentos<br><i>Bianco de Souza Marques</i> _____   | 204 |
| Encenação polifônica: o exercício da polifonia como fundamento do processo criativo no Teatro<br><i>Ernani Maletta</i> _____ | 221 |

## Dossiê Temático “Polifonia nas Artes da Cena” - Entrevistas

|  |     |
|--|-----|
| Entrevista com o <i>Grupo Galpão</i> : a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta<br><i>Vinícius Assunção Albricker</i> _____        | 244 |
| Entrevista com <i>Clowns de Shakespeare</i> : a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta<br><i>Vinícius Assunção Albricker</i> _____ | 266 |
| Entrevista com o <i>Teatro da Pedra</i> : a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta<br><i>Vinícius Assunção Albricker</i> _____     | 296 |

## Entrevistas

Voices in Dialogue: Interview with Giuliano Campo about Zygmunt Molik's praxis

*Pablo Magalhães; César Lignelli*

---

322



## Editorial / Apresentação

por César Lignelli, Daiane Dordete, Meran Vargens e Tiago Mundim

Em ritmo intenso de celebração apresentamos o número 02 do ano de 2022 da *Revista Voz e Cena*. Esbanjamos motivos para festejar, uma vez que, para além das tradicionais comemorações de final de ano, enquanto colaboradores deste periódico conseguimos chegar até aqui com a resiliência que se fez necessária; enquanto representantes das Instituições de Ensino parceiras de nossa revista tivemos a oportunidade de nos encontrar presencialmente no *X Seminário A Voz e a Cena*, em edição que ocorreu pela primeira vez na região norte do país, no estado do Acre; enquanto pessoas pertencentes a essa nação estamos prestes a respirar outros ares; e ainda com este número, mesmo que parcialmente, exaltamos ressonâncias conceituais e estéticas de parte significativa das pesquisas do artista, professor, pesquisador Ernani Maletta.

Para tal, apresentamos o Dossiê Temático *Polifonia nas Artes da Cena* organizado por comissão editorial composta por Ernani Maletta professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), César Lignelli professor da Universidade de Brasília (UnB), Jussara Fernandino professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Vinícius Assunção Albricker, professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Em seu conjunto, este número conta com 11 (onze) artigos, sendo 1 (um) escrito originalmente em italiano, e 4 (quatro) entrevistas, sendo que 1 (uma) dessas foi realizada originalmente em inglês, não compõe o Dossiê Temático *Polifonia nas Artes da Cena* e trata dos exercícios vocais e dos princípios metodológicos no trabalho do ator, na perspectiva de Zygmunt Molik.

Aproveitamos o ensejo para agradecer ao PPG-CEN/UnB e à CAPES pelo apoio institucional, aos integrantes da *Rede Voz e Cena* e às nossas parcerias interinstitucionais via professoras e professores atuantes nos cursos técnicos, de graduação e de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

Por fim, reiteramos a importância da leitura e da utilização de nossos artigos e entrevistas, sobretudo em pesquisas relacionadas às sonoridades e às artes da cena, para que possamos dar continuidade à revista e, cada vez mais, melhorar a qualidade de nossas publicações.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.46486>

## Editorial / Dossiê Temático

por Ernani Maletta, César Lignelli, Jussara Fernandino e Vinícius Albricker

A polifonia é um fenômeno que se manifesta por meio de três condições imprescindíveis: **multiplicidade, simultaneidade e equipolência**. São múltiplas vozes que, ao mesmo tempo e com igual importância, produzem um sentido - que nenhuma dessas vozes produziria isoladamente. E, para que esse fenômeno seja compreendido da forma como foi proposto como referência para este dossiê, cabe ainda considerar algumas premissas que destacamos a seguir.

Em primeiro lugar, o conceito de voz **não se limita aos seus possíveis aspectos sonoros**, mas deve ser considerado como qualquer manifestação de quem a produz, dos seus pensamentos, desejos, necessidades, pontos de vista, por meio de qualquer possibilidade expressiva. Além disso, não é simplesmente a materialidade ou concretude física da presença simultânea de vários elementos que determina uma polifonia; **o que gera a polifonia são os sentidos que esses elementos produzem** e, dessa forma, a polifonia é também um sentido, um ponto de vista, uma percepção. Ressaltamos, também, que os elementos que, simultaneamente, geram sentidos que compõem a polifonia, não necessariamente se apresentam materializados concretamente para quem percebe o fenômeno; podem estar presentes na sua imaginação, de modo que **a presença do sentido que um elemento produz pode ocorrer mesmo na ausência de sua forma concreta**. Finalmente, ao mesmo tempo em que a **multiplicidade é mantida** no entrelaçamento das vozes em uma polifonia - na medida em que cada voz preserva sua autonomia -, existe uma **unidade no sentido** que todas produzem ao se manifestar equipolente e simultaneamente.

Neste dossiê, dedicado à **natureza polifônica das Artes da Cena**, defendida por Ernani Maletta desde sua tese de doutorado em 2005, e elegendo a **imagem**, o **movimento**, a **palavra** e o **som** como as instâncias discursivas por meio das quais se manifestam cada um dos diversos criadores que, simultânea e dialogicamente, compõem o espetáculo, buscamos evidenciar a equipolência desses múltiplos pontos de vista na criação de um espetáculo e na



formação do artista da cena que, dessa forma, apresentam atuações, encenações e pedagogias polifônicas.

A complexidade da ideia de polifonia já está na subjetividade de quem a percebe, pois cada pessoa, afetada por múltiplos sentidos simultâneos e equipolentes, pode criar uma unidade polifônica absolutamente singular. Talvez seja por isso que, ao falar sobre a polifonia relacionada às nossas experiências artísticas, muitas vezes priorizamos a descrição dos elementos que se apresentam, e deixamos para nosso interlocutor a tarefa de buscar os sentidos por eles produzidos e criar sua própria percepção polifônica. Assim, com o objetivo de oferecer a vocês, leitores, exemplos mais explícitos de manifestação da polifonia nas Artes da Cena, os autores dos artigos que compõem este dossiê, no decorrer do processo de submissão, avaliação e reelaboração dos textos, foram por nós estimulados a apresentar as suas peculiares construções de múltiplos sentidos e a polifonias por estes geradas, que, mesmo não sendo idênticas àquelas que cada leitor perceberia, contribuem para que esse conceito tão complexo seja mais bem compreendido. Obtivemos, assim, um belo e rico dossiê, constituído primeiramente de dois agrupamentos de artigos, reunidos pelo foco da discussão apresentada. Vale comentar que a percepção desses focos é subjetiva, por isso não pode se pretender absoluta, de modo que os temas abordados se atravessam e outros agrupamentos seriam possíveis.

O primeiro agrupamento de artigos reúne a análise de características polifônicas em múltiplos processos e procedimentos criativos, a começar pelo texto *Tecendo vozes: a polifonia no Grupo Oficina Multimídia*, por meio do qual Mônica Ribeiro e Cássio Hissa, dialogando com as proposições de atuação e cena polifônica de Ernani Maletta, utilizam-se de pesquisa documental nos cadernos de processo da diretora Ione de Medeiros para evidenciar a polifonia no processo de criação desse reconhecido grupo de Belo Horizonte, oferecendo também ao leitor uma possível correlação entre polifonia e transdisciplinaridade. Já Letícia Coura, em seu artigo *A(s) música(s) no Teatro Oficina*, trata das singularidades da presença da Música nos processos criativos dessa importante companhia paulista - da qual foi integrante por vinte anos como atriz, cantora, compositora e preparadora vocal -, destacando a potência do coro nos espetáculos produzidos, em especial quanto à prática ritual do grupo e quanto às relações da música com o espaço bem como com o público, também convidado para a atuação.

Por sua vez, com o artigo *Os dispositivos em Concert for four pianos de Lolo & Sosaku*, Guilherme Mayer e César Lignelli se referem a uma performance por eles analisada, tendo como referência os conceitos de polifonia, discurso e dispositivo, defendendo a ideia de que as

escolhas de dispositivos utilizados seriam as definidoras dos discursos criados pela dupla de artistas. Já em *Os cuidados de Berna e Ventura: a produção de alteridade na composição coreográfico-musical*, João Lucas aborda sua parceria com a coreógrafa portuguesa Clara Andermatt, por meio da qual destaca, em três processos criativos uma “interpenetração expressiva entre música e movimento [...], objetivando a compreensão da crescente produção de alteridade composicional entre os dois criadores”.

Em *Musicalidade e teatro: o processo de criação em Outside, um musical noir*, Paula Otero analisa o espetáculo teatral *Outside, um musical noir*, cuja montagem se caracteriza pela polifonia na medida em que houve um entrelaçamento das vozes criativas dos atores-músicos, do diretor, do dramaturgo e do diretor musical, sem hierarquias entre elas. Por seu lado, Maria Lucivânia de Lima Barbosa, em *Daqui do Cariri: a atuação polifônica na prática de encenadoras*, percebe a prática de encenadoras do Cariri, sul do Ceará, como uma atuação polifônica, com base nas proposições de Maletta, na medida em que, por exercerem mais de uma função na composição cênica, para construir seu discurso artístico se apropriam de múltiplos outros.

O segundo agrupamento de artigos de caracteriza por destacar questões reflexivas e conceituais sobre a natureza polifônica da atuação e da criação no âmbito da cena. Também partindo da concepção de Maletta, Francesca Della Monica revela um pensamento original sobre a abordagem do conceito de polifonia no trabalho com a voz artística. Com uma argumentação bem delineada, em *La polifonia della voce solista* demonstra sua profundidade de conhecimento sobre a arte vocal para evidenciar a multiplicidade de pontos de vista simultâneos que se manifestam mesmo na voz solista, destacando a estratigrafia de linguagens e discursos que, mesmo no âmbito individual, cada voz expressa simultaneamente.

No artigo *Plano de composição polifônico: montagem e agenciamento em processo criativo*, Rodrigo Fischer apresenta a ideia de polifonia referenciando-se principalmente em Mikhail Bakhtin e, então, ressalta a existência de uma multiplicidade de vozes na criação cênica, em oposição a um discurso dominante centralizador. Em *Personas plásticas: as vozes da maquiagem nas Artes Cênicas*, Márcio Desideri aborda a maquiagem como instância discursiva da cena e, dessa forma, participante da sua trama polifônica. De forma expandida, trata das relações da maquiagem com as novas tecnologias, abrangendo conceitos como “personas plásticas”, “corpo animado e inanimado”, “redes de criação”, entre outros. Por sua vez, Bianco de Souza Marques, em *Música e teatro: aproximações e afastamentos*, trata das inter-relações entre a Música e o Teatro. Para isso, refere-se à *mousiké* e, em contraposição, ao pensamento cartesiano,

chegando à ideia de polifonia como aquela que contempla a multiplicidade de vozes própria da cena teatral.

Como principal referência deste dossiê, não poderia faltar a presença de Ernani Maletta, que se manifesta com o artigo *Encenação polifônica: o exercício da polifonia como fundamento do processo criativo no Teatro*, em uma abordagem da polifonia inédita no que diz respeito às suas publicações sobre o tema e que, de alguma forma, aproxima-se tanto de questões conceituais quanto da prática criativa. Por meio de um metódico processo criativo teatral, apresenta mais uma contribuição para os estudos cênicos, vocais e musicais, seja em uma perspectiva poética como pedagógica.

Integra ainda este dossiê um conjunto de entrevistas, conduzidas pelo pesquisador e professor da UNIRIO Vinícius Albricker, realizadas com três grupos brasileiros que se apropriaram dos princípios e práticas para a formação e criação polifônicas, uma vez que estabeleceram parcerias com Maletta em sua pesquisa sobre a polifonia nas Artes da Cena: *Grupo Galpão* (Belo Horizonte/MG); *Grupo Clowns de Shakespeare* (Natal/RN); e *Teatro da Pedra* (São João del Rei/MG).

Esperamos que este dossiê contribua para estimular em vocês leitores nosso fascínio pela polifonia, em especial pela sua extraordinária potência em ser, ao mesmo tempo, múltipla e única.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.46485>



## Expediente

### Universidade de Brasília

Reitora: Márcia Abrahão Moura

Vice-Reitor: Enrique Huelva Unternbäumen

### Instituto de Artes

Diretora: Fátima Aparecida dos Santos

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Alice Stefânia Curi

### Editor-chefe

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

### Editoras Associadas

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Meran Muniz da Costa Vargens (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - ORCID

### Editor Assistente

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

### Conselho Editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil) - ORCID

Ana Cristine Wegner (Université de Poitiers - UP, Poitiers, França) - ORCID

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Claudia Echenique (Pontificia Universidad Católica de Chile - PUC/Chile, Santiago, Chile) - ORCID

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Eugênio Tadeu Pereira (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - ORCID

Fernando Manuel Aleixo (Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Giuliano Campo (Ulster University - UU, Belfast, Irlanda do Norte) - [ORCID](#)

Janaína Träsel Martins (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

Jane Celeste Guberfain (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Leonel Martins Carneiro (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - [ORCID](#)

Marcos Machado Chaves (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Meran Muniz da Costa Vargens (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - [ORCID](#)

Mônica de Almeida Prado Montenegro (Escola de Arte Dramática|Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - EAD|ECA|USP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Rose Mary de Abreu Martins (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

Sulian Vieira (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Tiago Porteiro (Universidade do Minho - UMinho, Braga/Minho, Portugal) - [ORCID](#)

Wânia Storolli (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Wendell Kettle (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

### **Comitê Editorial - Dossiê Temático “Polifonia nas Artes da Cena”**

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Ernani Maletta (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Jussara Rodrigues Fernandino (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Vinícius Assunção Albricker (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

### Pareceristas *ad hoc* (v. 03, n.02, 2022)

Barbara Biscaro (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Ernani Maletta (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Jussara Rodrigues Fernandino (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Vinícius Assunção Albricker (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

### Editoração Gráfica

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

### Ilustração da Capa

João Lucas - [joaolucasmusic@gmail.com](mailto:joaolucasmusic@gmail.com)

### Apoio Financeiro

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

### Contatos

Universidade de Brasília - Instituto de Artes  
Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Prédio Multiuso I, Bloco A, sala AI 15/2  
Campus Universitário Darcy Ribeiro  
CEP 70910-900, Brasília-DF-Brasil  
Telefone: +55 61 3107-6134 - E-mail: [revistavozecena@gmail.com](mailto:revistavozecena@gmail.com)  
<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>



## Tecendo vozes: a polifonia no Grupo *Oficina Multimédia*

Mônica Medeiros Ribeiro <sup>i</sup>

Cássio Eduardo Viana Hissa <sup>ii</sup>

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

### 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 establecer-se 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 Multimédia<sup>1</sup> (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.

---

<sup>1</sup> 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 Uakti<sup>2</sup>.

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 Artística<sup>3</sup>, 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.

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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:<br>violonista<br>narrador<br>tato  | violonista<br>estudante<br>cena aberta  | Cumpre<br>um lugar<br>determinado<br>na maquiagem<br>para<br>tocar |                             | Falado:<br>Era uma vez um mundo<br>Um mundo máquina<br>Máquina de nascer, máquina de morrer<br>Máquina de criar e matar<br>Máquina de fazer som<br>Máquina de fazer luz<br>Máquina de fazer bolas, chocolates, doces<br>Máquina de lavar roupa, o mundo<br>De furar o chão e enterrar homens | Improvisei<br>no<br>violino,<br>estimulante<br>o<br>movimento | Falado<br>Máquina de tocar                  |
| violino   |   |  |                             |  |   |   |
| grupo<br>expressão<br>corporal                  |   |  |                             |  |   | Preparação<br>do<br>movimento<br>1 pessoa → |
| SOM   |   |  | dentro do<br>piano<br>      |  | instrumentos<br>de percussão:<br>improvisado<br>              |   |
| cenário:<br>localização<br>material<br>mecânica | 1 banco, 1 estante,<br>1 piano de cauda<br>desmontado,<br>1 poltrona, ambiente<br>sua casa -<br>pessoas desinteressadas | cenário<br>nova<br>pessoas<br>sem →                                | cenário<br>continua<br>idem |  |   | 1 pessoa<br>no<br>centro<br>do<br>cenário → |
| Luz   | total   | luzes<br>quadradas<br>brancas                                      | fade out                    | Foco sobre violonista  | fade<br>out   | Foco sobre<br>violonista                    |

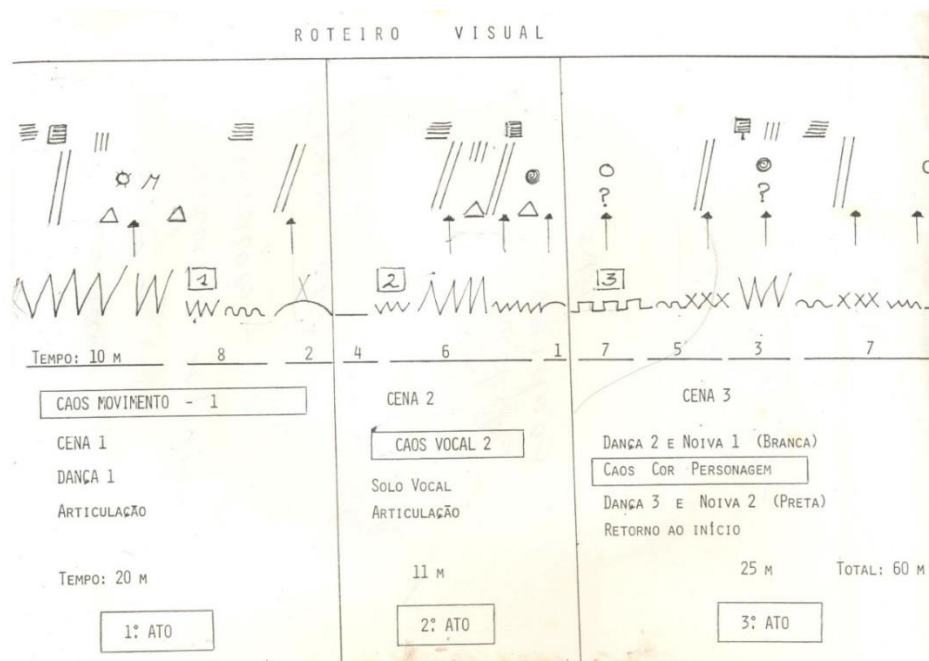
Figura 01- Roteiro criativo feito por Ione de Medeiros (Oficina com Rufo Herrera), 1977.

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 Joyce<sup>4</sup>, 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*.

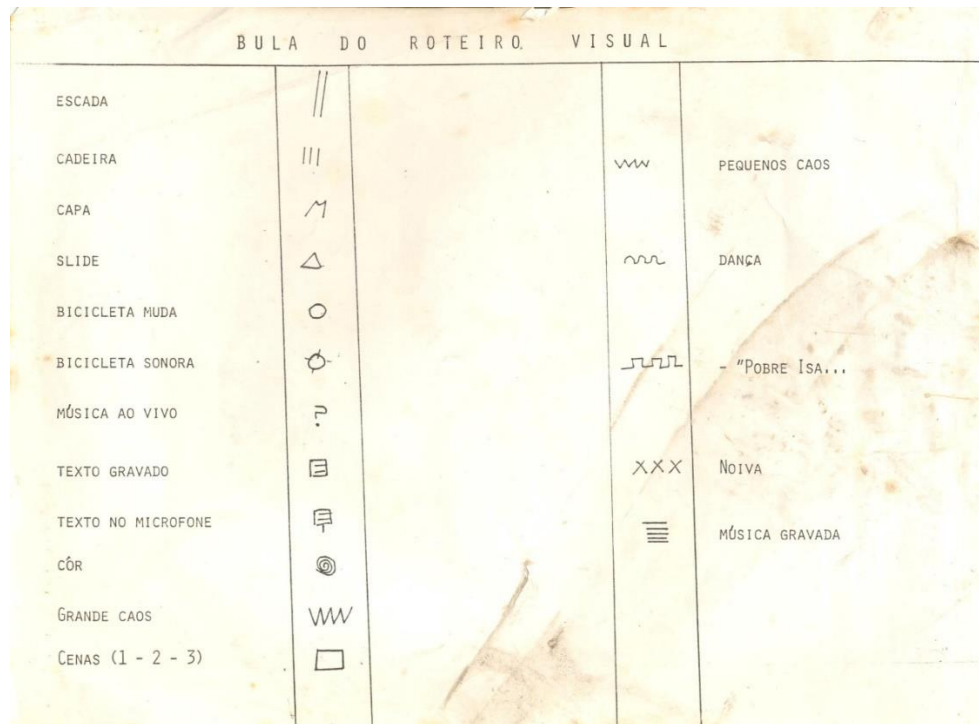
Interessante que o caos seja o elemento que retorna, uma vez que sua natureza é sempre complexa, múltipla, diversa, ainda que *una* - integrada - em sua totalidade de caos.

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.

<sup>4</sup> A Trilogia Joyce é composta por espetáculos do Grpo Oficína Multimédia inspirados nas obras do autor irlandês, James Joyce: *Navio-noiva e gaivota* (1989), *Epifanias* (1990) e *Alicinações* (1991).



*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/>

---

<sup>i</sup> 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](mailto:monicaribeiro@yahoo.com) .

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

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

<sup>ii</sup> 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](mailto:cassioevhissa@gmail.com) .

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

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

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



## A(s) música(s) no Teatro Oficina

Letícia Barbosa Coura<sup>i</sup>

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil<sup>ii</sup>

### Resumo - A(s) música(s) no Teatro Oficina

Apresento neste artigo uma reflexão sobre a presença da música e das músicas, no plural, praticadas no Teatro Oficina, a partir da escuta como atuadora da Companhia por vinte anos nos papéis de atriz, cantora, compositora e preparadora vocal. Dialogando com o conceito de polifonia do artista e professor Ernani Maletta, destaco a importância da(s) música(s) na prática ritual do grupo, e a relação do espaço com os vários elementos que constituem essa música, principalmente a partir do coro e em sua contrapontuação com o público atuador. E como a composição de todos esses elementos abaixo da linha do equador é responsável pela criação de uma linguagem única no teatro.

**Palavras-chave:** Teatro Oficina. Coro Antropófago. Coro Cantante. Teatro Ritual. Público Atuador.

### Abstract - The Music(s) at Teatro Oficina

I reflect on the presence of music(s), both singular and plural, as practiced at Teatro Oficina, from a listening perspective of a two decades Company actor/performer in the roles of actress, singer, songwriter and vocal coach. Conversing with artist and professor Ernani Maletta's concept of polyphony, I highlight the importance of music in the group's ritualistic practice, and the relationship between the venue and the various elements that constitute this music, mainly the chorus and its enactment alongside the acting audience. This in addition to the way in which the composition of all these elements from truly below the equator is responsible for creating a unique language in theater.

**Keywords:** Teatro Oficina. Anthropophagous Chorus. Singing Choir. Ritualistic Theater. Acting Audience.

### Resumen - La(s) Música(s) en Teatro Oficina

Presento en este artículo una reflexión sobre la presencia de la música y de las músicas, en plural, practicadas en Teatro Oficina, a partir de la escucha como actuadora de la Compañía durante veinte años en los roles de actriz, cantante, compositora y entrenadora vocal. En diálogo con el concepto de polifonía del profesor Ernani Maletta's, destaco la importancia de la(s) música(s) en la práctica ritual del grupo, y la relación del espacio con los diversos elementos que constituyen esa música, principalmente desde el coro y en su coactuación con el público actuante. Y cómo la composición de todos estos elementos por debajo del ecuador se encarga de crear un lenguaje único en el teatro.

**Palabras clave:** Teatro Oficina. Coro Antropófago. Coro de Canto. Teatro Ritual. Actuación del Público.

## Polifonia da chegada e saída do teatro

Motores de carros, ônibus, caminhões, vozes que se aproximam e somem, buzinas, aquele ahhhhhhhhohhhh!! da cidade. Descendo a rua Jaceguay e... Bom dia! O rádio do porteiro. A chegada logo cedo do pessoal da limpeza. O raspar das vassouras no varrer do chão, a água correndo, batidas de objetos trocados de lugar, a fricção dos panos passando aqui e ali na limpeza dos banheiros, do janelão de vidro, dos bancos, cadeiras, arquibancadas, chãos. A chegada da direção de cena que vai organizando o espaço, buscando e selecionando objetos, batidas de diferentes materiais, som seco de madeira no chão, ferros, folhas, vidros, plásticos. Os primeiros atores que chegam mais cedo no teatro, os que usam a cozinha, pratos e talheres batendo uns nos outros, o zumbir da geladeira, abrir e fechar de portas, os que passam em duplas com pequenos diálogos, os que memorizam suas falas em voz baixa, que ouvem gravações em fones de ouvido, pequenas preparações corporais e alongamentos individuais, corpos e roupas furando o ar, passos no chão, o burburinho dos camarins, abrir e fechar de pequenos estojos, gavetas. A rouparia e o ritmo da máquina de lavar trabalhando, fivelas e botões que batem lá dentro, o ferro passando a roupa, o tssschhhhh da água evaporando ao contato da superfície quente, passos pesados dos atores no piso de madeira chegando e perguntando de seus figurinos, cabides batendo uns nos outros, barulho surdo dos tecidos. Na pista uma última marretada em parte do cenário, os músicos que tiram de *cases* e afinam seus instrumentos, o abrir da madeira do piano, teclas que batem em cordas, vozes que imitam os sons das batidas, ainda com muitas vozes espalhadas pelo espaço, até que todos vão chegando à roda na pista para o aquecimento em coro e para então cantarem juntos as primeiras canções, repassar alguma que ainda suscita dúvidas de melodia, de arranjo, de ritmo, algum solo de voz de um ator que canta sozinho. Daí vem o diretor dar algumas direções, falar das mudanças do dia, algumas na música, vamos cantando, nos preparando, até o Merda! pra abrir pro público, que entra barulhento, às vezes com passos pesados batendo no chão de cimento, de madeira, correndo pra encontrar um bom lugar, outras vezes lenta e levemente, contagiado pelo silêncio do espaço. E nesse meio tempo o assobio do vento, as folhas que voam com ele e os galhos e folhas das árvores que balançam do lado de lá do janelão de vidro, os pássaros que cantam um pouco e voam rápido pra longe, os carros no minhocão, motores velhos barulhentos, caminhões desregulados, carrões novos e seus escapamentos quase silenciosos, buzinas finas e grossas, curtas e longas, sirenes de ambulâncias mudando o



tom com a distância, carros de polícia, as músicas de diferentes vizinhos, pequenos rádios, tvs, celulares, caixas de som, vozes cantando em banheiros depois das paredes, o bar novo que abriu, um ensaio de tambores lá longe, um samba perdido pela rua, janelas do teatro que abrem e fecham, um telefone que toca e é logo desligado, o motor do teto que se abre, sons do infinito, do cosmos, a música das esferas que não ouvimos mas sentimos sua vibração, para além do teto que agora é o céu, as nuvens, a lua, as estrelas. O burburinho do público que ainda espera ansioso lá fora, pipocas estourando, tssschhhh de latas de cerveja se abrindo, rolhas libertando vinhos, ió! E começa a música única do espetáculo da noite, ininterrupta, com suas falas, seus silêncios, suas canções, seus movimentos, seus ventos, farfalhar de figurinos, águas jorrando, fogo crepitando, passos pra cima e pra baixo, pés, saltos e botas nas escadas de ferro, até os aplausos, falas do público, conversas com os atores, e as conversas dos camarins, o arrastar dos figurinos sendo levados de volta para cabides trocados ou para a lavanderia, objetos de cena recolhidos, instrumentos guardados, alguém que ainda canta canções da noite, e o público que vai embora, o silêncio voltando ao teatro, vozes aqui e ali, chuveiros ligados, gavetas, bolsas e malas abrindo e fechando, passos. E os fantasmas voltam aos seus lugares de honra no silêncio da noite. O vento que foge pela fresta da janela pra dentro do teatro, zumbindo as almas que moram ali.

Tudo isso é a música do teatro. Orquestra infinita de sons, a cada momento uma descoberta, a cada dia uma sinfonia diferente. E cada dia parecido, sequências semelhantes, sons familiares, repetidos e repetidos.

Não há espaço aqui para falar de toda essa música. Ela estará sempre presente, porque contracenamos com ela o tempo todo no teatro, principalmente no Oficina, devido à sua arquitetura que dialoga concretamente com a cidade, através do seu janelão para o bairro do Bixiga e o teto que se abre para o infinito.

Neste artigo, contracenando com o conceito de polifonia desenvolvido pelo professor Ernani Maletta (2016), trarei um pouco da música como a praticamos diariamente no Oficina, mais especificamente as canções, mistura de sons e palavras escolhidos e organizados no tempo e no espaço. Música cantada por muitas pessoas. Às vezes por uma pessoa sozinha, outras em duplas, pequenos grupos. E grupos maiores, até todos juntos. Música cantada em coro. Até introduzir a relação da prática musical com o teatro surritual (para tomar emprestada uma expressão que ouvi da atriz Camila Mota) praticado pela Companhia Uzyna Uzona.

Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos (Wisnik, 1989, p. 27).

Então vamos às canções.

## Repertório de canções. O eterno presente.

Desde que me lembro sou das que acreditam que a história de um lugar, das pessoas, de uma prática, são os fatores que determinam a existência - concreta - de um determinado espaço. E a familiaridade com essas histórias do lugar, das pessoas desse lugar, e das práticas vividas ali, ao contrário de engessar essas mesmas práticas impedindo qualquer evolução, é a base que tornará mais forte qualquer mudança, mais sólidos novos agrupamentos de pessoas formados ali naquele mesmo lugar.

Escrevo isso que me parece óbvio pela percepção de que mesmo ali no Oficina, entre artistas que se aproximaram e passaram a fazer parte dessa grande multidão que se reúne no teatro e seu entorno, a ideia de conhecer o que veio antes, entender como se chegou até ali, quais práticas levaram a quais resultados, e porque eram e são praticadas, por vezes são desprezadas em nome de um aqui agora onipotente.

O aqui agora é o que temos. Onde estamos, o que somos, mas ao mesmo tempo o agora a que me referi logo atrás já passou, e esse aqui é composto de muitas camadas, que existiram há tempos que já passaram, mas continuam existindo e formando a base do que vamos construir nesse mesmo lugar. Para além do aqui agora, estamos num eterno presente. Onde passado e futuro estão sempre presentes, contracenando.

Por isso a importância de conhecer o que veio antes. A cada espetáculo o Teatro Oficina se reinventa, muitas vezes o elenco é quase todo composto por novos integrantes em relação ao espetáculo anterior, protagonistas de outros grupos, outras linguagens, um coro novo, de amantes do teatro, iniciantes, recém iniciados no teatro, cantores, músicos, pessoas.

O repertório de espetáculos do Oficina mostra o caminho. *Bacantes*, tragédia de Eurípedes e direção de Zé Celso, por exemplo, que estreou oficialmente no teatro de arena do Sesc de Ribeirão Preto em 1995 e já vinha sendo trabalhado há muitos anos pelo grupo, e teve muitas remontagens nos anos a seguir, é um espetáculo de iniciação para os atores da Companhia. Não por acaso narra a origem do teatro como o entendemos hoje, através do mito do deus grego Dionísio.



Figura 01: cena do espetáculo *Bacantes*, com o coro dionisíaco - em primeiro plano os atores Kael Studart, Joana Medeiros, Letícia Coura, Túlio Starling e Nash Laila - descendo a pista do Teatro Oficina no Carro Naval. Foto: Fabio Stamato (2017).

Letícia Barbosa Coura - A(s) música(s) no Teatro Oficina.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 02, julho-dezembro/2022 - pp. 27-52.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Durante os anos em que atuei no Oficina, conheci atores e atrizes que nunca tinham participado do espetáculo mas conheciam de cor algumas de suas canções, que passaram a ser cantadas em shows de músicos ligados ao teatro, e até nas festas do grupo.

Como as rodas de samba que vão formando os bambas que precisam conhecer o repertório de sambas da velha guarda, como as escolas de samba com seus sambas exaltação da escola e enredos dos carnavais passados, como um iniciado no santo que precisa conhecer os toques e cantigas de cada orixá, como os Yanomamis e a música de sua árvore de cantos - como descreve belamente Davi Kopenawa em seu já clássico *A Queda do Céu* (2015) -, como alguns mantras para diversas práticas orientais. Ou como conhecer e saber fazer as operações básicas da matemática para um dia quem sabe tentar entender a lógica do movimento dos planetas.

Da mesma forma a importância de conhecer os espetáculos passados já montados pela Companhia, o repertório cantado em outras peças. Dei o exemplo do espetáculo *Bacantes* por ser uma peça chave para o tipo de teatro que se pratica no Oficina, e também por abordar justamente o nascimento do teatro como o conhecemos, mas temos canções de vários outros espetáculos que continuamos cantando em muitos momentos.

A vantagem da música é que ela pode ser aprendida e cantada por todos, e continuar sendo cantada ao longo do tempo, em diversas ocasiões. E a cada vez que cantamos uma canção seu conteúdo se faz presente e ela ocupa o espaço, com a potência de trazer em sua execução e interpretação todo o universo do espetáculo para o qual foi composta, ou do qual fazia parte. Quem participou revive interiormente as cenas, quem assistiu lembra do que viu, quem não participou nem viu capta a energia da música, deixa o conteúdo encher o pensamento, ativar a imaginação, vibrar em seu corpo, ouve-se então alguém contando alguma história da peça, da canção, do personagem, de uma outra montagem, e esse repertório comum vai se tornando o elo de interseção entre aquelas pessoas, vai se tornando a base de conteúdo comum daquele grupo. Cantar esse repertório em coro, e sempre, faz com que todas os espetáculos anteriores continuem ressoando no espetáculo em cartaz daquele momento, multiplicando seu conteúdo, somando sentidos à personalidade do grupo, e criando a sensação de pertencimento a ele.

Cada um com um grau diferente de compreensão, de acordo com sua história pessoal, suas preferências, seu tempo na Companhia, seu interesse, sua abertura, curiosidade,



identificação, aí são inúmeros fatores que fazem de cada um ali um atuator único, mas com uma base comum de identificação com o tudão<sup>1</sup> que acontece naquele lugar.

Por tudo isso achei pertinente falar de algumas canções que são marcos do grupo, que cantamos sempre em nossos aquecimentos e encontros informais. É uma mistura de canções do nosso repertório nacional, canções compostas para espetáculos da Companhia, canções marcantes de datas específicas, etc. Que formam uma base musical estética da companhia, que constroem parte do quebra cabeça que constitui a história do grupo, de espetáculos marcantes para a Companhia e público, e que são parte de uma iniciação para novos integrantes.

Algumas dessas canções passaram a fazer parte do aquecimento vocal - dos espetáculos d'*Os Sertões*<sup>2</sup> e de outros na sequência - e, para além dele, da concentração do elenco para entrar em cena. O momento de cada ator estar consigo mesmo e com todo o coro, momento de timbrar as vozes, de criar um cordão dourado vibrando numa mesma sintonia.

Canções compostas para e cantadas em outros espetáculos da Companhia, e também canções do vasto repertório da música brasileira com seus múltiplos ritmos, gêneros, de diferentes épocas, formando um caleidoscópio musical ativador da memória e imaginação musical dos atores. E que já vai preparando o elenco para cantar a peça do momento, enriquecendo seu vocabulário musical.

---

<sup>1</sup> Termo utilizado comumente por integrantes do Teatro Oficina para designar esse mundo interconectado que habitamos, de múltiplas relações, muitas vezes invisíveis e imperceptíveis a olhos e sentidos pouco aguçados.

<sup>2</sup> Tragycomediorgya em cinco partes, transcrição para o teatro a partir d'*Os Sertões* de Euclides da Cunha, com direção de José Celso Martinez Corrêa e temporada no Teatro Oficina em São Paulo e turnê pelo Brasil e Alemanha de 2002 a 2007, com uma equipe de mais de cem artistas, resultando em 26 horas de espetáculo; abordo este trabalho e sua relação com a música e o coro em minha dissertação de mestrado *O coro antropófago no Bixiga: o processo de criação dos atutores com a música n'*Os Sertões* do Teatro Oficina* (2021).



Como um repertório básico para um primeiro contato com o universo musical da Companhia, posso sugerir:

- *Alegria* (Assis Valente e Durval Maia) - parte da trilha em *Bacantes*, na gravação de Orlando Silva;
- [\[#Para ver a luz do sol\]](#)<sup>3</sup> (Edgar Ferreira) - parte da trilha do filme *O Rei da Vela*;
- *Vou gargalhar* (Edgar Ferreira) - sucesso na gravação de Jackson do Pandeiro;
- *Tupi or not tupi* (Surubim Feliciano da Paixão) - lançada em disco LP 1985;
- [\[#Tradição: Vai no bixiga pra ver\]](#) (Geraldo Filme) - composta como samba exaltação da Escola de Samba Vai Vai, do bairro do Bixiga;
- [\[#O amor é filho do tempo\]](#) (Zé Celso, Marcelo Drummond, Nelson de Sá e Péricles Cavalcanti), composta para o espetáculo *Ham-Let*;
- *Hino do teatro brasileiro* (Tião Graúna e Arroz) - samba enredo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel do Rio de Janeiro - Carnaval 1975 - Enredo de Flávio Rangel;
- *Abre a porta São Pedro* (Armando Cavalcanti e Klecius Caldas) - sucesso de Linda Batista no Carnaval de 1952, cantada por Adriana Capparelli e pelo coro no espetáculo *O Homem II*, 3ª. Parte d'Os Sertões;
- *Oj Dodole* - canção tradicional croata, cantada no início e fim do espetáculo *O Banquete*;
- *Sem fantasia* (Chico Buarque), composta para o espetáculo *Roda Viva*;
- *Oxum* (Zé Celso), composta para o espetáculo *Bacantes*;
- [\[#Inverno\]](#), *Primavera*, *Verão* e *Outono* (José Miguel Wisnik), compostas para o espetáculo *Ham-Let*;
- *Batuque no morro* (Herivelto Martins, Humberto Porto e Ozo - 1938) - sucesso do Trio de Ouro, cantada pelo coro no espetáculo *Cacilda!!: uma estrela a vagar*;
- *Adeus, batucada* (Synval Silva) - sucesso na voz de Carmen Miranda gravado em 1935, tema de uma cena de alguma das *Cacildas* que ainda não estreou no teatro, em que a pequena notável era personagem, e que tive a alegria de interpretar; samba que cantávamos também para levar o público até a saída do teatro, aos finais dos shows do projeto *Das Bandas do Oficina*.

---

<sup>3</sup> Ao longo do artigo alguns *hiperlinks* darão acesso a gravações em áudio e trechos de cenas em vídeo citados no texto, acessáveis clicando na(s) palavra(s) grifada(s).

Esta é uma parte de um repertório que tem a ver com o meu tempo de trabalho e convivência na Companhia, cada integrante poderá compor um repertório que dialogue com sua experiência. E da interseção dos repertórios de vários integrantes vamos formando nossa história de canções.

## Pequeno histórico

Para a montagem d'*Os Sertões*, a partir da temporada da primeira parte, *A Terra*, depois de muitas experimentações e ensaios ainda sem músicos, chegamos a uma formação de banda e coro que permaneceu - e foi crescendo durante as temporadas - em todos os espetáculos. Essa formação acabou sendo a base de muitas montagens seguintes da Companhia, que contavam com banda e coro mínimos para o início dos trabalhos para a criação de um novo espetáculo.

A montagem de *Os Sertões* é um marco na construção de um coro fixo no Teatro Oficina, pois a partir dele praticamente todos os espetáculos posteriores serão alimentados pelas investigações estéticas promovidas ao longo deste processo de montagem (Carvalho, 2017, p. 266).

Vou fazer um pequeno histórico do que entendi como a música e o trabalho do coro no Teatro Oficina, com um recorte a partir do que vivi ao vivo como público e como atuadora, tendo o processo d'*Os Sertões* no meio do caminho, como um marco da forma de trabalhar a criação dali em diante. A partir da música.

Cheguei em São Paulo em 1991, e foi quando assisti pela primeira vez a um espetáculo do Teatro Oficina, *As Boas*, título dado à versão brasileira da peça *Les Bonnes*, do autor francês Jean Genet. Não era um musical como poderíamos definir hoje os espetáculos do Oficina, mas a música era um elemento marcante, com o compositor José Miguel Wisnik em cena ao piano. Não eram muitas canções, e a que me chamou atenção na época, e que foi novamente cantada em outro espetáculo anos depois (*O Banquete*, adaptação d'*O Banquete* de Platão, primeira montagem em 2009 pelo Oficina) era o *Soneto do Olho-do-cu*, música de Wisnik para versão em português de Marcelo Drummond e José Celso Martinez Corrêa do poema dos franceses Paul Verlaine e Arthur Rimbaud<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Canção gravada pelo compositor no álbum *José Miguel Wisnik*, de 1993.

Na sequência fui a alguns ensaios abertos e à temporada de *Ham-Let*, de William Shakespeare, com direção musical de Péricles Cavalcanti, quando então já havia uma banda em cena, mais canções, e um coro que de vez em quando cantava junto. E estava lá a cantora e atriz Denise Assunção, solando magnificamente, trazendo seu jeito único de cantar à cena. Desta montagem guardei principalmente o samba-rancho *O amor é filho do tempo* (parceria de William Shakespeare, Zé Celso, Marcelo Drummond, Nelson de Sá, música de Péricles Cavalcanti), cantado pelo coro no espetáculo (e registrado no álbum [Revista Bixiga Oficina do Samba](#) anos depois [[#O amor é filho do tempo](#)]), e a cena do teatro dentro do teatro, em que Zé ator cantor “contracantava” com Denise, num dueto inesquecível.

Veio então a primeira montagem de *Mistérios Gozosos*, uma apresentação única no Carnaval de 1994 no centro de São Paulo, e minha primeira experiência de ensaio com a Companhia. Aqui o espetáculo também já se configurava mais próximo de um musical, a poesia de Oswald de Andrade musicada novamente por José Miguel Wisnik, tendo agora como carro chefe a canção *Flores Horizontais*, gravada também pela cantora Elza Soares em seu disco *Do Cócix até o pescoço*, de 2002. Mas assistindo à peça, a canção que mais se destacou para mim foi outra, *Noite hetaira*, cantada pelo coro, que no ensaio de que participei tínhamos cantado durante um bom tempo olhando a lua que iluminava o teatro pelo teto aberto. “*Cá em baixo a rua cheia, lá em cima a lua cheia...*” (Andrade, 2012, p. 24).

No ano seguinte a montagem de *Bacantes* veio confirmar a veia musical do Oficina. Este é um musical do início ao fim, com muitas canções cantadas pelo coro - que foi tomando mais espaço ao longo das montagens posteriores. Então vieram *Pra dar um fim no juízo de deus*, peça radiofônica de Antonin Artaud, e a primeira *Cacilda!*, de Zé Celso e Marcelo Drummond, e então a música passou para um segundo plano, mas ainda assim uma canção composta novamente por José Miguel Wisnik marcou a montagem, desta vez com interpretação da cantora Maria Bethânia, em gravação especial para o espetáculo. E que o próprio compositor vai deixar registrado no seu disco *Indivisível*, de 2015.

Daí assisti ao *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, do qual me lembro apenas de uma canção cantada por um coro mascarado, um ponto de Ogum - Orixá do Oficina, presente na porta do teatro pela bigorna de ferro - sincretizado com São Jorge, e que retomamos anos depois no espetáculo *Walmor y Cacilda 64 - robogolpe*, em 2014.

Na minha impressão como espectadora e atuadora da Companhia, dos anos 1990 pra cá o Oficina tem em seu repertório espetáculos que podem ser definidos como musicais, e outros em que a música está presente - sempre -, mas não ocupa lugar de tanto destaque, e em que o coro também não é tão protagonista, ou não chega a ser um personagem definido. Com a montagem d'Os Sertões, vai se configurar um *modus operandi* de criação que vai passar a acontecer nos espetáculos seguintes, em que uma banda de músicos estará com certeza presente, e mesmo os ensaios começarão pela música já composta, ou por alguma por criar, e que dará o rumo da criação dali em diante.

Foi assim com *Os Bandidos*, de Friedrich Schiller, e *Cipriano e Chan-ta-lan*, de Luís Antônio Martinez Correa e Analu Prestes - este dirigido por Marcelo Drummond -, espetáculos na sequência d'Os Sertões em 2008, e também em *Taniko*, do japonês Zeami, em que a música é novamente protagonista (o único espetáculo que tem um álbum próprio gravado), e em que o coro de *yamabushis* peregrinos<sup>5</sup> guia todo o espetáculo, como narrador e também na contracenação com os personagens solo.

Continuamos com essa formação base na montagem d'O Banquete em 2009, e da segunda *Cacilda!!*, que teve estreia no Teatro Tom Jobim (Viva!), no Jardim Botânico do Rio de Janeiro nesse mesmo ano. Nesse meio tempo foi ainda remontada *Vento forte pra papagaio subir*, primeira peça escrita por Zé Celso, sem coro mas com uma canção tema também muito marcante, de sua autoria. “*Hoje vou fugir com o vento...*”, introduz a letra.

Neste segundo espetáculo da série dedicada à atriz Cacilda Becker, e nas *Cacildas* seguintes, vivemos uma mudança interessante na música e no papel do coro. Esse texto gigante de meta-teatro foi escrito por Zé Celso e Marcelo Drummond nos anos anteriores às montagens d'Os Sertões. O personagem “coro” existia, mas percebíamos nos ensaios que era um personagem ainda difuso, muitas vezes sem muita personalidade. Ao longo do processo de criação nos ensaios fomos fazendo esse personagem existir, tomar seu espaço, e ganhar canções que se transformavam em cenas. Mas pela própria dramaturgia, os coros presentes nas várias partes das *Cacildas* muitas vezes tinham apenas a função de preparar a cena para os protagonistas, ou comentá-la. Diferente dos espetáculos d'Os Sertões, em que o coro é concretamente personagem da trama, e muitas vezes realmente protagonista.

---

<sup>5</sup> Monges japoneses com filosofia própria, mistura de conhecimentos milenares de várias tradições, passada oralmente de mestre para aluno.

O ano de 2010 foi dedicado ao projeto *Dionisíacas em Viagem*, quando a Companhia percorreu nove capitais brasileiras com quatro espetáculos de seu repertório (*Taniko*, *Cacilda!!*, *Bacantes e Banquete*, sempre nesta ordem) apresentados em espaços muito maiores que a sede do teatro em São Paulo, o que trouxe novos desafios técnicos e uma nova relação entre o coro, a banda e o público.

Na sequência estreamos em 2011 *Macumba Antropófaga*, a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, também musical e coral, em seguida nova montagem de *Pra dar um fim no juízo de deus*, com um aumento do coro e da música em relação à montagem anterior. E então mais um desafio, a peça *Acordes* de Bertolt Brecht com música de Paul Hindemith, com partitura composta para divisão de vozes bem complexa, tirada à risca pelos músicos e atores e transformada, reinventada nos ensaios com o diretor. Uma remontagem de *Mistérios Gozosos* em 2015, com mais música também em relação à montagem anterior, e finalmente e novamente o sucesso que deu origem à *Tropicália*, nova montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, seguida de *Roda Viva*, remontagem e recriação do texto de Chico Buarque de 1968. *O Rei da Vela* sem banda em cena, e *Roda Viva* totalmente musical, mais ainda que a primeira versão. Comprovando esse vai e vem do coro no Teatro Oficina, e da música como guia da ação.

Chegamos aos anos de pausa do teatro presencial. Momento especial de revisão de boa parte do repertório da Companhia, através das gravações em vídeo de vários espetáculos, disponíveis para serem assistidos online durante o isolamento social imposto pela pandemia de 2020 e 2021 do coronavírus em São Paulo, no Brasil e no mundo. Uma nova linguagem, um lugar diferente pro teatro, impossibilitado de existir em sua plenitude, com atores e público presentes no mesmo espaço ao mesmo tempo. Os DVDs (formato das gravações em vídeo da época, agora disponíveis no canal do YouTube da Companhia, [TV Uzyna](#)) dos espetáculos do Oficina não são simplesmente registros das peças em vídeo, apresentam uma proposta de outra linguagem, que principalmente nesses tempos de teatros fechados tiveram uma resposta muito grande do público. Mas isso já é um outro assunto para uma possível pesquisa bem interessante.

Voltando à reflexão sobre a sequência do repertório de peças do Oficina, dá pra perceber um vai e vem da importância do personagem - ou personagens - do coro, da música, em espetáculos mais voltados ao trabalho do ator, com personagens solo fortes, protagonistas

e antagonistas, que têm no coro quase que uma escada para o desenrolar da ação, e nos espetáculos mais musicais, em que o coro é personagem, vários personagens, e protagonista na maior parte do tempo.

## O coro cantante na cena ritual do Teatro Oficina.

Quando se procura alguma bibliografia a respeito de teatro ritual, com frequência encontramos, além do francês Antonin Artaud, alguma referência a Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor de origem polonesa que influenciou e influencia até hoje a reflexão sobre o trabalho prático de diversas companhias pelo mundo afora, principalmente através de dois livros do final da década de sessenta que se tornaram essenciais para quem quer refletir sobre teatro: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* e *Em busca de um teatro pobre*.

Não pretendo me aprofundar no trabalho de Grotowski, cito-o aqui apenas para introduzir o assunto do teatro ritual, a partir de uma afirmação sua (em uma conferência proferida no dia 18 de outubro de 1968 na sede parisiense da Academia Polonesa das Ciências):

[...] Uma vez Brecht observou com grande agudeza que é verdade que o teatro começou do ritual, mas tornou-se teatro graças ao fato de que deixou de ser ritual. A nossa situação é em um certo sentido análoga; abandonamos a ideia do teatro ritual para - como resultou evidente - renovar o ritual, o ritual teatral, não religioso, mas humano; através do ato, não através da fé (Grotowski, 2007, p. 135).

Esta afirmação me levou até a procurar a confirmação do significado da palavra fé em alguns dicionários, e o senso mais comum copio aqui do maior “pai dos burros” - como era chamado popularmente há décadas atrás o dicionário - de hoje, de acesso rápido e quase democrático *Google*: “Fé é a adesão de forma incondicional a uma hipótese que a pessoa passa a considerar como sendo uma verdade sem qualquer tipo de prova ou critério objetivo de verificação, pela absoluta confiança que se deposita nesta ideia ou fonte de transmissão” (FÉ, 2020, *online*).

Usei essa definição Wikipédia para fé apenas para confirmar a discordância em relação à concepção de ritual do diretor polonês. O rito não existe necessariamente através da fé. Como Euclides da Cunha percebeu que as teorias do pensamento ocidental da época não davam conta de explicar o sertanejo (em seu livro épico *Os Sertões*, transcriado em teatro pelo Oficina), sinto dificuldade em comungar com essa visão de rito - referindo-me aqui ao termo



como contato com o mistério, com o absoluto, deixando por hora de lado a abrangência do termo rito relativo aos diversos ritos cotidianos - essencialmente através da fé. Talvez justamente por estar abaixo da linha do equador, em terras de Candomblé, Kwarup e rituais diversos, e mesmo de Carnaval, fica mais simples já ter um entendimento do nosso teatro - claro que em maiores e menores graus dependendo dos exemplos - como teatro ritual ou ritos de teatro. Através do ato, parte da cultura e presente no dia a dia do brasileiro. “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”, já disse Oswald de Andrade (2011b, p. 69) no *Manifesto Antropófago* lá em 1928.

Sem a pretensão de me estender aqui nesse assunto, que também merece uma abordagem mais profunda, mas a religião como conhecemos no mundo ocidental de hoje, ou um pouco além dele, as religiões de Deus único como são entendidas e praticadas hoje é que dependem da fé. Que se creia em dogmas, e na própria existência desse deus - muitas vezes de forma humana e masculina - que ninguém vê e que cada cultura cria e adapta à sua própria imagem, semelhança, interesses e necessidade.

Já em alguns ritos que podemos presenciar aqui, abaixo da linha do equador, e dos quais podemos participar, não é de fé que se trata. É de presença, de sensação. Não é fé o que presenciamos em algumas cerimônias indígenas, por exemplo. É uma sensação concreta, física, de ligação com a natureza e com o tudão do qual somos parte, não a crença em um deus fora de nós. De forma semelhante no candomblé, como me explicou o Ogan<sup>6</sup> Vítor da Trindade, “o religioso que tem mediunidade recebe em seu corpo a força da natureza que é o Orixá através dos toques dos atabaques, quando tocados pelo Ogan Alabê” (informação oral).

Então voltando ao teatro, é do rito do teatro que se trata. Um acontecimento que segue determinadas regras, compreendidas e combinadas pelos participantes de antemão; cerimônia que contém uma série de práticas a serem seguidas. Ritual porque é uma prática que tem como objetivo fazer uma ponte de ligação com o absoluto. Como observou outro ocidental, o francês Artaud, ao comparar teatro ocidental e teatro oriental:

---

<sup>6</sup> Ogan é o mestre tocador dos tambores do Candomblé, religião de origem brasileira oriunda da mistura de vários cultos de matrizes africanas.

[...] a enfermidade espiritual do Ocidente, que é o lugar por excelência onde se pode confundir a arte com o estetismo, é pensar que poderia haver uma pintura que serviria apenas para pintar, uma dança que seria apenas plástica, como se se quisesse fatiar as formas da arte, cortar suas ligações com todas as atitudes místicas que elas poderiam tomar ao se confrontarem com o absoluto (Artaud, 2004, p. 546, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Me faz lembrar o que me disse a artista, pesquisadora, escritora, pintora, e também mãe-de-santo Raquel Trindade, quando pedi um conselho a respeito de como desenvolver o meu próprio confronto com o absoluto: “sua religião é a arte” (informação oral).

Ressaltando que não levaremos em conta aqui o teatro de costumes, de pequenos dramas cotidianos. Já estamos falando de um teatro ritual, que é o que praticamos. Mesmo no Oficina, onde sempre revivemos o mito da criação do teatro por Dionísio, divindade grega, berço do pensamento ocidental, temos consciência dos muitos outros teatros de tradição milenar que acontecem no mundo inteiro e aqui mesmo, para além do Ocidente, desde tempos imemoriais. Como também por exemplo o teatro balinês que impressionou o francês Antonin Artaud, levando-o à afirmação acima. E lembrando ainda que Dionísio é uma divindade grega de origem mais antiga que a mais conhecida civilização grega patriarcal que floresceu aproximadamente a partir do século XX a.C., tendo sido inclusive, segundo vários autores, fruto de sincretismo com outras divindades de outras regiões, como por exemplo Shiva na Índia, Osíris no Egito etc.

Então vamos ao coro cantante no teatro ritual. A música, e dentro de tudo que se entenda por música especificamente o canto, é parte integrante dos mais diversos ritos presentes nas mais diversas culturas ao redor do mundo, e é muitas vezes responsável também pelas vozes participantes - bacantes -, por aproximar a arte performática do rito. O canto, a dança, a música viva - ao vivo - e em movimento. Música viva nos corpos, saindo pela voz, entrando pelo corpo. Entrando pelo som ouvido do outro, no meu corpo e no seu. Promiscuidade de sons - artistas em cena e público atuador. O canto em coro.

Essa arte tem a potência de uma comunicação imediata, sensorial, além do racional, de tocar o outro, incomodar em algum lugar, acender a chama de uma nova possibilidade. Que o tocado irá descobrir por si mesmo.

---

<sup>7</sup> No original: “[...] l’infirmité spirituelle de l’Occident, qui est le lieu par excellence où l’on a pu confondre l’art avec l’esthétisme, est de penser qu’il pourrait y avoir une peinture qui ne servirait qu’à peindre, une danse qui ne serait que plastique, comme si l’on avait voulu couper les formes de l’art, trancher leurs liens d’avec toutes les attitudes mystiques qu’elles peuvent prendre en se confrontant avec l’absolu” (Artaud, 2004, p. 546).

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareição, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível (Wisnik, 1989, p. 28).

## Do lado de baixo do equador



Figura 02: elenco e público na mesa d'O Banquete ao final do espetáculo, parte das Dionisíacas em São Paulo 2010.

Foto: Leandro Pena.

Temos a sorte de pertencer a uma cultura que tem no Carnaval um momento de quebra de hierarquias, um desmascaramento de estruturas de poder. A potência da inversão como forma de apresentar diferentes visões e caminhos para quem experimenta a troca de papéis. A brincadeira, o humor, o riso, permitem ver com olhos livres. Amor humor. “A alegria é a prova dos nove”, continua Oswald de Andrade (2011, p. 73).

O Carnaval vivido na pele, brincado, tem em si um potencial de mudança maior que o próprio teatro quando estritamente dividido entre ator e espectador, separados pela quarta parede. No Carnaval todos podemos ser, atuar, inventar personagens, subverter a ordem do

dia a dia. E experimentando realmente o outro nunca voltaremos a ser os mesmos. Para isso precisamos experimentar o Carnaval folia, orgia de sentidos, a música cantada na rua com o tudão desconhecido. Temos isso aqui, é só sair pra rua no Carnaval. Até em São Paulo.

A sistemática remissão aos ritos - do candomblé ao dionisismo -, com o compartilhamento de bebidas e comidas em cena, marca a práxis artística do Oficina desde a concepção do te-ato, que se substitui à condição exaurida do teatro. Romper as barreiras que isolam o espectador, torná-lo atuante, participe do mesmo ritual sagrado que o devolve às origens, ao desejo não reprimido, à sexualidade expandida como fonte de amor e criação, à possibilidade de “transmutação do Tabu em Totem” (um dos motes repisados pelo Oficina) pressupõe a rejeição (a morte) daquilo que se lhe opõe. A inclusão do público no espetáculo é ação vital que consagra o teatro como uma grande celebração coletiva. É a presentificação do ritual no qual oficiais e fiéis se confraternizam em um mesmo corpus demiúrgico (Garcia, 2010, p. 72).

Um desafio claro aqui - sob o ponto de vista do atuator - é como fazer o público sair do papel de espectador e se sentir parte do ritual, participar ativamente da cena, atuar junto, como acontece no Carnaval. A música é o grande elemento aglutinador. Mas como fazer o público se envolver pela música, até cantar junto, se ele ainda não conhece a música que será cantada?

Para atingir esse objetivo de trazer o público para atuar junto - através da música - desenvolvemos algumas estratégias, que cito abaixo e que abordarei com exemplos em vídeo de cenas d’Os *Sertões* mais adiante:

- propor canções curtas e mânticas, repetitivas, fáceis de aprender;
- cantar uma mesma canção muitas vezes, até que todos aprendam e consigam cantar junto;
- criar uma cena em que se faz necessário que todo o coro, por exemplo, precise aprender a canção, levando assim o público a aprender junto;
- cantar canções em forma de responsório, quando um ator canta uma frase, todo o coro - e o público - repetem, até que todos aprendam toda a canção;
- lançar mão de canções já conhecidas por todos;
- disponibilizar e manter um repertório musical acessável em um site de internet, por exemplo, pelo público interessado, o que começou a ser desenvolvido pelo Oficina; o espectador pode acessar a música - e aprendê-la - antes de ir ao espetáculo presencialmente.

## Cantar com o público. Quando o espectador canta.

Continuando a reflexão acima, onde até pontuei estratégias para trazer o público para cantar junto no teatro, passando então a público-atuador e cantor, tentarei aqui aprofundar a “visão” da importância da música como veículo ou instrumento de dissolução de individualidades. Achei pertinente contrapor duas formas de “ver” a relação de cada um e principalmente do artista com o próprio corpo.

Esse é um assunto que vem tomando as artes e discussões sobre suas diferentes linguagens. O corpo presente, o corpo do artista, o corpo como linguagem, o corpo como território político, e tantos outros corpos alguma coisa, como centro da ação, atuador e atuado. Nesse sentido nos coloco abaixo da linha do Equador como um outro povo, um outro pensamento, uma outra “visão” de mundo em contraponto à “visão” dita ocidental. Questiono se essa é realmente uma questão nossa, de trazer o corpo para a cena. Ele sempre esteve e está em cena, ocupamos esse corpo desde tempos imemoriais.

Apesar da grande influência de diversas correntes de religiões de base cristã que “enxergam” o corpo como fonte de pecados, convivemos ao mesmo tempo com tradições, viemos também ou principalmente delas, que não “incorporam” essa dualidade que opõe corpo e alma, corpo e mente, ou corpo e espírito. O corpo aqui está sempre presente, e é inclusive nele ou através dele que o divino se manifesta, como já abordei rapidamente acima em referência às influências de diferentes culturas indígenas originárias das Américas e de matrizes africanas.

Duas das grandes fontes de cultura ocidental são a greco-romana e a hebraica. Da vertente greco-romana, sobre a alegoria da caverna, que, mais do que qualquer outra coisa, traz à luz a paixão eidética, isto é, visual, do Ocidente, conforme a República de Platão. Do lado hebraico, para evidenciar a iluminação verbal desta cultura, nada melhor do que a própria Bíblia, ela quando instalando o princípio do cosmo. Tem-se, assim, no plano da síntese, uma paixão viso-verbal (Bastos, 1999, p. 86).

Cito acima o antropólogo Rafael José de Menezes Bastos que, em seu livro *A musicológica Kamaiurá* (1999), apresenta um contraponto a essa “visão” da percepção do próprio corpo, a partir de uma perspectiva da escuta. Aqui o corpo já está presente, não é preciso resgatá-lo. E é um corpo ampliado, pleno de seus sentidos. A visão e a lógica verbal nos posicionam facilmente frente ao outro, separado dele, tanto porque vemos o outro separado de nós no espaço, e porque construímos um outro a partir de uma razão discriminativa. Já o som percorre outros caminhos, invade espaços, mistura-se.



“Minha cabeça, por exemplo, ah minha cabeça: estranha caverna aberta para o mundo exterior por duas janelas, duas aberturas, sei disso, pois as vejo no espelho” (Foucault, 2013, p. 10). Retirei este trecho do texto *O corpo utópico*, publicação em livro de uma conferência proferida pelo filósofo francês Michel Foucault para a rádio *France Culture* em 1966, onde ele discorre sobre seu corpo, para além dele, e volta novamente ao corpo com sua concretude e suas infinitas possibilidades. Esse corpo descrito por ele vê, experimenta a dor, o tato, é capaz de falar, e até imaginar. Mas em nenhum momento esse corpo ouve. O sentido da audição não está presente quando se fala do corpo, apenas é lembrado quando ele nos manda escutar o conto japonês (citado no texto). Que nós não vamos escutar - já que não estamos presentes na conferência, temos apenas acesso ao texto -, vamos ler com os olhos, usando novamente a visão. E na sequência ele fala de máscaras e pinturas rituais, que são para fazer “o corpo entrar em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis” (Foucault, 2013, p. 12). Será o som uma dessas forças invisíveis? Que já está em contato direto com o sagrado? Ou com o “poder surdo do sagrado” (p. 12), como ele diz no texto. Por que o poder do sagrado será surdo?

Cito-o aqui apenas para fazer um contraponto ao que nos conta o também etnomusicólogo Rafael José de Menezes Bastos (1999) em seu livro sobre a música nos Kamaiurá, etnia que ocupa hoje parte do Parque do Xingu, e onde tive a alegria de presenciar uma cerimônia do *Kwarup*<sup>8</sup> em 2019. O autor nos conta que uma pessoa que não enxergue bem, ou mesmo que sofra de cegueira completa, ainda assim pode sobreviver na floresta, em contraponto a uma pessoa que tenha graves limitações ou deficiência de audição, que enfrentará grandes problemas, e provavelmente não sobreviverá sozinha. A audição é o sentido mais aguçado para um Kamaiurá, que em seus caminhos se guiará pelo som dos animais, das plantas, das águas, dos ventos, das terras, e agora também das máquinas.

Observei que o conhecimento desses índios estava largamente apoiado na acústica, do total das mensagens significantes por eles recebidas do mundo exterior ('natural', 'humano' ou não, e 'sobrenatural'), grande percentagem se constituindo de moções sonoras[...]. Na subsistência física dos Kamaiurá nota-se já a relevância do aporte acústico, a qual vai se desdobrar enormemente na vida social, seja, isto, através da língua falada ou da música: a convivência com a mata aqui exige uma acuidade auditiva extremamente desenvolvida, a monitorização das ações neste meio sendo, basicamente, de fundamento sonoro (Bastos, 1999, p. 103).

---

<sup>8</sup> Longo ritual de homenagem aos mortos presente na região do Alto Xingu, celebrado anualmente, que abarca mitos de criação, iniciação dos jovens e a relação de diferentes etnias e aldeias, com presença marcante da música em seu encerramento.

Com essa outra forma de abordar os sentidos, voltei ao texto da conferência, onde Foucault está justamente sentindo seu corpo, tomando consciência dele e descrevendo possibilidades para além dele, buscando seus sentidos, mas descreve o mundo à sua volta quase exclusivamente a partir do sentido da visão, talvez esta grande característica da nossa sociedade contemporânea, principalmente sob influência da cultura ocidental. Ele se refere aos olhos como duas janelas abertas para o mundo exterior. E os dois ouvidos? Não se abrem também para o mundo exterior, para percebê-lo a partir de um outro sentido? Fui contracenando com o texto do filósofo, fazendo então minhas próprias reflexões, a partir de um ponto de escuta, nem mencionado no texto.

Tentei um diálogo com o texto a partir da percepção do meu próprio corpo e do mundo a partir dele. E as outras duas aberturas laterais, que também percebem o mundo? “Apenas” ouvem? E o que é ouvir, senão me misturar ao outro, me promiscuir de ar e som, a mesma onda, vibração que entra em você, em mim, e vai pra onde? E está onde? Que é matéria movimento que não vejo mas ouço, devo ignorá-la, desacreditar dela porque não a vejo? Logo o som que está fora e dentro de mim, e atravessa quem estiver por aqui?

E vejo também ainda mais uma abertura, agora a abertura que fala, mas que também grita, canta, faz mover o ar, o mesmo ar que vibra em meu corpo e vai vibrar no seu e sai da minha boca. O corpo soa por seus vazios.

No trabalho com o coro cantante, e deste com o público espectador - mas também ator e também cantante -, que relação se estabelece? Olho como corpo personagem para o ator personagem público, canto para ele e com ele, a mesma vibração percorre nossos corpos, e não preciso mais olhar, escuto, somos cada um seu som e somos um só som que soa junto. Me reconheço nesse som e percebo o outro em seu som único.

Além de tocar e ser tocada pelo outro, e para além de falar com ou para o outro, aqui vibramos juntos, somos som, um mesmo corpo sonoro vibrando soando. Voltando a Foucault (2013), quando ele finaliza o texto e diz que no amor o corpo está aqui, e entramos e saímos um do outro, até sairmos de nós mesmos no gozo que nos aproxima da morte, a pequena morte, *la petite mort* em sua língua materna, acrescento então que trazendo mais corpos para a cena, cantando em coro atingimos o êxtase do sermos um e um outro juntos ao mesmo tempo.

Como no Carnaval, cantando com a multidão na rua eu sou o meu corpo soando (quase sempre suando também), vibrando com e sentindo a vibração de todos os outros corpos numa orgia de som. Orgia amor de multidão vibrando a mesma música. Batendo os pés

no chão, atrás do trio elétrico, da bateria, corpos utópicos de vibração dos buracos da carne terra fértil onde vivem nossos antepassados, animais, vegetais, minerais. Viver a cidade sob esse ponto de escuta transforma toda a relação com o espaço em que vivemos.

Nos pequenos carnavais das peças em temporada, no teatro e no entorno do Oficina em sua sede em São Paulo, estamos cultuando e cultivando nossa história, nossos antepassados artistas que passaram por lá, as árvores, os bichos, mesmo o asfalto embaixo dos nossos pés. Criando tradições e pertencimentos.

Ordenando essa multidão de personagens, há alguns constituintes que fazem parte historicamente da linguagem poética do Oficina. Um deles é a presença do coro, alçado, na expressão do diretor, à condição de protagonista (o “coro como protagonista”). A dominante coral do teatro de José Celso, criada e fortalecida em *Galileu Galilei*, ganha dimensão expandida em *Os Sertões*, pela multiplicidade de corais que se forma em cena e pela cumplicidade ativa de segmento importante do público. Na proposta cênica de *Os Sertões* - como em outros espetáculos antes dele - a atividade coral é o que sustenta não apenas o fio da história que está sendo contada - tanto do ponto de vista de sua estrutura como, principalmente, pela escolha de um coletivo como agente/protagonista dessa história -, como também constitui as “bordas moles” que absorvem segmentos do público (Garcia, 2010, p. 71-72.)

Saliento aqui um termo usado e buscado insistentemente na prática nos trabalhos de criação do Teatro Oficina nos últimos anos, que é o Público Atuador. Não o público que é chamado a interagir rapidamente com o elenco, nem “participar” do espetáculo, o que muitas vezes faz apenas com que esse espectador escolhido passe por algum momento constrangedor perante o resto do público. É o espectador instigado a atuar junto, entrar em cena e mandar ver. E daí traçar suas próprias impressões a partir da experiência vivida ali naquele lugar naquele momento e com aquelas pessoas. E com aquela música.

Exemplifico com duas cenas de dois espetáculos de *Os Sertões*, onde a música atua como agente quebra-barreiras - além de quebra-quarta-parede - entre atores em cena e público, e o cantar junto possibilita a entrada do espectador na cena sem passar (demais) pelo racional. Nesse primeiro exemplo, numa cena do espetáculo *O Homem II - da revolta ao trans-homem [Xucuru]*, o público aprende a canção (adaptada de um canto do povo Xucuru, sugerida e interpretada no espetáculo por Adriano Salhab, músico ator pernambucano que compunha banda e elenco) com o corifeu que puxa o canto e propõe com o coro o modelo de responsório: ele canta uma parte e o coro repete, assim até o coro cantar a canção inteira, sempre repetindo o corifeu. E cantando juntos, coro de atores e espectadores vão realizando a atividade proposta na cena, que é a construção de uma cobertura de folhas para o local onde o

personagem Antônio Conselheiro vai proferir seus sermões. Ao final da [construção da latada](#), atores e público atuador instalam-se juntos abaixo dela e ouvem a fala do profeta.

No segundo exemplo não há corifeu. O coro já começa cantando, mas como o refrão é fácil de aprender e é uma ação de confronto dançado, o público, que já foi entrando em cena a convite (mudo, apenas pelo olhar) dos atores nas cenas anteriores, é levado a atuar junto porque está misturado ao elenco e já entendeu a situação proposta; e pode se arriscar a cantar junto o que aprendeu. Agora é agir. A música, como acontece muitas vezes no Oficina, é criada a partir da canção de outra peça, e é puxada pela banda e cantada em coro - dois grupos: matutos e infantaria - em cena do espetáculo *A Luta I* [[Bala bala](#)].

Narro um fato específico ocorrido nesta cena quando da apresentação dos cinco espetáculos *d'Os Sertões* na cidade de Canudos, sertão da Bahia, onde aconteceu originariamente a tragédia, e onde finalizamos a temporada. Lá foi construída, no campo de futebol da cidade, uma réplica do Teatro Oficina de São Paulo, e os ingressos custavam o valor simbólico de R\$1 real, o que deu acesso amplo ao público de todas as classes. E como os atores estavam hospedados em casas de moradores da cidade, essa interação já serviu como uma divulgação natural.



Figura 03: Construção de réplica do Teatro Oficina de São Paulo em Canudos, BA, para apresentação dos cinco espetáculos *d'Os Sertões* em 2007. Foto: Cafi.

Nesta cena de embate entre os seguidores de Antônio Conselheiro e a infantaria do exército, esta canção era cantada por todo o coro, de soldados e conselheiristas juntos, e em alguns momentos a letra de cada parte era diferente e as vozes do coro se dividiam. Eu, que fazia parte dos conselheiristas nesta cena e portava uma peixeira - objeto de cena - bem grande, mas obviamente cega, quando olhei para o matuto ao meu lado, um morador de Canudos, ele olhou cúmplice pra mim e minha peixeira e mostrou uma faquinha que estava empunhando - que não era objeto de cena -, pequena, mas com uma lâmina visivelmente bem afiada. Contracenamos todo o tempo da cena, ele cantava junto mesmo sem conhecer exatamente a música, mostrava sua faca e dançava conosco. Ali éramos o coro, éramos os matutos lutando contra a infantaria, eu era de Canudos como ele, ele era ator como eu, e não éramos nada disso, estávamos vivendo aquela cena ali, estávamos na batalha, éramos parte de um coro ditirâmico, como na definição de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*<sup>9</sup>.

No primeiro momento senti medo daquela faca afiada, e ele com certeza sabia usá-la muito bem. Fiquei mais presente ainda, ligada na música, na luz, no resto do público que atuava junto, na cena toda, mas principalmente ligada nele, e com ele. Ele estava em cena, sabia que era uma cena de teatro, tinha entendido todo o contexto e atuava conosco. Eu fiquei atenta o tempo todo à sua faca, mas principalmente porque intuía que ele não tinha a experiência do espaço e nem do movimento e desenrolar da cena como eu, então fiquei de prontidão, completamente ligada a ele, para que não houvesse algum acidente, já que muitas outras pessoas que estavam ali na cena também não tinham experiência como atores e nem do espaço onde atuávamos. Mas ele sabia o que estava fazendo.

Ao fim da cena, muitos de nós morríamos, ele caiu morto junto. Atuamos.

Para acontecer essa atuação do espectador, que passa então a público atuador, trabalhamos vários fatores que se mostraram essenciais. O formato e utilização do espaço de atuação, e a relação estabelecida desde o início entre atores e público. Para começar, não há quarta parede. No Teatro Oficina onde foram criados e onde ocorreu a estreia e temporada dos espetáculos, seja no seu endereço em São Paulo ou na réplica montada em Canudos e outras cidades para a turnê d'Os Sertões, o público está muito próximo da cena, quando não já

---

<sup>9</sup> “O coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisiaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (Nietzsche, 2007, p. 59).



dentro dela. Além de verem muito bem os atores e serem vistos por eles, veem também os outros espectadores, que quando em seus lugares “oficiais” de público, estão frente a frente.

Outro fator importante é o tempo. Muito difícil que em um espetáculo de uma hora seja criada esta intimidade entre ator e espectador, como num espetáculo de duração mais longa (como grande parte dos espetáculos do Oficina). A partir da terceira hora de espetáculo, atores e público já compartilham de mesmas sensações, até de um cansaço comum. Sentiram os mesmos cheiros, ouviram (e por vezes cantaram junto) a mesma música, já se sentem juntos ali, cúmplices da mesma história. Aí começa a contracenação. E no caso específico das apresentações em Canudos, havia ainda um pré-conhecimento por parte do público da história a ser contada e vivida ali. Independente de ser um público frequentador ou não de teatro - neste caso a maioria estava indo ao teatro pela primeira vez -, o conhecimento comum do que vai ser apresentado é essencial para que o espetáculo passe de simples acontecimento estético ou entretenimento a rito.

E por fim, o fator música. A música, além de instaurar mais facilmente um outro nível de percepção para o que está sendo apresentado, facilita a participação ativa do público, que é levado a cantar junto com os atores seja pelo prazer, pela força do convite ou já a vontade de sair do estado de simples espectador. O público em geral atinge assim uma compreensão quase que instantânea/física/sensorial da cena proposta e, através dessa sintonia fina que passa a existir entre eles - público e elenco -, atuam juntos. A partir daí uma outra percepção do espetáculo será vivida tanto pelos atores quanto pelo público. Agora são todos atores. Contracenam.

---

## Referências

- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2011b.
- ANDRADE, Oswald de. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 2012.
- ARTAUD. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamaiurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: UFSC, 1999.
- CARVALHO, F. O. *Teatro Oficina e Nietzsche: o bode ainda canta*. *Mneme*, Caicó, v. 17, n. 39, pp. 262-274, 01 maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/10764>. Acesso em: 19 jul. 2019.
- COURA, Letícia Barbosa. *O coro antropólogo no Bixiga: o processo de criação dos atores com a música n'Os Sertões do Teatro Oficina*. 2021. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-01092021-223411/>. Acesso em: 10 out. 2022.
- FOUCAULT, M. *O Corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.
- GARCIA, Silvana. *Das entranhas d'Os Sertões, o Oficina*. *Sala preta*, [S. l.], v. 10, pp. 67-76, 2010. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57431>. Acesso em: 18 jul. 2019.
- GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: SESC-SP, 2007.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MALETTA, Ernani. *Atuação Polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Artigo recebido em 13/10/2022 e aprovado em 30/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45396>

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

---

<sup>i</sup> Leticia Barbosa Coura - Cantora, compositora e atriz. Mestre em Artes Cênicas pela USP. Atuadora da *Companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona* desde 1999. Na música desenvolve trabalho solo e com o trio *Revista do Samba*, com 9 álbuns lançados. Estreia em 2021 como dramaturga e diretora com o espetáculo *Das Paredes*. [leticiaCoura@uol.com.br](mailto:leticiaCoura@uol.com.br).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0412735502604784>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8312-1400>

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



# Os dispositivos em *Concert for four pianos* de Lolo & Sosaku

Guilherme Mayer<sup>i</sup>

César Lignelli<sup>ii</sup>

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil<sup>iii</sup>

## Resumo - Os dispositivos em *Concert for four pianos* de Lolo & Sosaku

Os autores deste artigo analisam a performance *Concert for four pianos* de Lolo e Sosaku. Para tal, inicialmente, eles evocam debilidades e possibilidades vocais. Em seguida realizam uma breve exposição dos conceitos de polifonia, discurso e dispositivo, na perspectiva deste artigo. Por fim, consideram: o release da dupla, as decisões da direção do vídeo, o nome da performance, o piano e as máquinas que tocam os pianos. Durante este trajeto, defende-se que os discursos criados pela dupla de artistas são desenvolvidos, sobretudo, devido às escolhas de dispositivos utilizados.

**Palavras-chave:** Vozes. Polifonia. Dispositivos. Discurso. Música.

## Abstract - The apparatus in *Concert for four pianos* of Lolo & Sosaku

This article aims to analyze the performance *Concert for four pianos* by Lolo and Sosaku. For this, initially, weaknesses and vocal possibilities are evoked. Then, a brief exposition of the concepts of polyphony, discourse and device is carried out, from the perspective used in this article. Finally, the following are investigated: the release of the duo, the video direction decisions, the name of the performance, the piano and the machines that play the pianos. During this path, it is argued that the discourses created by the duo of artists are developed, above all, due to the choices and relationships with the devices used.

**Keywords:** Voices. Polyphony. Devices. Discourse.

## Resumen - Los dispositivos en *Concert for four pianos* de Lolo & Sosaku

Este artículo tiene como objetivo analizar la performance *Concert for four pianos* de Lolo y Sosaku. Para ello, inicialmente, se evocan debilidades y posibilidades vocales. Luego, se realiza una breve exposición de los conceptos de polifonía, discurso y dispositivo, desde la perspectiva utilizada en este artículo. Finalmente, se investiga lo siguiente: el lanzamiento del dúo, las decisiones de dirección del video, el nombre de la actuación, el piano y las máquinas que tocan los pianos. Durante este recorrido, se argumenta que los discursos creados por el dúo de artistas se desarrollan, sobre todo, por las elecciones y relaciones con los dispositivos utilizados.

**Palabras clave:** Voces. Polifonia. Dispositivos. Discurso.

## Muitas perguntas - muitas vozes

Obras artísticas podem apresentar muitas vozes. Essas vozes são manifestadas em momentos distintos do processo composicional à sua recepção. Algumas destas persistem, outras são esquecidas, mesmo que aparentemente exitosas. O espectro do fracasso ronda qualquer manifestação vocal,

[...] vozes do fracasso poderiam ser em si fracas? Fracas no sentido de brandas, mansas, moderadas, tolerantes ou debilitadas, acabadiças, adoentadas, alquebradas ou escassas, minguidas, parcas ou finas, miúdas, ralas ou frágeis, quebradiças ou franzinas, débeis ou incapazes, despreparadas, imperfeitas, inábeis, péssimas ou indecisas, irresolutas ou inferiores, incompetentes, insuficientes, mediocres ou moles, flácidas, frouxas, tenras ou pobres, desvalidas e miseráveis? Seriam vozes trêmulas? Com pouca presença de alguns harmônicos? Disfônicas? Sem fluidez no emitir das palavras no tempo? Ou seja, entrecortadas demais? Rápidas demais? Com sotaque demais? Que roubam ar demais? Que requerem força demais? Que possuem ruído demais? Que requerem atenção demais de quem as compartilha? Seriam vozes que apresentam sinais de possíveis patologias? Ou seriam vozes que incomodam a quem as escuta? Ou vozes que incomodam somente quem as produz? Ou vozes que comunicam o que as pessoas que as produzem não querem comunicar? Ou que não se entende por questões relativas a dicção? Ou, mais, seriam vozes que estigmatizam as pessoas que as produzem sem que elas nem sequer imaginem o que está acontecendo? Seriam vozes que ludibriam outrem acerca de qualquer assunto que seja de interesse próprio? Estas últimas seriam vozes de sucesso? O sucesso de uns incide necessariamente no fracasso de outros? Haveria vida se a natureza não contemplasse o fracasso? [...] Nos parece que essa miríade de tropeços acústicos seria o bom tempero de tudo, as idiossincrasias das diferenças, as rupturas, as quebras repentinas, as síncope. O que seria do desgraçado sem sua lamúria? O que seria do fanho sem aquela coisa nasalada? O que seria do bêbado sem sua ladainha trôpega? (Lignelli; Roberto, 2019, pp. 225-226).

*Concert for four pianos* está recheada de tropeços acústicos, rupturas, quebras e síncope. Por ora, as vozes dos pianos se tornam irreconhecíveis, os músicos são máquinas antiquadas, os autores, *roadies*, que ludibriam seu público,

E, aqui, podemos falar das impurezas da voz, aquela coisa ruidosa que permanece entre os interstícios das vocalidades sempre colocando em perspectiva o que pode a voz, o que ela é, seu devir marulhoso. Esse bicho acústico, ou não, molecular, que tensiona uma prática viva da produção de sentidos nas cenas e na vida, essa entidade-conceito que a todos nos perpassa e tanto nos instiga, com o que há de pactuar para ser? (Lignelli; Roberto, 2019, pp.226-227).

Na obra analisada há, no mínimo, o pacto entre dois artistas, uma série de maquiuetas e quatro pianos com desejos perenes, formulações táticas, fricções de tradições e muitas vozes. “Incrivelmente, esse motor desejante pode advir de uma imagem, memória, dor, êxtase ou simplesmente do desejo de comunicar” (Lignelli; Roberto, 2019, p. 227).



## Dispositivos - vozes múltiplas

Esse jogo de palavras em que sons, vozes, pessoas e maquinetas desejan­tes de comunicação se complementam, será o ponto de partida do entendimento de polifonia nos limites deste artigo. *Poli* significa múltiplos e *fonia* trata dessas vozes em sentido ampliado. Mais de um som, mais de uma voz, mais de uma coisa e um ou mais discursos. Nessa perspectiva, buscaram-se aproximações com o conceito de polifonia no teatro, desenvolvido por Ernani Maletta, no que diz respeito ao “[...] entrelaçamento de pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir uma nas outras sem prejuízo de sua autonomia” (2016, p.48).

Nesta escritura serão demonstradas algumas relações entre os artistas Lolo e Sosaku e alguns dispositivos, apresentados no decorrer das seções, como parte relevante dos pontos de vista discursivos da obra analisada<sup>1</sup>. Saliente-se que não há o ensejo de apontar os limites, ou ainda se posicionar de forma inovadora, na problemática entre discurso e dispositivo. Apenas parte-se da proposta de que “[...] o dispositivo é uma rede que se estabelece entre os discursos” (Martinez Posada, 2013, p.83, tradução nossa<sup>2</sup>).

Se os dispositivos se estabelecem entre os discursos, então, de forma simétrica, os discursos se alicerçam em meio aos dispositivos. Os dispositivos possuem a capacidade de constituir o sujeito e o sujeito, por sua vez, produz o discurso, nesse ciclo de produção incessante, cabe uma pergunta, o que é dispositivo para os fins deste artigo? Acerca disso, Giorgio Agamben pode dar luz a essa questão:

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes[...], a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares [...] provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiram - teve a inconsciência de se deixar capturar (2005, p. 13).

Para criar um discurso há uma diferença substancial entre usar uma caneta, um lápis, um gravador de áudio ou um *software* digital para apresentá-lo. Ainda há uma diferença abissal entre apresentá-lo em uma performance, em uma revista científica ou em um podcast, por

---

<sup>1</sup> O espetáculo completo encontra-se no seguinte *link*:

<https://www.youtube.com/watch?v=k9lGk8FvlRU&t=436s>.

<sup>2</sup> [trecho original] El dispositivo es una red que se establece entre los discursos (Martinez Posada, 2013, p. 82).

exemplo. O que gera a diferença diferencia, nesses casos, são os dispositivos que o cercam. Não apenas a prisão panóptica e sua docilização dos corpos envolvem a produção subjetividade por meio de dispositivos, como bem definiu Foucault<sup>3</sup>; mas também os formatos das privadas em cada país, como satirizou Zizek<sup>4</sup>. E, nesse sentido, as vozes utilizadas em *Concert for four pianos* são expressas em uma confusão entre os sujeitos e os objetos, que estão alicerçados pelos dispositivos até se tornar um discurso.

Trocando em miúdos, este artigo tem como objetivo analisar a performance supracitada, considerando as relações entre seus dispositivos, vozes e produção de discurso. Com efeito, apresentar-se-ão alguns argumentos visando responder a seguinte questão: como os dispositivos influenciam o discurso da obra *Concert for four pianos*? Para isso, serão considerados os seguintes dispositivos: o release da dupla<sup>5</sup>; as decisões de direção do resultado filmado; o nome da performance; o piano; e as máquinas que tocam os pianos.

A partir desses dispositivos em específico, nota-se a primeira vista, suas funções separadas, suas vozes na visão dos autores desse artigo: referências à música eletrônica; sugestões acerca do terror maquínico; o sarcasmo em relação às tradições; as decisões melódicas e tímbricas do piano na performance, e por fim, a maneira *suis generis* de acionar tais timbres. Além dessa visão de suas vozes em separado, ainda há a junção delas durante o ato performativo, gerando novos significados, gerando destaques, reforços, contrapontos e novidades ocorridas por conta de algumas vozes em conjunto.

## A dupla que não são só dois - vozes fronteiriças

Lolo & Sosaku são uma dupla de artistas. Lolo é nascido em Buenos Aires, Argentina e Sosaku é de Tokyo, Japão. Atualmente, ambos vivem em Barcelona, Espanha, espaço em que fizeram sua primeira performance como dupla: *blanco* no *Distrito Quinto Gallery*. Essa dupla continua ativa com planejamentos de apresentações para o ano de 2023 em Taiwan, Espanha e Itália. No currículo deles percebe-se apresentações em mais de 8 países, em 3 diferentes continentes: Europa, Ásia e América.

No mesmo site em que as informações acima foram encontradas há, também, pistas acerca das proposições discursivas da dupla:

---

<sup>3</sup> Referente ao antológico livro *Vigiar e Punir* (1986).

<sup>4</sup> Referente ao documentário *The pervert 's guide to ideology* (2012).

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.loloysosaku.com/info-contact/>.

Lolo & Sosaku investigam as possibilidades da escultura como campo expandido. O nexo que une seu trabalho é a busca de um objeto em contato com seu entorno e com espectador, um objeto que busca fricção e tensão, explorando a capacidade de criar novos significados. Seu trabalho transita entre diferentes linguagens artísticas como escultura, instalação, arte cinética e pintura, muitas vezes incorporando música e som. Seu *modus operandi* é constituir-se como sujeito e ir de sua materialidade maquínica à transcendência, ao misticismo e ao desconhecido. A música eletrônica é certamente o destaque de sua inspiração como uma linguagem complexa traduzida em instalações sonoras e composições escultóricas. Formas, linhas, materiais e sons são reunidos em esculturas de movimento que executam tomando suas próprias vozes em uma imprevisível transformação contínua. Explorando muitos horizontes artísticos e redefinindo fronteiras, seu interesse é a energia e as forças ocultas que guiam vida em nossa era tecnológica (2022, *online*, tradução nossa<sup>6</sup>).

Essa citação abre possibilidades para o desdobramento de sentidos que atravessam, formações, interpretações e desejos da dupla residente em Barcelona. Sabe-se, todavia, que um release artístico constitui em uma síntese. A dupla, com esse dispositivo, apresenta o que entende ser relevante sobre o seu trabalho.

Nesse sentido, já na primeira frase do release, percebe-se uma instância polifônica no trabalho da dupla: a escultura em campo expandido. A escultura situa-se no compêndio das artes plásticas e comumente envolve a modelagem de imagens em três dimensões. Entretanto, nesse contexto, a palavra expandido diz respeito a confecção de artefatos que se relacionam com outros objetos e plateia, em performance. Para os autores deste artigo, essas esculturas ao mediar relações produzem um discurso equipolente entre o objetual e o humano. Concomitantemente, percebe-se um embate destas duas entidades separadas ontologicamente pela modernidade.

Essa forma discursiva entra em contato com os preceitos da dupla, vistos na segunda frase da citação. Uma vez que, em suas obras eles buscam a fricção e tensão do objeto com o seu entorno e com a expectativa, a vista de gerar outras acepções. *Ad substantia negotii* Lolo &

---

<sup>6</sup> [trecho original] *Lolo & Sosaku investigate the possibilities of sculpture as an expanded field. The nexus that unites their work is the quest for an object in contact with its surroundings and with the spectator, an object that seeks friction and tension, exploring the capacity of creating new meanings. Their work moves between different artistic languages such as sculpture, installation, kinetic art and painting, often incorporating music and sound. Its modus operandi is to constitute itself as a subject and to reach from its machinic materiality to transcendence, to mysticism and to the unknown. Electronic music is certainly the highlight of their inspiration as a complex language translated into sound installations and sculptural compositions. Shapes, lines, materials and sounds are assembled together into motion sculptures that perform taking their own voice in an unpredictable continuous transformation. Exploring many artistic horizons and redefining boundaries, their interest is the energy and the hidden forces that guide life in our technological age.*

Sosaku fazem da sua criação um exercício de deixar objetos se relacionarem frente às suas materialidades. Em suas obras, os movimentos dos autores são os mínimos necessários para que os objetos estabeleçam suas próprias relações - entre eles e os espectadores das performances. Assim, o *modus operandi* de Lolo & Sosaku pode ser definido como um exercício de suficiência, nas palavras de Fernanda Eugenio:

Dá-se corpo de situação, assim, ao labor envolvido na redução de protagonismo da forma-sujeito e, ao mesmo tempo, reivindica-se em acto, o fortalecimento da (re)conexão com uma sabedoria da parcimônia. Trabalhar pelo suficiente constitui-se num gesto de resgate da noção de que o 'pode fazer' não se reduz nem se magnifica num 'ter que fazer' [...] numa relação íntima, alegre e sóbria; prudente mas não pudica - com o 'também poder não fazer' (2019, p. 46).



Imagem 1: Foto da obra *Painting for machines* (2019).

Antes de adentrar na obra *Concert for four pianos*, nota-se como, de fato, a dupla cria dispositivos para os objetos se relacionarem de maneiras distintas. Em *Painting for machines*, apresentada na Imagem 1, Lolo e Sosaku construíram mecanismos de madeiras, com roldanas e com certo nível de automação, para a criação de telas com desenhos assimétricos. Ou seja, estes dois, Lolo e Sosaku, não são mais dois, ao darem protagonismo às esculturas e seus movimentos.

O release continua afirmando que eles trabalham de maneira interdisciplinar, tendo a música como uma interface possível. Como percebe-se, o trabalho *Concert for four pianos* está diretamente relacionado a um discurso musical, enquanto *Painting for machines*, apresentado na Imagem 1, dialoga com as artes plásticas de maneira mais intensa.

Lolo e Sosaku explicitam suas referências e inspirações com a música eletrônica. Sobre isso percebe-se como as obras *Painting for machines* e *Concert for four pianos* apresentam proximidades com a estética sampler que, segundo Coelho e Gaspar “nasce da física; Somos movidos pelos impulsos elétricos” (2005, p.158), sendo a mediação de elementos físicos base fundante do trabalho de Lolo e Sosaku.

Ao explicitar certas características da dupla em seu release, nota-se duas vezes que irão se entrelaçar gerando manifestações polifônicas, sendo essas: a compleição visual e a sonora. Em complemento, a dupla ao dispor de maquinário complexo e de mediação predominada por agentes não-humanos e suas proposições sonoras realizadas a partir disso, já propõe uma discussão sobre a mediação tecnológica na sociedade (política, estética, filosófica e econômica).

Nesse sentido, os dois artistas se posicionam, diante dessa forma de vida, deslocados de um polianismo progressista - em que tudo estaria em uma constante melhora. Lolo e Sosaku propõem, mesmo que *in vitrum* um universo de máquinas gigantescas e barulhentas, em relação aos minúsculos humanos.

E é justamente esse excesso de sons estranhos e que se digladiam que lhes interessa. Essa proposta de composição utilizando esses sons também pode ser notada como uma referência a certas modalidades da música eletrônica. Em *stricto sensu* o *jungle*, também conhecido como *drum n'bass*, como defende Mark Fisher:

Também vale a pena manter o nome Jungle porque evoca um terreno: a selva urbana, ou melhor, o lado de baixo de uma metrópole que estava apenas em processo de digitalização. [...] como uma invocação dos poderes do convívio cosmopolita. No mesmo tempo, no entanto, Jungle não era de forma alguma uma celebração inequívoca do urbano. Se a selva comemorasse qualquer coisa, era a atração do escuro. A selva liberou a libido reprimida no impulso distópico, liberando e ampliando o gozo que vem antecipar a aniquilação de toda corrente de certezas (2011, p. 23, tradução nossa).

Ao entrar em contato com o dispositivo *release* da dupla percebe-se como a voz da dupla se manifesta de maneira mais geral, quais referências, com quem há o diálogo e com quais mídias estes se relacionam. A voz da proposta estética dos artistas de forma geral está posta de maneira consistente. No release da dupla é comentado sobre o desejo de colocar em

evidência um diálogo sobre as forças ocultas que guiam a vida na contemporaneidade. No prosseguir das seções deste artigo será notado como as outras vozes presentes em *Concert for four pianos* reforçam esta proposição, culminando em uma visualidade e sonoridade que está em consonância com essa ideia, e também com o restante do ideário apresentado.

## O vídeo - a voz da direção

A análise dessa obra será feita a partir do vídeo, disponibilizado na *internet*, dessa performance. Como dito anteriormente, há uma diferença entre os dispositivos utilizados e as formas de se expressar, produzir vozes a partir deles.

Inicialmente, é prudente reparar que o vídeo proposto para análise não foi realizado por Lolo e Sosaku. O vídeo em questão foi produzido e distribuído pelo *Sónar CCCB +D<sup>7</sup>*, um festival realizado em Barcelona de música e artes multimídias. Lolo e Sosaku informam, em seu site pessoal, que essa performance já foi realizada com a presença de público e que há também essa versão para *streaming* realizada pelo festival.

Há uma diferença substancial entre as duas linguagens. A linguagem convivial, da apresentação com o público e a linguagem de uma gravação para *streaming*. Sem entrar nas questões sobre o aspecto do ciclo de retroalimentação público e plateia defendido por Erika Fischer-lichte (2011), quiçá na construção ontológica do convívio e poiesis teatral de Jorge Dubatti (2016), neste trecho do artigo defender-se-á essa questão a partir de outro recorte: o critério de narrativa, por meio do foco, da compleição visual da performance.

Na apresentação com público tête-a-tête, o espectador tem a liberdade de focar no que lhe interessa da obra. Já, na apresentação gravada e reproduzida pelo *streaming* há uma decisão prévia de quais planos serão entregues ao público, ou seja, há uma condução de seu foco.

O vídeo analisado foi gravado no estúdio da dupla localizado em *L'Hopitale*. Esse estúdio é uma sala com paredes brancas, um piso de cimento cru e uma série de tralhas encostadas no canto esquerdo atrás dos pianos. Essa imagem só pode ser percebida por conta da primeira decisão de plano da direção: um *plongée*. Este é usado logo na abertura da performance e na maioria das vezes que Lolo e Sosaku entram em cena. Segundo Carolina

---

<sup>7</sup> Não foi encontrado no site da dupla, nem do festival a informação do nome do diretor de filmagem.



Gaffuri e Rogério Zanette “[...] o ângulo plongée diminui o sujeito” (2016, p. 9), o que configura certo significado para a cena.

Como apresentado anteriormente, Lolo e Sosaku exploram formas de suficiência do seu próprio trabalho, deixando a fricção dos objetos protagonizarem a ação e os tornando uma espécie de *roadies* da sua própria obra. Nesse sentido, diminuir a presença deles por meio do tamanho da tela, a partir de um *plongée*, torna-se um reforço a voz proposta normalmente em performances desta obra *in vivo*, que é de tentar deixar os pianos e seus dispositivos acoplados gigantescos.

Outros planos utilizados são os recortes, normalmente, próximos do piano e dos dispositivos. Esses são muito aproximados fazendo aparecer apenas partes específicas do instrumento. Convencionalmente chamados de *close up*, para Gaffuri e Zanette, eles manifestam “[...] o maior poder de significação psicológica e dramático de uma cena, pois a câmera enquadra as fisionomias lendo nelas as expressões mais íntimas transmitindo de maneira direta e fugaz os sentimentos do personagem para o público” (2016, p. 8). Esse plano comumente utilizado em momentos da televisão sensacionalista, para capturar na tela a lágrima do sujeito, nesse trabalho apresenta outras possibilidades narrativas.

Inicialmente, esses planos aproximados expõem como é feita a performance, suas traquitanas, contrapesos e alavancas, reforçando o aspecto engenhoso da obra em questão. Outra característica que cabe ressaltar deste ponto é a imponência dos objetos máqunicos frente aos humanos, que são apresentados na cena a partir de um *plongée*. Essa perspectiva tem relação com a proposta defendida por Fisher acerca da música eletrônica *drum n’bass* ou, na nomenclatura preferida pelo autor, *jungle*.

Em suma, a voz do vídeo, além de trazer sua produção de sentido individual, entra em consonância direta com duas proposições da voz dos artistas, encontradas por meio de postulados no seu *release*. As características da música eletrônica e das forças ocultas que guiam a vida na contemporaneidade são ressaltadas por meio das escolhas de *close ups* e *plongées*.

Para dar fim a essa passagem sobre o vídeo, cabe ainda ressaltar a estaticidade proposta pelo festival de Barcelona, na realização do vídeo em questão. O vídeo de *Concert for four pianos* utiliza basicamente estes dois focos: o geral em *plongée*, para momentos de transição e aparecimento de Lolo e Sosaku; e os *close ups* utilizados nos dispositivos em ação.

Não há nenhum momento da gravação em que foram utilizados movimentos da câmera, seja por meio de uma grua, *travelling*, ou mesmo com a câmera na mão -o que é relativamente comum em gravações de performances musicais. Essa decisão pode ter relação com o fato da composição, entre aspectos visuais e sonoros, proporem uma certa mecanicidade e o fator cinético ser deixado para as máquinas.

## Nomes - a voz do ingresso

Há duas questões acerca do nome da performance que serão analisadas a seguir que já demonstram escolhas estéticas dos artistas: o aceno sarcástico do nome em relação à música erudita, e a dimensão explicativa dos nomes propostos pela dupla como ocorre em algumas obras de referência nas artes visuais.

Não é incomum que obras de música erudita tenham seus nomes com características relacionadas à forma da obra, sua tonalidade, instrumentos solistas, etc. Este tipo de enunciação pode ser notada, por exemplo em: *Concerto para Piano N. 1 em Mi Menor Op. 11*, de Chopin; *Concerto para Violino em Mi Menor Op. 64*, de Mendelssohn; *5ª Sinfonia em Dó Menor Op. 67*, de Beethoven; *Sonata para Piano nº 11*, de Mozart; *Trio para Piano em Lá Menor, Op. 50*, de Tchaikovski; *Tocata e Fuga em Ré Menor*, de Bach, entre tantos outros exemplos.

No caso de *Concert for four pianos*, essa forma de nomear se repete. A obra é um concerto, e há quatro pianos. Criou-se, assim, também uma nomeação por características, utilizada na música erudita. Entretanto, como aspecto diferencial, na obra da dupla, não há nenhuma referência ao centro tonal, no sentido de qual a nota que guiará as outras notas dentro da escala, quiçá o tipo de escala que será utilizada, escala maior ou menor, como visto nos exemplos acima.

Essa diferenciação ocorre uma vez que as notas batidas no piano além de não serem totalmente precisas em toda a performance, também não seguem um centro tonal. Nessa instância, percebe-se o tom zombeteiro da dupla residente de Barcelona, pois esse trabalho não diz respeito a uma performance que se assemelhe, em termos sonoros, a nenhuma das obras eruditas citadas acima e nem tampouco a forma de execução, no sentido da maneira de tocar os instrumentos.

Lolo e Sosaku não pertencem ao universo da música erudita; este tipo de música não está, quiçá, em seu release de apresentação. O que lá aparece é a relação direta da música

eletrônica e que está presente na obra. Para o público, no sentido de discurso que atravessa a obra no momento de sua expectativa, o que se nota é, diretamente, uma ironia, ou mesmo uma brincadeira com as etiquetas da música de concerto. A dupla demonstra com o nome *Concert for four pianos* sua face iconoclasta e peralta de diálogo com uma dimensão histórica da música erudita. De forma metafórica, é possível compreender o nome proposto como um *sampler* da música erudita.

Em outro sentido, ressalta-se que, comumente, nomes de obras visuais conhecidas também apresentam um grau de literalidade em seus nomes, como: *A ronda noturna*, de Rembrandt; *A decapitação de João Batista*, de Caravaggio; *O grito*, de Munch; e *O Fuzilamento de 3 de maio*, de Goya.

Cabe apresentar alguns nomes de outras obras de Lolo e Sosaku, para assim notar a consistência dessa característica em sua trajetória artística. *Painting for machines*, já apresentada na Figura 1, pode ser traduzida de maneira livre, como *Pintura feita por máquinas*. Há uma literalidade nesse nome, afinal, a performance ocorre com as máquinas pintando quadros. Em *Sonic woods*, madeira sônica, a dupla busca as sonoridades de objetos de madeira. Portanto, eles utilizam essa literalidade também como elemento de criação de suas outras obras, pois essa proposta reforça algo dito em seu release: a dupla gosta da fricção de objetos e suas possibilidades de discurso durante a expectativa.

## A produção de sons - a voz do piano.

*Concert for four pianos* apresenta sua centralidade no instrumento que compõe o título, em sua sedimentação histórica e em suas possibilidades de composição. Mesmo com as subversões da obra, é notável que o piano prossegue sendo a fonte sonora, ou seja, elemento que produz e emite o som, mais utilizada na performance.

Cabe pensar na etimologia da palavra piano. Esta advém do italiano *pianoforte*, que, por sua vez, já era um encurtamento de *gravicembalo col piano e forte*, em uma livre tradução cravo com (intensidade) suave e forte. Esse nome foi dado em torno de 1710 pelo inventor Bartolomeo Cristofori, em função da alteração que os martelos com feltro trouxeram, relativa a outras características tímbricas ao som metálico do cravo. Um piano é formado por teclas

que atacam os martelos com pontas de feltro, que, por sua vez, batem nas cordas e ressoam nas estrutura de madeira do instrumento gerando suas sonoridades.

O piano responde com precisão à intensidade exercida sobre a tecla, permitindo assim extrair notas suaves ou fortes. Outro elemento importante do piano é sua cauda, sendo possível a cauda longa, média ou de armário. Esse elemento modifica o espaço de ressonância da vibração da corda, alterando sua intensidade.

Ainda, acerca das teclas, há uma diferenciação, por cores, das notas utilizadas. As notas brancas dizem respeito aos tons e as pretas aos semitons. Na teoria musical europeia clássica-moderna, entendida nesse contexto como aquela em que não discute questões relativas a atonismos<sup>8</sup>, há a diferenciação entre tons e semitons, sendo sete tons e cinco semitons formando doze notas. As distâncias entre a nota principal, a tônica, e as outras geram intervalos que podem ser percebidos, dentro do piano, na ilustração abaixo:

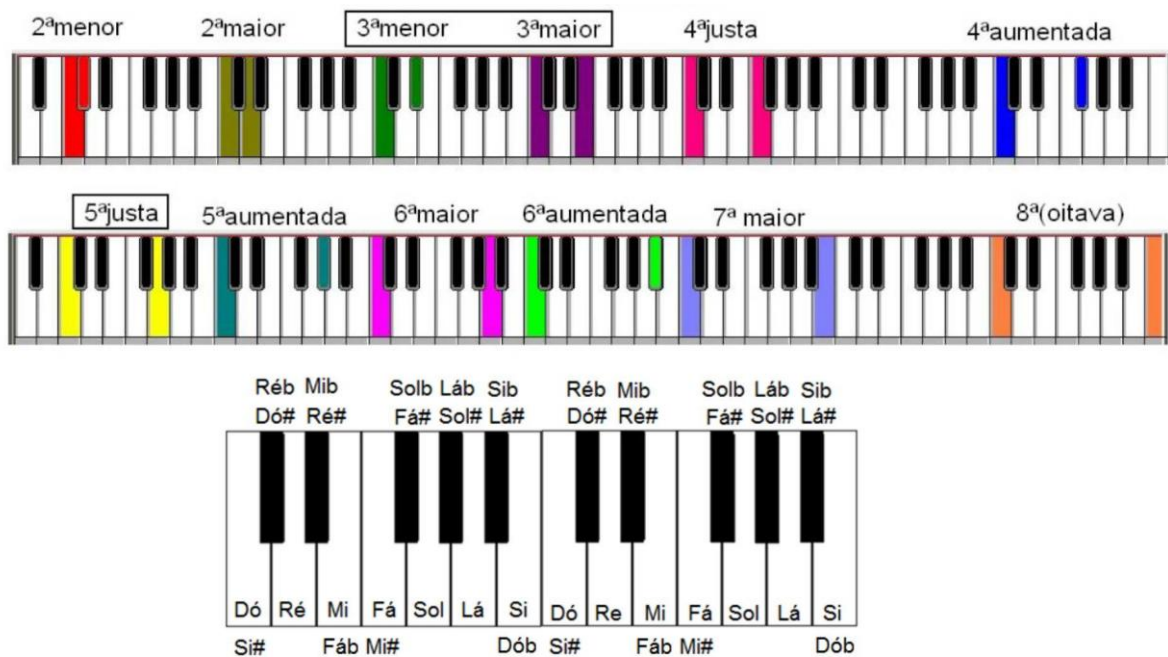


Imagem 2 - Ilustração do piano realizada pelos autores.

<sup>8</sup> Atonismo é um processo de composição encabeçado por Arnold Schoenberg em que “A estrutura das obras compostas interinamente não pode, portanto, ser entendido em termos de tom ou sistemas de doze tons” (Teitelbaum, 1965, p. 72-73).

Repare que, no piano, as notas pretas correspondem às convencionadas como Sustenidos (#) ou Bemóis (b). Essas, na Imagem 2, são apresentadas nas partes superiores enquanto as teclas brancas ficam abaixo. Além disso, ressalta-se que, no piano, as pretas também são destacadas por relevo.

Como característica do objeto há os pedais que, na maioria dos casos, servem como formas de prolongar as notas em questão. Esse material serve, normalmente para a produção de *legatos*<sup>9</sup> em notas que as mãos da/do pianista não alcançam.

Em *Concert for four pianos* Lolo e Sosaku subvertem as características apresentadas acima. O som do piano, por vezes, é emitido a partir do contato dos dispositivos diretamente com as cordas. Outros golpeiam apenas as teclas pretas. Ainda há aqueles que geram *clusters*<sup>10</sup>. Na performance analisadas, o piano também é apresentado enquanto uma instância visual. As características visuais e sonoras trabalham como vozes individuais e que, nesse caso, reforçam o tom jocoso da dupla, trazido na seção anterior. O piano é um instrumento que, por sua morfologia, espera-se que seja tocado algo que respeite os 12 tons, além de sua sedimentação histórica como um instrumento caro e que faz parte de ciclos de pessoas com alto poder aquisitivo. A voz desse instrumento, na obra analisada, se dá pela subversão do seu uso habitual, o que na visão dos autores deste artigo também é uma jocosidade gerada pela contraposição sonoro e visual na performance.

### *Concert for four pianos*<sup>11</sup> - as vozes acopladas no piano

Enquanto panorama, há quatro pianos que ficam dispostos em uma sala. Nesse espaço, três estruturas metálicas cilíndricas, tal qual varas, que possuem espumas nas pontas, são movimentadas por um mecanismo autômato fazendo com que esses objetos batam nas teclas do piano dando início a performance. Chama-se, a critério de facilitação da análise, esse dispositivo de máquina 1<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> O legato, palavra italiana, ou ligado consiste em ligar as notas sucessivas, de modo que não haja nenhum silêncio entre elas. Refere-se à maneira de executar uma frase musical. Opõe-se ao staccato.

<sup>10</sup> Cluster é um agrupamento de notas. É um acorde musical que compreende notas adjacentes em uma escala.

<sup>11</sup> Como forma de tornar mais acessível a verificação das minutagens, fica explícito que será apresentado os hiperlinks do espetáculo, entre parênteses, no corpo do texto, a partir do minuto e segundo mencionado, isto ocorre por conta de uma ferramenta específica do aplicativo *Youtube*.

<sup>12</sup> Durante esta seção os dispositivos utilizados serão denominados máquinas e numerados por suas ordens de entrada na cena. A escolha do nome se deu para que não haja nenhum tipo de mal entendido acerca do que seria dispositivo após numeração.

Saliente-se que, para os autores deste artigo, a conjunção de notas em harmonias dissonantes também faz parte da construção da trama polifônica da obra. Assim sendo, os *clusters*, e os intervalos entre notas serão elementos de análise para compreender a polifonia de *Concert for four pianos*.



Imagem 3 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

As hastes com automação demoram, em média, quinze segundos para realizar o movimento completo. Este dispositivo toca as teclas três vezes: a primeira com todo o peso, gerando notas mais intensas; a segunda de maneira moderada; e a terceira delicadamente. Estas variações ocorrem por conta da estrutura física desse dispositivo, a haste apresenta um peso em uma das extremidades, deixando a outra extremidade elevada, como em uma gangorra. O trabalho do motor e da articulação conectada à vara é de abaixá-la para tocar as teclas. Nessa correlação de forças criam-se essas repetições rítmicas.

Mesmo sendo um concerto para quatro pianos, nesse trecho, apenas três deles são acionados. Com três hastes iguais, formados pelo mecanismo apresentado anteriormente, neste primeiro momento são tocadas as notas Fá # 2<sup>13</sup>, Fá# 3 e Lá 3, formando um salto de terça menor, em relação a oitava mais aguda (Fá# 3 - La 3), e de décima menor em relação a

<sup>13</sup> As notas apresentadas pelo piano, quando reconhecíveis e pertinentes a análise, serão notadas desta maneira, sendo: o nome da nota e sua oitava no piano. A título de notação o número 1 é a oitava mais grave do piano e prossegue a numeração para as oitavas mais agudas.



oitava mais grave (Fa# 2 - La 3). Como mencionado acima, a máquina 1 apresenta uma temporalidade precisa, entretanto, por conta do material utilizado na ponta do objeto, para além das notas Fá# 2 Fá# 3 e há momentos em que também soam, em conjunto as notas Sol 2 e Sol 3 ou Fá 2 e Fá 3, assim como a nota Lá 3 soa em conjunto com Lá# 3 ou Sol# 3. Este processo perdura até 3min50s.

Ademais, no prosseguir da performance, Lolo entra em cena e aciona a máquina 2, notado na Imagem 4, abaixo:



Imagem 4 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

A máquina 2 toca as teclas do piano por meio de um motor que faz movimentos circulares, em 4min36s (<https://youtu.be/k9lGk8FvlRU?t=276>). Mecanicamente, o motor acionado está acoplado a uma haste conectada a um cabo de aço com um peso na ponta. Na performance ele impacta algumas notas em um pequeno *cluster* de cinco notas: Lá# 1, Si 1 Dó 2, Dó# 2 e Ré 2, bem como, Mi 1, Fá 1, Fá# 1, Sol 1, Sol#1. Há um rebote deste corpo, que impacta em outro conjunto de notas, sempre em intervalos de trítomos, relativos a Dó 2 e Fá#<sup>14</sup> como explica Silva:

---

<sup>14</sup> Foi proposto, nos limites deste artigo, a análise de notas em cluster a partir da nota central ao se analisar intervalos.

Como o trítono de Si e Fá apresenta três tons em vez de três e meio, diz-se que ele é uma quinta diminuta ou, uma quarta aumentada, se for entre Fá e Si. Esse é o único caso de intervalo de três tons entre quintas de notas “naturais” e de dois tons e meio entre quartas, na mesma situação. Contudo, qualquer intervalo de três tons que resulte de uma quinta alterada é, obviamente, um trítono. O resultado da combinação de trítonos cria uma sensação de instabilidade, uma dissonância, o efeito de uma desarmonia que impele à busca da normalidade, necessita da resolução de um acorde seguinte que devolva a tranquilidade, anteriormente suspensa (2019, p. 375).

O acorde seguinte, apresentado na citação como a possibilidade de resolução para a devolução da tranquilidade nunca ocorre. Outro aspecto que demonstra a diferença entre o primeiro e o segundo dispositivo, encontra-se no som residual apresentado pelo mecanismo em movimento quando o cabo aço é esticado. Esse som repetitivo chama a atenção como parte da ambiência criada. Nesse momento, como percebe-se no vídeo, Lolo e Sosaku estão arrumando os próximos dispositivos que serão usados. O som de seus corpos mexendo nos fios, cabos, arames, etc, se imiscuem e se confundem com o som do cabo.

Em 7min00s (<https://youtu.be/k9lGk8FvlRU?t=420>), a máquina 3 é acionada, como apresentado na imagem abaixo:



Imagem 5 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Posicionados entre as cordas e os martelos, a máquina 3 é confeccionada a partir de motores cujo as pontas são rotatórias e apresentam conexão com espécies de hélices. As hélices entram em contato direto com as cordas do piano gerando sonoridades peculiares, múltiplas e aleatórias.

Isto ocorre pois não se sabe ao certo em que corda estes artefatos irão tocar. Estes motores dão pequenos pulos ao entrarem em contato com o piano. Tampouco se sabe em que momento haverá os contatos. Os saltos podem ser maiores ou menores a depender da posição de encaixe. Em comparação com os artefatos anteriores, percebe-se, nesse caso, que a imprevisibilidade torna-se mais presente justamente por conta das características do dispositivo, que envolvem: motor, hélice e seu posicionamento em relação ao piano. Além disso, ocorre mais uma subversão do modo de tocar esse instrumento musical, pela forma de acionamento das cordas.

Relacionado a esta forma não-usual de se utilizar o piano, nota-se que o aspecto do timbre também foi modificado nessa instância de maneira mais contundente. Se com os dispositivos anteriores era possível notar o som de piano mais característico, esse, agora, apresenta um som mais próprio de cordas e palhetas, lembrando um violão ou outro instrumento cordofone que não utilize martelos ou aros.

Em 9min13s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=553>) Sosaku aciona mais 4 motores<sup>15</sup>, dessa vez, na área das cordas mais graves do piano. Evidencia-se que, antes as notas médias do piano, quando acionadas por meio desses dispositivos, demonstravam uma sonoridade mais próxima desses instrumentos cordofones, entretanto, ao acionar o dispositivo nas cordas mais graves, estas emitiam uma sonoridade distinta. Neste caso, o som assemelha-se ao chacoalhar de uma placa de acetato, comumente utilizada em exames de raio x.

Outra característica é que entre 7min00s e 9min13s os sons evocados podiam ser percebidos com alguma definição em relação às suas frequências. Mesmo com a velocidade das hélices e a imprevisibilidade das notas emitidas, era possível notar os intervalos com alguma explicitude. A partir desse momento as notas se tornam ainda mais difíceis de se reconhecer. Este efeito é causado por dois motivos: primeiramente por conta do aumento da quantidade de dispositivos, de quatro motores com hélice passaram-se para oito; e por conta das sonoridades mais graves serem mais difíceis de perceber para o ouvido humano, como afirma Diogo Magalhães e José Alves Filho:

---

<sup>15</sup> Continua-se considerando estes motores novos como máquina 3 pois a estrutura continua a mesma.

Nas condições normais de temperatura e pressão,  $v = 332$  m/s. Portanto, a primeira frequência natural ( $n = 0$ ) do canal auditivo é 3320 Hz. Este valor corresponde às observações de Fletcher e Munson (1933), cujo valor mínimo da curva de 0 fon encontra-se entre 3000 Hz e 4000 Hz. Dito de outra maneira, frequências próximas a 3320 Hz são mais facilmente perceptíveis pelos seres humanos porque o canal auditivo potencializa a percepção dessa região do espectro sonoro. Este cálculo relativamente simples explica o motivo do ser humano ter mais facilidade em perceber os sons médios e agudos, entre 1000 Hz e 6000 Hz, do que os sons graves (2017, p.335).

Em 10min06s, (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=606>) Lolo adiciona a máquina 4, formada por uma haste conectada a uma estrutura quadricular ligado que é movimentada pendularmente por um motor que bate nas cordas do piano com movimentos precisos de ida e volta. Até o momento este é dispositivo utilizado pela dupla que apresenta maior precisão rítmica e melódica. Isto ocorre pois este objeto sempre bate nas mesmas cordas do piano e o movimento tem uma repetição constante. Segue abaixo a Imagem 6 que o explicita:



Imagem 6 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Ainda nesse frenesi de sons dentro das cordas do piano, buscando essa outra timbragem, Sosaku aciona a máquina 5. Esse objeto apresenta imprecisão melódica e rítmica por conta de suas características de confecção. Na parte superior do piano, que encontra-se aberto, fora disposto um motor com rotação lenta, acoplado a ele há um gancho de arame e um vergalhão amarrado em sua ponta inferior. No caso, a rotação do motor gira o arame que impulsiona o vergalhão para cordas distantes umas das outras fazendo soar intervalos de mais



de uma oitava do piano. A máquina 5 faz bater as duas pontas do vergalhão nas cordas do piano, concomitantemente.



Imagem 7 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Em 10min58s (<https://youtu.be/k9lGk8Fv1RU?t=658>) a dupla desliga os 8 motores que formam a máquina 3, deixando apenas as máquinas 4 e 5 ligadas. Nesse momento percebe-se novas características sobre estes elementos. Primeiramente a diferenciação de intensidade e timbre da máquina 4 no instante em que ele se aproxima das cordas e quando ele se afasta, o conjunto de notas tocado é Sol# 1, La 1, Si 1.

Em relação a máquina 5, o gancho com o vergalhão, nota-se uma diferença abrupta de intensidade em relação ao outro, ele é muito mais alto e, mesmo tocando notas graves, entre a primeira e a segunda oitava do piano<sup>16</sup>, estas são perceptíveis com explicitude quando tocadas. Essa característica ocorre pois, além da intensidade facilitar a percepção, ele toca apenas uma corda por vez.

Lolo, mais uma vez entra em cena, e liga, a partir de um interruptor, a máquina 6 que volta a utilizar as teclas do piano. Este apresenta frequência, intensidade e duração constantes e precisas. Em um movimento de cima para baixo, gerado por um motor com uma

<sup>16</sup> Não foi possível realizar a notação com tamanha precisão por conta de sua aleatoriedade no tocar, apresentando muitas notas distintas em pouco tempo.

haste acoplada com a ponta envolta em tecido. Essa ponta toca as teclas Sib 3 e Lá 3 do piano em repetições. A imagem abaixo apresenta com maior limpidez a máquina descrita:



Imagem 8 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Nota-se, nesse caso, uma escolha estética que salta os olhos. Esse é o primeiro objeto que tem, como característica, a capacidade de encostar em uma nota por vez, tanto que ele toca primeiramente o Sib 3 e logo em seguida toca o La 3 separadamente. Intui-se a escolha da dupla em colocar a ponta com tecido entre uma nota e outra para que ele encostasse primeiramente na nota de Sib 3, por conta de sua elevação natural do piano, e escorregasse para a nota Lá 3.

Sosaku aciona a máquina 7 de característica *suis generis*, em relação ao seu *modus operandi* e suas propriedades sonoras. Em 15min06s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=903>) ele aciona um motor giratório com uma barra horizontal, semelhante ao utilizado para assar frangos no espeto. Acoplado à barra, há pequenas chapas metálicas de fina espessura e flexíveis. Dispostas em distâncias equânimes, estas chapas tocam o piano pressionando as notas Mi de oitavas diferentes, sendo: Mi 2, Mi 3, Mi 4, Mi 5 e Mi 6. Por conta da flexibilidade do material utilizado, o piano toca as notas de forma suave, tendo em vista que a intensidade desse dispositivo ocorre por conta das cinco oitavas que são usadas, como percebe-se na Imagem 9:



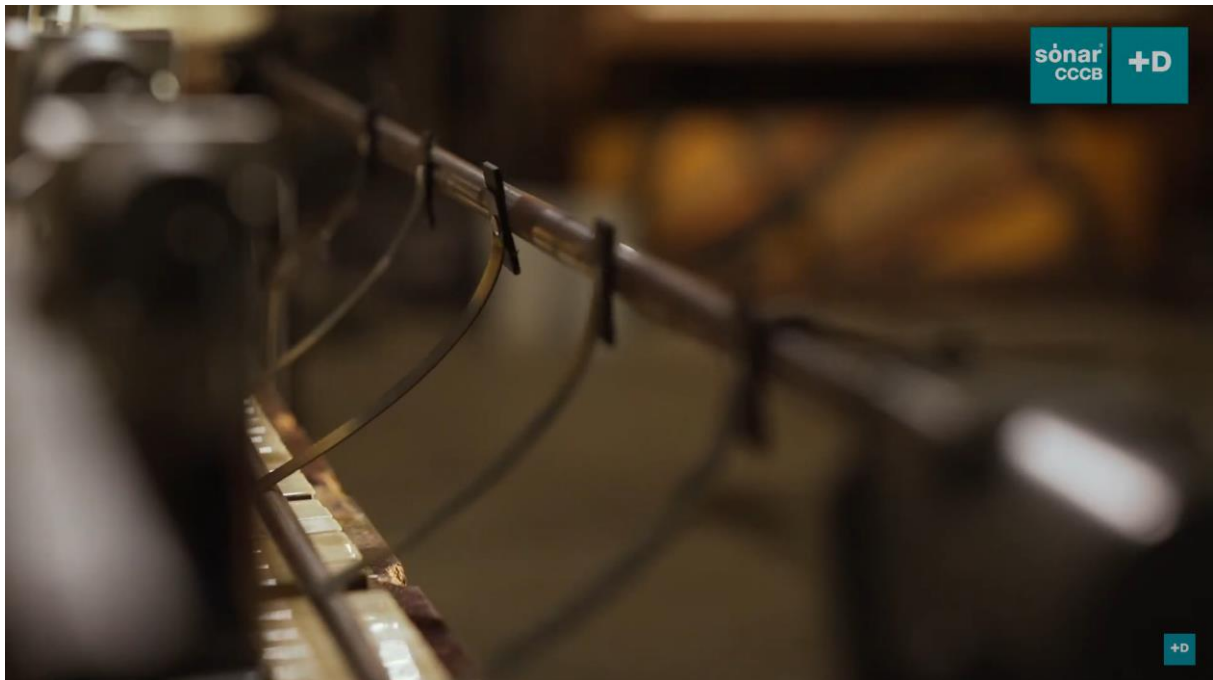


Imagem 9 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Se anteriormente a decisão de utilizar mais de uma tecla distinta era o mote de Lolo e Sosaku, criando dissonâncias, por vezes, pela imprecisão, por outras, pela aleatoriedade, neste caso, a máquina 7 brinca justamente com a lógica musical mais *stricta*, a distância de oitavas. A distância entre as oitavas consiste na repetição, após 12 notas, da primeira nota com o dobro da frequência da nota anterior, ver figura 2.

Outra característica interessante dessa formulação musical é o fato da escolha do dispositivo tocar simultaneamente cinco Mi's oitavados, e ainda estar acionado o outro dispositivo que tocava as notas Sib e Lá. Há uma tensão gerada por conta do trítono, anteriormente explicado, entre as notas: Mi 2, Mi 3, Mi 4, Mi 5, Mi 6 com Sib 3. Esta tensão é resolvida por meio de uma quarta justa, especificamente: Mi 2, Mi 3, Mi 4, Mi 5, Mi 6 com La.

A dupla desliga todas as máquinas em 16min36s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=992>). Entra no quadro Sosaku e liga apenas a máquina 2. Mais uma vez, o mesmo artista aproxima-se do mesmo piano que ligou a máquina 2 e aciona a máquina 8. Com sua contextura semelhante a uma máquina de costura, em que um movimento circular gera uma forma de subir e descer uma alavanca, o toque do piano é acionado por uma haste de metal, como visto na imagem abaixo:

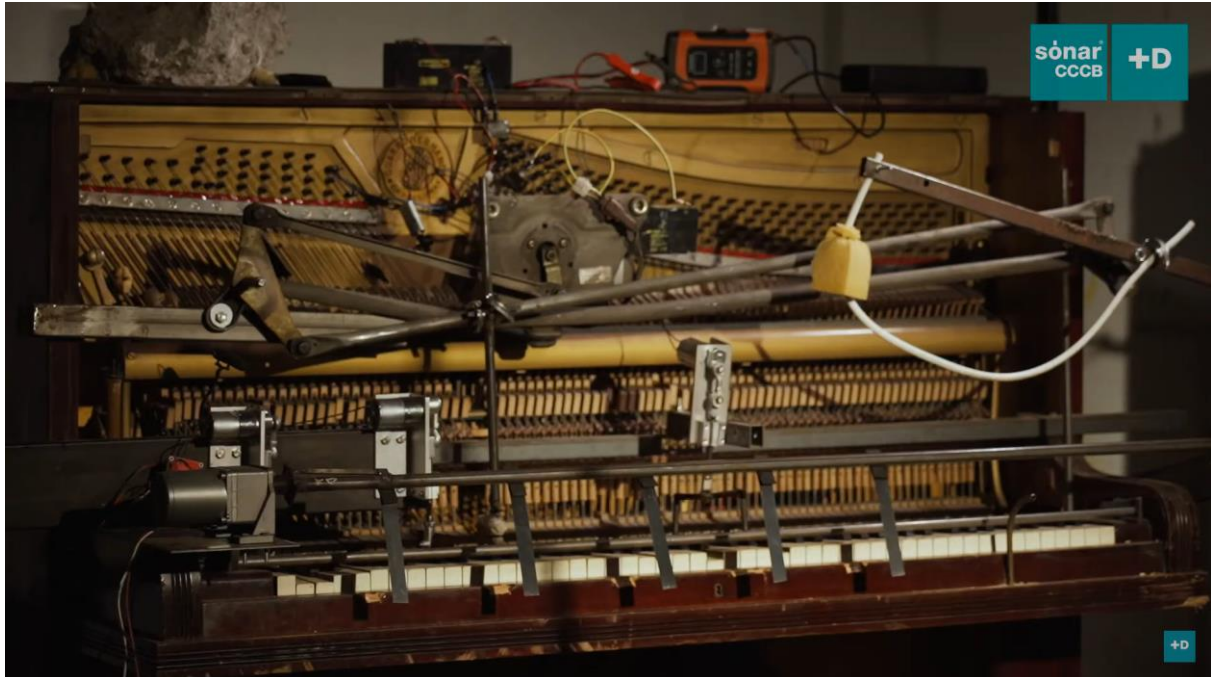


Imagem 10 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Uma propriedade diferenciada da máquina 8, desenvolvido por sua morfologia, é a sua ponta dupla. Esta duplicidade gera, construções harmônicas precisas e em ritmo de cento e vinte bpm em virtude da velocidade de rotação do motor e da simplicidade da máquina, no caso em intervalo de quinta, Fá 4 e Dó 5, respectivamente, ver Imagem 10 e Imagem 2.

A dupla prossegue o trabalho acionando a máquina 9, uma espécie de chapa de metal resistente que realiza um movimento de abaixar e levantar, como visto em 18min29s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=1109>) e na imagem abaixo:



Imagem 11 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Este objeto cria o acorde apenas utilizando as teclas pretas do piano, referentes aos sustenidos, precisamente, tocando as notas: Dó# 4 Ré# 5 - mais uma vez a morfologia do objeto situa tal questão. Em razão das notas pretas serem mais altas que as brancas, esse dispositivo toca estas e não alcança as teclas brancas, convencionadas como naturais.

Sosaku entra em cena para acionar a máquina 10, essa é feita com um novo motor rotatório e um elemento plástico moldável, semelhante a uma mangueira. Este dispositivo tem precisão rítmica e melódica, tocando apenas uma nota por vez, um Ré 5, a partir de 19min06s, (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=1146>).



Imagem 12 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Após esse momento em que melodicamente e ritmicamente constitui-se uma precisão maior, em 20min58s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=1258>) Sosaku aciona a máquina II que novamente é aleatória. Este objeto é feito com um motor, com uma corda acoplada e, amarrado a ele, há uma haste com espumas nas duas pontas e um pequeno pedaço de vergalhão enlaçado com arame e um gancho. O movimento desse dispositivo é como uma pescaria, ele desce para encostar em uma nota e suas quatro pontas (duas com espuma, a do vergalhão e a do gancho) geram a sonoridade instável percebida visualmente a seguir:





Imagem 13 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Os pequenos motores com hélices ligados às cordas agora mudam o tamanho e modificam o local que é aplicado no piano formando a máquina 12, em 22min36s (<https://youtu.be/k9lGk8Fv1RU?t=1352>). O motor giratório com hélices agora é grande, sua estrutura é pesada e remete a um cortador de frios semi-profissional, além disso, este é posicionado entre as teclas gerando duas movimentações principais. A primeira é um cluster por conta do objeto pesado em cima das teclas e a outra é o levantar dele por meio da hélice para a movimentação até gerar um novo cluster. Este dispositivo apresenta uma instabilidade melódica e harmônica, dificultando a identificação das notas tocadas.



Imagem 14 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.



Conjuntamente ao outro som, que tinha como característica uma proposta rítmica, percebe-se, nesse momento do concerto, uma espécie de *drum n'bass*. Esse estilo é musicalmente “caracterizado pela justaposição de uma base de baixo com movimentação lenta e o sampler de bateria que é colocado por cima em ritmo rápido” (Ferrigno, 2014, p.99, tradução nossa<sup>17</sup>). Essa marcação de baixo é feita pela máquina ilustrada abaixo:



Imagem 16 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Tudo se torna silêncio, em 29min29s (<https://youtu.be/k9lGk8FvlRU?t=1769>) todas as máquinas são desligadas. Entretanto, após poucos segundos, Sosaku aciona, mais uma vez, a máquina 12, que termina o concerto apenas com seu som característico de instabilidade rítmica e melódica, percorrendo as duas primeiras oitavas do piano.

## Conclusão - afinando vozes

*Concert for four pianos* não é apenas um raio em céu azul. *Concert for four pianos* não é apenas uma fagulha de inspiração. *Concert for four pianos* não é uma performance das potências de um artista que pratica por uma vida um instrumento. *Concert for four pianos*, talvez, e

<sup>17</sup> [trecho original] “Drum ‘n’ bass is characterized by the juxtaposition of a very low, slow-moving bassline and sampled drum breaks that are played back at a quick tempo” (Ferrigno, 2014, p.10).



utilizamos o talvez pois esta obra não dá a segurança de uma afirmação indulgente, seja uma provocação com tudo isso.

Uma provocação com labor. Uma provocação com criações complexas. Mas, mesmo assim, uma provocação. Extrapola limites. *Concert for four pianos* não se restringe a uma provocação pontual, e sim dilatada, reiterada e ressignificada no tempo. O lirismo se dá por meio de doses maquínicas de apresentações de dispositivos que ora rodam, ora sobem, ora descem, ora pulam.

E, assim, foram analisados dispositivos que geram sonoridades, vozes e discursos, em *Concert for four pianos* de Lolo e Sosaku, gerando resultados polifônicos.

O primeiro dispositivo é o próprio release da dupla radicada em Barcelona, em que se pode notar os anseios discursivos da dupla. Esse texto agrupa com rigor o trabalho deles, mesmo deixando sobrar espaços para palimpsestos próprios da realidade artística de Lolo e Sosaku. No release percebe-se algumas características da dupla que compõe o discurso de *Concert for four pianos*: a prática interdisciplinar com a escultura; a fricção de objetos em espaço de expectativa; a influência da música eletrônica e, por fim, a busca por inserir sua própria contemporaneidade maquínica em seu fazer estético.

Neste ínterim, a interdisciplinaridade presente encontra outro tempero, uma nova voz para compor essa trama polifônica: a mídia do vídeo. Dentre as escolhas da direção destacam-se três que embalam a narrativa proposta: o *plongée* para a apresentação dos humanos; *close up* para as máquinas; e a estaticidade. A escolha de diminuir o humano, explicitar os mecanismos e realizar tudo isso sem nenhuma movimentação das câmeras utilizadas, diz respeito, entre outras potencialidades de discussão que ficaram de fora, a um destaque das máquinas e seus funcionamentos.

Ainda cabe trazer, nestas palavras finais, a criação do nome da performance. Entretanto, como analisar esse dispositivo? Busca-se, mais uma vez, uma análise tática, da função daquele material em uma produção de discurso. Seguindo a linha de raciocínio, o nome do espetáculo fará diferença, no caso do dispositivo de buscadores de vídeo do *website youtube*, em relação a quem irá encontrar o vídeo, pesquisas próximas, entre outras formas que o algoritmo deste aplicativo trabalha.

Sob este ponto de vista, Lolo e Sosaku apresentam um nome que, estrategicamente, já vem endereçado: *Concert for four pianos*. Um nome que remete à sedimentação histórica da música erudita e de referenciais das artes visuais, mesmo que esta obra não tenha uma relação

direta com estes tipos de trabalho. Sublinha-se que esse nome, ainda que tenha essa verve sarcástica, explicita o trabalho entregue. De toda a sorte a obra da dupla é um concerto e é realizada com quatro pianos.

Sobre a produção de sonoridades *stricto sensu*, propõe-se perceber a fonte sonora mais utilizada pela dupla: o piano, com suas potencialidades mecânicas e sonoras, com sua sedimentação histórica, mas, desta vez, tocado por máquinas.

Os dispositivos utilizados pela dupla marcam uma forma *suis generis* de tocar esse instrumento. Por isso, *Concert for four pianos* pode também ser analisada, em outros trabalhos, a partir: da virada do não-humano nas filosofias contemporâneas, debatidas por Richard Grusin (2015); da ideia de democracia dos objetos, proposta por Levi Byant (2011); das posições sobre ontologia orientada a objetos, de Graham Harman (2011); e das discussões pós-humanistas, encabeçadas por Beatriz Ferrando (2019).

Se *Concert for four pianos* não é apenas um raio em céu azul, como fora defendido no início desta conclusão, aqui encontram-se os motivos disso com maior explicitude. Antes de tudo, a criação desses dispositivos é processual, não são *ready mades*, são fruto de labor oficinairo, com princípios próprios da engenharia, física, cálculos, serralheria entre outros âmbitos. Considerou-se para essa análise o grau de estabilidade do dispositivo; suas características de produção sonora; e a relação com as outras fontes sonoras, comumente o piano. Cada nota tocada pode ser entendida como uma voz entoada, e a próxima nota, advinda de um *cluster* ou de outro dispositivo acionado, gera uma construção de sentido, uma outra dissonância, ou uma consonância ao desejo de compor essa obra polifônica.

---

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Outra Travessia, [s. l], v. 5, n. 5, pp. 9-16, 01 jan. 2005.
- BAKHTIN, Mikael. *Problemas da poética de Dostoiévski* 4.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BRYANT, Levy. *Democracy of Objects*. Michigan: Open Humanities Press, 2011.
- DUBATTI, Jorge. *Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- EUGENIO, Fernanda. *Caixa-Livro*. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.
- FERRANDO, Francesca. *Philosophical posthumanism*. New York, NY: Bloomsbury Academic, 2019.
- FERRIGNO, E. D. *The Dark Side: representing science fiction in drum'n'bass*. *New Review Of Film And Television Studies*, [S.L.], v. 9, n. 1, pp. 95-104, mar. 2011. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2011.521722>.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford, Hants: Zero Books, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.
- HARMAN, Graham. *Prince of Network: Bruno Latour metaphysics*. Melbourn: Re.Press, 2009.
- LIGNELLI; ROBERTO, Gil. *Vozes do Fracasso*. In: LIGNELLI; GUBERFAIN, Jane Celeste (org.). *Práticas, poéticas e devaneios vocais*. Rio de Janeiro: Synergia, 2019. pp. 1-237.
- MAGALHÃES, Diogo.; FILHO, José. *Por que é mais difícil escutar os sons graves do que os sons médios e agudos?*. *Caderno Brasileiro de Ensino de Física*, v. 34, n. 1, pp. 331-338, 2017.
- MALETTA, Ernani. *Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2016.
- MARTINEZ POSADA, Jorge Eliécer. *El dispositivo: una grilla de análisis en la visibilización de las subjetividades*. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 19, p. 79-99, Dec. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-24892013000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892013000200004&lng=en&nrm=iso). acesso em out, 2022.

SILVA, Carlos Eduardo. IL DIAVOLO. ALL'OPERA: representações do diabo na ópera oitocentista Guavira Letras , Três Lagoas/MS, v. 15, n. 29, pp. 371-385, jan./abr. 2019.

TEITELBAUM, R. *Intervallic Relations in Atonal Music*. Journal Of Music Theory, [S.L.], v. 9, n. 1, p. 72, 1965. Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.2307/843150>.

ZIZEK, Slavoj.; FIENNES, Sophie. *The pervert's guide of ideology*, Zeitgeist Films, 2012.

Artigo recebido em 17/10/2022 e aprovado em 01/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45452>

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

---

<sup>i</sup> Guilherme Mayer - Doutorando em Processos Compositivos para Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Mestre em Artes Cênicas pelo mesmo programa. Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Pesquisador associado do *Anthropology and Dance Laboratory (AnD Lab)*. Participante do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena*. [guigammayer@gmail.com](mailto:guigammayer@gmail.com).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1491-1812>

<sup>ii</sup> César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena* (CNPq desde 2003). Editor do Periódico *Voz e Cena*. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Autor do livro *Sons e(m) Cenas* (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro *Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais* (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro *Desvio*, *Sutil Ato*, *alaOca*, *Teatro do Concreto* e *Trupe dos Argonautas*. Desde 2017, junto ao Grupo *Desvio*, circula com o *DeBanda* pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. [cesarlignelli@gmail.com](mailto:cesarlignelli@gmail.com).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

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



# Os cuidados de Berna e Ventura: a produção de alteridade na composição coreográfico-musical

João Lucas<sup>i</sup>

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil<sup>ii</sup>

**Resumo - Os cuidados de Berna e Ventura: a produção de alteridade na composição coreográfico-musical**

Neste artigo procede-se à ponderação de incidências conceituais sobre as práticas composicionais colaborativas experienciadas entre o autor e a coreógrafa portuguesa Clara Andermatt em três diferentes processos criativos. Trata-se de três obras que refletem um percurso de aprofundamento dos autores no âmbito da interpenetração expressiva entre música e movimento, alicerçada num dispositivo dramático comum. Deste modo se ensaia uma análise retrospectiva das condições dialógicas e empíricas dessas três criações, objetivando a compreensão da crescente produção de alteridade composicional entre os dois criadores.

**Palavras-chave:** Música. Coreografia. Composição. Experiência. Alteridade.

**Abstract - The cares of Berna and Ventura: the production of alterity in the choreographic-musical composition**

This paper considers conceptual incidences on the collaborative compositional practices experienced between the author and the Portuguese choreographer Clara Andermatt in three different creative processes. These three works reflect the authors' path of deepening in the context of the expressive interpenetration between music and movement, based on a common dramaturgical device. In this way, a retrospective analysis of the dialogic and empirical conditions of these three creations is attempted, aiming at understanding the growing production of compositional alterity between the two creators.

**Keywords:** Music. Choreography. Composition. Experience. Alterity.

**Resumen - El cuidado de Berna y Ventura: la producción de alteridad en la composición coreográfico-musical**

En este artículo se procede a la consideración de incidencias conceptuales sobre las prácticas compositivas colaborativas experimentadas entre la autora y la coreógrafa portuguesa Clara Andermatt en tres procesos creativos diferentes. Se trata de tres obras que reflejan el camino de profundización de los autores en el contexto de la interpenetración expresiva entre música y movimiento, a partir de un dispositivo dramático común. De esta forma, se intenta un análisis retrospectivo de las condiciones dialógicas y empíricas de estas tres creaciones, con el objetivo de comprender la creciente producción de alteridad compositiva entre los dos creadores.

**Palabras clave:** Música. Coreografía. Composición. Experiencia. Alteridad.

*Ao fim de tantos anos e de tantas obras partilhadas, a coreógrafa enamorou-se, por fim, das obstinadas meditações de Ventura, juntando-se a ele no desígnio de experimentar potencialidades ainda escondidas na sua colaboração, virtualidades ainda inexploradas, contiguidades ainda não cumpridas. Desta feita tentarão compartilhar, do modo mais estreito possível, a criação do movimento e a composição de música, o que passará por não deixar prosperar uma ideia musical que não arraste consigo alguma consequência performativa, ou qualquer intenção coreográfica que não faça vibrar alguma ressonância musical. Por outras palavras, Ventura terá oportunidade de esmiuçar laboriosamente as suas putativas vocações coreográficas, enquanto Berna poderá dar rédea solta às suas perspicazes intuições musicais (Lucas, 2021, p. 204).*

Este pequeno trecho pertence ao conto *O lugar do mundo*, e faz parte da tese de doutorado intitulada *Os psiquismos de Tristão Ventura: dialogia, experiência e alteridade na colaboração coreográfico-musical*<sup>1</sup>. Neste conto travamos conhecimento com a coreógrafa Denise Berna (alter-ego fictício da coreógrafa Clara Andermatt<sup>2</sup>) além de retomar o contato com o compositor Tristão Ventura (heterônimo de mim próprio enquanto autor e personagem conceitual). Pareceu-me uma adequada introdução ao tema destas linhas, ou seja, à ponderação de incidências conceituais - exploradas na minha pesquisa acadêmica - sobre as práticas composicionais colaborativas experienciadas entre mim e a coreógrafa em três diferentes processos criativos. Deles resultaram três obras assinadas conjuntamente: “A Banda” (2016), “Parece que o Mundo” (2018), e “Pantera” (2022). Trata-se, portanto, de uma espécie de reflexão retrospectiva sobre a evolução recente do entrosamento entre as minhas “putativas vocações coreográficas” e as “perspicazes intuições musicais” de Clara Andermatt. Na verdade, falamos de uma colaboração que se estende desde 1995 até ao presente, tendo resultado num conjunto de quinze criações, no exercício de uma amizade sempre crescente e numa cumplicidade criativa cada vez mais profunda.

Todavia, estas três últimas obras a que agora me reporto resultaram de processos com especificidades que os distinguem dos anteriores e que me parece interessante relevar, no presente contexto de reflexão sobre a polifonia das instâncias discursivas na criação cênica.

---

<sup>1</sup> Esta tese organiza o pensamento da colaboração coreográfico-musical numa estrutura conceitual específica ao mesmo tempo em que o projeta num quadro de incidência empírica por via da narrativa literária das atribuições de um personagem conceitual, precipitando o leitor no terreno imanente da colaboração entre compositores musicais e coreógrafos. Assim surge o compositor Tristão Ventura, um inquieto e voluntarioso protagonista que nos guia pela interrogação da colaboração enquanto potência de virtualização da obra coreográfico-musical [Nota do Autor].

<sup>2</sup> Considerada uma das pioneiras do movimento da nova dança portuguesa, Clara Andermatt cria a sua própria companhia em 1991, coreografando um vasto número de obras regularmente apresentadas em Portugal e no estrangeiro. É regularmente convidada a criar para outras companhias, a lecionar em diversas escolas e a participar como coreógrafa em peças de teatro e cinema. Tem sido distinguida com diversos prémios nacionais e internacionais [Nota do Autor].



Com efeito, é o próprio conceito de polifonia tal como é abordado no presente dossiê, que me sugere o diálogo com importantes aspectos da minha própria pesquisa. O entendimento da polifonia expressiva que se estabelece no entrelaçar das composições coreográfica e musical (e, por inerência, em toda a visualidade que comporta cenário, figurinos e desenho de luz) é o cais de partida e de chegada de um pensamento que procura ultrapassar a mera interdisciplinaridade para se aventurar numa ontologia da experiência de colaboração no seio do processo criativo. Os casos agora apresentados são três momentos em que reflexão teórica e prática compositiva se conectam de forma muito particular, num enquadramento que estabelece consciente e voluntariamente, desde o início, o diálogo com a operatividade empírica de conceitos estabilizados na mencionada pesquisa. Cabe referir então, ainda que de forma drasticamente resumida, parte do conteúdo desses estudos, nomeadamente as principais ferramentas com as quais organizarei a observação retrospectiva dessas experiências: são elas os conceitos de “Experiência de Colaboração”, “Estado de Colaboração”, “Plano de Colaboração” e “Dispositivo Dramatúrgico”<sup>3</sup>.

Por “Experiência de colaboração” refiro o movimento tangencial que liga o ser e o estar numa temporalidade plural (na medida em que implica o passado com o presente e se potencializa num porvir virtual), abarcando esse movimento uma multiplicidade complexa de derivações, mas preservando um núcleo fundador de presença, presença e co-presença no mundo, presença do mundo no espaço e no tempo, presença como produção e implicação de sentidos para o mundo, intensidade do mundo como efeito de presença. A potência da colaboração composicional residirá em grande parte no seu devir experiência, na zona de indiscernibilidade entre a composição musical e coreográfica, e essa zona não se restringe ao diálogo das suas objetividades, pois não está engessada na articulação semântica entre música e dança. Está antes dela, depois dela, está no atravessamento intersticial da sua implicação e no irromper das intensidades que reverberam em novos sentidos e em todos os sentidos, entendidos por um e por outro criador e pelo entendimento de um colaborador pelo outro, no tempo histórico da colaboração, na sua atualidade e no seu devir. E não só na substância compositiva das “linguagens” em jogo como na vivência atual de toda a presença que se oferece ao processo criativo - experiência estética, experiência dialógica, experiência

---

<sup>3</sup> O estabelecimento destes conceitos (enquanto núcleos de ancoragem no entendimento dos processos de colaboração) provém do cruzamento de diversas instâncias de ponderação, mas a sua estabilização conceitual é largamente tributária do diálogo com os pensamentos de Martin Heidegger (2005), Henri Bergson (1988), Gilles Deleuze (2006), Heinrich Gumbrecht (2010) e Giorgio Agambem (2009) [Nota do Autor].

cotidiana, experiência existencial, todas as experiências confluindo numa temporalidade empírica que a colaboração implica num único e denso tecido. Nesta pesquisa, a experiência de colaboração é o lugar de presença do *compositor-com-o-coreógrafo* no seu estado de colaboração.

“Estado de colaboração”: pode ser entendido como abertura cognitiva à possibilidade de uma ontologia intrínseca à experiência de colaboração, apoiada na serenidade que acolhe a sua duração enquanto potência de invenção e reconfiguração do mundo. O estado de colaboração desafia o arbítrio de um colaborador em face da presença do outro, reconhecendo as espessas muralhas da sua própria ipseidade<sup>4</sup> e lançando a possibilidade de criação de um horizonte de alteridade<sup>5</sup>.

Por “Plano de Colaboração” entenda-se a instância de circulação heterogênea de representações e conceitos que precede e alimenta os esforços de composição, bem como o fluxo de intensidades e sua conectividade inventiva, processadas nas diferentes formas de diálogo entre os criadores, na duração da experiência de colaboração. Estes, ao longo do processo criativo, vão produzindo uma sucessão dinâmica de representações/objetos mentais, conectados em relações temporais de ativação e iridescência - as séries divergentes do coreógrafo e do compositor musical.

O “Dispositivo Dramatúrgico”<sup>6</sup> estabiliza a rede dos objetos que animam as séries divergentes do pensamento performativo, musical ou coreográfico, orientando a sua direção e combinando estrategicamente as suas relações de força. Esta é uma importante instância de produção de polifonia, pois na racionalidade de tal dispositivo se ordenam discursos, poéticas, olhares, saberes, processos, experimentações, metodologias, proposições filosóficas, tudo o que se constitui fator de implicação de um objeto com outro, nas suas zonas de contato, sobreposição, torção ou desdobramento.

Perante tal quadro conceitual, aturadamente edificado no confronto entre a análise de experiências de colaboração anteriores e as múltiplas implicações epistemológicas que se

---

<sup>4</sup> O conceito de ipseidade, no presente contexto, remete para o pensamento de Paul Ricoeur (1990), distinguindo a identidade-*idem* (a mesmidade, ou a continuidade ininterrupta e invariável no tempo) da identidade-*ipse* (a ipseidade, ou a aderência a uma mudança interna conservando-se enquanto si-próprio) [Nota do Autor].

<sup>5</sup> Um eu-mesmo que se estende a um outro por via da alteridade, numa dialética que o considera enquanto exterioridade pensável [Nota do Autor].

<sup>6</sup> Um dispositivo, no conceito de Giorgio Agambem, é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40). Um dispositivo aciona as relações entre os viventes (ou as substâncias) no governo da sua ontologia, podendo despertar e produzir múltiplos processos de subjetivação [Nota do Autor].

foram desvelando nesse percurso, acabou por ocorrer entre mim e a coreógrafa a determinação narrada na pequena epígrafe deste texto. Uma determinação que clamava, então, por um movimento de sentido inverso ao realizado no contexto acadêmico: explorar, nas laborações empíricas do processo criativo, as virtualidades operativas da implicação e cruzamento destes conceitos, bem como a efetividade da sua potência transformadora quer da experiência de colaboração, quer do seu resultado artístico. Esta determinação implicava igualmente o aprofundamento da nossa dialogia colaborativa, alicerçado num conjunto de considerações cujo conteúdo era já, ele próprio, decorrente do vasto conjunto de experiências colaborativas anteriores, revisitadas e refletidas no processo de elaboração conceitual. O que agora buscávamos era ampliar a cumplicidade criativa em função de um quadro experimental que nos colocasse num novo patamar colaborativo, procurando, a jusante, o aprimoramento do nosso plano de colaboração e, a montante, a intensificação da nossa experiência de colaboração - nos termos conceituais anteriormente referidos e sujeitando-nos aos pasmos, comoções e sobressaltos da nossa renovada caminhada, procurando nela a nossa própria transformação enquanto criadores: “Fazer uma experiência com alguma coisa significa que, para alcançarmos o que conseguimos alcançar quando estamos a caminho, é preciso que isso nos alcance e comova, que nos venha ao encontro e nos tome, transformando-nos em sua direção” (Heidegger, 2003, p. 137).

Em suma, no ciclo destas três obras fomos entreabrindo uma janela de alteridade para o esforço de composição da obra, condição em que as habilidades específicas de um resguardam as ousadias criativas do outro nas periferias da sua cultura composicional.

## A Banda

*Qualquer grupo de pessoas - mesmo se reunidas ao acaso - é já uma 'composição' no sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor antes mesmo que a mínima estrutura de organização se desenhe (Louppe, 2012, p. 225).*

## Plano de Colaboração: Materiais Diversos

A primeira peça deste ciclo viria a intitular-se “A Banda”. A sua criação ficou a dever-se a um convite endereçado a Clara Andermatt para integrar a segunda edição do projeto “Dança para músicos”, iniciativa do festival internacional de artes performativas “Materiais Diversos”(fMD), sediado em Portugal, e que estabelece a colaboração entre coreógrafos e bandas filarmônicas, resultando na criação de espetáculos em que os músicos são os intérpretes exclusivos de um trabalho coreográfico e musical. Na sequência desse desafio, sou convidado pela coreógrafa para uma nova colaboração em total paridade criativa. Ao aceitar o seu repto e perante o perfil da circunstância, proponho importar para o processo as minhas preocupações enquanto pesquisador, colocando-nos, em tal viés, numa observação mútua das nossas interações processuais. O projeto previa uma residência artística na área geográfica do festival, com a duração de um mês, ao longo do qual partilharíamos o alojamento e nos dedicaríamos em tempo integral à criação da nova obra. Uma banda local, que já havia participado da edição anterior, iria mobilizar para o projeto alguns dos seus instrumentistas, sendo estimada a possibilidade de participação de um número de intérpretes situado entre os 25 e 30 músicos. Para mim, enquanto compositor musical, contar com um *ensemble* tão numeroso de músicos disposto a experiências aventurosas era já por si uma promessa deveras empolgante. Mas encarar essas condições partilhando a responsabilidade criativa global do espetáculo lançava o desafio para horizontes bem mais estimulantes do que a mera perspectiva de colaboração musical. Assim surge um gesto propositivo que sinaliza o impulso fundador deste processo criativo.

## Dispositivo Dramatúrgico: Bandorganismo

Trata-se de um texto que registra a minha primeira projeção mental deste desafio. Por norma, as bandas filarmônicas se apresentam em concerto (em que os seus integrantes tocam sentados) e em paradas, desfiles ou procissões (em que tocam em pé ou se deslocam ordenadamente segundo um percurso pré-estabelecido). Discorrendo sobre a possibilidade de deslocamento desta imagem convencional para outros territórios de elaboração poética, surgiu em palavras um “organismo multicelular” como representação da banda, em que cada músico se comportaria como uma célula movente e mutante. Este texto viria alimentar a primeira fase do nosso processo criativo, propondo para tal organismo comportamentos e funcionalidades, estruturas hierárquicas entre os componentes, os diferentes efeitos das suas diferentes tensões, enfim, uma metáfora algo visionária e plena de virtualidades composicionais, adoptada por ambos como uma espécie de partitura. O diálogo conceitual sobre a nossa criação construiu-se, neste primeiro momento, a partir da irradiação das imagens visuais e sonoras intuídas nesse texto, donde surgiu igualmente o título de “Bandorganismo” - que viria a ser abandonado mais tarde. Durante meses, a nossa imaginação gravitou em torno das projeções e mapeamentos das possibilidades sônicas e performativas que o texto ia oferecendo, amplamente detalhadas em sinopses e tabelas coloridas que, todavia, nunca se viriam a concretizar como prevíamos naqueles momentos iniciais. Mas nesse interim fomos desenvolvendo ambiciosas considerações sobre a movimentação dos intérpretes no teatro, sobre as formas de ocupação do teatro pelo público, sobre a subversão da relação tradicional entre o palco e da plateia, sobre as heterogêneas ações performativas na sua relação com as diferentes propostas de exploração musical e de espacialização sonora, sobre as possibilidades de integração disruptiva da figura do maestro, enfim, uma antecipação assaz optimista de aproveitamento e rentabilização das singulares condições que este festival nos oferecia.

Ocorre que, por dificuldades ligadas à organização e pela infeliz conjunção de outras circunstâncias adversas que seria fastidioso enumerar, o contexto do nosso processo criativo viria a mudar radicalmente. O apetitoso e numeroso grupo de experientes instrumentistas da banda filarmônica inicialmente escalada para o projeto, transformou-se num pequeno conjunto de jovens estudantes pontuado por três músicos mais experientes de uma outra banda convocada às pressas numa localidade vizinha. Seria com estes elementos que, afinal,

teríamos que realizar a criação, numa janela temporal extremamente reduzida e com a agravante de não poder prolongar cada ensaio para além das duas horas e meia. Perante estes constrangimentos, ficou nas nossas mãos a decisão de prosseguir ou não com o projeto, ponderação por demais espinhosa, mas à qual acabamos por responder afirmativamente. Todavia, a complexa e algo megalômana ambição de produzir um “Bandorganismo” ficou reduzida à nossa disposição para a realização de uma espécie de oficina - cujos resultados tanto poderiam vir a ser apresentados sob a forma de um espetáculo (caso conseguíssemos obter do pequeno grupo respostas satisfatórias aos nossos desafios criativos) - ou simplesmente como apresentação pública informal de uma prática pedagógico-experimental, em ambiente de *workshop*. Quanto ao dispositivo dramaturgico, que até aí pulsava nas nossas grandiosas projeções sobre as possibilidades sônicas e performativas de uma banda sem rosto, foi redirecionado para se ater ao próprio processo criativo e às suas contingências: a história a contar seria aquela que estávamos vivendo. Ele passou a ser considerado no âmbito de uma reflexão abrangente em torno da natureza das bandas musicais, concretamente da forma como substituem os conservatórios nas zonas mais interiores do país, do modo como alimentam e enriquecem as relações comunitárias e familiares, da importância histórica que adquirem com a passagem das gerações, do papel que desempenham nas celebrações, festividades e solenidades das comunidades que as acolhem, das virtudes que representam e das dificuldades que sofrem, enfim, toda a sorte de nexos e significados que conseguíamos extrair daquela nova e precária circunstância.

### **Estado de colaboração: viver no campo**

Entretanto, a partilha do quotidiano foi tecendo a nossa experiência de colaboração, apreensão do mundo e a apreensão de nós próprios enquanto seres-no-mundo nas temporalidades da presença. É assim que ganham relevo o espírito da casa em que vivemos, as badaladas do sino da igreja vizinha pontuando a marcha do tempo, a mesa ocupada alternadamente pelos nossos computadores e pelos pratos das refeições, o cheiro da alfazema no vaso da entrada, as ladeiras da aldeia que percorríamos a pé, o giro matutino pelos mercados onde nos abastecíamos, a rega da pequena horta assinalando o final da tarde, a imersão nas águas geladas da nascente do Rio Alviela que aplacavam o calor do estio, as caminhadas em busca de figos maduros que apinhavam as figueiras, o bucólico aconchego das



escarpas revestidas de pinhal, os labirintos das estradas em que nos perdíamos, as longas sombras crepusculares das várzeas e o silêncio noturno das galáxias fechando os dias.

Quanto à frustração das nossas risonhas expectativas, talvez ela tenha sido, afinal, decisiva para o fortalecimento e enriquecimento da nossa dialogia colaborativa, abrindo os alvéolos do plano de colaboração a novas possibilidades de criação e de virtualização de resultados performativos. Com efeito, as desiguais capacidades técnicas dos intérpretes que se dispuseram a embarcar na nossa aventura levaram-nos ao enfoque nas suas características individuais, colocando-as em evidência e encenando-as, numa espécie de teatralização das suas relações interpessoais e das suas idiosincrasias performativas. Já não se tratava apenas de coreografar os corpos envoltos em vibrações sonoras, mas de encarar aquele pequeno microcosmo nas suas várias vertentes, que incluíam, naturalmente, os intérpretes nas diferentes qualidades de movimento e nas desiguais competências musicais, a personalidade de cada um e as conexões dramáticas entre eles, as rotinas características das bandas filarmônicas em geral e daquela em particular, enfim, a palpitação vital daquela circunstância como um todo. Partilhando o quotidiano de forma integral, eu e a coreógrafa fomos construindo uma reflexão contínua e exaustiva, a partir dos resultados íamos obtendo nos ensaios. Entre nós, essa reflexão já não reconhecia a fronteira expressiva de uma ou outra disciplina artística, produzindo convivência e consistência no planejamento dos trabalhos. Embora houvesse uma natural polarização do pensamento de um e de outro na área das suas habilidades específicas, a partilha sistemática e permanente de propostas e resultados, de problemas musicais e de possibilidades coreográficas, de encenação de incidentes dramáticos, de especialização de interações instrumentais, enfim, de toda a espécie de gestos composicionais, levava-nos a uma crescente identificação mútua enquanto núcleo criativo de uma obra que se ia rapidamente virtualizando no nosso plano de colaboração.

Ainda assim, durante os ensaios fui confrontado pela coreógrafa sobre a minha concentração algo exclusiva nos resultados sonoros e musicais, resultando num posicionamento pouco assertivo em relação à criação de movimento, o que produzia um contraste entre os progressos da nossa fluência dialógica (nos períodos de preparação e planificação dos ensaios) e a separação funcional que ela observava em estúdio, no contato direto com os intérpretes. Esse momento representou, para mim, uma conscientização súbita e desconcertante sobre as implicações da minha própria pesquisa: a proposta de convergência da ação composicional não se limitaria ao aprimoramento do plano de colaboração, mas

instaurava igualmente um repto de inventividade, experimentação e efetividade no trato com o domínio expressivo do outro, um certo arrojo e desinibição em penetrar nesse território imediatamente contíguo às zonas de conforto composicional. Cabe salientar que, da parte da coreógrafa, se tratava de um movimento natural, sendo o seu pensamento coreográfico contaminado, desde o início da sua carreira, por uma musicalidade intrínseca, ensejando uma autoria que transcende largamente a estrita invenção de movimento. Este episódio contribuiu para nos aproximar da nossa ambicionada unicidade composicional, entendendo, como horizonte do exercício da colaboração, uma utopia inspiradora - a diluição das disciplinas específicas da dança e da música numa comunhão autoral, alimentada pela partilha das habilidades específicas de cada criador e atualizada num único gesto composicional. Ou, radicalizando a tese, pensando o coreógrafo como coautor da música e, de igual modo, o compositor como coautor da coreografia.

Uma ocorrência simbólica viria a coroar esta experiência. O percussionista da banda, por sinal o intérprete que protagonizava o papel mais destacado e importante na teia dramática da criação, foi acometido por um grave problema de saúde na véspera do ensaio geral. O desespero aflorou por instantes; após tantos reveses e outros tantos gestos de resiliência, éramos finalmente traídos por um destino inexoravelmente hostil! Num segundo momento, porém, propus a sua substituição por mim próprio. No que respeita às habilidades de movimento, a minha formação era drasticamente diminuta ou mesmo residual, para não dizer inexistente. Porém, a intimidade com o trabalho de Clara Andermatt e a profundidade do meu envolvimento nesta produção em particular ocasionaram a pertinência da proposta: eu conhecia a peça em todos os detalhes, conhecia o desenho e a intencionalidade de todo percurso performativo do percussionista e admiti a possibilidade de eu próprio ser capaz de o realizar, se não de forma irrepreensível, pelo menos de modo a salvar o espetáculo na sua globalidade. Ao propor tal solução à coreógrafa, sentimos, mais uma vez, a vibração da nossa cumplicidade e a adrenalina deste desafio terminal. Interessava que a peça chegasse ao seu destino, e chegou. Por uma noite fui autor, compositor e intérprete performativo de uma obra coreográfica-musical.

A minha inusitada participação acabou por simbolizar a inauguração de um novo paradigma colaborativo que, tanto para mim como para Andermatt, clamava por consolidação.

## Parece que o Mundo

*O que temos em comum é precisamente aquilo que é dado a cada um como exclusivamente seu (Calvino, 1985, p. 22).*

Da criação de “A Banda” ficou um desejo muito claro de renovar a experiência de aprofundamento dialógico da nossa colaboração em condições mais favoráveis e numa escala de produção mais dilatada. O aprofundamento da nossa partilha criativa mostrara, mais do que as suas meras virtudes, um vislumbre das suas potencialidades. Na construção dessa nova peça ensaiaríamos, em total paridade criativa, uma renovada ambição no nosso percurso em comum: não dissociar, em nenhum momento, a invenção coreográfica da invenção musical. Na verdade, o pequeno excerto em epígrafe neste artigo relata precisamente o momento deste nosso novo encontro: dois anos passados sobre “A Banda”, é a coreógrafa que me propõe um novo adensar da nossa parceria colaborativa numa produção da sua própria companhia<sup>7</sup>, desafiando-me a trazer para dentro de um novo processo criativo não só o conteúdo, mas algumas das formas da minha pesquisa.

## Plano de Colaboração: ensaiar o olhar

Um das formas era já um elemento estruturante da tese de doutorado previamente citada. Refiro-me à obra “Palomar”, de Ítalo Calvino, que não só inspirou o registro discursivo e literário da redação como forneceu um modelo narrativo fecundo no que respeita quer à exposição conceitual, quer ao relato de estudos de caso. Em “Palomar”, Calvino compõe um discurso que ilumina o mundo sem o expor, como que encoberto por uma velatura delicada e intangível, temperando a profundidade filosófica do esforço com a leveza do humor e a banalidade do cotidiano. A principal ferramenta do nosso dispositivo dramático seria, como veremos, essa fabulosa coleção de pequenos contos.

Eu e a coreógrafa acordamos encarar este novo momento como uma renovação radical dos nossos hábitos colaborativos, decidindo erradicar do processo criativo quaisquer projeções individuais prévias ao próprio processo, o que significava que todo o material

---

<sup>7</sup> A Companhia Clara Andermatt (ACCCA) é uma Companhia de autor criada em 1991. A sua atividade centra-se no desenvolvimento e sustentação das atividades artísticas e pedagógicas da coreógrafa Clara Andermatt. Desenvolve atividade ao nível da criação, produção, formação, cooperação e difusão de projetos artísticos, contando com cerca de 60 obras da coreógrafa apresentadas em 20 países. Disponível em: <https://www.ccandermatt.com/pt/sobre/accca>, visitado em 11/10/2022.

surgiria em ambiente de ensaio com os intérpretes, ou na dialogia decorrente dos ensaios. Quanto aos intérpretes, viriam a ser escolhidos em audições: quatro bailarinos e três músicos num universo de mais de cem candidatos. Os exercícios concebidos para as audições inspiravam-se já em derivações performativas concebidas a partir das nossas leituras da obra de Calvino. Acreditamos que essas propostas poderiam engendrar as respostas que nos convencessem da formação do elenco, para o qual não tínhamos nenhum perfil preconcebido. De qualquer modo, evitamos a separação entre as habilidades específicas dos intérpretes; os bailarinos teriam que produzir música e os músicos teriam que explorar a sua fisicalidade.

As nossas escolhas recaíram sobre um elenco heterogêneo de bailarinos e músicos cujos gestos físicos e sonoros se misturavam com fluidez numa expressividade compartilhada e que tendiam a se diluir numa linguagem híbrida, sem fronteiras definidas entre uma e outra disciplina. Das audições resultou também a escolha de uma sonoridade musical particular: uma pequena família de instrumentos de corda tangida - um violino, um violoncelo e um contrabaixo - cujos executantes demonstraram, desde o início, uma enorme qualidade expressiva individual e, entre si, uma afinidade idiomática instantânea.

### **Dispositivo Dramatúrgico: observação, narrativa e meditação**

A semana inaugural desta criação foi cumprida no Convento da Saudação, uma edificação medieval no interior de Portugal ocupada pela estrutura “O Espaço do Tempo”<sup>8</sup>, onde pudemos usufruir da austera hospitalidade das antigas celas abobadadas, do bucólico horizonte das grossas janelas, da aura romântica do claustro e da inspiração das frescas capelas convertidas em salas de ensaio. Cabe referir o impacto que aquelas paredes centenárias tiveram sobre a produção de um ambiente deveras inspirador para o processo criativo, cheio de silêncios propícios à concentração e serenidades favoráveis tanto a contemplações intensivas como a iluminações inventivas.

A primeira tarefa que encomendamos ao grupo foi, naturalmente, a leitura de “Palomar” e a preparação de um testemunho individual sobre a obra e eventuais formas de sua incidência sobre o processo criativo. Assim aprofundamos a nossa percepção da

---

<sup>8</sup> Fundada em 2000, “O Espaço do Tempo” é uma estrutura transdisciplinar que serve de apoio a inúmeros criadores nacionais e internacionais. Situada no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo, Portugal, tem como atividade principal um extenso programa de residências artísticas nas áreas do teatro, dança, performance, música, artes visuais, bem como as artes em geral, estando virada, essencialmente, para a criação contemporânea emergente. Disponível em: <https://oespacodotempo.pt/historial/>, visitado em 04/10/2022.

personalidade dos candidatos (agora intérpretes), ao longo das audições, enriquecendo simultaneamente o dispositivo dramaturgico, com a ampliação enorme e multifônica de pontos de vista sobre as especulações de Palomar; as interpretações partilhadas pelo elenco surpreenderam tanto pela riqueza e diversidade dos imaginários que se deixavam observar como pela intensidade com que eles se afirmavam. Nessa semana foram experimentados alguns exercícios a partir de sugestões conceituais da obra de Calvino, mas a memória mais relevante resulta, com efeito, do mundo de imanências que todo o grupo conseguiu erguer sobre a nossa inspiração comum.

Foi precisamente a onnipresença de tais imanências que nos levou, mais tarde, a criar o título *Parece que o Mundo*. Tal como a obra que a inspira, esta peça iria oscilar entre três planos distintos: o da observação, o da narrativa e o da meditação. A escrita de Calvino daria também origem, nos múltiplos desdobramentos de interpretação, aos enunciados da criação do gesto e do som. Num livro em que o mundo é observado na procura de uma ordem sistemática para a “muda extensão das coisas”, procuraríamos a encenação da intensidade misteriosa do mundo, esperando conseguir colocar cada espectador num observatório da sua própria experiência. A riqueza filosófica, literária e poética de *Palomar* seria assim o motor de toda a atividade criativa, não só para nós próprios enquanto criadores mas também para os intérpretes e demais colaboradores. Da realidade que nos envolve nasceria o questionamento do que somos e do que conseguimos entender à nossa volta, enquanto forma e enquanto significado - o mundo que parece. As questões que resultam da nossa atenção às coisas poderiam revelar-se das maneiras mais díspares, tanto nas relações mais amplas com o cosmos ou com o infinito, como no âmbito mais restrito das vivências quotidianas. A história desta criação é a história da nossa imersão nesse universo, “o espelho no qual podemos contemplar apenas aquilo que aprendemos a conhecer em nós próprios” (Calvino, 1985, p. 124).

Palomar é um conjunto de vinte e sete histórias curtas, agrupadas em grupos de três contos relacionados pela localização ou pelo contexto, grupos estes reunidos em novas tríades que distinguem os três grandes planos circunstanciais: “As férias de Palomar”, “Palomar na cidade” e “Os silêncios de Palomar”. O que nos propusemos foi, assim, extrair todo o pensamento e, conseqüentemente, todo o material expressivo dessa fonte extraordinária de imagens, gestos, lugares, meditações, temperaturas, relevos, geografias, amplitudes, pormenores, hermetismos, trivialidades, enfim, dos múltiplos apelos imanentes à escrita, muito à semelhança dos apelos ontológicos a que o Sr. Palomar respondia nas suas



observações, enquanto palmilhava o rol das suas experiências existenciais. Esse garimpo, em que todos nos empenhamos, recaiu tanto sobre o detalhe (cada conto nos oferecia um ponto de partida imagético, narrativo ou especulativo para a criação de objetos e dramaturgias coreográfico-musicais), quanto sobre a macroestrutura do livro (observando a deslocação dos contextos espaciais e temporais ao longo do grande arco de composição de Calvino e procurando replicá-la na forma da nossa própria composição).

Cabe salientar que não se tratou da mera transposição desta obra literária para o palco, mas sim de erguer um mundo através do livro, a partir das suas imagens, do movimento e do som que nele se animam, das suas coreografias implícitas e das suas partituras latentes. Um mundo observável pelo público numa perspectiva que nós poderíamos propor, mas em relação à qual, cada espectador criaria a sua própria narrativa interior e as derivações da sua própria meditação.

### **Estado de colaboração: os olhos alinhados aos olhos do outro**

O evento mais surpreendente neste processo, visto em retrospectiva, talvez tenha sido esse novo território onde eu e Andermatt nos propusemos habitar, um território dialógico que procura na invenção o lugar do outro, a companhia de uma invenção outra, com outras formas, com outras exigências técnicas, com outra qualidade de poética idiomática, sem deixar de reconhecer o quanto nós próprios somos cativos na nossa própria ipseidade, sem deixar de aceitar a intuição da fronteira que nos separa do mundo, ainda que a presença do mundo em nós seja precisamente aquilo que varia continuamente na nossa identidade.

E também um novo território empírico, um território de maior exposição às imanências do processo criativo em que literalmente vivíamos, já que durante esse período e ao longo das semanas de trabalho coabitei com a coreógrafa, o que ensejou a partilha contínua de percepções, experiências quotidianas, determinações composicionais, enfim, um sem número de circunstâncias que de um modo ou de outro acabaram por determinar a alteridade expressiva dos nossos gestos composicionais. Esse olhar para o mundo com os olhos alinhados aos olhos do outro, como se um mundo outro nos pudesse observar sem deixarmos nunca de ser a nossa própria visão do mundo, acabou por ser o grande princípio estratégico para a produção dessa alteridade e encontrou o seu grande suporte no conteúdo filosófico que reverberava das observações de Palomar:

Mas como se faz para observar alguma coisa deixando de lado o eu? De quem são os olhos que olham? Normalmente pensa-se que o eu é uma pessoa debruçada para fora dos seus próprios olhos como se estivesse no parapeito de uma janela e que observa o mundo que se estende em toda a sua vastidão, ali, diante de si. Portanto: há uma janela que dá para o mundo. Do lado de lá está o mundo; e do lado de cá? Sempre o mundo: que outra coisa queriam que estivesse? (Calvino, 1985, p. 118).

A determinação inicial de não dissociar nunca a invenção coreográfica da invenção musical foi produzindo em mim uma crescente disponibilidade para aprofundar a minha penetração nos terrenos incertos da criação coreográfica. Na maior parte das vezes, naturalmente, ainda associando o movimento dos corpos ou a sua articulação coreografada a objetivos que para mim eram, antes de tudo, musicais. Todavia, as possibilidades dessa fisicalidade e da sua presença no espaço foram ganhando um lugar cada vez mais concreto na arquitetura das minhas derivas compositivas. Para Andermatt, como já tive ocasião de referir, a presença da música era uma matéria bem mais consolidada, até pela própria natureza destas artes do tempo quando observadas a partir do seu lugar de coreógrafa - a música é presença sistemática na dança, mas já o contrário não é verdadeiro. A sua adesão ao movimento de alteridade que praticávamos talvez fosse menos exigente do que a minha, requerendo, portanto, um esforço menor e menos inusitado. Isto partindo do princípio que as duas adesões se equivaleram, o que não é necessariamente uma certeza...

Ocorre que uma doença súbita condenou a coreógrafa a uma hospitalização intempestiva e à privação da sua presença em estúdio durante mais de uma semana. Nesse período tive que assumir sozinho, frente ao elenco de bailarinos e músicos, a direção dos ensaios, situação absolutamente inédita na minha já longa prática de compositor para cena. Experimentei então alguns aspectos da dinâmica criativa que tradicionalmente ficam nas mãos de Andermatt, como a avaliação dos resultados performativos e o investimento no desenvolvimento ou no redirecionamento desse material, ou ainda o puro e simples abandono de uma ideia malograda nas cruezas da sua experimentação. Isto para não falar na incerta idoneidade, ou interesse, ou consistência das minhas propostas coreográficas aos olhos de quatro bailarinos experimentados. Apesar de alguns momentos de maior insegurança, dei conta de orientar os ensaios no sentido de tentar concretizar algumas propostas novas, idealizadas a partir de um chão tendencialmente sonoro, mas com alicerces claramente fincados no entrosamento entre o pensamento cinético espacial dos corpos e a vibração sonora e musical do espaço que os envolve.

No regresso ao estúdio, a coreógrafa não só ficou agradavelmente surpreendida com o progresso da criação na sua ausência como demonstrou alguma perplexidade perante o material performativo que lhe apresentamos. Segundo as suas próprias, nunca lhe ocorreria produzir aquele tipo de movimento. A presença desses segmentos no fluxo da obra não deixava adivinhar qualquer dissonância estilística com os restantes, antes pelo contrário, ampliava o âmbito expressivo da qualidade de movimento de Andermatt para novas paisagens coreográfico-musicais, nas quais me identificava com naturalidade, e, secretamente, não sem alguma vaidade.

Nos dias de montagem da peça no teatro, tive também oportunidade de, pela segunda vez, participar integralmente em todas as etapas, da idealização e montagem do cenário ao meticuloso desenho de luz. Quanto à obra em palco, ela transcendeu qualquer expectativa que eu pudesse ter, porque nela me revi inteiro enquanto autor e porque, ao mesmo tempo, essa sensação me escapava por entre os dedos e se refugiava na autoria de Clara Andermatt. A peça acabou por ser recebida de forma desigual pelo público, tendo dado lugar tanto a aplausos entusiásticos quanto a eventuais frustrações silenciosas. Mas, sem entrar no seu mérito artístico final, permanece na minha memória como um momento de grande e iluminada conquista, quer no que respeita aos meus anseios como artista, quer no que toca às minhas aspirações enquanto pesquisador.

## Pantera

*Não se disse que ouvir é falar a si próprio? (Bergson, 1988, p. 36).*

O terceiro momento deste tríptico é a criação da peça “Pantera”. Esta obra tem contornos especiais, pois trata-se de uma homenagem a Orlando Pantera (pseudónimo artístico de Orlando Barreto), músico cabo-verdiano que integrou o elenco da peça “Uma História da Dúvida” (1998)<sup>9</sup> e participou em “Dan Dau” (1999)<sup>10</sup>. Na época de “Uma História

---

<sup>9</sup> A peça “Uma História da Dúvida” foi uma grande produção da ACCCA protagonizada por 15 músicos e bailarinos, maioritariamente cabo-verdianos, tendo dado origem a uma tournée internacional e mantido a circulação até 2001, amplamente aclamada pelo público e pela crítica (Prémio Almada, atribuído pelo Ministério da Cultura, também eleito Espetáculo de Honra, do Festival Internacional de Teatro de Almada) [Nota do Autor].

<sup>10</sup> Na sequência do instigante processo criativo de “Uma História da Dúvida” - que originou uma rede de relações artísticas e vivenciais de grande cumplicidade entre todos os participantes - surge em 1999 o concerto encenado “Dan Dau”. Orlando Pantera, apesar de já não integrar o elenco que se apresentaria ao vivo, tem um papel determinante na concepção e realização deste projeto, assinando várias composições e participando na gravação do CD que regista a música desta peça [Nota do Autor].

da Dúvida”, Darlene, a filha de Orlando Pantera, tinha apenas seis anos. Eu e a coreógrafa chegamos a conhecê-la em Lisboa, mas ela morava com a mãe em Cabo-Verde e, nesses anos lisboetas de Pantera, foram poucas as oportunidades de encontro e de convívio entre eles. Não muito tempo depois, Orlando Barreto deixou-nos.

Darlene Barreto tem levado a cabo, nos últimos anos, uma profunda pesquisa sobre a vida e obra de Pantera - a vida do pai e a obra do artista. Nesse contexto lançou-nos o desafio de criar um espetáculo em sua homenagem, e é nesse movimento de resgate que nasce um processo criativo singular, percorrido por nós com a inquietude artística de quem dá um novo passo em frente nas aspirações criativas e com a cumplicidade emotiva de quem dá um passo atrás nas andanças da memória.

### **Plano de Colaboração: memória e devir**

Pantera nasceu na ilha de Santiago em 1967 e deixou-nos aos 33 anos. Entretanto, com o correr do tempo, o valor artístico do nosso malgrado amigo foi ganhando a sua visibilidade e uma aura mística crescente. Às vésperas do seu falecimento estava prestes a embarcar de novo para Portugal para gravar um álbum, o que nunca chegou a acontecer. Algumas das suas composições, entretanto espalhadas pelo repertório de vários artistas, tornaram-se bastante populares e testemunham uma personalidade autoral profundamente singular na sua forma de combinar as raízes tradicionais com uma criatividade exuberante e original, deixando uma prodigiosa herança que transcende largamente o pequeno número de canções divulgadas antes e após a sua morte. A sua imagem e a sua memória constituem hoje uma espécie de culto precioso entre aqueles que, como nós, tiveram oportunidade de conhecer a pessoa e a obra.

O desejo de Darlene era, pois, uma solicitação irrecusável, uma oportunidade de retornar a um momento importante do nosso percurso comum pelas veredas da nostalgia e, de quebra, criar uma obra em que, simultaneamente, nos revíssemos e o reencontrássemos na contemporaneidade. Mergulhamos então num exercício de memória que nos permitisse projetar um modo de o receber nos nossos desígnios e intuições criativas atuais. Revisitámos imagens, documentos escritos e registros filmados que nos trouxeram de volta esses anos de estreita convivência tanto no círculo dos afetos quanto no alvoroço da criatividade. Reencontramos pessoas que estavam presentes nessa época e tomámos conhecimento de dados que nos enriqueceram a memória com novas referências. Uma delas foi um caderno azul

resgatado por Darlene do espólio de seu pai, onde encontramos registros preciosos recheados de temáticas heterogêneas: pequenas ficções, letras de canções, relatos de sonhos, tópicos de organização pessoal, minutas de cartas para angariar mecenatos, lembretes de propósitos compositivos, reflexões musicológicas, registros de recolhas etno-musicais, planificação de audições, listas de afazeres, de lugares a visitar, de plantas medicinais...

A imagem de Pantera foi surgindo, tal como nos fomos lembrando, na forma de uma grande simplicidade, de uma clareza, uma emoção, uma liberdade jubilosa, uma dor à flor da pele, uma profunda interioridade, uma permanente delicadeza na sua autenticidade. Sobre esses traços poderíamos procurar os ângulos da nossa própria visão, através da memória que temos dele, como ser humano, como homem e como artista, e através daquilo que pudemos apreender da maneira como ele se aproximava das coisas e do mundo. Desde o início que a nossa dialogia se direcionou para as possibilidades de colocar em palco essa imagem, na expectativa de que o processo criativo fosse um momento de risco e experimentação no qual as canções, as palavras, as memórias e a história de Orlando Pantera se pudessem converter em desafios de invenção cênica, dramática, coreográfica e musical. Assim foi surgindo uma ideia de espetáculo que transcendia a ideia de concerto musical, como transcendia a ideia de peça coreográfica. Não queríamos fazer um espetáculo apenas de música do Pantera, tampouco ilustrar a dança com a sua música - esta estaria fortemente representada de uma forma vivida e apropriada por nós e pelo elenco. Algumas canções poderiam ser reproduzidas tal como foram compostas, mas a maior parte delas seriam naturalmente utilizadas como novos materiais, digeridas, transformadas, expandidas...

Tomamos muito cedo a decisão de não abrir audições para intérpretes, antes selecionar o elenco a partir de convites a artistas que acreditássemos possuírem afinidades de alguma natureza com o projeto. A nossa intenção era realizar encontros entre eles em pequenos grupos previamente definidos por nós, com o objetivo de testar a forma como interagiam a partir das nossas propostas de abordagem à obra de Pantera. Esses encontros iriam emular, por um lado, o universo das nossas propostas artísticas exploratórias e, por outro lado, o ambiente processual dos nossos futuros ensaios. Assim poderíamos aferir as afinidades inter-relacionais e a qualidade das sinergias criativas produzidas pela combinação de valências e particularidades expressivas dos artistas convidados.

Nesses encontros ocorreram momentos de extraordinária intensidade, quer no que respeita aos eventos musicais e performativos resultantes, quer pela partilha das numerosas e



diferenciadas recordações de Pantera que circularam entre todos os participantes. A escolha final do elenco foi particularmente difícil precisamente pela tensão emocional agregada às singularidades de alguns candidatos, o que nos levou a preterir outros aparentemente mais habilitados. Todavia, reunimos um grupo a partir do qual podíamos reconhecer, com clareza, uma diversidade muito rica de atributos, competências e vincadas peculiaridades. Nele pontificavam três velhos companheiros (nossos e do artista homenageado) resgatados das criações de vinte anos atrás e que participaram nos encontros em igualdade de circunstâncias com os demais convidados, além de quatro novos intérpretes. Todos eles possuíam características muito específicas e diferenciadas, perante as quais não seria difícil definir contrastes dramáticos ou construir personagens. A este elenco viria juntar-se a popular cantora internacional Mayra Andrade, presente no projeto desde a primeira hora, e de quem Orlando Pantera foi mentor nos primórdios da sua carreira.

### **Dispositivo Dramático: da Pantera cor-de-rosa à *stera di tchur***

O processo de criação de “Pantera” foi muito longo: desde os primeiros contatos com Darlene Barreto até à data da estreia passaram-se cerca de quatro anos. Mas a obra acabou por ser construída de acordo com as nossas primeiras intuições, que nos levavam a procurar na vida e na obra de Pantera o rastilho de uma dramaturgia. Mais concretamente, sentíamos que as letras das suas canções poderiam ser exploradas como núcleos de irradiação cênica: por um lado, retratavam de uma forma muito particular as ásperas vivências da ilha de Santiago e, por outro, possuíam uma larga gama de matizes emocionais - do humor jocoso de figuras arquetípicas ou da candura das peripécias amorosas até ao lancinante clamor dos oprimidos e aos sofrimentos decorrentes da extrema pobreza e da herança colonial.

Os interesses que Orlando Pantera manifestou em vida em relação às suas raízes culturais, que incorporou de vários modos nas suas composições e que são, em grande medida, responsáveis pela relevância do seu legado, foram outro dos vectores do nosso dispositivo dramático. As características do “Batuko” e da “Tabanka”, formas cabo-verdianas simultaneamente musicais, dramático-coreográficas e sócio-culturais, com raízes no desafio ao colonialismo português e que constituíram o grande objeto de pesquisa de Orlando Pantera, criaram uma moldura contextual que contribuiu significativamente para a nossa encenação do seu universo.

Um dos primeiros gestos de elaboração dramatúrgica vem replicar, de certa forma, o dispositivo tripartido de Calvino da nossa experiência anterior. Neste caso, procurei uma lógica que identificasse nas várias canções os principais eixos temáticos - a elegância da geometria calviniana aplicada às rudes arestas das temáticas de Pantera. Após selecionarmos dezoito músicas que nos pareceram incontornáveis no corpo da sua obra, ordenamo-las, parametrizadas e sintetizadas, em três grandes famílias: a primeira referia o pendor narrativo da canção, que apresentava personagens e de algum modo produzia a sua crítica sócio-política. Este grupo estaria associado a uma vertente teatral. A segunda família remetia antes a um domínio espiritual, focando temas de forte impacto emocional e com uma vocação mais imagética. Este grupo estaria associado a uma vertente eminentemente musical. A terceira família reunia os temas festivos, identificados pelas tipologias do “Batuko”, da “Tabanka” e do “Funáná”, aludindo a contextos de celebração coletiva. A expressão natural deste grupo seria a Dança. Esta abordagem tripartida abriu caminho para outras vertentes do pensamento cênico, nomeadamente a consideração de três espaços no palco para onde tenderiam as cenas relativas a cada família, cada um com seu elemento cenográfico específico: um coreto/tenda para os momentos do 1º grupo, uma fogueira para o 2º grupo e uma grande mesa para o 3º grupo.

Outro desafio que nos propusemos partilhar foi a atribuição de três palavras chave a cada uma das canções selecionadas, de modo a não só confrontarmos as nossas respetivas percepções em pontos de contato extraídos das letras, mas também a promover a produção de sentidos que estabelecessem veículos de implicação entre os seus conteúdos narrativos, poéticos ou especulativos. Fizemos ainda um levantamento dos personagens criados (ou recriados) por Pantera em algumas dessas canções, no sentido de procurar neles traços que poderíamos eventualmente usar para desenhar a presença, fisicalidade ou o comportamento dos intérpretes na peça, tanto pontualmente como de modo contínuo.

Na nossa dialogia circulavam muitas ideias relacionadas com múltiplos aspectos que se iam destacando tanto do universo das canções quanto do cruzamento das memórias. O nosso dispositivo dramatúrgico ia-se aos poucos atafulhando de ideias cênicas, de adereços possíveis, de pormenores de iluminação, de esboços de figurinos, de instrumentações especulativas, de derivações coreográficas, enfim, de uma fragmentação caleidoscópica de imagens e sentidos que, em vez de anteciparem uma visualidade do que poderíamos obter, nos foi arrastando num turbilhão de possibilidades ocas, sem um núcleo dramatúrgico que

decidisse sobre a pertinência das nossas idealidades, Cabe lembrar que nessas memórias pontificavam as nossas duas experiências comuns com o músico agora homenageado (“Uma História da Dúvida” e “DanDau”) o que, por um lado, nos dava uma grande segurança nas nossas explorações, mas que, por outro, nos responsabilizava na capacidade de ultrapassar esse historial com um novo gesto expressivo, vigoroso e contemporâneo. Mas sem uma ideia que desenhasse o arco dramático da peça, os nossos esforços estariam votados a uma espécie de cortejo de extrapolações poéticas da vida e obra de Pantera. Não deixava de ser uma possibilidade, mas precisávamos de algo mais consistente, algo que aglutinasse a miríade de imagens e conceitos em circulação numa harmonização fluida e eloquente.

Esse dispositivo estruturante chegou numa fase já relativamente adiantada do processo criativo, na forma de uma ideia simples: encenar a própria biografia do músico. O percurso do espetáculo teria um momento introdutório com a referência a Angola, para onde viajou em criança e de onde trouxe a alcunha de Pantera (por gostar muito da Pantera cor-de-rosa). Seguir-se-ia uma primeira grande seção com o regresso a Cabo-Verde, onde passou a sua adolescência e idade adulta, onde aprendeu a tocar violão, onde traçou o seu caminho como educador e assistente social trabalhando com crianças abandonadas ou originárias de famílias problemáticas, onde desenvolveu a sua pesquisa sobre as raízes das formas musicais tradicionais, onde, por fim, se casou e onde foi pai. Nesta zona da peça, os acontecimentos performativos - fundamentados em diferentes aspetos socioculturais da vida do campo cabo-verdiano - gravitariam em torno de três canções, exploradas cenicamente de formas muito contrastadas. Seguir-se-ia uma seção central inspirada na experiência de Lisboa, dividida entre a revisitação da música “I am a Professional” (uma co-autoria de Pantera comigo próprio recuperada da peça “Uma História da Dúvida”) e um momento teatral de partilha com o público de fatos biográficos e excertos de canções. A seção final evocaria o regresso a Cabo-Verde, uma fase extremamente exuberante em termos de atividades e projetos, dançada no ritmo feérico de um Funaná, e, finalmente, a morte e o ritual fúnebre da “stêra”<sup>11</sup>.

A partir deste dispositivo dramático, fomos entrecruzando a visão de Pantera sobre o seu tempo e suas geografias com a nossa própria sensibilidade expressiva, criando um fluxo

---

<sup>11</sup> O fenómeno *stera di tchur* (esteira do choro) é um momento de luto que se instala logo após a morte de um indivíduo, onde as mulheres da família e as suas companheiras se sentam em esteiras confeccionadas, a base tara. [...] As pessoas que se deslocam ao local para além de lá irem “falar mantenha *di tchur*” (dar os pêsames) deixam também as suas oferendas (dinheiro, bebidas, arroz e outros bens simbólicos) [...] Quando se trata da morte de um adulto, a esteira de choro pode durar até quinze dias. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/morte-morrada-ou-morte-vivida>. Visitado em 08/10/2022.

de representações, sonoridades e interações performativas que permanentemente o invocavam, o apresentavam e o interpretavam, sem nunca o evidenciar como personagem, mas deixando sobre o palco os indícios irrefutáveis da sua sobrevivência ao esquecimento.

### **Estado de colaboração: maturidade dialógica e complementaridade operativa**

Para esse desfecho muito contribuiu uma fase decisiva do processo criativo: a residência de três semanas que eu e a coreógrafa tivemos oportunidade de concretizar na ilha de Santiago, Cabo Verde, onde pudemos conhecer vários dos locais que marcaram a vida de Orlando Pantera, assim como várias pessoas que com ele privaram e cujos testemunhos se revelaram preciosos. Foram dias de descoberta de várias facetas do artista que dilatavam significativamente o conhecimento que obtivéramos dele durante a nossa convivência em Portugal, vinte anos atrás. Foi também uma viagem de descoberta de lugares que o explicavam, de referências culturais que o definiam, de ambientes que o evocavam. A essa experiência nos entregámos, deixando-nos envolver pela produção e implicação de sentidos que o cruzamento daquelas ocorrências e daqueles cenários com as nossas memórias afetivas e as nossas dialógicas inventivas proporcionavam. O surgimento de lugares, o reconhecimento de pessoas e a aparição toda a sorte de sinais da sua existência naquelas paragens produziram momentos de extraordinária riqueza, originando intensidades que reverberariam durante todo o processo criativo. De modo diverso do ocorrido nas duas peças anteriores, este foi um processo em que a partilha da autoria se foi construindo espontaneamente, em que essa paridade criativa se dá como consolidada, tornando difusa a fronteira que separa retrospectivamente as origens autorais do material performativo. Talvez por esse motivo tenha ficado mais vincado o papel da direção artística da coreógrafa, responsável final por algumas decisões que se prendem sobretudo com o acabamento da obra - dinâmica de transições, funcionalidade do cenário, particularidades do manuseio de adereços, etc. - âmbito em que as nossas experiências não se podiam equiparar. Acredito, todavia, que talvez esta tenha sido a nossa experiência de colaboração com maior equidade criativa, na medida em que a peça se foi construindo numa dinâmica de gestos de composição em que um era sistematicamente complementado pelo outro, em que uma proposição idiomática contava com o enquadramento do outro noutras instâncias expressivas, em que todo o impasse

composicional era resolvido sobre a maturidade das nossas vinculações dialógicas e amparado pela segurança da nossa cumplicidade operativa. Essa destreza colaborativa não é, porém, isenta de atritos, inseguranças e indefinições, nem está livre de incidências menos proveitosas para a peça decorrentes da própria partilha da sua criação - as tensões entre ipseidade e alteridade nem sempre são favoráveis à serenidade do estado de colaboração.

## Epílogo em andamento

Talvez não seja esse, contudo, o nosso ponto aqui, mas antes a constatação da adesão da obra às complexas imanências do seu processo criativo, aos seus engenhosos elos de implicação, às percepções levantadas e aos afetos investidos, às suas intensidades, às precipitações de uma “linguagem” sobre outra, às possibilidades dialógicas que, a todo o momento, recalculam o direcionamento da obra e reconfiguram o seu horizonte, e, finalmente, à transformação dos seus sujeitos, o que exprimiu e o que percebeu (ou sentiu) o expresso, seu sentido ou sua intensidade - o que olhou o rosto do outro.

Assim, o fim deste artigo remete para um eterno recomeço, um devir que tenta aproximar a potência da colaboração da intensidade expressiva da obra, deixando os criadores sempre um pouco mais versados em relação aos seus processos colaborativos, um pouco mais ágeis em face das velocidades do plano de colaboração, um pouco mais abertos às incidências da nova experiência de colaboração e, a bem da obra, um tudo nada mais inseguros em relação às suas convicções expressivas. Quanto à obra futura, ela existe desde já como virtualidade enigmática - a latência desse labirinto empírico cuja primeira condição é a de que não o enfrentamos sozinhos.

---

## Referências

- AGAMBEM, Giorgio. *O que e o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CALVINO, Italo. *Palomar*. Lisboa: Teorema, 1995.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Edições Graal, 2006.
- GUMBRECHT, Heinrich. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo - Parte I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- LUCAS, João. *Os Psiquismos de Tristão Ventura . dialogia, experiência e alteridade na colaboração coreográfico musical*. Brasília: Programa de Pós-Graduação/Universidade de Brasília, 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais).
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

Artigo recebido em 14/10/2022 e aprovado em 27/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45407>

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

---

<sup>i</sup> João Lucas - João Lucas (1964) é um pianista, compositor musical e pesquisador. Com vasta experiência na composição musical para artes performativas, colaborou com múltiplos coreógrafos e encenadores, tendo assinado a composição de música para mais de oitenta peças, várias delas premiadas nacional e internacionalmente. [joalucasmusic@gmail.com](mailto:joalucasmusic@gmail.com).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2440272792801068>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5951-5733>

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





# Musicalidade e Teatro: o processo de criação em *Outside, um Musical Noir*

Paula Alvarenga Otero <sup>i</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, Brasil <sup>ii</sup>

## Resumo - Musicalidade e Teatro: o processo de criação em *Outside, um Musical Noir*

Neste artigo, exponho alguns fundamentos do processo de criação do espetáculo teatral *Outside, um musical noir*, encenado por Aquela Cia. de Teatro em 2011, do qual destaco a interlocução entre a Música e o Teatro como principal alicerce. Trago apontamentos surgidos a partir da minha participação como artista criadora e relatos de outros artistas envolvidos na montagem, os quais compõem uma memória polifônica entrelaçada pelas vozes dos atores-músicos, do diretor, do dramaturgo e do diretor musical, sem que existam hierarquias entre elas. Por fim, descrevo cenas do espetáculo, realizadas em um processo colaborativo de criação, particularmente em seus aspectos musicais.

**Palavras-chave:** Aquela Cia. de Teatro. Dramaturgia sonora. Polifonia. Teatro Musical. Interação música-teatro.

## Abstract - Musicality and Theater: the Process of Creation in *Outside, a Noir Musical*

In this article, I expose some fundamentals of the creation process of the theatrical show *Outside, a musical noir*, staged by Toque Cia de Teatro in 2011, of which I highlight the dialogue between Music and Theater as the main foundation. I bring notes that emerged from my participation as a creative artist and reports from other artists involved in the editing, which compose a polyphonic memory intertwined by the voices of the actors-musicians, the director, the playwright, and the musical director, without hierarchies between them. Finally, I describe scenes of this theatrical show, performed in a collaborative process of creation, particularly in its musical aspects.

**Keywords:** Aquela Cia. de Teatro. Sound dramaturgy. Polyphony. Musical Theater. Music-theater interaction.

## Resumen - Musicalidad y Teatro: el Proceso de Creación en *Outside, un Musical Noir*

En este artículo expongo algunos fundamentos del proceso de creación del espectáculo teatral *Outside, un musical noir*, montado por Aquela Cia. de Teatro en 2011, del que destaco como eje principal el diálogo entre Música y Teatro. Traigo notas que surgieron de mi participación como creadora y relatos de otros artistas involucrados en el montaje, que componen una memoria polifónica entrelazada por las voces de los actores-músicos, el director, el dramaturgo y el director musical, sin que existan jerarquías entre ellos. Finalmente, describo algunas escenas del espectáculo, realizadas en un proceso colaborativo de creación, particularmente en su aspecto musical.

**Palabras clave:** Aquela Cia. de Teatro. Dramaturgia sonora. Polifonía. Teatro Musical. Interacción música-teatro.

## Introdução

O presente artigo<sup>1</sup> pretende investigar alguns aspectos da dramaturgia musical quando balizada em um processo de criação colaborativo e o modo como isso implicou na dimensão polifônica da encenação de *Outside, um musical noir* (2011). Nos interessa examinar como uma companhia de teatro de pesquisa se apropriou e deglutiu referências de vários lugares, como o teatro musical contemporâneo, no desafio de descobrir a liberdade de experimentar uma linguagem que incluiu a dos musicais, por meio de um processo de criação aberto. A partir disso, algumas perguntas surgem: como pode ser utilizada a música em um espetáculo teatral, a partir de um processo colaborativo, por uma companhia de teatro de pesquisa? Quais as características do texto-espetáculo-musical produzido nesse processo? Como se organizou a pesquisa de linguagem realizada pelos múltiplos criadores de *Outside*, sob uma perspectiva polifônica? Para tanto, nos referimos ao conceito de polifonia em reverberação ao que nos diz Maletta (2014):

[...]apresento o conceito de polifonia como a característica de discursos que incorporam dialogicamente diversos pontos de vista. 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. Observa-se que, dessa forma, o conceito de polifonia, geralmente vinculado à Música, não é considerado como propriedade exclusiva dela, mas como igualmente legítimo de outros campos do conhecimento, entre os quais destaco a Literatura e a formulação que Mikhail Bakhtin faz dele (Maletta,2014, p.33).

Sob essa perspectiva da polifonia, percebo que, a partir dessa montagem, a presença da música foi fundamental para acionar novos mapas de construção cênica e dramaturgica d'Aquela Cia<sup>2</sup>, os quais reverberaram em seus espetáculos seguintes<sup>3</sup>. Sobre o processo colaborativo, trata-se de um sistema de criação polifônico em que diretor, diretora, dramaturgo, dramaturga, atrizes, atores e demais criadores colocam sua experiência a serviço da construção do espetáculo de tal modo que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação deles e delas. Nesse sentido, a participação colaborativa dedica-se a recompor a fissura que divide a autoria da criação em autores e intérpretes.

---

<sup>1</sup> Este artigo é dedicado ao Prof. Dr. Walder Virgulino de Souza, pela contribuição inestimável para a minha pesquisa, e por sua amizade.

<sup>2</sup> Marco André Nunes e Pedro Kosovski fundaram em 2005 esse núcleo de criação em artes da cena sediado no Rio de Janeiro. Suas criações estão em interface com outras linguagens artísticas como música, dança, performance, intervenção urbana e atualmente, arte digital. Realizam obras com dramaturgia inédita e colaborativa atravessadas por conceitos como *memória coletiva* e *imaginário social*.

<sup>3</sup> São eles: *Cara de Cavalo* (2012); *Edypop* (2014); *Caranguejo Overdrive* (2014); *Laio e Crisipo* (2015); *performance Laundromatic* (2016); *Guanabara Canibal* (2018) e *Chega de Saudade* (2021).

## Processo musical em colaboração

Em 2011, Aquela Cia. estreia *Outside, um musical noir*, espetáculo do qual fiz parte como atriz, bailarina, cantora e musicista, apresentado no Teatro Tom Jobim, no Rio de Janeiro (a seguir, referido apenas como *Outside*). Tratou-se do quinto espetáculo D'Aquela Cia. e do primeiro trabalho do grupo em que a música foi a protagonista. O espetáculo foi inspirado no universo do gênero Teatro Musical, mas que Teatro Musical seria esse?<sup>4</sup> Com o intuito de delimitação de um campo de reflexão, podemos dizer que *Outside* encontra-se relacionado à uma forma contemporânea de Teatro Musical cujo exemplo é o musical da Broadway. Na época da criação e da realização do espetáculo este foi designado como Teatro Musical pela crítica e pelos espectadores. Porém, a tentativa de enquadrar e categorizar *Outside* diminui as possibilidades de reflexão que a obra propõe, achatando as camadas do discurso cênico e da musicalidade do espetáculo que, paradoxalmente, não deseja excluir a possibilidade de relacionar-se, de certa forma, ao gênero Musical. É uma questão aberta.

Propunha-se, de fato, uma interlocução com parte da obra de David Bowie<sup>5</sup>, a qual teve presença fundamental nas estruturas dramaturgica e cênica do espetáculo, que se passava no interior de uma galeria de arte. A música, em *Outside*, foi o elemento principal sobre o qual se estruturaram as dramaturgias textual, musical e cênica do espetáculo. O discurso musical foi evidenciado não somente a partir da utilização da música como espinha dorsal do espetáculo, mas pela acepção mais abrangente do termo.

Nesse sentido, Maletta esclarece que:

Trata-se de um discurso que se fundamenta em parâmetros e conceitos aos quais nos referimos como elementos musicais – certamente porque a Música os desenvolveu e sistematizou de maneira exemplar –, mas que não foram criados por ela nem são sua propriedade exclusiva. Em outras palavras, parto da premissa de que muitos conceitos e parâmetros ditos musicais não são exclusividade da Arte Música, mas também representam fundamentos legítimos e intrínsecos às outras formas de expressão artística (Maletta, 2014, p. 34).

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar algumas questões referentes à conceituação do gênero. Para Tânia Brandão (2010), as formas de teatro musical vêm se modificando constantemente, inclusive no que concerne à sua própria definição. Por exemplo, há casos que talvez exigissem uma abordagem especial, abarcados sob a expressão *teatro musicado*, em que “as músicas têm existência anterior e identidade definida, precedem o ato teatral; elas conquistaram uma outra existência, uma existência de teatro, a partir da proposição cênica, nova, original” (Brandão, 2010, p. 2).

<sup>5</sup> David Bowie (1947-2016) foi um astro da música *pop* que se inventou como cantor, compositor, músico, artista visual, ator, *performer* e escritor. As vias das quais se utilizou produziram desdobramentos e amplificaram-se em vários meios que influenciaram os universos do espetáculo, da moda, das artes visuais, do *design* e da política de identidade.

Percebe-se que os preceitos considerados inerentes ao fenômeno musical podem ser partilhados com outras áreas e se desenvolvem em cada realidade local em diálogo com um exterior. Ainda que as aproximações aqui expostas corram o risco de não serem originais ou inéditas, refletem a nossa percepção sobre a experiência de práticas abordadas no processo de criação de *Outside* a partir de uma perspectiva polifônica, em que a unidade do espetáculo foi tecida a partir dos pontos de vista dos diferentes criadores sobre o objeto inicial (um conto de David Bowie), cujo sentido foi multiplicado a partir de improvisações em ensaios nos quais todos participam ativamente.

### **Vozes criadoras: uma perspectiva polifônica**

Como metodologia de análise, assisti a vídeos, usei fotografias e realizei entrevistas que serviram tanto como suporte imagético para a descrição das cenas quanto para a reconstituição dos pensamentos que permearam as criações do diretor Marco André Nunes, do dramaturgo Pedro Kosovski, do diretor musical Felipe Storino, do visagista Josef Chasilew e dos atores- músicos, associados à minha memória pessoal como cocriadora. Para Nunes, os vetores pontuados pela função do diretor teatral contemporâneo no processo colaborativo, atualmente, podem variar entre os diferentes grupos:

O trabalho de direção no processo colaborativo é bem mais complexo, pois o diretor conduz o trabalho das pessoas sem saber exatamente onde irá chegar. Ao mesmo tempo, é preciso que exista um lugar de chegada. Eu penso que o trabalho de direção no processo colaborativo - e digo isso porque já dirigi muitas peças fora do processo colaborativo - é bem mais difícil, mais árduo, mas complicado e complexo [...] porque a todo momento esse lugar vai mudando e tenho que estar maleável, mudando sempre o lugar da chegada. [...] eu não decido sozinho a direção. Escuto todas as pessoas, ou melhor, eu vejo e observo o que as pessoas estão fazendo e percebo o que cada um está propondo. [...] É uma articulação entre o ator, o músico, e o que um deles faz influência todos os outros (Nunes apud Otero, 2016, p.133).

Pelo exposto acima, percebe-se que, embora o resultado levado à cena estivesse dentro de uma obra teatral fechada, havia uma presença diferenciada de seus integrantes, adquirida na sua participação ativa como cocriadores no processo colaborativo, como ressalta Kosovski:

Essa criação colaborativa deixa todo mundo menos intérprete e mais criadores, mais ativos. [...] A noção de autoria, por exemplo. Todos ali são autores, e por estarem ali como autores não estão representando apenas. Não são personagens a serem representados. Os personagens entram e saem da banda, tem um jogo, uma relação com a performatividade (Kosovski apud Otero, 2016, p.138).

Significa dizer que há uma disponibilidade de apropriação entre as vozes durante os diferentes momentos de criação, o que resulta, por exemplo, no surgimento de personagens criados pelos próprios atores. Desse modo, em uma atuação polifônica, cada um dos artistas é estimulado a participar da criação material do espetáculo, pois, dialoga desde o início com as várias instâncias do processo. Assim, encontramos eco no conceito de atuação polifônica desenvolvido por Maletta (2014):

[...] apropriação, por parte dos atores, dos múltiplos discursos expressivos propostos pelos profissionais criadores do espetáculo, para construir assim o seu discurso de atuação. Em outras palavras, o ator, tendo incorporado os fundamentos que permitem a compreensão desses diversos discursos artísticos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras destes e atuar polifonicamente [...] (Maletta, 2014, p.34).

Portanto, Nunes, Kosovski e Storino incorporaram à encenação, ao texto e à dramaturgia musical propostas surgidas na sala de ensaios e estiveram presentes, simultaneamente, em grande parte dos ensaios no estúdio de música, direcionando as explorações dramatúrgicas a um grande repertório de cenas e arranjos musicais propostos pelos atores, a partir de improvisações. Essa polifonia fez com que a articulação da música se desse, à semelhança do texto dramatúrgico e da encenação, no envolvimento de uma rede de coautores, em que a dramaturgia musical foi afetada e afetou a construção de inúmeras cenas. Storino acredita que “o teatro é uma relação [...]. Uma cena, ou uma ideia, ou todas as ideias, todas as presenças, todas as energias, elas contaminam a sua criação, uma cena é um ponto de referência (Storino apud Otero, 2016, p. 69). Desse modo, os arranjos musicais fizeram parte de um processo coletivo, investigativo, não pré-definido.

## Teatro como música

No teatro contemporâneo e, mais especificamente, no chamado teatro pós-dramático<sup>6</sup> ou teatro performativo, as noções de música são amplas e estão relacionadas ao jogo que se instala neste tipo de teatro. “Não se trata do papel evidente da música e do teatro musical, mas de uma ideia mais ampla do teatro como música” (Varoupoulou apud Lehmann, 2007, p. 150).

Em *Outside* os elementos sonoros e plásticos formam a arquitetura cênica e interferem diretamente no *tom* e no *ritmo* do espetáculo. Nos referimos a ritmo como eixo aglutinador, como elemento presente na musicalidade intrínseca a quaisquer encenações, independentemente da presença da música. Nos parece interessante pensar o ritmo em paralelo à encenação e suas camadas, como observa Castilho (2013):

Antes de designar uma ordenação musical, temporal ou cinética, o ritmo estaria ligado a um movimento - o movimento medido, regrado, organizado em continuidades, alternâncias, rupturas, descontinuidades e agrupamentos que apresentasse, enfim, regularidades e irregularidades (Castilho, 2013, p. 25).

Sobre a relação constante entre música e teatro, podemos dizer que ela existe desde a formação basilar da arte dramática. A música de cena, no Ocidente, encontra-se enraizada nas mesmas tradições que conceberam gêneros fundamentais como a tragédia, a comédia, a ópera, a canção, o balé e o musical, porém, “coloca questões específicas que apresentam novas relações, que só podem ser abordadas em seus contextos próprios, essencialmente diferentes do drama musical.” (Tragtenberg, 2008, p. 16). A importância dos sons e das relações que estes podem estabelecer com a cena tem na proposta de Stanislavski (1863-1938) o início de uma pesquisa entre as linguagens teatral e musical. É no teatro de Tchekov, segundo Roubine (1980), que Stanislavski percebe o sonoro como matéria importante para pensar o teatro. Tchekov realizava um jogo entre silêncios e ruídos, e descrevia com detalhes as ideias sonoras que imaginava para as cenas. Stanislavski passou a buscar diligentemente o realismo em cena com a ajuda de “verdadeiras partituras sonoras, de uma precisão extraordinária e de uma espantosa riqueza.” (Roubine, 1980, p. 135). Desse modo, ele desenvolve o conceito de

---

<sup>6</sup> O uso do termo pós-dramático é questionado por diversos pesquisadores e teóricos; aqui, é utilizado por se mostrar como referência importante na relação do teatro com a música. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/> - Acesso em 26 de mar. 2013.



paisagem auditiva, noção que associa os aspectos visuais e auditivos. Ainda segundo Roubine, os procedimentos utilizados por Stanislavski para compor a cena utilizavam o som também para conectar o personagem ao espaço e delimitar o entorno da ação dramática com detalhes minuciosos, procedimento que ele define como *cenografia sonora* (Roubine, 1980, p. 136).

O que chama atenção é que as noções de *paisagem auditiva* e *cenografia sonora* preconizam a dissociação da noção de música do eixo temporal, relacionando o som diretamente às questões visuais e espaciais. A partir do teatro épico do poeta e encenador Bertold Brecht (1898-1956), a genealogia proposta por Roubine (1980) assinala um antagonismo na relação entre som e cena. Brecht atribui à música a função de “interromper a continuidade da ação, romper a unidade da imagem cênica, despseudologizar o personagem opondo-lhe uma contradição; enfim, destruir todos os efeitos de real eventualmente introduzidos pelo espetáculo.” (Roubine, 1980, p. 141). Isso significa que o encadeamento entre as cenas perde seu caráter rigoroso e assume a fragmentação. Brecht se apoiava em bases musicais para construir seu pensamento teatral, o que fica evidente pela larga utilização de canções em suas encenações. O que perpassa seu teatro é o modo como ele organizava a cena através de um pensamento musical. “Brecht teria, por assim dizer, um pensamento polifônico a reger a concepção de sua encenação” (Castilho, 2013, p. 126).

Voltemos a *Outside*, em que as transições das cenas, apoiadas principalmente no sonoro, não aconteciam a serviço da narrativa, mas constituíam-se na própria narrativa. Desse modo, os “números musicais” do espetáculo se comportavam, por vezes, como fragmentos ou quadros de uma cena pulverizada e descontínua. Nesse sentido, Beatrice Piccon-Vallin tece observações precisas sobre a obra do músico e encenador russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940):

Presente, a música não ilustra a ação, mas estrutura-a, imprimindo-lhe deslocamentos. Ela garante a construção de um episódio, de uma cena. Ausente, ela contamina a esfera sonora do espetáculo pela musicalização do texto e do gestual. Ela organiza o espetáculo, pois apenas ela pode fazer com que sejam ouvidos, ao mesmo tempo, o conjunto, obra do diretor, e cada uma das vozes que dele faz parte. Ela substitui os elos lógicos da continuidade da intriga pelos elos associativos (Piccon-Vallin, 2008, p. 22).

Vale ressaltar que não existe o objetivo de sistematizar ou estabelecer um método a ser reproduzido, pois, cada situação ou montagem faz perceber suas próprias demandas, e a linguagem é sempre trabalhada em função das exigências do momento presente. Existem diversas formas de apresentação para desenvolver o trabalho sonoro de um espetáculo teatral

e penso que, em *Outside*, o diálogo entre o dramaturgo, o diretor musical, o diretor do espetáculo e os atores-músicos foi fundamental para que todos trabalhassem juntos sobre a concepção do espetáculo, em uma atitude de escuta colaborativa. Nesse sentido, “Escuta pressupõe o sentido de ouvir, mas vai além, entende o corpo disponível para o outro. Como possibilidade de legitimar o outro. Escuta como estado de criação. Como geradora de criação artística.” (Spritzer,2022, p.34), A dramaturgia em processo, por exemplo, exige que o texto seja cortado, racionado, reescrito e modificado à medida que o ritmo da cena se desenvolve, e se encontra também sujeito à *pulsção rítmica*. Por sua vez, o diretor percebe as alternâncias e as dinâmicas demandadas pelas cenas e, às vezes, interfere em todo o material gerado colaborativamente, procurando estar atento ao ritmo global da encenação.

Em relação à música, Nunes observa que:

É importante dizer que cada um dá sua a colaboração nos arranjos [musicais] e esse é um outro núcleo em que nem eu nem Pedro [Kosovski] estamos, é um núcleo onde só estão músicos e os atores-músicos com o Felipe, é um lugar muito importante. Essa criação, esses arranjos que vocês estão colocando, sugerindo e desenvolvendo estão abrindo entendimentos sobre a música, sobre a cena [...] (Nunes apud Otero,2016, p.137).

Nesse *ir-e-vir* de vozes modificadas e contaminadas umas pelas outras, os arranjos musicais não foram concebidos de forma independente à sala de ensaio ou direcionados por uma partitura pré-escrita; ao contrário, foram valorizadas as interações estabelecidas entre os criadores e suas possibilidades discursivas inerentes ao contexto teatral. Nesse sentido, minhas atuações polifônicas na elaboração de alguns arranjos é um exemplo de composição na dimensão da música *do teatro* (Maletta,2014), pois, não sou compositora ou arranjadora formal, no sentido estritamente musical. O arranjo feito por mim a partir da releitura de uma canção de Bowie para a coreografia de Marcia Rubin — uma dança de encontros e separações entre um casal — partiu do discurso da própria cena e da movimentação dos atores. Inspirada pelas características dessa dança, busquei incorporar a dinâmica e as emoções do casal à sonoridade dramática do violoncelo. Para isso, usei a harmonia original da canção *Loving the Allien*, de Bowie, em camadas sobrepostas, inspirada ritmicamente no tango<sup>7</sup>. Na cena seguinte, a mesma canção, com um arranjo diferente do primeiro, configurou a despedida da personagem Angie. Gabriela Geluda e eu dividimos esse segundo arranjo em cinco partes que corresponderam ao percurso de tensões corporais e estados emocionais de Angie. Em outras

---

<sup>7</sup> O vídeo dessa cena encontra-se disponível em: <https://youtu.be/eBWS5Psr4oY> [51:00 a 52:35 min.]

palavras, nós criamos um *discurso musical* que reforçou a *função dramatúrgica* dessa cena, na qual a música configurava a própria carta de despedida, até a apoteose final, em que a personagem “levanta voo” em direção a Marte.

Em *Outside*, os “números musicais” ajudaram a compor a narrativa, porém, com a necessidade de se pesquisar outras relações desta música com a cena, incorporando de forma crítica processos mais comuns relacionados ao *mainstream* dos musicais contemporâneos cariocas. O ator e cantor Jorge Caetano<sup>8</sup> define *Outside* como um *musical experimental*, pois, apesar de se utilizar das ferramentas dos musicais [tradicionais], “foi criado a partir de meses de improvisações, onde os atores foram criadores de seus personagens. Essa é a grande diferença em relação aos musicais tradicionais, onde o elenco já recebe prontos texto e canções.” (Caetano apud Otero, 2016, p. 156). Todo o processo durou nove meses até o dia da estreia, e o *tempo* foi um dos fatores que possibilitou o caráter experimental da montagem, cujo processo de criação foi bem mais extenso do que normalmente acontece nas montagens do gênero Musical. Além disso, em *Outside* não havia um único estilo de canto: *rock*, música indiana, canto erudito e canto popular compunham uma combinação de música *pop* com música experimental e *performances* vocais, tecendo um discurso crítico a respeito da própria encenação. Da mesma forma, a preparação vocal realizada por Pat Maia<sup>9</sup> não consistiu em uma homogeneização entre os diferentes timbres dos atores ou entre a fala e o canto; ao contrário, Nunes, Storino e Pat Maia aproveitaram a bagagem musical que cada um trouxe, com suas diferenças de tessitura vocal, possibilidades expressivas e, principalmente, dialogaram com o pensamento musical que os atores e atrizes elaboraram a partir das experiências dos ensaios e estudos sobre o tema.

---

<sup>8</sup> Jorge Caetano formou-se em Teatro pela Cal - Casa das Artes de Laranjeiras em 1989 e pela Univercidade em 1982. Em 2005, em parceria com Julia Spadaccini, criou a Cia Casa de Jorge. É ator convidado d'Aquela Cia de Teatro. com o musical *Outside* (2011) ganhou o prêmio APTR (Associação dos Produtores de Teatro do RJ) e o prêmio FITA (Festa Internacional de Teatro de Angra) de melhor ator coadjuvante.

<sup>9</sup> Patrícia Maia é fonoaudióloga, cantora, professora de canto e preparadora vocal. Iniciou seus estudos em canto com a conceituada professora Ângela Herz e aprofundou seus conhecimentos musicais na Escola de Música Villa-Lobos.

## Escuta ampliada

Como parte da extrema diversidade das performances que cresceram no cruzamento das fronteiras entre as diferentes formas artísticas nos séculos XX e XXI, surge uma demanda em relação aos atores que abarca uma variedade de atuações performativas junto a bailarinos, músicos e *performers*. Há situações em que os atores, mesmo não sendo músicos, são absorvidos na cena contemporânea através da presença expandida de suas atividades. Da mesma forma, o músico não se limita à exploração das possibilidades de seu instrumento musical, usando além dos dedos, mãos e pés, toda a sua presença cênica. Há, para além da intenção física de tocar um instrumento, a consciência da sua presença em cena, ou seja, “o músico/ ator reverbera/expande/intensifica os sentidos restritos aos textos sonoro e poético da canção, ou ainda, dialoga com outra semântica expressa não diretamente ou somente pela canção, mas por todos os outros elementos presentes na teatralidade” (Vargas, 2010, p. 26). Desse modo, os atores-músicos ou as atrizes-musicistas criam interferências na dinâmica da canção, ora tensionando, ora afirmando suas proposições em diálogo com a cena.

Em *Outside* os artistas amplificavam a força da narrativa: tocavam, cantavam, dançavam, contavam, encarnavam e diluíam os personagens. Os espectadores acompanhavam esse movimento seguindo as imagens e os sons que se apresentavam diante deles. Em minha atuação como atriz-cantora-instrumentista em *Outside* havia um desafio que pode, à primeira vista, parecer algo simples de realizar: sentar e levantar constantemente da cadeira, deixar o violoncelo apoiado na estante para atuar ou executar uma coreografia e, no momento seguinte, tocar novamente, muitas vezes com pequenos intervalos entre uma troca de roupa e/ou uma mudança de luz. Como dizer o texto, realizar a movimentação e tocar sem quebras entre as diferentes ações, ou ainda, fazer das quebras uma possibilidade expressiva? Como estar em mim e com o outro? O gestual era delicado, forte e atento. Minha formação e experiência na área da Dança me possibilitou o uso de algumas ferramentas. Experimentei um procedimento da dança contemporânea em que o movimento de um corpo gera um rastro que pode ser continuado, absorvido e ressignificado em outro corpo, no caso, os rastros e os gatilhos dos movimentos dos outros músicos. Além da relação com o outro, como era a relação dos meus pés com o chão ao tocar? Como os movimentos da cabeça nas repetições e marcações da música envolviam toda a coluna no movimento? Essas foram perguntas que repetia para mim mesma várias vezes ao longo do processo. Talvez uma possível resposta estivesse na escuta, pois: “Ouvir em cena é colocar-se no núcleo da ação. Ouvir a cena é ouvir a

pulsção dos corpos em comunhão no aqui e agora do acontecimento teatral.” (Spritzer,2022, p. 37). Eu procurava escutar o modo como Storino observava a cena e ouvia sua respiração, em sinestesia, um tempo de escuta feito de silêncios internos.

Neste contexto, como sugere Maffi (2016):

queremos problematizar que a escuta está para além de ouvir, constatando que o termo ultrapassa o nosso aparelho auditivo e, sugerimos que pode estar presente também na nossa pele, em cada poro, de modo que escutar esteja tanto para sons como para movimentos, identificando-os como desejos que afetam corpos (Maffi,2016, p.30).

Assim, em cada música foi possível experimentar qualidades de movimento diferentes e criar outros sentidos para as sonoridades, a partir dos estímulos dos outros músicos. Essa escuta ampliada aumenta as possibilidades de entrelaçamento entre o movimento e a produção sonora, estimula a percepção de impulsos internos e externos e o diálogo consigo, com o outro e com a cena. Por sua vez, a corporalidade é repleta de referências sonoras. Ao escutar um som, reações involuntárias podem acontecer, evocadas por nossa memória. Se já escutei algo antes, por exemplo, posso reconhecer as sensações que advêm desta lembrança. Spritzer (2020, p.41) nos diz: “Temos um repertório de escuta que nos faz criar sons e vozes e ambientes ao mesmo tempo em que nos faz reconhecer espaços e timbres. É desse repertório que nasce a composição vocal do ator e é o que sustenta a imaginação do ouvinte”.

## O cenário soa

A concepção do cenário de *Outside* corrobora com o conceito de polifonia ao estabelecer um acordo discursivo entre as vozes do diretor Marco André Nunes e do cenógrafo e figurinista Flávio Graff. Desenvolvido a partir de um esboço desenhado por Nunes, imaginado e reconfigurado durante os ensaios a partir do desenho e materializado para a cena, o cenário interferiu na concepção sonora e contribuiu, a partir de sua geometria, para a localização e para a função dramática da banda e dos atores-músicos. Construído como uma grande instalação/palco de *show*/passarela de desfile, no plano geral, e subdividido esquematicamente em quarto, cozinha, escritório e porão formados por platôs com alturas diferentes dispostos irregularmente, o cenário produziu uma *textura sonora* que influenciou e foi influenciada pelo *tom* do espetáculo. Experimentamos as suas profundidades e qualidades acústicas durante os ensaios no Espaço Tom Jobim e foi feita uma pesquisa acerca dos recursos técnicos e espaciais, pois, a disposição e a equalização das fontes sonoras interferem diretamente na

qualidade de execução do som. O desenho da ideia inicial do cenário idealizado por Nunes e seu posterior desenvolvimento por Graff - planta baixa, maquete virtual e cenário levado à cena - mostram, esquematicamente, a sua disposição no espaço em diferentes planos de ação simultâneos, como podemos ver respectivamente nas Figuras 1, 2, 3 e 4, abaixo:

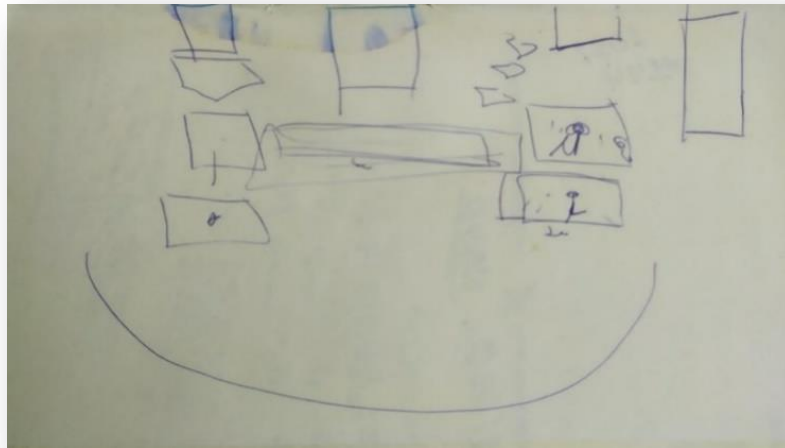


Figura 1 - Desenho da ideia inicial do cenário de *Outside* (2010). Fonte: Acervo do diretor

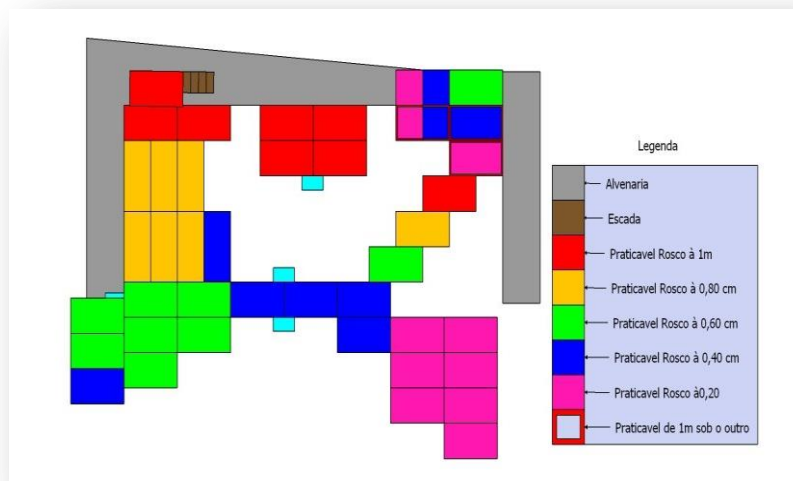


Figura 2 - Planta Baixa do cenário de *Outside*. Fonte: Acervo da produção.





Figura 3 - Maquete virtual do cenário de *Outside*. Fonte: Acervo da produção.



Figura 4 - Cenário, iluminação e atores vistos de cima. *Outside* (2011). Fonte: Fotografia de Sergio Otero

Nesse sentido, a concepção do cenário pode ter muitos desdobramentos em relação com a musicalidade do espetáculo, como preconizavam o suíço Adolphe Appia (1862-1928) e Vsevolod Meyerhold (1874- 1940), ambos grandes encenadores e precursores da polifonia cênica que caracteriza a maior parte das produções do teatro contemporâneo. Para Maletta:

os exemplos históricos comprovam (e ressaltam) o fato de que o teatro lida, necessariamente, a priori, com elementos multi e interdisciplinares que emanam de outras linguagens, embora só contemporaneamente ele tenha se tornado autoconsciente disso (Maletta apud Castilho, 2013, p. 136).

Appia foi destacado como intérprete da concepção Wagneriana de obra de arte integrada, porém, questionava a proposta de Wagner sobre a união entre a música, as artes plásticas, a dança, a pantomima e a poesia como meio de alcançar a totalidade do drama. Ao contrapor Wagner, Appia procurava delimitar princípios e leis que fossem básicos para a arte

da encenação. Para tanto, ele se baseava na música e em sua trajetória temporal e afetiva, incluindo nessa proposta vários outros elementos da cena, como a iluminação e o cenário. Em sua concepção, este último deveria servir à plasticidade do movimento do ator, não tendo por preocupação ilustrar os ambientes. “Seus cenários eram concebidos sempre pensando em tal plasticidade: são rampas, escadas, platôs, superfícies; cenários rítmicos que valorizam o movimento e esforço do corpo humano, resistindo a ele.” (Castilho, 2013, p. 148). Ao partirmos do princípio de que *a cena soa* (Belquer, 2010), percebemos que em *Outside* o cenário não era “mudo” ou utilitário. O volume (intensidade), a frequência (altura) e suas grandes dimensões disparavam estímulos que modificavam diretamente as escolhas expressivas dos atores e a sonoridade, sendo diretamente participativo na produção de sentido da cena e, desse modo, em relação de *equipolência*<sup>10</sup> e de não hierarquização com os outros elementos da cena. Se pensarmos o parâmetro *intensidade* associado ao cenário e à iluminação, e não somente como um parâmetro musical<sup>11</sup>, percebemos a intenção dos criadores de que o espaço soasse ora como a galeria de arte fictícia *Peggy Gugenheim*, ora como a intimidade de um quarto de casal, ou ainda, como um palco de *show de rock*. Ou seja, para além da música, as ressonâncias da arquitetura do cenário e a iluminação conferiram à cena sentido dramático e, se assim podemos dizer, audível.

---

<sup>10</sup> *Equipolência, simultaneidade, multiplicidade e interferência mútua*, são condições imprescindíveis ao conceito de polifonia teatral defendido por Maletta (2016).

<sup>11</sup> Concordamos com Maletta quando este afirma que: “a Arte que atualmente identificamos pelo termo Música, ao se constituir como campo do conhecimento autônomo, apropriou-se de diversos conceitos e parâmetros que, conforme as suas necessidades e seus objetivos, foram exemplarmente desenvolvidos e sistematizados [...]. A intensa vinculação desses parâmetros à Música, certamente, é a razão pela qual, comumente, nos referimos a eles como “parâmetros musicais” ou “conceitos do universo musical”. Contudo, mesmo que continuemos nos referindo a eles dessa forma, devemos ter em mente que esses conceitos são independentes da Música e, vale reiterar, não são propriedade exclusiva dela.” (Maletta, 2014, p.36).

## O Prólogo e a Abertura de *Outside*<sup>12</sup>

Em *close-up*, projetado em vídeo, uma menina de quatorze anos se apresenta. Ao interromper sua fala, outro som em volume baixo, ainda na penumbra, é produzido pelos atores- músicos com uma tambura<sup>13</sup> indiana e um violoncelo. Uma mulher, Angie, está sentada no proscênio e faz vocalizes em escala modal<sup>14</sup>. Essa polifonia é marcada por duas atrizes que têm conhecimento musical, por um ator que tocou apenas para compor essa cena e pelo vídeo (idealizado de forma independente pela atriz Carolina Lavigne e pelo cineasta Felipe Bragança). Somadas, as vozes sonoras e imagéticas soam um estranhamento, no sentido de um tempo dilatado em que as coisas não estão ainda definidas. Em seguida, Gabriela Geluda canta *Life on Mars*, de David Bowie, uma canção que fala sobre a solidão de alguém que se sente diferente ao ver a cultura e o mundo com desconfiança. Fragmentos da letra da canção aparecem projetados em um telão.

Para a caracterização de Angie e das outras personagens o artista Josef Chasilew (apud Otero, 2016, p.88) comenta que “foi de grande importância ter havido um casamento de estéticas: ali eu podia trabalhar a morte, o *trash*, o decadente, tudo isso que é meu campo estético.”

Um dos braços de Angie está coberto de tatuagens e seu vestido remete à década de 1950. Das laterais de cada olho saltam enormes plumas vermelhas que ampliam a figura da personagem e a projetam no espaço, juntamente com o som que ela emite (ver Figura 5). De acordo com Chasilew, há uma relação das qualidades dessa voz com o aspecto visual de Angie:

Para a Angie, eu tinha a ideia de uma diva, eu gostaria de fazer algo que desse suporte para isso, algo em 3D, que saltasse. Por isso as penas nos olhos. Era também um suporte visual para a voz da Gabriela. Coloquei aquele cabelo, que era quase um cachorro pequinês enfiado na cabeça. Era para acontecer mesmo. A voz dela me causava a sensação de teletransporte (Chasilew apud Otero, 2016, p. 88).

---

<sup>12</sup> O vídeo do Prólogo e Abertura de *Outside* (2011) está disponível em: <https://youtu.be/eBWS5Psr4oY> [3:00 a 06:58 min] Acesso em 06 de out. de 2016.

<sup>13</sup> A Tambura (ou Tampungura) é um instrumento da música indiana. Sua forma física é um pouco semelhante à cítara, mas não tem trastes por onde caminham as notas, assim, utiliza apenas as cordas soltas.

<sup>14</sup> Uma escala é um conjunto de notas em sequência e que delimitam intervalos, sobre as quais se forma a frase melódica. As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos [...] (Wisnik, 2005, pp. 71-72).



Figura 5 - Gabriela Geluda. *Outside* (2011). Fonte: Fotografia de João Júlio Mello.

Assim, o Prólogo e a Abertura do espetáculo produziram um emaranhado de sentidos em que as vozes de Gabriela Geluda, e Joseph Chasilew estavam em consonância. A canção originalmente *pop* interpretada pela soprano-atriz adquiriu contornos operísticos a partir de uma releitura. A polifonia que abrange a sonoridade e a caracterização da personagem veicula um tempo, um lugar que trata da criação de um universo em excesso, do qual o som sai por todos os lados e em alto volume, configurando aberturas, passagens e sentidos multiplicados a partir dos outros elementos da cena, convidando o espectador a seguir por percursos instáveis e superpostos.

No momento seguinte à Abertura ouve-se um sinal de telefone feito pela guitarra. que, ao ser interrompido, dá a pulsação e o tom da próxima música. Esse sinal repetitivo não é a representação mimética do som do telefone, antes, funciona como um *acento*, termo musical cuja noção está ligada ao fator *intensidade*. Segundo Castilho (2013, p. 20): “Mario de Andrade atribui ao acento toda a responsabilidade da ordenação rítmica, e aponta o acento como uma ferramenta para realizar escolhas expressivas.” No caso, o acento tem como função a preparação rítmica para a cena seguinte. Sobre o ritmo e seus acentos na cena, Castilho aponta: “Para um encenador de sensibilidade rítmica, é fácil perceber, mesmo intuitivamente, que é preciso dispor periodicamente, ao longo do espetáculo, de momentos de ênfase, de tensão, seguidos por momentos de relaxamento ou de preparação para a próxima ação.” (Castilho, 2013, p. 34). Nessa Abertura, a introdução da música é feita pelo violoncelo e traz a carga dramática da cena, com uma frase musical que dá a pulsação. A guitarra (som do

telefone) está em Fá menor e o violoncelo entra em Dó menor, fazendo uma modulação ascendente. Esse efeito tem uma função dramaturgica que conduz o espectador do micro para o macro, do quarto para o *show*, do telefonema para a banda, da penumbra para a luz, do som de vozes conversando ao telefone para o peso da banda de *rock*. Segue-se um grito longo e forte do narrador, também ascendente, compondo outra sonoridade, somada à marcação de tempo da bateria, que entra fortemente junto com o baixo. Por último, a voz do ator George Sauma é acrescentada ao conjunto. O que se percebe é um procedimento que será realizado ao longo do espetáculo: todas as músicas ou números musicais formam camadas que dialogam com ruídos e sonoridades na construção das cenas, sejam eles feitos por instrumentos musicais ou pela voz, com o texto ora falado, ora cantado, ora falado-cantado. Desse modo, o aspecto sonoro quebra a regularidade da narrativa e provoca na plateia a ausência da sensação apaziguadora de ser capaz de antecipar o número musical. A progressão da fábula adquire ritmo. O espectador é muitas vezes surpreendido, pois não sabe onde e nem como a música acontecerá.

Veremos a seguir outras expansões relacionadas ao fazer musical e ao uso da voz que contribuíram expressivamente para a construção de *Outside*<sup>15</sup>.

## Voz expandida

As pesquisas de Gabriela Geluda em sua trajetória como soprano-atriz e para realizar as performances realizadas em *Outside* foram inspiradas em artistas experimentais de vanguarda norte-americanos do séc. XX como John Cage<sup>16</sup> e Meredith Monk<sup>17</sup>. Cage defendia uma mudança na visão das disciplinas artísticas como compartimentos separados. Por sua vez, Monk contribuiu, até os dias de hoje, na mudança de paradigmas vocais e musicais no Ocidente. Primeiramente ela foi coreógrafa, e suas pesquisas buscavam unir a fisicalidade à voz. Seu método principal de trabalho não é a notação musical convencional e sim, a improvisação. Suas composições vocais e a forma de suas músicas são feitas basicamente de

---

<sup>15</sup> A descrição e a análise das outras canções, arranjos e performances musicais de *Outside* extrapolariam o foco desta escrita, por isso o recorte, a partir das performances de Gabriela Geluda.

<sup>16</sup> Para John Milton Cage Jr, mais conhecido como John Cage, discípulo de Arnold Schoenberg, música e vida não existem separadamente. Cage foi um artista revolucionário e múltiplo: compositor, intérprete, escritor, artista visual e conferencista, e ampliou questões restritas ao campo da música para um universo mais abrangente no qual engloba uma mistura de eventos e acontecimentos, às vezes aparentemente disparatados." (Campos, 2007, p. 128).

<sup>17</sup> Meredith Monk é compositora, performer, diretora, vocalista, cineasta e coreógrafa americana. Desde os anos sessenta, Monk tem criado trabalhos multidisciplinares que combinam música, teatro e dança,

estruturas não verbais, em que ela equilibra sons vindos da emoção, barulhos vocais originais e a repetição de formas e ritmos melódicos, emoldurados em um corpo e uma fisicalidade bem estruturados. Gabriela Geluda trouxe também referências de experiências anteriores, como sua vivência com a música contemporânea e o trabalho com a compositora, pianista e escritora Jocy de Oliveira<sup>18</sup>.

Nesse sentido, a polifonia se estabelece quando Gabriela propõe *performances* que são absorvidas pelo diretor de forma simultânea, ou seja, já no início do processo de ensaios. Somada às vozes do dramaturgo e do diretor musical, a voz de Gabriela - voz entendida aqui não somente como produção sonora, mas como pensamento crítico a respeito do espetáculo - modifica a estrutura discursiva da fábula e provoca uma tensão na narrativa, ao ampliar o sentido da estória que está sendo contada. Em outras palavras, é na polifonia entre essas vozes que a *performance*, no espetáculo, adquire sentido discursivo. Apesar de poderem existir isoladamente e de forma independente, as *performances* mostradas a seguir compõem uma visão crítica a respeito da performatividade e da teatralidade das encenações contemporâneas, questão que reverberava no pensamento do dramaturgo à época (Otero, 2016).

### *A performance Outside/Inside*<sup>19</sup>

Angie (Gabriela Geluda) está em sua cama e, do outro lado do palco, está Theodoro Adorno (André Mattos), dormindo em seu divã. Ele narra em voz alta a cena que vê em seus sonhos, exatamente a mesma que acontece do lado oposto, e descreve as atitudes e estados de Angie. Blecaute. Ruídos distorcidos cortam o escuro e dão a sensação de que algo está fora do lugar, como o som de uma estranha máquina emperrada. Após alguns instantes, ouve-se uma voz feminina e a figura frágil de Angie aparece na contraluz, sentada sobre os joelhos. Ela repete incessantemente: “*Outside-Inside-Outside-Inside*”. Emite ruídos, contorce o rosto. Descontrói as palavras em ritmo, timbre e frequência (altura). As duas ações, a de Adorno e a de Angie, ocorrem simultaneamente. As palavras de Adorno e os sons de Angie compõem uma sintaxe sonora que oscila entre extremos. Estes podem ser rítmicos: rápidos e longos; timbrísticos: graves e agudos, com choros, gritos, respiração; podem ser espaciais,

---

<sup>18</sup> Jocy de Oliveira é compositora e artista multimídia, pioneira na música eletrônica no Brasil. Apresentou sua primeira obra eletroacústica multimídia *Apague meu Spotlight* nos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro, em 1961.

<sup>19</sup> O vídeo da performance *Outside/Inside* está disponível em: <https://youtu.be/eBWS5Psr4oY> [42:35 a 45:08]. Acesso em: 06 de out. de 2016.



dimensionados na distância que separa os atores no palco. Ou ainda físicos, entre fragilidade e opulência dos corpos de Adorno e Angie. Ou seja, A *performance* dessa cena relacionou-se com a ampliação da utilização de parâmetros associados mais frequentemente ao sonoro, como frequência, intensidade, timbre e ritmo<sup>20</sup>.

*Outside /Inside* é o ponto de transição do espetáculo, um momento de passagem da sanidade para a loucura, da calma para o desespero, uma suspensão na inconclusão. Durante os ensaios Gabriela trouxe as palavras *Outside/inside*, a princípio pelo seu significado, já que a peça falava sobre o que está *fora* e o que está *dentro*. Com o uso da repetição, a semântica das palavras logo perde sua força e o seu sentido é modificado pelo estado de angústia da personagem.

Geluda nos explica:

Eu busquei usar os extremos das possibilidades sonoras criando uma tensão. Por exemplo: sugar o ar ao máximo ao dizer “In”. Isso dá um efeito sonoro, tem um corpo que está sugando esse ar e isso provoca uma sensação de agonia para quem vê, para quem assiste. A performance é isso, você se coloca numa situação que gera em um estado e esse estado é compartilhado pelas pessoas que estão assistindo. É um limiar entre real e o atuado. Ali a performance realmente cria um estado de agonia dessa exposição da respiração ao máximo. O máximo de ar para fora, o máximo de ar para dentro, e fazer um som com o máximo de agudos, com o máximo de graves, então isso vai envolvendo todo o copo e todo o estado físico e emocional (Geluda apud Otero, 2016, p. 153).

Esse depoimento corrobora com o pensamento de Pavis (2011), quando este sustenta que, ao analisar um espetáculo, é importante relatar a vivência da voz e não se restringir apenas ao aspecto semântico veiculado. Ao revelar a dimensão pulsional e inconsciente das vozes, mostra-se “como o ator gera essa aliança entre o pulsional e o racional, como ele se deixa deliberadamente transbordar por sua corporalidade que diz sempre mais que os signos intencionais de sua personagem” (Pavis, 2011, p. 126).

---

<sup>20</sup> Em relação ao sonoro, a frequência “está no âmbito de oscilações das ondas sonoras, sendo que quanto mais oscilar no tempo, mais agudos serão os sons e quanto menos oscilações, mais graves” (Maffi, 2016, p.76). A intensidade está ligada “ao quão sutil e o quão forte é um som e, mais tecnicamente, está relacionada à amplitude e ataque das vibrações das moléculas das fontes sonoras como, por exemplo, a variação de um sussurro a um grito” (Maffi, 2016, p.74). O timbre, geralmente, “é associado, metaforicamente, como a cor do som. No entanto, por esta definição ser absolutamente subjetiva, nos referiremos aqui ao timbre como a qualidade do som, ou seja, tem a ver com as características peculiares do som” (Maffi, 2016, p.74). Isso vale dizer que a identidade vocal de cada pessoa está relacionada ao timbre (Maffi, 2016).

## A performance *Longe/Perto*<sup>21</sup>: influências da música eletroacústica<sup>22</sup>

A música eletroacústica tem suas raízes na música de vanguarda surgida na década de 1940 e sua exploração dos meios eletrônicos, que transformaram o material sonoro da música tradicional e expandiram sua abrangência para um novo tipo de arte sônica. Basicamente, ela se caracteriza pela utilização de sons gravados que são posteriormente transformados no computador e combinados musicalmente para constituir a obra, que pode ser composta também utilizando sons sintetizados. A performance *Longe/Perto*<sup>23</sup> possui afinidade com a música eletroacústica mista, que combina sons eletroacústicos e instrumentos ao vivo. Gabriela Geluda trouxe para o espetáculo a experiência que desenvolveu com Jocy de Oliveira nesse âmbito, consistindo no estudo de um *tape* cronometrado pela performer, que encaixava sua voz em determinados momentos. Fizeram parte da composição sons produzidos a partir do material vocal de Gabriela, cuja voz foi sampleada, processada e colocada no teclado utilizado em cena. Houve também uma terceira camada, que se configurou como elemento sonoro/visual, desenhado pela fala de outra personagem, em vídeo, à semelhança do Prólogo descrito anteriormente.

“A galeria está vazia. Angie, com sua mala, anda perdida pelos corredores. Angie realiza uma performance comandando um teclado onde aciona diferentes faixas com sons, ruídos e respirações. Angie se depara com o vídeo de Norma” (Kosovski,2012, p.83). Tenta se comunicar com o lado de fora. Toca uma nota do teclado e o som reverbera; toca novamente, vez após outra, e uma trama de ruídos se instala, flutuante, enquanto ela emite sons com a própria voz. O tempo e o espaço do fora são assim moldados com os sons. Depois de instaurada essa atmosfera ela canta a letra da canção<sup>24</sup>. A imagem ampliada da personagem Norma Jean (Carolina Lavigne), do lado de fora da galeria, aparece em *close-up* para Angie, no telão. As duas estabelecem um diálogo (ver Figura 6):

---

<sup>21</sup> O vídeo da performance *Longe/Perto* está disponível em <https://youtu.be/eBWS5Psr4oY> :[50:49 a 55:50] Acesso em: 06 de out. de 2016.

<sup>22</sup> Para mais informações sobre música eletroacústica e dramaturgia sonora, acesse o artigo *Helena e seu ventríloquo, uma ópera eletroacústica: processos de memória organização e construção do corpo cênico* (Mendes,2021).

<sup>23</sup> A música que compõe esta performance tem letra de Pedro Kosovski e melodia e harmonia criadas por Gabriela Geluda.

<sup>24</sup> A letra de *Longe/Perto* encontra-se no livro *Outside*, de Pedro Kosovski (2012). Ver em Referências.



Figura 6 - Gabriela Geluda e Carolina Lavigne. *Outside* (2011). Fonte: Foto de João Júlio Mello

O experimentalismo de *Longe/Perto* utilizou-se das potencialidades da música eletroacústica na construção de uma performance vocal que permitiu “escrever cenicamente por meio da fala, do canto e dos sons vocais, incluindo nesta escrita a ideia de fala como sonoridade vocal e não só como língua articulada” (Da Costa, 2009, p. 85). Desse modo, em *Longe/Perto* o canto constitui a forma artística na qual o “afeto-corpo mais prevalece sobre a palavra-código” (Castarède apud Pavis, 2008, p.126). A polifonia das vozes das personagens cujas presenças são diferidas em carne-osso, com Angie, e em virtualidade, com o vídeo de Norma, configura um espaço desvinculado do mundo pragmático. Surgem os temas da viagem e do amor, integrados em um mundo que não é o do poder<sup>25</sup>: Nesse ponto da narrativa, eles permanecem no campo do *devoir*, alimentados por ruídos e por uma atmosfera construída mais em torno da inconclusão que do esclarecimento, um tecido de sons etéreos que recuperam a potencialidade criadora e a poesia.

Concluindo, procurei revisitar caminhos, relembrar sensações e provocar questões a respeito das possíveis relações entre música e cena no processo colaborativo de criação do espetáculo *Outside, um musical noir*, realizado por Aquela Cia., cujas atividades são encampadas pela investigação dos limites e das potências da linguagem teatral e na criação e pesquisa

<sup>25</sup> Poder aqui entendido não como ideia de posse, mas relacionado à concepção nietzschiana e à leitura feita por Foucault, que ligam o poder à vontade de potência. A linha do fora, em Foucault, aparece como uma possibilidade de sair dos limites do poder.

musicais<sup>26</sup>. Busquei evidenciar, sob o ponto de vista da polifonia, a importância singular dos percursos e as interferências mútuas das vozes do diretor, do dramaturgo, do diretor musical, dos atores-músicos, do cenógrafo e do visagista em ensaios e experiências compartilhadas. Minha participação como atriz-cantora-instrumentista permitiu-me atentar a detalhes do processo de criação que somente poderiam ser organizados em material escrito a partir de uma artista pesquisadora que esteve presente no momento da criação. A reflexão a respeito dessa experiência me leva a concordar com Maletta (2014, p.33) quando este aponta um discurso musical “que é intrínseco ao Teatro, ou seja, o discurso que não é emprestado da Música, mas que é próprio do Teatro, como uma das instâncias discursivas que o constituem, como um dos fios que tecem a trama teatral, como uma das vozes que o compõem como um discurso polifônico”.

Desse modo, acredito serem bem-vindas reflexões a respeito da interação entre Música e Teatro como disparadora de múltiplos sentidos na construção de espetáculos teatrais. Para tanto, evitei criar categorias fixas de análise ou enquadramentos em gêneros pré-concebidos. Saliento a importância de uma percepção mais abrangente da música nas artes cênicas e o desenvolvimento, para o artista da cena, de uma escuta polifônica que, no meu caso, para além dos estudos em música e da atuação em montagens teatrais, foi estimulada pela formação na Escola Angel Vianna, espaço de estímulo e criação do movimento a partir de quem somos, do corpo que percebe e se expressa de maneiras infinitas, por meio da metodologia Conscientização do Movimento e Jogos Corporais (MAV). O estímulo de uma musicalidade expandida, bem como a percepção mais aguçada do sonoro, em termos pedagógicos, passa pela questão do processo de formação artística. Nesse sentido, como proposto por Maletta (2014):

para que qualquer artista cênico possa aprender parâmetros musicais segundo as características e objetivos do teatro, é preciso buscar estratégias pedagógicas e sistematizar metodologias próprias desse campo artístico, utilizando recursos próprios dos múltiplos discursos presentes na polifonia cênica – por exemplo, os movimentos, as formas geométricas e as cores características da dança e das artes visuais (Maletta, 2014, p.39).

Assim, suscito uma provocação para docentes e discentes das artes cênicas, desejando que os artistas da cena possam trabalhar sua expressividade a partir da noção de multipercepção (Maletta, 2016). Além disso, a música pode ser um poderoso meio de transformação de hábitos culturais e sociais. Pessoas com diferentes interesses, não somente

---

<sup>26</sup> Aquela Cia. se encontra em intensa atividade atualmente e seu mais recente espetáculo é *Chega de Saudade*.

em artes, podem ampliar seus horizontes, seja ao aprender um instrumento ou, ao escutar de forma atenta e curiosa os sons do mundo e da cena.

Espero que essa escrita possa contribuir para preservar a memória do processo criativo do espetáculo *Outside* e gerar futuras reflexões no campo das Artes Cênicas, ao inspirar outros artistas criadores.

## Referências

ARAÚJO, Antônio. *A Gênese da Vertigem - O Processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BELQUER, Daniel. *Escutar a cena: um outro olhar para o que soa*. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

BRANDÃO, Tânia. *Passos, letras, notas e interdições – pequeno estudo do teatro musical carioca*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e Dinâmica no Espetáculo Teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil*. Criações compartilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2012.

FISCHER, Stela. *Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

GARDEL, André. *A palavra - corpo e a performance poética em Arnaldo Antunes (2008)*. Sala Preta, 8, 223-234. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p223-234> - Acesso em: 22 de set. 2015.

KOSOVSKI, Pedro. *Outside*. Coleção Dramaturgias. Ed. Multifoco. Rio de Janeiro, 2012.

LEHMANN, Hans -Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac-Naif, 2007.

MAFFI, Kátia Milene dos Santos. **Técnica Klaus Vianna**: apontamentos sobre a produção cinético-sonora. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

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.

MALETTA, Ernani. **Atuação Polifônica**: princípios e práticas. Ed. UFMG, 2016.

MENDES, Doriana. **Helena e seu ventríloquo, uma ópera eletroacústica: processos de memória, organização e construção de um corpo cênico**, Organização de A. Bonfatti [et. al.]. Rio de Janeiro, Multifoco, 2021.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Cena em Ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANCIÈRE, Jacques **O espectador emancipado**. Tradução de Daniele Ávila Small. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado> - Acesso em: 10 de mai. 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980** Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

SPRITZER, Mirna. **Poética da Escuta**. Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 33-44. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/> Acesso em: 13 de set.2022.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de Cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

VARGAS, Herom. Rock e música pop: espetáculo, performance e corpo. *In Comunicação e Inovação*, Revista Imes 2010.

VERSTRAETE, Pieter. **The Frequency of imagination**. University of Amsterdam. Tese de PhD, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. 2ª edição São Paulo: Editora Schwarcz, 2005.



Artigo recebido em 15/09/2022 e aprovado em 27/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45059>

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

---

<sup>i</sup> Paula Alvarenga Otero - Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2016). Professora do Curso Técnico em Bailarino Contemporâneo na Faculdade Angel Vianna. É atriz, bailarina, cantora e violoncelista. [paulaoter@gmail.com](mailto:paulaoter@gmail.com).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5874587833707020>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9407-0434>

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



# Daqui do Cariri: a atuação polifônica na prática de encenadoras

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

## 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 mesmas<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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, compoem 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 realizadas<sup>2</sup>, 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

---

<sup>2</sup> 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/>

---

<sup>i</sup> Maria Lucivania de Lima Barbosa - Artista, pesquisadora e professora. Mestra 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](mailto:lucivania2@gmail.com).

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

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

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



# La polifonia della voce solista

Francesca Della Monica <sup>i</sup>

Università degli Studi di Siena - UNISI, Siena, Italia <sup>ii</sup>

## Riassunto - La polifonia della voce solista

L'autrice si ispira alle proposizioni di Ernani Maletta sulla polifonia per evidenziare la molteplicità dei punti di vista simultanei che si manifestano anche nella voce solista. Afferma che ogni emissione vocale ha, in sé, una stratigrafia di linguaggi, discorsi, identificando diversi strati di significato che ciascuna voce esprime simultaneamente. Propone un percorso di formazione vocale in linea con questa stratigrafia polifonica, sottolineando infine che con la voce si compie un'operazione alchemica, in cui, dall'incontro degli strati e preservandone la peculiarità, nasce sempre un risultato unico, tanto più ricco quanto più siamo consapevoli della natura e della specificità di ognuno di essi.

**Parole chiave:** Polifonia. Voce solista. Stratigrafia vocale. Formazione vocale. Alchimia vocale.

## Resumo - A polifonia da voz solista

A autora se inspira nas proposições de Ernani Maletta sobre polifonia para evidenciar a multiplicidade de pontos de vista simultâneos que se manifestam mesmo na voz solista. Afirma que toda emissão vocal tem, em si, uma estratigrafia de linguagens, discursos, identificando diversos estratos de significado que cada voz expressa simultaneamente. Propõe um percurso de formação vocal em consonância com essa estratigrafia polifônica, ressaltando por fim que com a voz se realiza uma operação alquímica, na qual, do encontro dos estratos e preservando sua peculiaridade, sempre nasce um resultado único, tanto mais rico quanto mais conscientes somos da natureza e da especificidade de cada um deles.

**Palavras-chave:** Polifonia. Voz solista. Estratigrafia vocal. Formação vocal. Alquimia vocal.

## Abstract - The polyphony of the soloist voice

The author is inspired by Ernani Maletta's propositions on polyphony to highlight the multiplicity of simultaneous points of view that are manifested even in the soloist's voice. She states that every vocal emission has, in itself, a stratigraphy of languages, discourses, identifying different strata of meaning that each voice expresses simultaneously. She proposes a vocal training in line with this polyphonic stratigraphy, finally emphasizing that an alchemical operation is carried out with the voice, in which, from the meeting of the strata and preserving their peculiarity, a unique result is always born, the richer the more conscious we are of the nature and specificity of each of them.

**Keywords:** Polyphony. Soloist voice. Vocal stratigraphy. Vocal training. Vocal alchemy.

## Resumen - La polifonía de la voz solista

La autora se inspira en las proposiciones de Ernani Maletta sobre la polifonía para resaltar la multiplicidad de puntos de vista simultáneos que también se manifiestan en la voz del solista. Plantea que toda emisión vocal tiene, en sí misma, una estratigrafía de lenguajes, discursos, identificando diferentes estratos de sentido que cada voz expresa simultáneamente. Propone un camino de formación vocal acorde con esta estratigrafía polifónica, destacando finalmente que con la voz se realiza una operación alquímica, en la que, del encuentro de los estratos y conservando su peculiaridad, nace siempre un resultado único, tanto más rico cuanto más conscientes somos de la naturaleza y especificidad de cada uno de ellos.

**Palabras clave:** Polifonía. Voz solista. Estratigrafía vocal. Formación. Alquimia vocal.



## Introduzione - la stratigrafia polifonica della voce

Se prendiamo la definizione più comune di *polifonia*, come ci suggerisce Ernani Maletta che dell'argomento è profondo conoscitore e ispiratore della presente riflessione, sappiamo che possiamo considerarla come simultaneità di differenti punti di vista su uno stesso tema e come la contemporaneità di orizzonti semantici peculiari aventi ciascuno la propria dinamica.

Ebbene, questa definizione e queste caratteristiche appartengono alla manifestazione vocale anche quando essa è apparentemente monofonica. Non è necessario cantare o recitare a tre, quattro, cinque voci per parlare di polifonia. Ogni emissione vocale ha in sé una stratigrafia di lingue, linguaggi, discorsi.

Siamo portati a pensare che la polifonia sia proprietà della musica e del canto ma in effetti essa si manifesta ogniqualvolta parliamo, gridiamo, sbadigliamo e interagiamo con gli altri. Come se si trattasse di un deposito geologico, andiamo ad analizzare quelle che sono gli strati di significato che la nostra voce riesce ad esprimere simultaneamente :

Strato Verbale

Strato Extra-verbale

Strato Para-verbale

Strato Gestuale

Strato Melodico

Strato Armonico

Strato Ritmico

Strato Emozionale

Strato Logico

Lo **Strato Verbale** della voce e riguarda tutto ciò che concerne il linguaggio in senso funzionale come portatore di un significato e come strumento di comunicazione che avviene attraverso la parola, intesa come simbolo che allude alla realtà concreta e astratta. La parte verbale si articola generalmente in forma di frase che come sappiamo è struttura universale e comune a tutte le lingue, al linguaggio musicale, coreografico, ecc.

Spesso lo strato verbale è quello che ci mostra il “plot” narrativo in forma letteraria o poetica o più comunemente, nel parlato quotidiano, è il mezzo per scambiarsi informazioni.

A seconda perciò dei contesti si svilupperà in stili e forme differenti di complessità e articolazione .

Lo **Strato Extra-verbale** fa parte assieme a quello para-verbale delle espressioni non verbali della voce ed è quello che riguarda una molteplicità di elementi che accompagnano l'eloquio e che sono determinati dalle inflessioni dialettali, lessicali, gergali, familiari proprie di ogni regione geografica e culturale così come dagli aspetti rumoristici volontari e involontari, dalle emissioni non linguisticamente intellegibili che si accompagnano al nostro dire.

Questo strato può essere anche completamente autonomo e autosufficiente rispetto a quello verbale e si esprime tutte le volte che rinunciamo alla parola per esprimere la parte preverbale del linguaggio, come avviene nei primi mesi di vita del bambino, o le manifestazioni mitiche della voce che non possono essere sostituite dal logos. L'espressione vocale di una donna che sta partorendo, di un momento di estasi, di disperazione, di ritualità ...e molte altre, sono esempi di questa sfera di manifestazione.

Lo **Strato Para-verbale** riguarda tutto ciò che investe la comunicazione che accompagna l'espressione verbale e extra-verbale e che avviene attraverso i movimenti del corpo, le prossemiche e investe, al pari dell'espressione extra-verbale i parametri classici della voce quali timbro, altezza e intensità.

Fa parte di questo ambito la gestualità corporea che si esprime attraverso la postura e i movimenti degli arti e del corpo in generale e che va a comporsi con la gestualità della voce in senso stretto che ha una tangibilità differente dalla prima e può essere percepita dall'udito piuttosto che dalla vista.

Del resto l'atto vocale è uno dei più potenti attivatori della percezione sinestetica che nel caso della voce ci permette di vedere con l'udito e di ascoltare con gli occhi.

Lo **Strato Gestuale** vocale riguarda sia la manifestazione verbale che quella non verbale ed è fortemente fisiognomico, nel senso che ciascuno di noi è riconoscibile attraverso la propria gamma di gesti vocali.

Intervengono nella caratterizzazione del gesto vocale fattori spaziali reali, culturali e psicologici: lo spazio fisico in cui si agisce, quello immaginario che ci creiamo mentalmente, quello in cui ci permettiamo di agire.

Tutto ciò è fortemente influenzato dall'educazione che abbiamo ricevuto, dal nostro carattere e dal grado di partecipazione del corpo a quello che esprimiamo.

Non dobbiamo dimenticare che il corpo è il ponte di connessione tra le parole e i suoni che emettiamo e le esperienze fisiche e psichiche che li hanno prodotti.

Il nostro gesto vocale risente perciò delle memorie, dei corti circuiti, delle nostre libere associazioni e di tutti i riferimenti scatenati dalle parole che diciamo o che cantiamo.

Lo **Strato Melodico** è quello che cuce i suoni, sia che essi si succedano senza soluzione di continuità, sia che essi siano intervallati dai silenzi che possono essere considerati a tutti gli effetti materiali di costruzione della frase.

La melodia è la rappresentazione più fedele della frase, proprio perché si esprime attraverso il *continuum* di un organismo vivente che cresce inesorabilmente e secondo una velocità costante.

Una delle caratteristiche intrinseche dello strato vocale melodico è infatti una regolarità di movimento e la sua incessante evoluzione che non prevede soste o inversioni. Anche quello che la musica chiama comunemente *staccato* altro non è che un fiume drammaturgico e melodico che scorre in parte in superficie e in parte sotterraneamente.

Potremo dire che la melodia è soprattutto movimento: un nastro trasportatore di tipo drammaturgico che fa scorrere eventi sonori e verbali a cui la nostra voce deve trovare un senso.

Allo strato melodico si riferisce ovviamente non solo la voce cantata ma anche quella parlata, essendo la parola formata in buona parte dalle vocali che sempre sono intonate. Perciò possiamo dire che la melodia riesce a condensare e a far dialogare quasi tutte delle formanti della stratigrafia della voce, senza creare una gerarchia tra di esse.

Dobbiamo infine considerare la melodia come il risultato dell'unione dei vertici della successione accordale di una drammaturgia e cioè di quello che chiamiamo lo Strato Armonico.

Lo **Strato Armonico** è il paesaggio in cui si manifesta il gesto vocale e che ne influenza la dinamica. Una frase, un discorso, un gesto, un pensiero, vengono contestualizzati e prendono un significato specifico a seconda del luogo, dell'emisfero, della stagione, dell'ora in cui vengono espresse.

Di questo dobbiamo avere consapevolezza tutte le volte che cambiamo la tonalità, e quindi il paesaggio, in cui si iscrive una melodia e, per ragioni di registro vocale, si alza o si abbassa di un tono o più, la regione del nostro canto.

Il processo alchemico che avviene tra gli elementi che compongono la stratigrafia vocale va a creare un organismo polifonico, oltre che un significato, sostanzialmente differente degli elementi originari.

Nella musica da camera, essendo la linea vocale in relazione ad altri strumenti, la nostra voce dovrà dialogare in maniera differenziata con gli interlocutori rappresentati dai suoni strumentali che oltre a costruire la struttura armonica dell'insieme rappresentano veri e propri personaggi di una drammaturgia teatrale, al pari di quelli che appaiono su un palcoscenico incarnati dagli attori.

Lungi dall'essere soltanto un accompagnamento, quello strumentale è la rappresentazione di una conversazione tra interlocutori diretti e indiretti in cui ogni attore ha un'interazione peculiare con tutti gli altri.

Lo **Strato Ritmico** della voce riguarda la molteplicità di pulsazioni che l'atto vocale esprime. I ritmi del corpo e cioè, la pulsazione cardiaca, il ritmo respiratorio, la pulsazione di ognuno dei nostri organi vitali affiorano nel gesto vocale e imprimono una poliritmia quasi impercettibile ma presente ad ogni suono che la nostra voce produce.

In un suono vocalico tenuto, ad esempio, possiamo riconoscere il ritmo cardiaco che si esprime con piccoli accenti che ovviamente seguono gli andamenti differenti che il nostro cuore produce a seconda degli stati dinamici in cui si trova.

La parola, poi, grazie alla sua composizione vocalico-consonantica produce come un alfabeto *morse* dove le parti continue e discontinue si alternano nelle più svariate combinazioni. Ogni inflessione espressiva, linguistica e dialettale cambiano ulteriormente le porzioni interne della parola.

La declinazione musicale e poetica della parola o della frase determinano una moltiplicazione dell'effetto di variazione interlacciando le strutture ritmiche peculiari della

parola e dell'eloquio con quello della composizione. La declinazione della frase musicale in battute e le suddivisioni interne a ogni tempo musicale si combinano con le prosodie verbali e extra-verbali dando voce a una poliritmia assai più complessa di quella orchestrale, considerando che il ritmo del corpo che produce il suono vocale accompagna ritmicamente quello che la voce dice e canta.

Per quanto riguarda **Lo Strato Emozionale** della voce, se prendiamo una frase completamente neutra e chiediamo di dirla con una espressione di allegria, rabbia, disgusto, paura, ansia, passione, certamente noteremo una naturale variazione nella prosodia, nella estensione, nel timbro, nelle dinamiche, negli andamenti, nella ritmica e nei volumi della voce di chi le pronuncia.

La stessa espressione facciale associata a quelle che sono le emozioni primarie determina una struttura armonica e timbrica della voce. Ogni nostra smorfia è uno strumento di alterazione delle formanti armoniche del suono prodotto.

Simulare una emozione produce ovviamente un effetto fonico assai minore di quando l'emozione è vissuta realmente poiché una sensazione sincera avrà certamente più sfumature di una costruita.

Lo Strato Emozionale della voce è perciò a tutti gli effetti un vero e proprio strumento compositivo capace di creare strutture vocali sempre originali e complesse e di suscitare in chi ci ascolta simpatia sonora e empatia. Il fenomeno della risonanza per simpatia determina infatti in chi ci ascolta un meccanismo in grado di stimolare la sensazione dell'emozione di chi l'ha provata e manifestata attraverso la sua voce.

Nella manifestazione dell'emozione attraverso la voce, inoltre, possiamo distinguere un complesso coacervo di stati emotivi determinati dall'interpretazione di ciò che dobbiamo dire e recitare e quelli determinati dall'interazione con l'ambiente, la situazione e l'interlocuzione in cui la nostra performance vocale prende vita.

Infine, **Lo Strato Logico** della voce. Sappiamo che la dinamica della logica è diacronica e ci permette di riconoscere e prevedere lo sviluppo della frase e del fraseggio. Questo vale sia per il linguaggio verbale che per quello musicale.

Se in una frase scritta, anche senza sapere di che cosa stia trattando, incontro un *se* e, dopo un po', un *allora*, già conosco il percorso che il mio gesto vocale dovrà fare per rimanere presente fino alla fine. Allo stesso modo, so bene che la successione degli accordi ha regole che

rendono prevedibile e molto possibile che dopo un accordo di dominante, arrivi, prima o dopo, uno di tonica.

La capacità di leggere a prima vista dipende infatti soprattutto da una abilità a prevedere una delle non infinite e non casuali possibilità di sviluppo di una sintassi. Per questa ragione e per il fatto di essere in grado, la nostra facoltà logica, di fare previsioni a lungo raggio, saremo capaci di gestire anche il tempo sincronico dei dettagli che lungo un cammino prefissato posso incontrare.

La voce infatti deve far dialogare tra di loro il tempo della parola e il tempo del pensiero che, sappiamo, essere assai diverso l'uno dall'altro. Il tempo del pensiero è assai veloce e il tempo della parola ha bisogno del tempo determinato dalla comprensione dell'altro. I nostri interlocutori non sono tenuti a leggerci nel pensiero e a accontentarsi delle nostre azioni; vogliono capire le nostre parole e le nostre frasi e vogliono ricevere il frutto delle nostre azioni.

## La polifonia vocale e la formazione degli attori

Progettare un percorso formativo sulla vocalità nella pratica teatrale è un compito arduo ed entusiasmante che richiede una trattazione estremamente profonda poiché è proprio in questo ambito, coerentemente con la natura della polifonia scenica, che si intersecano tutte ad un tempo i moltissimi strati, dinamiche e fenomenologie della voce. Diremo anzi che questo tipo di ricerca determina e induce un riesame delle categorie fondamentali del pensiero e dell'azione teatrale oltre che del pensiero e dell'agire *tout court*.

È impensabile concepire un itinerario euristico nel campo della vocalità credendo di non dover fare i conti con i suddetti strati. La pratica e il training vocale non possono essere in alcun modo concepiti come una ginnastica incosciente o preminentemente muscolare ma al contrario devono rendere possibile vedere, sentire e infine incarnare la realtà di questa stratigrafia e non solo pensarla.

Se quindi risulta imprescindibile un itinerario che sviluppi la coscienza funzionale dello strumento fonatorio (e ovviamente dell'apparato respiratorio e di risonanza), questo non potrà rimanere avulso da un quadro di significati e di implicazioni oltremodo compositi. La consapevolezza della complessità non può essere in alcun modo però un punto d'arrivo - se



mai la gestione della complessità lo sarà - ma una premessa metodologica da parte dei formatori e una condizione operativa per i discenti.

Fare altrimenti tradirebbe l'essenza della materia e trascurerebbe il fatto che ogni persona, indipendentemente dall'aver fatto una ricerca sul tema della propria vocalità, è portatrice di un sapere vocale complesso e articolato, e di una cultura dell'agire fonico specializzata - nell'accezione darwiniana di una forma culturale specifica, formata grazie ad un processo di selezione - e individualmente caratterizzata.

Pertanto, un nucleo fondamentale e prioritario del percorso formativo vocale, in linea con la sua stratigrafia polifonica, sia da un punto di vista temporale, quanto teorico, dovrebbe essere quello derivante dall'applicazione simultanea dei seguenti programmi di lavoro:

- 1) Studio dei parametri e delle dinamiche musicali a partire dal materiale fonico che forma la parola
  - la funzione e la peculiarità vocalica
  - la funzione e la peculiarità consonantica
  - articolazione e significato del bilanciamento vocalico consonantico nel fonema e nella parola
  - vocale e consonante come unità base della gestualità vocale
  - evoluzione del gesto vocale
  - gesto vocale e respirazione
  
- 2) Studio della dimensione spaziale nell'azione vocale
  - lo spazio fisico
  - lo spazio visibile e lo spazio possibile
  - lo spazio relazionale e le prossemiche
  - lo spazio personale
  - lo spazio logico
  - l'interazione dei differenti spazi nell'azione vocale

## 3) Studio e significato dell'estensione vocale

- estensione vocale nel parlato
- estensione vocale nel recitato
- estensione vocale nel cantato
- estensione vocale nella dimensione privata e pubblica
- il variare dell'estensione vocale nell'espressione verbale ed extra-verbale
- significato del passaggio e dei passaggi
- estensione vocale e omogeneità fonica
- la persona vocale e i luoghi dell'estensione
- estensione vocale ed estensione musicale

## 4) Personalità vocale e intonazione

- incarnazione del suono
- la relazione tra intonazione e spazio
- la relazione tra intonazione e velocità gestuale
- la relazione tra movimento gestuale e musicale
- la relazione tra intensità e intonazione
- le differenti modalità dello stonare e loro interpretazione
- la relazione tra suono e parola nell'intonazione
- discorso verbale e discorso non verbale

## 5) La gestione dei differenti linguaggi nel gesto vocale

- il tempo della parola e il tempo del pensiero
- emissione e giudizio
- linguaggio logico e linguaggio mitico
- linguaggio analitico e linguaggio emozionale
- linguaggio verbale e linguaggio musicale
- linguaggio melodico e linguaggio armonico

## 6) l'azione vocale individuale e collettiva

- gestione vocale dello spazio
- gestione dello spazio relazionale nell'azione vocale individuale
- gestione dello spazio relazionale nell'azione vocale collettiva
- lo spazio e le proiezioni vocali
- il ritmo dell'azione vocale individuale
- il ritmo dell'azione vocale collettiva
- gestione armonica dell'azione vocale individuale
- gestione armonica dell'azione vocale collettiva

Parallelamente al principale filone di ricerca si dovranno affrontare pratiche, argomenti e discipline, intimamente correlati all'esplorazione della materia vocale, tesi allo sviluppo delle capacità percettive acustiche e sinestetiche, all'acquisizione di abilità di formalizzazione della fenomenologia vocale e alla presentazione delle esperienze peculiari della voce in ambito etnomusicologico, sperimentale e artistico.

Si allude qui chiaramente a esperienze di ricerca di capitale importanza per lo studio della vocalità ma anche per il suo inquadramento interdisciplinare all'interno dell'evoluzione artistica della contemporaneità. In particolare:

- all'esplorazione del *Soundscape* frutto della teorizzazione di Murray R. Schaeffer che investiga l'ambiente naturale, antropizzato, urbanizzato, artificiale... a partire dalle evidenze e dalle relazioni sonore esistenti al suo interno. Ogni ambiente risulta come una polifonia unica e originale, soggetta a una percezione e traducibile in una notazione che a sua volta interferisce sui costumi percettivi e sui processi di elaborazione compositiva .
- allo sviluppo della capacità di percezione dei fenomeni simultanei, dell'individualità all'interno collettività e viceversa.
- allo studio e alla pratica di notazioni convenzionali e non convenzionali della voce e al conseguente incontro delle differenti arti del teatro, della musica, della poesia e dell'arte grafica nel concorrere alla traduzione segnica di nuovi parametri espressivi per la parola, evidenziando la dimensione polifonica della azione vocale.

- alla pratica improvvisativa e, conseguentemente compositiva, come palestra di sperimentazione della fenomenologia del suono vocale e dei parametri della polifonia, della ritmica, dell'armonia, della relazione spaziale.
- alla conoscenza delle differenti forme e pratiche della cultura vocale in ambito etnomusicologico e nelle esperienze sperimentali della musica dal Novecento ai giorni nostri, della poesia concreta, del lettrismo e ovviamente del teatro contemporaneo.

## Conclusione

È evidente che agli strati citati potremo aggiungerne altri ed è altrettanto chiaro che ogni volta noi ci esprimiamo con la voce facciamo una operazione alchemica che crea frutti originali.

Conosciamo la differenza tra un processo di addizione e un processo di fusione. Una volta, un grande cuoco, mi spiegò la differenza che esiste tra la cucina francese e quella italiana. Nella cucina francese gli ingredienti che compongono il piatto possono essere separati anche dopo la preparazione della ricetta mentre in quella italiana, il processo di preparazione è irreversibile e una volta eseguita la ricetta non posso tornare agli elementi originari che l'hanno creata.

Il sandwich è un esempio del primo processo e la maionese del secondo. Nel sandwich, che è costruito per sovrapposizione di ingredienti è possibile separarli anche dopo che è stato preparato; nella maionese, una volta pronta non posso ritornare all'uovo, all'olio e al limone.

Per la stratigrafia vocale devo parlare della cucina alchemica. Tutti gli strati sono peculiari ma dal loro incontro nasce sempre un risultato unico, tanto più ricco quanto più siamo consapevoli della natura e della specificità di ognuno di essi.

Artigo recebido em 03/11/2022 e aprovado em 03/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45588>

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

---

<sup>i</sup> Francesca Della Monica - artista, pedagoga, pesquisadora italiana e uma das maiores referências europeias, tanto no aspecto técnico quanto criativo, reconhecida pela singularidade de sua atuação nos processos de formação e criação cênicas, em particular quanto à musicalidade e vocalidade do ator. Possui graduação em Canto pelo Conservatorio di Musica Giramolo Frescobaldi(1987), graduação em Filosofia pela Università degli Studi di Firenze(1993), especialização em Canto pelo Conservatorio di Musica Giramolo Frescobaldi(1989) e especialização em Paletnologia pela Università degli Studi di Siena(1995). [fenellosa@gmail.com](mailto:fenellosa@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1465482711938504>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4001-9438>

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



# Plano de composição polifônico: montagem e agenciamento em processo criativo

Rodrigo Fischer<sup>i</sup>

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil<sup>ii</sup>

## 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 *hightecnocida* 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 Calvino<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> 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 Griffith<sup>2</sup> (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 Eisenstein<sup>3</sup>, 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*<sup>4</sup> 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

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.<sup>a</sup> 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](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/>

---

<sup>i</sup> 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](mailto:rodrigodesiderfischer@gmail.com).

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

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

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



# Personas Plásticas: as Vozes da Maquiagem nas Artes Cênicas

Marcio Desideri <sup>i</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil <sup>ii</sup>

## Resumo - Personas Plásticas: as Vozes da Maquiagem nas Artes Cênicas

Através da linguagem da maquiagem nas artes da cena, estudamos os seus desdobramentos com as novas tecnologias, o seu campo expandido, como a proliferação de personas plásticas, a relação de in(corporação) com o corpo animado e inanimado, a virtualidade e a sua voz polifônica. Analisamos as redes de criação que a circundam, as divergências e as convergências, em diferentes processos criativos, no cinema, teatro e vídeo performance. Além de observar o uso de próteses e sua reproduzibilidade. Em seguida, refletimos sobre os questionamentos, aqui encontrados, sobre a maquiagem e suas vozes através das artes da cena.

**Palavras-chave:** Linguagem. Maquiagem. Personas. (In)corporação. Próteses.

## Abstract - Plastic Personas: the Makeup Voices in the Performing Arts

Through the language of makeup in the performing arts, we study its unfolding with new technologies, its expanded field, such as the proliferation of plastic personas, the relationship of in(corporation) with the animated and inanimate body, the virtuality and its polyphonic voice. We analyze the creative networks that surround it, the divergences and convergences, in different creative processes, in cinema, theater and video performance. In addition to observing the use of orthoses and their reproducibility. Then, we reflect on the questions, found here, about makeup and its voices through the performing arts.

**Keywords:** Language. Makeup. Personas. (In)corporation. Prosthetics.

## Resumen - Personas Plásticas: las Voces del Maquillaje en las Artes Escénicas

A través del lenguaje del maquillaje en las artes escénicas, estudiamos su desenvolvimiento con las nuevas tecnologías, su campo expandido, como la proliferación de personajes plásticos, la relación de la in(corporación) con el cuerpo animado e inanimado, la virtualidad y su voz polifónica. Analizamos las redes creativas que la rodean, las divergencias y convergencias, en diferentes procesos creativos, en el cine, el teatro y la video performance. Además de observar el uso de ortesis y su reproducibilidad. Luego, reflexionamos sobre las preguntas, aquí encontradas, sobre el maquillaje y sus voces a través de las artes escénicas.

**Palabras clave:** Lenguaje. Maquillaje. Personajes. (In)corporación. Protésis.



## Personas Plásticas: As Vozes Da Maquiagem Nas Artes Cênicas

Na cena artística atual expandem-se novas formas de expressão e manifestações estéticas, impulsionados pelos avanços tecnológicos e acessibilidade da informação. A partir de um emaranhado de redes de conexões criativas e sincréticas, ressignificam-se práticas e metodologias, onde a desconstrução de paradigmas possibilita diversificadas experimentações e conceitos, mesmo que incongruentes. Um exemplo disso está na observação das formas expressivas da cena contemporânea e o destaque da maquiagem como uma linguagem visual artística híbrida, para além do senso comum, já que geralmente carrega o estigma (e que aos poucos se dissipa) de que ela é considerada apenas como elemento funcional de uma cena, embelezamento ou como inscrição sobre o corpo, visto como suporte. Dessa maneira, é preciso investigá-la e explorar seu potencial, bem como refletir a ontologia das imagens que procede essa linguagem, analisando sob a ótica de uma voz plástica, simbiótica. Voz que, conforme cita Ernani Maletta :

Busca-se estudar a voz para além do seu uso convencional, em consonância com uma cena contemporânea na qual a palavra não se mostra mais como a principal referência, o que evidencia a dimensão polifônica da ação vocal, que entrelaça discursos musicais, visuais e corporais, bem como a necessidade do equilíbrio entre as dimensões apolíneas e dionisíacas da voz, a favor de uma plena liberdade expressiva que inclua sonoridades e movimentos usualmente reprimidos (Maletta, 2014, p.316).

Dessa maneira, a voz plástica se propaga através da linguagem visual da maquiagem em uma complexa polifonia que se (in)corporada no corpo do ator. É preciso ainda um olhar in(corporado) ao corpo real e virtual, no ambiente, no coletivo e no contexto, constantemente mutável e efêmero, ou seja, o ato de maquiar, é a transposição de uma imagem em outra imagem, sua (in)corporação e ressignificação. Dado que a polifonia aqui se estabelece visualmente no corpo, (in)corporando diversificadas linguagens, em fluxo e refluxo contínuo, a depender das redes de criação<sup>1</sup> no processo criativo. Como por exemplo, linguagens do desenho, da escultura, da pintura, do teatro, do cinema, da performance, do corpo, da dança, além da interação com o meio, contexto, relações sociais. E ainda mais específico, incluímos os debates com diretores, atores, figurinistas, iluminadores e o processo de decupagem de roteiro de um filme ou espetáculo, ou seja, como pontos de vista diferentes na criação de uma maquiagem que caracterize determinado personagem. Ademais, alguns maquiartistas não participam de todo o processo criativo da maquiagem, compartilhando algumas funções como

<sup>1</sup> Conceito de Redes De criação por Cecília Salles.

a do desenho do personagem, escultura, moldes, aplicações e coloração para outros artistas. Nessa conjuntura ocorre uma integração de vozes dessa rede criativa que constitui uma voz plástica polifônica, que ainda de acordo com a citação de Ernani.

[...] Apresento a polifonia como a característica de discursos que incorporam dialógicamente diversos pontos de vista. 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.310).

Assim, o ator maquiado, (in)corporado pelo discurso polifônico da linguagem da maquiagem, pode apropriar-se dela, deixar-se contaminar. E ainda que possamos transpor essa conjectura para a virtualidade e o ciberespaço, iremos buscar primeiramente compreendê-la no plano físico, examinando a sua materialidade, em consonância com o pensamento de Elaine Caramella, “Todo meio é também um elemento material. Portador, pois, de material semiótico, mas sua qualidade material define-se, de certa forma, solicita um procedimento próprio...Material é signo porque engendra sentidos diversos.” (Caramella, 2009, p. 27). Ao pesquisar essa linguagem mutável e simbiótica, percebe-se que a materialidade altera códigos e sentidos variados e que cada traço, cor, esfumado, acoplamento de acessórios, apliques, cabelos, colagens, texturas, volumes, formas, prótese, aplicação (in)corpora-se no contexto. Isso possibilita-nos pensar a respeito da construção de personagens, sobre a transformação e transfiguração do corpo animado ou inanimado e também sobre os procedimentos e o processo que essa linguagem viabiliza, bem como materiais específicos para cada situação. No corpo humano, por exemplo, é preciso o uso de pinceis específicos para não agredir a pele, sombras para pálpebras, colas fabricadas para aplicações no rosto, cosméticos específicos para a maquiagem cênica (que influenciam na maior durabilidade, fixação e pigmentação), aerógrafo para uma maior preenchimento e efeitos de esfumados suaves, o uso de próteses flexíveis, macias de silicone e, ainda, o uso de *foam* látex para alteração do rosto, facilitando expressões faciais ou as de látex que assemelham a máscaras. No caso de próteses no circuito do cinema, o melhor termo, em inglês, é *prosthetic*, ou *prosthetic makeup*, não confundir com sentido da prótese que substituí partes do corpo, até poderia se utilizar o termo órtese para mudar esse sentido, que é recorrente no circuito das artes visuais, em performance e novas tecnologias. Que de certa forma implica em órteses com significado de suporte, extensão do corpo e correção de postura, desviando do sentido da maquiagem. Porém na área cinematográfica é reconhecida como “maquiagem prostética”. Na qual a função é apenas de maquiar com prótese, uma

simulação e falseamento. Utilizaremos o termo prótese referente apenas a maquiagem prostética. Para a fabricação delas, existe um percurso quase que ritualístico, em que é retirado um molde do rosto da pessoa a ser maquiado e esse molde é alterado, adicionando-se argila sintética para que depois, novamente, um outro molde dessas alterações seja retirado. Por fim, através de refinamentos e colorações retorna-se o molde para o rosto da pessoa, em partes macias, opacas ou translúcidas a serem aplicadas no rosto, que se encaixem perfeitamente. Outros processos como pinturas, efeitos de esfumados e ilusão de ótica são adicionados sobre o corpo e a maquiagem adapta-se a esse corpo, criando uma extensão dele, uma desconfiguração ou reconfiguração. Um novo corpo híbrido e virtual surge, tal como os alquimistas procedem para criar um *homúnculo*, um ser artificial, cria-se um personagem, em um sentido metafórico. Esse procedimento envolve a mistura de diversos elementos artificiais e orgânico e a maquiagem apropria-se disso. É preciso, entretanto, primeiramente, de uma configuração do corpo da pessoa a ser maquiada, como por exemplo, reconhecimento do tipo de pele, formato, cor, texturas, volumes, tamanho do corpo, etc. A partir dessas informações o processo criativo se desenvolverá e irá expandir-se em redes conectivas, misturando-se ao contexto, absorvendo informações do ambiente, cenário, história do personagem, figurino, cenas, entre outros.

Ainda, o corpo animado maquiado nessa trama, ressignifica-se com o gesto, interpretação, movimento e performance, em uma ópera, dança, fotografia, espetáculo teatral, filme e vídeo arte. Se fosse um corpo editado digitalmente a partir do corpo animado, se reconfiguraria de acordo com o contexto específico, como mascaramento virtual, que poderá até categorizar-se como avatar, ou se inteiramente artificial, inanimado, como simulacros e quimeras eletrônicas.

Assim, a maquiagem é uma linguagem que também (in)corpora outras linguagens, como a pintura, a fotografia, o desenho, a escultura etc. Além disso, ela possui sua própria autonomia. Uma voz com a linguagem da maquiagem se potencializa, se multiplica e se reconfigura em fluxo contínuo. Ela também é a própria voz. Originam-se personas plásticas, propagando-se em diversos meios e, ainda, podendo ser editadas digitalmente. Voz que se plastifica, cristaliza-se em determinados momentos, cenas e *takes*. Ou ainda, vozes plásticas que são fluídicas, mutantes e em constantes e esporádicas metamorfoses. Dado que, as personas plásticas, ou em um sentido simplificado como o de personagens caracterizados, são as personificações dessas vozes que se estabelece nessa conjuntura.

Ao considerar a maquiagem como uma linguagem visual híbrida, podemos dizer que ao se relacionar com o corpo, seja animado ou inanimado, ela o in(corpora) ressignificando. Em estudos anteriores realizados, pudemos compreender o corpo como mídia de si mesmo conforme a teoria de Cristina Grenier e Helena Katz:

O corpo não é (mais) um meio por onde a informação simplesmente passa, pois, toda informação que chega entra em cruzamento, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão (Katz; Greiner, 2005, p. 131).

A in(corporação) dessa linguagem ao corpo, nos proporciona refletir nas artes cênicas os seus desdobramentos e sua importância, conforme exemplo:

[...] ao aplicar qualquer maquiagem sobre uma pessoa ocorre, de imediato, uma integração entre ambos (o material aplicado e o corpo), como um intercruzamento de informações. Ao fazer apenas uma simples pinta no rosto, por exemplo, pode-se gerar uma variedade de significados que podem se relacionar com o embelezamento, fazer referência à alguma diva do cinema, simbolizar um ato de protesto, uma sensação de estranheza, sugerir maior autoestima, performar uma preferência estética ou ainda uma pinta que surgiu por um acidente de alguma tinta que borrou a pele. Entretanto, esse rosto com a pinta, quando enunciado no espetáculo, na performance, no ensaio fotográfico, no cinema ou em qualquer outro ambiente, sofre uma interação da pessoa com essa nova imagem criada (agora com a pinta no rosto) e com o contexto que o circunda, mesmo sendo as características que decodificam essa pessoa as mesmas. O que é mutável é a forma que esse corpo se apresenta, se estrutura, a imagem que cria e interage com o contexto. Em alguns casos pode ocorrer, por exemplo, a fixação dessa pinta e sua posterior integração na pessoa, de tal forma que ele não se reconheça mais sem ela. Dessa maneira, consideramos a maquiagem sobre o corpo como um ato performativo de incorporação, uma ação que integra forma e conteúdo, e não apenas, como um texto que se inscreve e que se contém na superfície (Desideri, 2021, p.33).

A linguagem da maquiagem no circuito das artes cênicas, opera além da inscrição e escrita sobre a pele, mas ela integra um discurso polifônico, com a *mise in scene*. Como um parasita, infiltra-se em diversos sistemas, contaminando-os, também podendo ser rejeitada e repelida, integral ou parcialmente. E o artista que se relaciona com essa linguagem denominamos de *maquiartista*:

[...] denominamos como maquiartista o(a) artista que “maquia”, ou seja, a ação de maquiar algo, corpo ou objeto, no processo criativo do sujeito artista nas artes visuais, abrangendo a interação com essa linguagem visual e o conhecimento dela. Dessa forma, na conjuntura interdisciplinar da maquiagem pelas artes visuais, verificamos o encontro de meios, tecnologias e relações com outras linguagens e sistemas artísticos, inerente ao processo criativo do(a) maquiartista; de modo que passamos a considerá-lo(a) um(a) artista híbrido(a) (Desideri, 2021, p. 276).

Dessa maneira, o maquiartista não se limita ao senso comum do embelezamento que a palavra maquiador carrega, ou outras nomenclaturas, e que se expande nas artes visuais e nas

artes cênicas. O termo visagista, por exemplo, muitas vezes é utilizado ao profissional que se encarrega pelo visual (caracterização) dos personagens de uma peça teatral. Já o termo criado e utilizado por Fernand Aubrey, significa o conceito visual, a imagem pessoal. Porém, no contexto cênico, não iremos estudar e contextualizar a imagem pessoal do ator. Iremos lidar com a voz plástica das personas criadas, efêmeras, que são simbióticas com o cenário, contexto, temática da peça, gestos, iluminação, distância de palco, câmera, tela, ângulo, para essa finalidade cênica para que também os intérpretes potencializem sua voz plástica e dramática. Em cada elemento que ela acopla e incorpora, a sua voz vibra. E, para isso, o termo adequado é *maquiartista*, pois é quem maquia determinado conceito, ideia, em território cênico e das artes visuais, na qual esse processo criativo da maquiagem também possa ser compartilhado. A respeito dessa linguagem, ou melhor, a visão dessa linguagem, aproximamo-nos do conceito de Agamben:

A ideia está inteiramente compreendida no jogo entre anonimia e homonímia da linguagem...A ideia não é uma palavra (uma metalinguagem) e tampouco visão de um objeto fora da linguagem (um tal objeto, um tal indizível não existe) mas visão da própria linguagem. Nada de mediato pode ser alcançado pelo homem falante - exceto a própria linguagem, a própria mediação[...] (Agamben, 2015, p.31).

O autor complementa, ainda, que:

O que une os homens entre si não é nem uma natureza, nem uma voz divina, nem a situação de prisioneiros na linguagem significante, mas a visão da própria linguagem, por conseguinte, a experiência de seus limites, de seu fim... A pura exposição filosófica não pode ser, portanto, exposição de suas ideias sobre a linguagem ou sobre o mundo, mas a exposição da *ideia da linguagem* (Agamben, 2015, p.31).

Do mesmo modo, podemos refletir sobre a ideia da linguagem da maquiagem, novamente aqui como uma voz plástica polifônica, comunicando visualmente personagens, histórias, ações, sentimentos, códigos e signos, de maneira imediata, e como se materializa e se revela, a depender do contexto que procede a comunicação, em fluxo contínuo, como a analogia do *homúnculos*, citada anteriormente. Assim nessa conjectura a ideia materializa-se visualmente. Ademais, com a linguagem visual cria-se, além da imagem criada no plano físico materializado, desdobramentos na virtualidade, reverberando sua voz. Consideramos o sentido da virtualidade através das novas tecnologias, como as imagens digitais, quimeras eletrônicas, que permeiam o ciberespaço, mas também o sentido de virtude, no plano mental, de como afetam a nossa percepção, valores e sentimentos. Intrínseco a isso, está o conceito de voz atrelado a imagem, como cita Nancy, “Não se pode parar no visual mais que no auditivo:

se está suspenso lá onde um é tocado pelo outro, sem nunca se transportar. Dever-se-ia somente dizer: um ritmo o outro” (Nancy, 2017, p.71) E ao observar uma pintura Nancy faz uma ressalva: “A ressonância dessa imagem é tão sonora quanto visual e ressoa tanto na ordem do sentimento quanto na ordem da ideia” (Nancy, 2017, p. 71). Ao ressoar na ordem do sentimento e ideia, se constroem narrativas e a maquiagem assume seu lugar (espaço-tempo) de fala.

Visto que a voz plástica da maquiagem ressoa polifônica, das quais a incorporação de diferentes processos, pontos de vista e linguagens de uma complexa rede de criação, origina dessa maneira as personas plásticas. Em que o maquiartista consegue assim manipular essa linguagem, conjecturando caminhos na virtualidade e reconfigurando o que é revelado na matéria. Como um jogo de sinônimos, antagonismos e contrastes, exploram-se caminhos imagéticos nessa complexa trama. Daí, pode se aplicar a ilusão ótica, que muitas vezes borra as fronteiras entre ficção e realidade, principalmente quando é expandida para além do significado de fenômenos óticos e criando significados de falsificação e verossimilhança.

Retomando a ideia da linguagem proposta por Agamben é possível relacioná-la com um trecho literário da obra *1989* de George Orwell, uma ficção científica sobre um regime opressor em que o estado cria uma nova língua perfeita, destruindo as palavras da língua antiga, restringindo dessa forma a perpetuação da “ideia” (e que o narrador exprime como *crimeidéia* naquele contexto). Abaixo, temos exprimido o conceito da linguagem ideia:

Estamos dando à língua a sua forma final - a forma que terá quando ninguém mais falar outra coisa. Quando tivermos terminado, gente como você terá que aprendê-la de novo... Estamos destruindo palavras - às dezenas, às centenas, todos os dias. Estamos reduzindo a língua à expressão mais simples...É lindo, destruir palavras. Naturalmente, o maior desperdício é nos verbos e adjetivos, mas há centenas de substantivos que podem perfeitamente ser eliminados. Não apenas os sinônimos; os antônimos também.... No fim, todo o conceito de bondade e maldade será descrito por seis palavras - ou melhor, uma única... - Não vês que todo o objetivo da Novilíngua é estreitar a gama do pensamento? No fim, tornaremos a **crimeidéia** literalmente impossível, porque não haverá palavras para expressá-la. Todos os conceitos necessários serão expressos exatamente por uma palavra, de sentido rigidamente definido, e cada significado subsidiário eliminado, esquecido. Cada ano, menos e menos palavras, e a gama da consciência sempre um pouco menor. Naturalmente, mesmo em nosso tempo, não há motivo nem desculpa para cometer uma crimeidéia. É apenas uma questão de disciplina, controle da realidade. Mas no futuro não será preciso nem isso. A Revolução se completará quando a língua for perfeita. Nunca te ocorreu, Winston, que por volta do ano de 2050, o mais tardar, não viverá um único ser humano capaz de compreender esta nossa palestra? Mudarão as palavras de ordem. Como será possível dizer "liberdade é escravidão" se for abolido o conceito de liberdade? Todo o mecanismo do pensamento será diferente. Com efeito, não haverá pensamento, como hoje o entendemos (Orwell, 2009, pp. 23-24, grifos nossos)



Para complementar, acrescenta-se o que Agamben citou sobre a linguagem perfeita, em que os personagens de Orwell disseram que seria a *Novalingua*: “Uma linguagem perfeita, da qual tivesse desaparecido toda homonímia e em todos os sentidos fossem unívocos, seria uma linguagem absolutamente privada de ideias.” (Agamben, 2015, p.31). Assim, na contemporaneidade, na nova era tecnológica e imagética, onde a linguagem visual se torna gradativamente predominante, se desdobra também, como na ficção, o controle de imagens e esvaziamento de informação. Ao pensar as ambiguidades da linguagem, refletir sobre ela, aprofundá-la e a permitir que ressoe, amplificam-se e multiplicam-se formas expressivas e comunicativas, quebrando paradigmas, ultrapassando, projetando e integrando palavras, escrita e imagens, não a limitando e a reduzindo, mas a expandindo. Como o que é considerado na ficção de Orwell como a linguagem imperfeita, que ao contrário de destruí-la, podemos usufruir e compreendê-la tal como ela é, repleta de homonímia e ambiguidades, estruturando-se em suas raízes acessando memórias. Mas isso será possível a medida que abrimos espaços para que as linguagens, muitas vezes apagadas e desclassificadas, possam se disseminar. É necessário, ainda, estarmos conscientes sobre sua existência, investigando suas origens e as preservando. O que também é retratado na ficção científica 1989 é o apagamento da memória, do eu, para a manipulação das massas, que pode ser relacionado com a ideia de arquivo controlado pelo Estado, conforme aponta Seligmann: “Nossa cultura letrada se transforma em cultura eletrônica-digital. As fronteiras entre o eu-arquivo e o mundo-arquivo aberto pela era da computação abalam a identidade do humano” (Seligmann, 2009, p.274). E é nesse abalamento da identidade do humano que o “maquiagem” no sentido amplo e contextualizado, possibilita caminhos reflexivos.

Em virtude das transformações tecnológicas aceleradas, por conseguinte, nossa percepção também mudará, como aponta Benjamin: “Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção” (Benjamin, 2018, p. 46). Nesse ponto, a linguagem da maquiagem se atualiza e avança para o ciberespaço e transborda nos circuitos artísticos como também no cotidiano, redes sociais e em questões sociológicas, psicológicas e físicas, dado que, nos habituamos a ela, a percebemos automaticamente, sem necessariamente compreendê-la com profundidade, pois dificilmente encontram-se teoria crítica e estudos sobre ela. Imersos nela, maquiemos e somos maquiados, indo além, maquiemos ideias e maquiemos com elas. Ainda, conforme a

visão do corpo mídia adaptável de Katz: “Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças” (Greiner; Katz, 2001, p. 71).

Ao analisar a história da linguagem da maquiagem cênica, para compreender sua complexidade na contemporaneidade, principalmente no estudo das próteses e novas tecnologias, é necessário salientar as transformações que ocorreram aos longos dos séculos através do teatro e que afetam a maneira de nos relacionarmos com ela. É preciso percorrer o olhar desde sua fase embrionária, considerando aqui o ponto de partida da Grécia antiga em diante, suas semelhanças e adaptações com a máscara. Entretanto, a maquiagem está além e antes da máscara, uma vez que suas origens são mais antigas, implicando na observação do período paleolítico superior, os rituais de caça, de colheita e de cura, as diferenciações hierárquicas entre tribos através de pinturas corporais, a magia e os xamãs. Porém, na questão de (in)corporação de personagens sobre o corpo, ela adapta-se a partir da máscara, suas formas, traços e expressões, funcionando como máscaras flexíveis, integradas ao rosto personificando criaturas, deuses, fantasmas, heróis, diabos, e assim por diante.

Se as desproporcionais máscaras gregas estão relacionadas com o sentido de ampliação da voz do ator, como megafones e da visualização a distância, a linguagem da maquiagem cênica “reverbera” vozes, ressignificando, através dos gestos, da fala, (in)corporando o contexto e potencializando a personificação. Se a persona se materializa além da atuação, está contida também em cada alteração visual ao corpo pelo meio dessa linguagem, procedente do discurso. Logo, como uma “arte cambiante”<sup>2</sup>, a maquiagem tem se adaptado no decorrer de sua história, metamorfoseando procedimentos. Da mesma forma, se expande em diferentes períodos históricos, culturas diversas, que dialogam entre si, as vezes em contraponto, outros semelhantes ou que se adaptam ou complementam, em contexto sociais e artísticos. Exemplificaremos assim, resumidamente, pontos da história, começando com o ocidente, como a proliferação dos mimos em Roma, com os rostos esbranquiçados, o desdobramento da pantomima, a inquisição da Idade Média e a opressão ao teatro que surge na própria igreja. A *Comédia d'ella Arte* na Itália do século XVIII com máscaras quase que diabólicas, exageradas que cobrem a metade do rosto em personagens tipos, as mascaradas e o carnaval de Veneza, o bobo da corte e sua ironia política entre a vestimenta de farrapos extravagantes. O bufão na fronteira da atuação e realidade marginalizada, literalmente vivenciando o personagem, ao contrário do comedido e clássico *clown* branco (rosto todo branco) na Inglaterra do século

---

<sup>2</sup> Como Patrice Pavis define a maquiagem no Dicionário de teatro.

XVI e o seu oposto extravagante Augusto e o tipo Vagabundo com partes brancas e boca exagerada.

É preciso apontar também as mudanças sobre a luz do palco, do natural ao céu aberto, para a luz de velas, a luz a gás e a eletricidade, revelando as nuances dos personagens com maquiagem feitas de produtos secos, tóxicos como o chumbo, aos materiais mais sofisticados cremosos, a base de graxa e adaptáveis em ambientes quentes e não tóxicos, como também apliques de pelos, bigodes sobre o rosto, e as mudança étnicas que muitos atores faziam para (in)corporar determinados personagens na Inglaterra do século XIX.

No Oriente, o *Nô*, apresenta máscaras simbólicas entre gestos minimalistas revelando sua essência, o *Kabuki* desenha a “máscara” no rosto repleta de códigos entre linha enviesadas e retas, como também na *Ópera de Pequim*, apresenta-se a maquiagem como uma máscara viva, flexível, adaptada ao formato do rosto. Com a guerra, em um Japão arrasado, ressurgem das sombras o *Butoh*, como espectros brancos, referenciando os antepassados em uma dança entre as fronteiras da vida e a morte. A maquiagem branca ultrapassa o rosto, espalha-se no corpo evidenciando veias, rugas, ossos e articulações.

Com o advento do cinema, novas transformações tecnológicas afetam os cosméticos e as câmeras necessitam de maquiagens que valorizam os semblantes dos atores nas telas e se criam novos procedimentos para caracterizações. No teatro, a luz elétrica revela as imperfeições, os detalhes da cenografia, do figurino e da maquiagem. A máscara ressurgem no cinema como forma de borracha com pouca flexibilidade, até passar por várias adaptações e se transformaram em pequenos pedaços finos e super flexíveis, próteses de silicone e *foam latex*, que são aplicadas no rosto, em processos da maquiagem que as torna geralmente, imperceptíveis. Ainda, com a tecnologia computadorizada na contemporaneidade, com CGI pode se criar extensão dessa maquiagem animando-as, modificando-as, expandindo-as ou até mesmo a eliminando do plano físico e substituindo pelo virtual, usando a configuração do rosto dos atores, através do mapeamento digital, como é o caso de filmes como *Avatar*, de James Cameron (2009) e *Planeta dos macacos* de Rupert Wyatt (2011). E não é apenas nos circuitos artísticos, mas a linguagem da maquiagem se desenvolve também nos contextos sociais, às vezes como reflexos do cinema, inspirando em grandes personagens, estrelas e divas que geram tendências de maquiagens.

Dessa maneira, o nosso corpo está adaptado na era das imagens, estamos (in)corporados nas máscaras virtuais, ou melhor na maquiagem física e virtual constante, seja

no cinema, em espetáculos teatrais, shows, televisão, em páginas de perfis sociais, em sites sobre nós, em imagens que escolhemos personificar, que nos apresente e represente e (in)corporamos e reverberamos vozes. Agora, a máscara é maquiagem e a maquiagem é a máscara e ambas são linguagens de (in)corporação. Podemos dizer, nesse aspecto, que somos imagens e agimos como imagens, nos relacionamos com imagens no mundo contemporâneo das imagens que criamos e maquam, principalmente nas artes cênicas. Porém, não necessariamente lhe concedemos como seres viventes por si só, embora possa parecer plausível na atualidade que vivemos, pois de acordo com Ranciére: “Dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase-corpo que são mais que ilusões, menos que organismos vivos” (Ranciére, 2017, p200). Assim, compreendemos a imagem em sua própria consistência de imagem, desse ponto de vista de “mais que ilusões” e a investigamos no articular do território das artes cênicas, revelando-se na linguagem da maquiagem, aos mesmo tempo que a ouvimos e a vislumbramos. Por exemplo, iremos analisar algumas obras como filme, espetáculo, vídeo experimental e literatura, destacando a maquiagem e seus desdobramentos. Em seu recente filme *Crimes do Futuro* (2022) o diretor David Cronenberg utiliza a linguagem da maquiagem como um dos elementos proeminentes e que conduz sua narrativa fílmica à uma distopia. Ao criticar o circuito das artes e a sociedade contemporânea, Cronenberg apresenta uma série de imagens e cenas desconcertantes, ambíguas e viscerais, com abundante uso de próteses *prosthetics* de silicones, transfiguração na pele, penetrações, dissecações, mutilações, possibilitadas pela maquiagem. Em um certo momento do filme, um performer interpretado pelo dançarino Tassos Karahalios aparece com várias orelhas sobre o corpo, com os olhos e bocas costurados, em uma dança coerente ao som de um ritmo pulsante (Figura 1).



Figura 1: O ator Tassos Karahalios com prótese de silicone.  
Fonte: <https://www.gq.com/story/ear-man-crimes-of-the-future>

Quando entra em cena, uma voz ao fundo diz que “é tempo de parar de ver, é tempo de parar de falar, é tempo de ouvir” enquanto a boca do performer é costurada. Logo, um dos personagens em diálogo com o protagonista, diz que as orelhas não têm funcionalidade, que eram apenas parte de um show. Ao mesmo tempo que a cena ilustra essa fala com o personagem repleto de orelhas no corpo, atentando ao excesso de imagens que nos bombardeiam, acontece a quebra dessa lógica em seguida, ao representar insignificância no organismo dos órgãos acoplados. Se a diegese nos conduz às mutilações desnecessárias do corpo em conveniência da arte como crítica a futilidade da sociedade, a imagem do corpo nesse contexto torna-se essencial através da linguagem “ideia” da maquiagem, reforçando a mensagem. Ademais, podemos supor essa linguagem, especificamente nessa cena, como resistência e protesto á mutilações, já que opta por expor a consistência de “quase-corpo”, como citamos. Além disso, há a reflexão sobre os maus tratos ao corpo, imposto pela imagem em diversos sistemas, que repercute no filme ao todo, como se a imagem estivesse anulando e degradando o corpo.

Com as novas tecnologias disponíveis, a maquiagem, no circuito das artes cênicas, oferece diversos caminhos de manipulação da imagem do corpo físico sem a necessidade de o mutilar, como o que ocorreu nos bastidores do processo criativo da cena do filme de Cronenberg, no momento da performance com as orelhas grudadas no personagem. Karahalios ficou impressionado com as próteses clonadas de suas orelhas, conforme depoimento em uma entrevista: “É exatamente a mesma sensação quando você toca a sua orelha, o mesmo formato, dureza e maciez. Ele disse. “Foi muito estranho”<sup>3</sup> (Paiella, 2021, p.1, tradução minha).

Mesmo assim, o corpo ainda passa por desafios e adaptações no processo da maquiagem que foi realizado pelas maquiartistas Alexandra Anger e Monica Pavez, em que aplicaram aproximadamente 36 próteses de orelhas sobre o corpo do performer (figura 2 e figura 3). O artista revela em entrevista alguns momentos da preparação:

---

<sup>3</sup> “The feeling is exactly the same as when you touch your ear, the same hardness, the same softness, the shape,” he says. “It was very weird” (Paiella, 2021, p.1).

O processo de aplicação durou aproximadamente 4 horas, na qual ele não podia se movimentar. Tampando seus olhos e bocas, significava que ele não poderia comer e ver durante o dia de filmagem. Karahalios também fez meditação para suportar os momentos mais incômodos da caracterização. ‘E algo aconteceu e eu não me importo’, ele disse. Eu esqueci que tenho necessidades, ele disse. Eu não queria ver nada. Eu não estava faminto. Eu estava com um pouco de sede, mas eu disse. Está tudo bem, não me importo<sup>4</sup> (Paiella,2021, p.1, tradução minha).



Figura 2 e Figura 3: O ator Tassos Karahalios com prótese de silicone nos bastidores. Imagens postadas do perfil da produtora @neonrated do filme no tweeter em 2022.

Isto quer dizer que os processos que o corpo do intérprete experienciou através da maquiagem, ao ponto que se habituou, (in)corporou as próteses sobre o corpo. E, ainda, pelo fato de estar com a boca e os olhos tampados pelas próteses, não sentia mais necessidade de abri-los, além de se preocupar com os movimentos para não danificar a maquiagem a ser filmada. Mesmo que por um dia de transformações efêmeras ao corpo do dançarino, o próprio processo de criação, ao ser maquiado infere em ato performativo de (in)corporação e que o corpo também se modifica e se adapta nesse processo pré e durante a performance, muitas vezes limitando seus movimentos e sentidos naquele momento. Esse processo também se mistura com o personagem, lhe dando sua característica de acordo com a configuração do corpo do dançarino. Por conseguinte, a maquiagem possibilita caminhos para que novas tecnologias e adaptações pensadas a não serem agressivas, torturantes e degradantes ao corpo, bem como os olhos do ator e a boca podem ser tapados no último momento do processo.

<sup>4</sup> It took around four hours total for the application process, during which he could not move. Sealing his eyes and mouth shut meant that he could neither see nor eat during the day of filming. ...Karahalios also meditated to get through some of the more unpleasant parts of the preparation. “And something happened and I didn't care,” he says. “I forgot I have needs. I didn't want to see anything. I was not hungry. I was a bit thirsty after a while, but I said, ‘Okay, it doesn't matter’”<sup>4</sup> (Paiella,2021, p.1).



Podemos também dizer que o mesmo personagem, o mesmo processo de maquiagem, interpretado por outros corpos, obterão outras vozes ressoantes com suas próprias características, cada qual reagindo a (in)corporação de diferentes formas, ressignificando em novas imagens, ou as vezes repelindo, não se adaptando. Aqui a persona plástica que se constitui nesse discurso polifônico pode-se tornar inflexível como uma máscara, limitando e aprisionando o ator, ou nesse caso de Karahalios, deixar que o contamine, se torne flexível. Isso nos faz levar em consideração, que Cronenberg fez questão de selecionar o dançarino específico, considerando seu corpo e a maneira de dançar, para que se configurasse à caracterização que tinha planejado. Se o processo criativo da maquiagem adapta-se o corpo a ser maquiado, as normas de um determinado roteiro e ideia seleciona o corpo que melhor a configura. Vale lembrar o conceito de “redes de criação” de Cecilia Salles, que explica que o processo criativo da maquiagem de um personagem se estrutura em uma complexa rede mutável durante o percurso, que qualquer mínimo desvio pode provocar um resultado completamente diferente do que imaginado anteriormente, ou de situações e adaptações inesperadas obter o melhor ou o pior do que o esperado. Por exemplo, no relato sobre o processo criativo, as maquiartistas revelaram que, no princípio o diretor não tinha solicitado a aplicação de muitas próteses de orelhas no corpo do dançarino, mas ao ver os testes, mudou de ideia, aumentando a quantidade. Também as maquiartistas enfrentaram dificuldades de encontrar determinados produtos no país do local de filmagens e fizeram adaptações e se inspiraram para criações de outras cenas, em que precisariam de órgãos de silicone, conforme depoimento:

Quando se tratava do processo de incisão cirúrgica, a dupla teve que criar órgãos. Pavez diz que Cronenberg lhes deu liberdade em como seria a aparência de um órgão “estranho”. Como o filme aponta para descrições em que é revelado quase como corpos estranhos crescendo por dentro, elas decidiram se divertir com essa criação. Pavez diz: “Analisamos referências de como são os órgãos de polvos e animais marinhos, e também analisamos tumores (Tangcay, 2022, p.1, tradução nossa)<sup>5</sup>.”

Um outro fator ocorreu durante o marketing do filme, possibilitado outra reflexão do uso da maquiagem e a sua reprodutibilidade, já que a produtora do filme criou uma campanha para os fãs, visando engajamento da obra em seu *twitter*. Isso nos faz observar que algumas

---

<sup>5</sup> When it came to in the incision process, the duo had to create organs. Pavez says Cronenberg gave them freedom in what a “strange” organ could look like. Since the film points to those descriptions where it’s described almost like foreign bodies growing inside, they decide to have fun with that creation. Pavez says, “We looked at references of what octopus and marine animal organs look like, and we also looked at tumors (Tangcay, 2022, p.1).”

peças de silicone, prótese da orelha do ator foram replicadas para oferecer de presente aos seguidores da página. Não é simplesmente uma orelha de silicone, mas uma orelha criada com a ideia do personagem do filme e ao possuí-la, o fã acessaria a memória da cena. Ainda, adicionaria a memória do processo de caracterização do dançarino, visto que a orelha será entregue “encapsulada”, ou seja, preparada com uma fina película circundante para ser aplicada no corpo e integrá-lo, sem deixar visível a transição do silicone com a pele, criando uma ilusão de ótica que remete uma orelha real no corpo. Tal memória poderia ser diferente se apenas a orelha de silicone não estivesse encapsulada, funcionando como objeto decorativo, porém o fator do encapsulamento traz funcionalidade e remete a técnica da maquiagem (figura 4). Podemos dizer que nessa orelha, nesse contexto, ressoa a voz do diretor, do dançarino e das maquiartistas. Além disso, o certificado de autenticação que acompanha a prótese, reforça a intenção de resgatar o personagem do filme da performance. Porém, ao analisar o filme, podemos supor que esse ato procede uma crítica do diretor a nossa era da reprodutibilidade técnica, a perda da áurea, que transmite uma ironia ao anexar com a prótese o certificado de autenticidade, conforme observou Benjamin:

A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possível por meio da imagem - ou melhor, da cópia, da reprodução - torna-se mais e mais presente a cada dia... Unicidade e duração estão tão unidos nesta quanto transitoriedade e repetibilidade naquela. A remoção do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a assinatura de uma percepção cujo “sentido para o idêntico no mundo” aumentou de tal modo que ela, por meio da reprodução, o extrai até mesmo do que é único. Revela-se, assim, no âmbito intuitivo, aquilo que na teoria se torna perceptível na crescente significação da estatística. O alinhamento da realidade com as massas e das massas com ela é um evento de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a intuição (Benjamin, 2018, p.47).

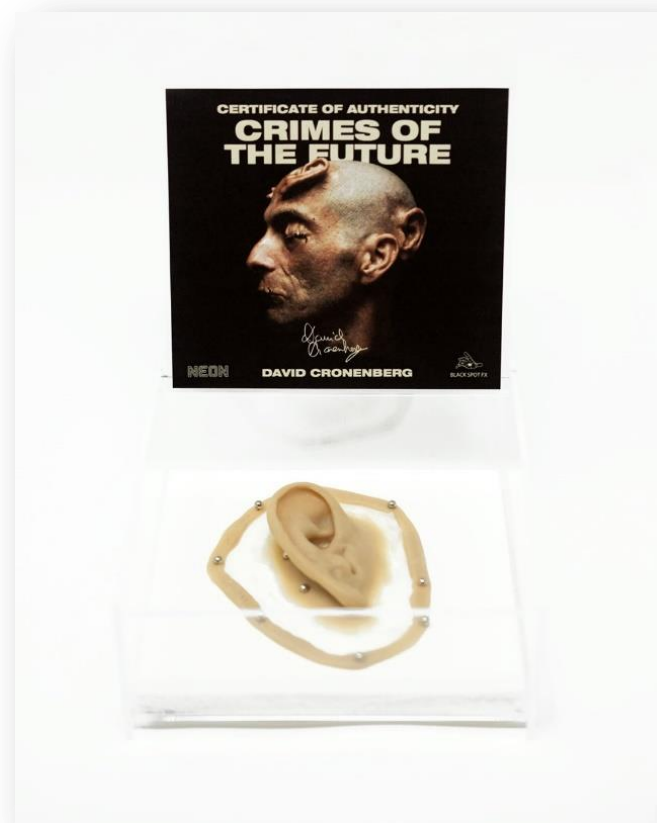


Figura 4: Prótese de silicone encapsulada para aplicação no corpo, com película fina circundante.

Mesmo que nossa percepção do filme e da performance seja modificada, ao relacionarmos com as réplicas, resgatamos as informações que agora são ressignificadas e, de uma certa forma, táteis pelo objeto que poderá ser funcional no sentido da maquiagem (se for aplicada no corpo ou como objeto decorativo), como também é um simulacro, uma réplica que não foi usada como a original. Após usadas, as réplicas rompem a fina película circundante e são descartadas, não podendo ser reutilizadas com qualidade novamente, ou podem ser conservadas como lembranças decorativas, procedimento que ocorreu nos bastidores: “Quanto aonde as orelhas foram após as filmagens, Cronenberg e as maquiadoras levaram um monte. Karahalios tem o resto. “Mantive a original, mais de 30 orelhas em uma caixa de pizza”, conta. “Quem vê, fica tipo, ‘Oh meu Deus’”<sup>6</sup> (Paiella, 2021, p.1 tradução minha). Se a prótese nessa trama tem valor poético, subjetivo, na construção de personagem e confecção de

<sup>6</sup> “As for where the ears went after filming, Cronenberg and the makeup artists took a handful. Karahalios has the rest. “I kept the original one, plus almost 30 ears in a box of pizza,” he says. “Whoever sees it, they’re like, ‘Oh my God’” (Paiella, 2021, p.1, tradução minha)

um brinde, como lembranças da performance de uma ficção científica, podendo ser funcional ou não, é inevitável a perda de sua áurea. Conforme reforça Groys, “Aura é, para Benjamin, o relacionamento da obra de arte com o local onde é encontrada - o relacionamento com seu contexto externo. O espírito da obra de arte não está em seu corpo, mas o corpo da obra de arte é encontrado em sua aura, em seu espírito” (Groys, 2015, p. 84).

Já prótese utilizada na modelo tetraplégica Muslim, no vídeo experimental do artista Matheuw Barney, *Cremaster* (2005) adquire função de prótese de substituição de membro, pois ela é utilizada sobre os membros amputados da modelo, permitindo que caminhe ao mesmo tempo que performe um ser fantástico, pois as próteses são semelhantes as patas de uma onça.

Os desdobramentos que a linguagem da maquiagem possibilita, geram discussões que necessitam de análises e pesquisas complexas. Ela ainda não se legitimou por si só nas artes cênicas e tampouco nas artes visuais, o que dificulta a sua emancipação e compreensão além do senso comum, na contemporaneidade. Porém, com as transformações tecnológicas, podemos ter acesso esse conhecimento e disseminá-lo, quebrando paradigmas que a aprisionavam por tanto tempo.

Através de um vídeo experimental mudo intitulado *Polític@* analisamos a linguagem da maquiagem sobre um corpo inanimado, um protótipo de silicone, feito por um molde negativo, através de uma impressão do próprio rosto do *maquiartista*, no qual foi aplicado pelos sintéticos e coloração, à base de silicone. Esse rosto, com olhos fechados, foi colocado sobre um fundo branco. Aos poucos, as letras aparecem sobre o fundo e depois maquiadas no rosto sintético, (in)corporando-se na prótese, até preencherem completamente o quadro e desaparecerem, com a frase “Hoje eu não vou falar”, de forma que o ato de maquiar não aparece e foi cortado na edição. Dessa maneira, é proposto a discussão da linguagem e da ideia, considerando-a, conforme aponta Benjamin:

A idéia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra. Na percepção empírica, em que as palavras se fragmentaram, elas possuem, ao lado de sua dimensão simbólica mais ou menos oculta, uma significação profana evidente (Benjamin, 1984, p.59).

Isso nos faz refletir também que, nesse vídeo, a réplica se faz pensante e seu pensamento é visualizado por nós, através de palavras-ideias, mesmo tendo evocado o silêncio, quase um estado de morte, como uma máscara mortuária do maquiartista imersa em um excesso de informação repetitiva, que a camufla e a transfigura. Não é necessário falar ao

pensar, ou melhor, pensamos falando, ao ponto que, saturada de palavras que apagam sua forma, no sentido análogo ao plano mental, a face sintética se faz semelhante ao fundo branco que a sustenta (figura 5). A frase também possibilita refletir, no sentido político, sobre a constante pressão a necessidade de se posicionar, de falar do lugar de fala, ou seja, discutir constantemente, a pessoa afirmando sua própria posição política e social. Logo, o direito de calar-se também é uma fala no mundo contemporâneo da virtualidade, ao mesmo tempo que joga com a grafologia, da linguagem abreviada que se usa na internet que nos impregna e a da gramática correta, entre letras de forma, cursiva, maiúscula e minúscula.

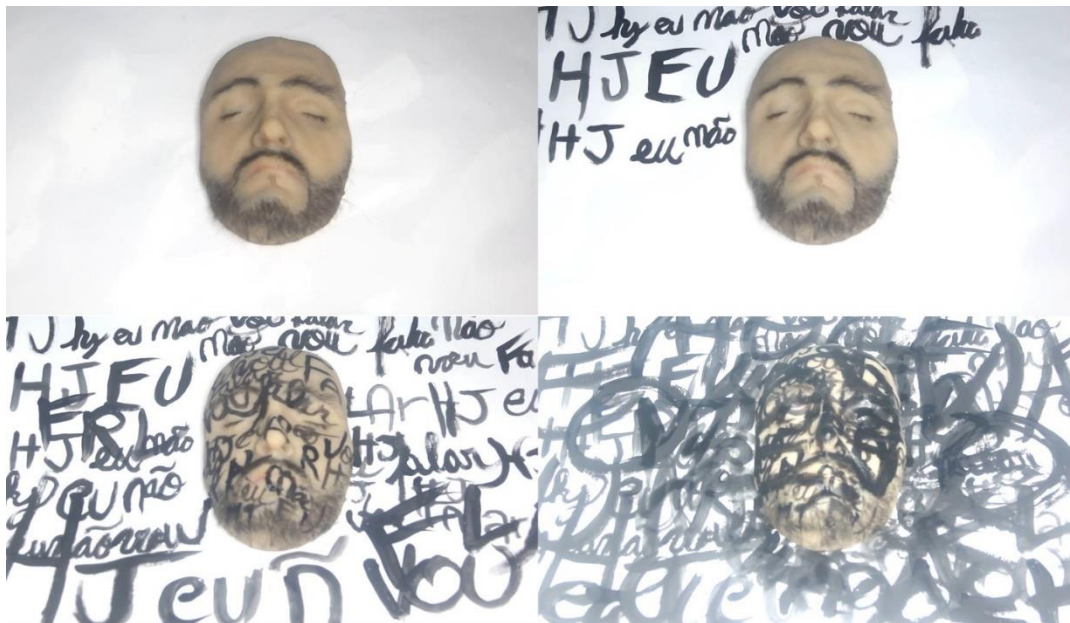


Figura 5: Cenas do vídeo performance *Polític@* de Marcio Desideri 2022.

Em um trabalho de criação de um personagem para o cinema, uma criatura fantástica que envolva aplicação de próteses, (e que modificará totalmente a fisionomia do ator), a linguagem da maquiagem se incorpora em outras formas como a escultura, a pintura e o desenho. Para esse processo o(a) maquiartista realiza o desenho da ideia que pretende executar, inicia a retirada do molde do ator e inicia a modelagem sobre esse rosto (Figura e Figura e Figura ). Após finalizar o formato, retira novamente o molde, para confeccionar peças de silicone encapsuladas ou de *foam látex* flexíveis para serem aplicadas no corpo, que se encaixarão perfeitamente. Visto que essa integração minuciosa só é possível através da configuração do rosto do ator.





Figura 6: Desenho e escultura sobre clay de Márcio Desideri 2019.



Figura 7: Próteses de foam látex de Márcio Desideri 2019.





Figura 8: Modelo Yang Yu. Aplicação de próteses de Márcio Desideri 2019.

De acordo com cada personagem, a caracterização revela-se através de texturas, cores, formatos e discurso (Figura 9), como por exemplo, informações sobre sua natureza, personalidade e história, bem como a sua presença nas artes cênicas, no contexto de um filme, espetáculo, performance. De acordo com Monica Magalhães: “A maquiagem é um discurso em ato procedente de uma presença” (Magalhães, 2010, p. 32).



Figura 9: Modelo Yang Yu. Personagem com próteses de de foam látex de Márcio Desideri, foto realizada pela Cinema Makeup School 2019.

O mesmo conceito se configura para um espetáculo teatral, porém a linguagem adaptada para esse contexto, como por exemplo, os procedimentos e técnicas para a maquiagem cinematográfica e teatral são diversificados. E por isso é importante compreender as suas redes de criação, que se configuram no processo criativo, permitindo expandi-la. No teatro é comum o uso de próteses de látex que são menos flexíveis e melhor visualizadas à distância na construção de personagens, bem como o uso de maquiagem com alto contraste, cores e esfumados, podendo variar de acordo com a temática. No cinema, com as câmeras de alta resolução, procura-se o uso de próteses flexíveis, translúcidas em que a aplicação no corpo geralmente é verossímil, no sentido da diegese, mesmo que o personagem seja fantástico. Por outro lado, no processo de pequenas alterações no rosto para o cinema, produz-se um efeito imperceptível, mas que alteram as configurações do rosto, revelando características do personagem, etnias, cultura, entre outros (Figura 10).

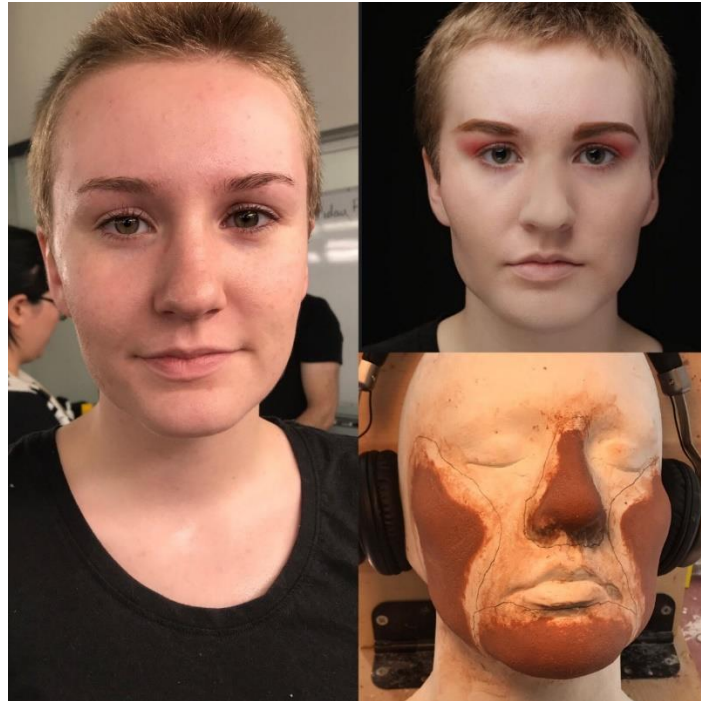


Figura 10: Modelo Podly James. Alterações do formato do rosto oval para o rosto hexagonal de base reta, com pequenas próteses de silicone de Márcio Desideri 2019.

Retomando o teatro, os espetáculos do diretor teatral contemporâneo Robert Wilson, geralmente seguem uma padronização do estilo de maquiagem nos personagens que remetem ao mimo, ao *clown*, com rosto embranquecido e traços expressionistas que enfatizam os olhos e a boca. Além disso, trabalham com uma cenografia estilizada, minimalista, com jogo de luz e sombra (Figura 11).



Figura 11: Foto do espetáculo "Pushkin's Fairy Tales" de Robert Wilson. Fonte: <https://robertwilson.com/>

Ao representar a história do Garrincha, famoso jogador brasileiro de futebol, o espetáculo *Garrincha: Uma ópera de rua*, (2016) do diretor Robert Wilson misturou elementos da cultura brasileira com seu estilo, e adaptou o branco no rosto em diferentes graus, algumas vezes focando em pequenas partes dos olhos e sobrancelhas e, outras vezes, eliminando-o do personagem (Figura ).



Figura 12: Foto do espetáculo “Garrincha” de Robert Wilson. Fonte: <https://robertwilson.com/garrincha>

Visto que os desdobramentos da linguagem da maquiagem em diferentes meios, referindo-se novamente a obra 1989, selecionamos um trecho e que o autor narra o momento em que o protagonista Winston é surpreendido por Júlia, com o uso de maquiagem:

Operara uma transformação muito mais surpreendente. Pintara o rosto. Devia ter ido a uma loja do bairro proletário e comprado um jogo completo de cosmética. Passara batom forte nos lábios, ruge nas faces, pó de arroz no nariz; até havia, em torno dos olhos, um toque de tinta que os realçava. A maquiagem não fora bem-feita, mas nesse particular Winston não tinha grandes exigências. Não havia nunca visto ou imaginado uma mulher do Partido usando cosméticos. Era espantosa a melhora do seu aspecto. Com uns retoques de cor aqui e ali Júlia não apenas se fizera muito mais bonita como, sobretudo, mais feminina. O cabelo curto e o macacão masculinizante apenas davam destaque a esse efeito (Orwell, 2009, p. 65).

Nessa trama, podemos dizer que, através das palavras, a maquiagem como metalinguagem revela-se como ato de rebeldia e militância da personagem Júlia, por ser membro de um partido conservador. Ainda, acentua os aspectos femininos e a sua beleza através dos olhos de Winston que, mesmo notificando que não esteja bem-feita (e essa informação pode revelar a falta de costume do maquiador desse futuro castrador), atingira um espantoso efeito, surpreendendo o personagem, fazendo-nos refletir que não a vemos, mas visualizamos a ideia no momento que ressoa subjetividade e ambiguidade.



Em síntese, podemos dizer que, através linguagem da maquiagem, o maquiador atinge uma dimensão mágica de (in)corporação, contaminação, da falsificação e de ilusão, em diversificados meios e graus de intensidade, na qual seu discurso polifônico é resultante de uma complexa e mutável rede de criação, ilimitada, de um aglomerado de vozes plásticas, que o corpo significativo se ressignifica em fluxo contínuo. Dessa maneira, podemos explorar caminhos, quebrar paradigmas, legitimando a maquiagem nas artes cênicas e visuais. Reiterando que o processo criativo do maquiador, assemelha-se ao de um alquimista, mas que ao contrário de produzir *homúnculos*, serão produzidas personas plásticas que se estabelecem através do discurso polifônico.

## Referências

- ALLOA, Emmanuel. Introdução - **Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar**. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem*. Trad. Carla Rodrigues. São Paulo: Autêntica, 2017. pp. 7-22.
- AGAMBEN, Giorgio. **A ideia de linguagem**, in *A potência do pensamento - ensaios e conferências*. Belo Horizonte e São Paulo: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (p. 17). L&PM Editores. Edição do Kindle, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo. Brasiliense, 1984.
- CARAMELLA, Elaine(org). **Mídias, multiplicações e convergências**. São Paulo: Senac, 2009
- DESIDERI, Marcio R. **Processos Criativos nas Artes Visuais: O Ponto de Vista de um Maquiador**. 2021. 235p (Mestrado em Artes Visuais) São Paulo: Unesp, 2021.
- DESIDERI, Marcio R. **Desterritórios nas artes virtuais: o campo híbrido do(a) maquiador, em redes de criação compartilhadas**. Rebento, São Paulo, no. 14, Jan-Jun 2021.
- GROYS, Boris. **Arte, Poder**. tradução Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpo mídia**. In: GREINER, Christine (Org.). *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Corpo e processos de comunicação**. Revista Fronteiras - Estudos midiáticos UNISINOS, Vol. III, n. 2, 2 dez. 2001. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2021.

MALETTA, Ernani. **Entrevista Ernani Maletta: teatro, corpo e voz.** Por: Henrique de Oliveira Lee. Polifonia. v.21 n.30, 2014. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/periodicos/entrevista-com-ernani-maletta-teatro-corpo-e-voz/>

MAGALHAES, Mônica F. **Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica.** 236p, (Doutorado em Estudos Linguísticos) Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem: (understanding media).** São Paulo: Cultrix, 1964.

NANCY, Jean-Luc. **Imagem, mímeses e méthexis.** In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem.* Trad. Carla Rodrigues. São Paulo: Autêntica, 2017. p. 55-72.

ORWELL, George. **1984.** São Paulo : Companhia das letras. 2009

PAIELLA, Gabriella. **The Agony and Ecstasy of Playing Ear Man in Crimes of the Future.** 2022. Disponível em: <https://www.gq.com/story/ear-man-crimes-of-the-future>. Acesso: 23, ago. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** 3.ed. São Paulo: Perspectiva 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **As imagens querem realmente viver.** In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem.* Trad. Carla Rodrigues. São Paulo: Autêntica, 2017. pp. 55-72.

SALLES, Cecília. A. **Redes de criação.** São Paulo: Horizonte, 2006

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo.** 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636279>. Acesso em: 29, ago. 2021

TANGCAY, Jazz. **‘Crimes of the Future’: Ear Man Needed 36 Prosthetic Pieces.** 2022 Disponível em <https://variety.com/2022/artisans/news/crimes-of-the-future-ear-man-36-prosthetic-pieces-1235285983/> - Acesso em: 25, ago. 2022.



Artigo recebido em 05/09/2022 e aprovado em 30/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.44902>

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

---

<sup>i</sup> Marcio Desideri - doutorando em Artes Da Cena na Escola de Comunicação da UFRJ. Mestre em Artes Visuais pela UNESP. Pós graduado em Docência em Ensino Superior no Centro Universitário Senac. Foi docente da Universidade Belas Artes na graduação e pos graduação em Artes Cênicas e Licenciatura em Artes visuais. Possui formação internacional com o título *Master Makeup Program* na *Cinema Makeup School* em Los Angeles. É maquiartista, especialista em maquiagem cinematográfica e teatral reconhecido internacionalmente com publicações, na qual realiza exposições, vídeos publicitários, editoriais, filmes nacionais, performances, eventos e palestras. [marciodesiderieventos@gmail.com](mailto:marciodesiderieventos@gmail.com).  
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8354568856183673>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4411-0044>

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



# Música e teatro: aproximações e afastamentos

Bianco de Souza Marques<sup>i</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil<sup>ii</sup>

## Resumo - Música e teatro: aproximações e afastamentos

O artigo propõe reflexões sobre as relações existentes entre a música e o teatro. Discorre sobre sua origem comum nos rituais do homem primitivo e na prática da *mousikè*, pelo coro da antiguidade clássica. Ressalta seu posterior afastamento decorrente de uma visão cartesiana da arte ocidental, que ainda hoje se faz presente na prática e formação dos artistas cênicos. O texto aponta para as noções de polifonia e de musicalidade como alicerces de uma experiência cênica que abarque a multiplicidade de vozes operadas por atores em cena, de modo a superar fronteiras entre as linguagens.

**Palavras-chave:** Música e teatro. *Mousikè*. Coro cênico. Polifonia. Musicalidade.

## Abstract - Music and theatre: approaches and diversions

The article proposes reflections about the relations that exists between music and theatre. Talks about the common origin on primitive man rituals and on practice of *mousikè* by the classical antiquity choir. Highlights his subsequent removal due to the Cartesian view of western art, that even today it is present on practice and shaping of scenic artists. The text points to the notions of polyphony and of musicality as a foundation of a scenic experience that covers a variety of voices operates by actors in scene, in order to overcome borders between the languages.

**Keywords:** Music and theatre. *Mousikè*. Scenic choir. Polyphony. Musicality.

## Resumen - Música y teatro: enfoques y distancias

El artículo propone reflexiones sobre las relaciones existentes entre la música y el teatro. Discute su origen común en los rituales del hombre primitivo y en la práctica de la *mousikè*, por el coro de la antigüedad clásica. Destaca su posterior distanciamiento debido a una visión cartesiana del arte occidental, que aún hoy está presente en la práctica y en la formación de los artistas escénicos. El texto apunta a las nociones de polifonía y musicalidad como fundamentos de una experiencia escénica que abraza la multiplicidad de voces operadas por los actores, con el fin de superar las fronteras entre los lenguajes artísticos.

**Palabras clave:** Música y teatro. *Mousikè*. Coro escénico. Polifonía. Musicalidad.

Ainda que sejam fartas as experiências teatrais em que o mundo das sonoridades, do canto e do ritmo já é parte integrante e própria do processo cênico (não tratando-se de um “empréstimo” da linguagem música), vemos que persiste uma visão segmentária que faz com que muitos atores receiem ou se vejam incapazes de trabalhar musicalmente. Ainda hoje a música é muitas vezes encarada como algo próprio para especialistas, um saber exclusivo para os músicos.

Também não é raro que o teatro agregue profissionais da área musical que - não estando acostumados ao ambiente da cena ou mesmo nunca tendo se atentado para sua própria *performance* - acabam trazendo para o trabalho uma perspectiva mais encerrada no universo do som, do instrumento, da música em si. Sendo a música uma linguagem plenamente desenvolvida, com lógica e repertório próprios, ainda é comum que seja integrada ao teatro desde esse lugar “de fora”.

Porém, é próprio do teatro promover uma reconfiguração de todos os elementos presentes em uma situação de representação, diluindo sempre essas fronteiras.

Uma vez na cena, a música estará, assim, sempre integrada ao polifônico discurso cênico. Como observa o compositor Livio Tragtenberg (1999, p. 89), “a música de cena não é música em estado puro, mas em estado dialógico” - ou seja, ao se tornar teatro, a música não poderá jamais ser percebida da forma que o é quando está na situação de protagonista, por exemplo, em uma circunstância de escuta pura.<sup>1</sup> Afinal, o teatro é polifônico por natureza, no sentido que emprega Maletta (2016).

### *A mousiké e o theatron*

Todo o complexo de práticas que conhecemos como música e teatro é fruto de uma mesma necessidade de expressão humana, que toma formas diferentes no correr da história e de acordo com as mais diversas e plurais culturas. Música e teatro possuem origem comum nos rituais primitivos e, com o tempo, vão se secularizando, ganhando *status* de linguagens artísticas e se formalizando nos seus códigos de funcionamento interno. No Ocidente, é comum relacionarmos o surgimento dessas linguagens ao auge do pensamento grego clássico, por volta do século V a.C.

---

<sup>1</sup> Não existe, claro, uma “escuta pura”, mas a expressão é usada para se referir, por exemplo, à situação de ir a um concerto apenas para ouvir música. O objeto de apreciação neste caso seria, puramente, o som.

Teatro vem da palavra grega *theatron* e faz referência ao lugar em que o público se posicionava para assistir aos grandes festivais cênicos. Teatro é, portanto, o lugar *de onde se vê* um espetáculo, e isso nos sugere uma atenção especial ao sentido da visão, ao âmbito das imagens. Acompanhando Pavis (1999, p. 372),

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.

O termo música, por sua vez, é proveniente da palavra grega *mousiké*, que significa algo como “a arte das musas”. Etimologicamente, o vocábulo não guarda relação exclusiva ao âmbito dos sons e do ritmo. Remonta a um tempo imemorial (Tomás apud Maletta, 2014) e faz referência às nove musas das artes e das ciências, filhas de Zeus e Mnemónise (a titânide da memória), após a vitória de Zeus contra Cronos. Na mitologia grega, cada uma dessas deusas inspirava uma das áreas do pensamento humano. Como registra Moreira (2014, p. 37),

Além da arte, as musas também presidiam ao pensamento sob todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemática, astronomia. Os poetas as invocavam para que lhes inspirasse a verdade. Por isso, foram consideradas deusas protetoras da educação (e, por extensão, da poesia e da cultura em geral).

A música enquanto prática encerrada no universo sonoro era, pois, apenas uma das partes dessa ampla e multiforme *mousiké*.

Mais tarde, passaríamos a usar a palavra música apenas para se referir à parte da *mousiké* relacionada a uma “arte dos sons”, com suas melodias, padrões rítmicos e harmônicos. Maletta (2014) sugere que vem daí uma concepção errônea do que seja ou não seja o propriamente musical. Segundo o autor, a confusão sobre a origem do termo fez com que conceitos como ritmo, tempo ou harmonia fossem classificados como originários da arte música e, muitas vezes, tratados como sua exclusividade:

Se a arte hoje chamada Música, ao se desmembrar da *Mousiké*, tivesse tido outra denominação – por exemplo, Artes Sonoras –, o adjetivo “musical” não apareceria como derivado dela e sim da *Mousiké*, sendo, portanto, usado mais livre e legitimamente por outros campos do conhecimento (Maletta, 2014, p. 37-38).

Para os gregos, assim como entre os mais diversos povos, o fazer musical surge do processo ritualístico e está ligado ao êxtase, à embriaguez e à sublimação. O aspecto sacrificial da música é tratado por Wisnik (1989) no livro *O som e o sentido*: “o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico” (p. 31).

O autor, em sua proposta de escrever “uma outra história das músicas”<sup>2</sup>, apresenta a ideia de que “as sociedades existem na medida em que possam fazer música”, sendo música todas as mais diversas formas de organização do elemento sonoro já produzidas pelo ser humano. Tudo começa, ele argumenta, nos ritos sacrificiais:

Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som (Wisnik, 1989, p. 31).

Essa música coletiva, inebriante, ritualística, que promove “a exaltação, a embriaguez e a ruptura dos limites” está relacionada, para os gregos clássicos, à figura de Dionísio, o deus do teatro: “um deus libertador, que conduzia a alma para além do ‘cárcere provisório’ do cotidiano, fazendo a alma experimentar o que estaria para além, numa visão do extracotidiano” (Moreira, 2014, p. 38). O aspecto transgressor do mito dionisíaco fez com que seus ritos se difundissem principalmente entre as “camadas populares da sociedade grega” (p. 38).

Paralelamente a essa percepção dionisíaca e popular do som, a sociedade grega também viu surgir, gestada na confraria científico-religiosa de Pitágoras, uma outra perspectiva - bem mais racional - de compreensão do fenômeno sonoro. Pitágoras buscava compreender a harmonia universal presente na natureza e, por meio dela, criar doutrinas e códigos que pudessem reger o viver social, moral e político dos homens. Utilizando um instrumento de apenas uma corda, pressionada em diferentes pontos, ele investigou as relações matemáticas encontradas entre os sons produzidos e o comprimento da corda sonante. O som como metáfora do equilíbrio do universo.<sup>3</sup>

A partir da perspectiva pitagórica, o sentido da audição e a vivência desse som no corpo deixam de ser as únicas referências para a experiência da música. Esta passa a envolver também um raciocínio lógico matemático acerca das relações sonoras. Wisnik (1989, p. 91) observa que “a descoberta de uma ordem numérica inerente ao som faz da analogia entre as duas séries, do som e do número, um princípio universal extensivo a outras ordens, como a

---

<sup>2</sup> Esse é o subtítulo do livro *O som e o sentido* (Wisnik, 1989).

<sup>3</sup> Pitágoras de Samos (580-497 a.C.) viveu na região da Jônia. Utilizando o monocórdio ele mapeou os intervalos entre as frequências (notas musicais), buscando encontrar uma lógica matemática para as sensações geradas por essas distâncias: “Os chineses estudaram essas mesmas propriedades através das cordas e do comprimento de bambus (em afinidade com suas flautas). Os balineses extraíram os sons e suas proporções da matéria percutida e seus volumes (marimbas, gongos, sinos)” (Wisnik, 1989, p. 55).

dos astros celestes”. Em sua concepção de que as sensações sonoras possuem correspondência a uma ordem numerológica e também astrológica, esse novo paradigma influenciou não apenas a sociedade grega, mas foi basilar para a construção de toda uma “metafísica ocidental” (p. 55). Até pelo menos o Renascimento, a música na Europa fez parte do *quadrivium*, uma cosmologia - já citada por Platão - que compreendia quatro disciplinas básicas: música, astrologia, aritmética e geometria.

Tanto a música de vertente popular e dionisiaca, quanto a métrica apolínea dessa música pitagórica conviveram no contexto do teatro grego, cantadas pelo coro e pelos atores. E é a partir da inerente e indissociável performatividade (e musicalidade) do teatro e poesia gregos que o professor Marcus Mota aborda o conceito de *mousikê*.<sup>4</sup> Para ele, trata-se de uma “integração de multitarefas em uma situação de representação” (Mota, 2008, pp. 24-25).

O drama grego se desenvolveu a partir de uma intensa relação entre as diversas instâncias da cena: a palavra, o gesto, o espaço e, com relevante destaque, a música. Maletta reforça seu aspecto amplamente polifônico, dizendo que

[...] não se pode falar dele sem uma referência imediata à questão da interdiscursividade, uma vez que o texto escrito, a música, a dança, as máscaras, os figurinos e cenários são, indiscutivelmente, instâncias discursivas autônomas que se entrelaçam para a criação do espetáculo (Maletta, 2016, p. 77).

Apesar disso, o teatro do período foi por muito tempo lido de forma a ignorar-se sua performatividade, sua característica aglutinação de signos, práticas e procedimentos. Deu-se quase exclusivo destaque à palavra, como um teatro das grandes ideias, daquilo que é dito. Mota (2008, p. 50) confirma o “comum apagamento da musicalidade específica do drama grego” quando, na verdade, “o tragediógrafo deve ter tido alguma competência musical, pois foi o melodista, o coreógrafo e o mestre do coro” (West apud Mota, 2008, p. 33).

Esse empobrecimento musical do drama nos estudos sobre o teatro clássico acabou influenciando enormemente o teatro ocidental em seu aspecto de supervalorização do texto e das palavras, acima dos demais elementos. Acompanhando Moreira (2014), que também se refere à abordagem de Mota (2008) sobre a *mousiké*,

Em um tipo de estudo convencional do teatro grego, a música vinha sendo tratada sem referência à tradição da *mousiké*, o que restringia toda a musicalidade do espetáculo aos seus dados sonoros, sem o devido tratamento estético-audiovisual. Como consequência, segundo esse autor a ausência de partitura escrita foi muitas vezes interpretada como pura e simples ausência de musicalidade (Moreira, 2014, p. 46).

---

<sup>4</sup> Mota (2008) usa a grafia original em grego: *μουσική*.



Ao contrário, o que supomos hoje sobre o teatro clássico é que foi um ambiente de grande realização da polifonia cênica, pois que espaço, som, movimento e palavra eram instâncias discursivas igualmente valorizadas.

O espaço pedagógico dessa ampla performatividade era sem dúvida o coro, que não era um elemento periférico à cena, mas sua principal realização. De acordo com Mota (2008, p. 41), a *orkhestra* - área circular e central em que o coro performava - era o ponto focal do espetáculo grego, o “lugar para onde e de onde convergem e divergem os movimentos da contracenação entre os agentes dramáticos”. A partir dessa concepção, “o canto do coro perde sua marginalidade” (p. 42), refutando “a consideração de uma predominância das falas dos personagens não corais sobre o coro” (p. 41). O autor busca demonstrar que o espaço ocupado pelos personagens, um pouco mais elevado e fora do coro, não era, no entanto, mais privilegiado.<sup>5</sup> O ponto focal era sim o coro com sua *performance* notadamente musical, que concebe todo o espetáculo. Pode ser válido ainda reforçar o caráter essencialmente *mousiké* do coro com a seguinte formulação:

A continuidade da representação é marcada pela transformação do espaço de representação, transformação esta que encontra na atividade coral sua mais explícita e audiovisual execução. Assim, o espaço vincula-se com veemência à performance mais sonoramente estruturada (Mota, 2008, p. 42).

Reforçando, ainda, as implicações polifônicas presentes no berço ocidental da música e do teatro como conhecemos, Roland Barthes (1984, p. 73) traz passagem oportuna, em um texto sobre o teatro grego: “a técnica fundamental do teatro grego é uma técnica de síntese: é a *coreia*, ou a união consubstancial da poesia, da música e da dança”. O autor reforça que mesmo o teatro lírico - ele se refere à ópera - não poderia dar uma ideia do que era a técnica da *coreia*, pois na ópera “a música é predominante em detrimento do texto e da dança”:

o que define a *coreia* é a igualdade absoluta entre as diversas linguagens que a compunham: todas são, por assim dizer, “naturais”, isto é, provenientes do mesmo quadro mental, formado por uma educação que, sob o nome de “música”, abrangia as letras e o canto (Barthes, 1984, 73).

É sabido que essa concepção tão ampla que balizava a técnica do teatro grego antigo (em que música e teatro não se dissociavam) vai acabar por se diluir no decorrer da história do teatro ocidental, dando lugar a uma visão cartesiana e segmentária da prática artística e a progressivo distanciamento entre essas artes. Nesse processo, o texto escrito passa a ser o

---

<sup>5</sup> Roland Barthes (1984) esclarece que a noção de personagem, sendo uma noção moderna, não seria a mais apropriada, em se tratando do teatro grego antigo. Segundo ele, “Racine chamava ainda *actores* às suas” (p. 74).

elemento principal, sendo as outras áreas do espetáculo concebidas como subordinadas ou acessórias a ele. O teatro não apenas se fecha em uma caixa cênica, mas também se afasta de sua natureza característica como arte aglutinadora de técnicas e procedimentos.

Nesse sentido, é possível afirmar que a técnica do ator ocidental foi perdendo aquela ampla capacidade de expressão polifônica que parece ter caracterizado o coro grego para ir se especializando cada vez mais em um teatro de prosa. Conforme se questiona Barba (apud Burnier apud Fernandino, 2008, p. 14), “Por que, ao contrário do que sucede em outros lugares, nosso ator-cantante se especializou, separando-se do ator-bailarino, e por sua vez este último do ator [...] Como chamá-lo? Aquele que fala? Ator de prosa? Intérprete de textos?” Nesse percurso, a música acaba por ser colocada às margens da encenação, como moldura ou adereço.

Vale registrar também outra vertente, igualmente herdeira da *mousiké* grega, que compreende a música como central e preponderante. Esse é o caminho que vai resultar na ópera. Trata-se da mesma questão, mas em vias inversas: como conceber uma representação dramática em que o discurso musical - dramaticamente retardante - é o elemento principal?<sup>6</sup> Música e teatro seguem apartados, uma vez que inconciliáveis. Como afirma Mota (2019, p. 6),

a partir da transmissão e recepção dos fósseis da Cultura Performativa da Antiguidade (*Mousiké*), nos deparamos com situações opostas e complementares: a centralidade da palavra, tendo como margens o silêncio e a música; e a superabundância da música, tendo como margens o gesto e o controle rítmico-tonal da fala.

O ímpeto segmentador do Ocidente acabará, portanto, por interpretar a tradição grega sempre em um destes pólos opostos (o teatro “falado” e a ópera).

---

<sup>6</sup> Trata-se do chamado problema da ópera: “A ópera tem sido chamada de uma forma de arte impossível por causa do conflito entre palavra e música (*tone*), entre música e drama, entre o impulso contínuo (*urge forward*) da ação dramática e a tendência retardante da música, essencialmente inconciliáveis” (Einstein apud Mota, 2019, p. 8).

## Sobre a natureza polifônica do teatro: a voz da música

para que uma manifestação teatral se efetive, faz-se imprescindível a *simultaneidade de produções de sentido* criadas por intermédio de *diversas matérias-primas expressivas*, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes), entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som (Maletta, 2016, p. 58).

Em seu livro *Atuação polifônica: princípios e práticas* (2016), fruto de sua tese de doutorado, o professor Ernani Maletta registra sua longa pesquisa como artista, pesquisador e educador musical no território entre o teatro e a música. A partir da experiência prática e das questões colocadas por seu próprio processo de ensino da música no ambiente teatral, Maletta desenvolve a ideia do teatro como polifonia e também o de atuação polifônica. São conceitos que nos ajudam a compreender melhor as relações existentes entre teatro e música e será válido abordar seus principais pontos.

No campo da música, polifonia faz menção à textura das vozes melódicas. É possível falar em músicas monofônicas (quando existe apenas uma melodia que soa sozinha), músicas homofônicas (quando várias vozes soam ritmicamente juntas, ou também quando uma melodia principal é apenas acompanhada pelas outras vozes) e músicas polifônicas, em que diversas linhas melódicas desenvolvem cada uma seu próprio percurso, de maneira simultânea mas independente.

A palavra polifonia vem do grego *polyphonia* e etimologicamente “tem como possível significado várias ou múltiplas vozes” (Maletta, 2016, p. 36). O conceito de voz, porém, não se restringe à voz enquanto fenômeno vibratório - o que levaria a relacionar o termo apenas ao universo dos sons. Além desse sentido mais usual, “uma das acepções de voz, desde sua origem grega, é ‘faculdade, uso ou direito de palavra’, bem como ‘direito de manifestar opinião’” (p. 36). A concepção de polifonia, portanto, para além do sentido sonoro ou do campo da música, ao que é mais comumente associada, provém de uma raiz semântica que abarca sentidos bem mais amplos. Ainda assim, como pondera Maletta, “não é raro encontrar o uso do termo em outros campos do conhecimento como se fosse uma expressão metafórica” (p. 36).

No campo da literatura e da linguística o conceito de polifonia foi utilizado pelo filósofo e teórico russo Mikhail Bakhtin para caracterizar o romance de Dostoiévski.<sup>7</sup> Bakhtin argumenta que o autor de *Crime e castigo* foi capaz de criar um novo gênero literário - o romance polifônico - cujos personagens possuem pontos de vista ideológicos tão diversos entre si, que deixam de corresponder necessariamente à visão do autor, ganhando uma independência não encontrada ainda nos romances escritos até então (todos eles monológicos)<sup>8</sup>. Bakhtin vê nas obras de Dostoiévski a característica de uma inconclusibilidade, pois essas diversas vozes não encontram uma síntese argumentativa, não correspondem necessariamente a uma visão ideológica do autor.

Analisando a ideia de polifonia a partir da etimologia do termo e também destes dois campos principais - a música e a linguística -, Maletta chega à definição de polifonia que fundamenta sua utilização enquanto natureza do fenômeno teatral:

polifonia é o entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificados 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)

O autor sugere que, em meio às artes, o teatro é aquela que tem como natureza a característica de não possuir apenas um ponto de vista para seu discurso, pois trata-se de uma arte essencialmente coletiva e que utiliza recursos múltiplos. O autor observa que é próprio do teatro lidar com matérias-primas diversas e autônomas, entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som:

Percebe-se então, que a *linguagem teatral*, como um complexo sistema de signos, é o *entrelaçamento de manifestações verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais* - que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas (Maletta, 2016, p. 58).

---

<sup>7</sup> Fiódor Dostoiévski (1821-1881), escritor, filósofo e jornalista russo. A obra em pauta é *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicada por Mikhail Bakhtin em 1929.

<sup>8</sup> “Os personagens passam a ser os sujeitos do discurso. Eles sustentam a diversidade dialógica da palavra e levam em frente a construção dos significados” (Schaefer, 2011, p. 196).

## A música *do* teatro: musicalidade

A noção de musicalidade está ancorada nas discussões anteriores, que demonstram que música e teatro possuem origem comum nos rituais, além de estarem também irmanados na forma do que os gregos clássicos chamavam de *mousiké*. Quando falamos sobre musicalidade não estamos necessariamente nos referindo a canções ou temas melódicos presentes em uma cena, mas sim compreendendo que esta (a cena) possui a capacidade de ativar polifonicamente diversos recursos expressivos, entre eles os sonoros e musicais. Ouvida dessa maneira, a ideia de uma música *no* teatro pode ser substituída pela da música *do* teatro (Maletta, 2014), ou seja, o discurso musical que é parte indissociável da prática teatral - dê-se ouvido a ele ou não.

Como sugere a pesquisadora Jussara Trindade Moreira (2014, p. 19), “Torna-se necessário ampliar o conceito de ‘música’, entendida como arte isolada, em direção à noção de ‘musicalidade’ - qualidade amplificada das potencialidades sonoro-musicais do ator e da cena”. A autora trabalha com a hipótese de que, “no contexto do teatro, é possível pensar a música como fenômeno *teatral*” (Moreira, 2014, p. 19), mas observa que “para isto é necessário, contudo, entender a ‘música’ como *musicalidade* e não apenas como ‘arte dos sons’” (p. 19). Do contrário, segundo ela, corremos o risco de estabelecer “uma visão do teatro onde coexistem duas linguagens artísticas completamente estanques, capazes de tecer entre si inúmeras possibilidades relacionais, das menos às mais distantes que, não obstante, oculta ainda uma concepção cartesiana de arte” (p. 33). Esta visão cartesiana, como vimos, é

resultante do desenvolvimento de um pensamento lógico-abstrato que se iniciou na Grécia Clássica, acompanhou todo decurso da história no ocidente e atingiu seu ápice no século XIX, separando em compartimentos estanques praticamente todos os campos do conhecimento, inclusive a arte (Moreira, 2014, p. 181).

A partir do século XX, porém, aparecem no próprio Ocidente diversos encenadores e pesquisadores do teatro que propõem profundas renovações na linguagem, rompendo diversos dos cânones já estabelecidos. Neles, é nítida a influência das concepções não-ocidentais do teatro, onde o corpo e a musicalidade são centrais na criação cênica. A importância da música para esses encenadores e teóricos do teatro não foi de forma alguma apenas acessória, mas sim talvez a principal responsável por essas renovações: “Efetivamente, os grandes reformadores recorrem à música para renovar a linguagem teatral” (Picon-Vallin apud Fernandino, 2008, n.p.).

A pesquisadora Jussara Fernandino (2008), em sua dissertação de mestrado *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*, pesquisa o tema buscando identificar quais são os elementos de musicalidade presentes nessas práticas e suas influências na criação teatral. Ela também parte do pressuposto de que “a linguagem musical adquire uma natureza própria ao inserir-se no Teatro” e se propõe a delinear os aspectos do que seria essa musicalidade. Fernandino (n.p.) não se ocupa de delimitar o conceito; seu intuito é, antes, buscar “‘caminhos operativos’ que contribuam para a formação musical do ator”.

Para compreender o que, entre as propostas analisadas por ela, caracteriza essa ideia de musicalidade no teatro, a autora estabelece dois planos estruturantes da linguagem musical e os compreende como seus elementos fundantes: o som e o ritmo.<sup>9</sup> A partir desses planos, Fernandino busca delinear essa musicalidade tanto no âmbito do trabalho do ator quanto em um âmbito mais amplo, do espetáculo. Dentre o material pesquisado, a autora destaca como principais contribuições musicais para a renovação teatral do século XX

o *Tempo-ritmo*, em Stanislavski; a *Leitura Musical do Drama*, em Meyerhold; a pesquisa de sonoridades e as *Dissonâncias* em Artaud; a *Música-gestus*, em Brecht, o *Dinamoritmo*, em Decroux; a atuação dos cantos vibratórios nas técnicas performáticas de Grotowski, a sintonização ator-plateia, em Brook, realizada com a utilização dos sons e do silêncio; as conquistas cênicas alcançadas pelo *Odin Teatret*, por meio dos instrumentos, em Barba; e a ambientação psicoacústica, em Wilson (Fernandino, 2008, n.p.).

A compreensão da musicalidade como atributo essencial ao ator inevitavelmente nos coloca a questão sobre como esse aspecto é tratado na perspectiva formativa, ou seja, como se dá o aprendizado desses princípios em um ambiente educacional. O ensino do teatro se dá sob uma perspectiva polifônica, compreendendo seu âmbito sonoro e musical, ou ainda hoje compreende-se a música como um elemento acessório ao teatro, dele apartado?

É ainda Fernandino (2008) quem observa que, no contexto brasileiro, existe uma “fragmentação da experiência [...] tanto do músico como do ator”, e, desde sua formação básica, eles costumam ser apartados em suas práticas: “mesmo quando há um trabalho ou disciplinas específicas para tal fim, estas ficam distanciadas da prática e das especificidades do campo artístico em questão”. Ela exemplifica esse afastamento a partir da disciplina de percepção musical, presente em muitos cursos de teatro brasileiros:

---

<sup>9</sup> Importante registrar a seguinte advertência da autora: “Som e ritmo, em uma série de variantes e combinação, constituem as estruturas musicais, sendo que, ‘ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um funcionando como o *portador* do outro” (Wisnik, 1999, p. 17). Ela ainda acompanha Wisnik no pensamento de que, sendo o som “uma sequência rapidíssima de impulsos [...] e repouso [...]”, a onda sonora já contém em si o conceito de ritmo (ou de pulso, como também fala o autor).



Em geral, o programa da disciplina é cumprido apenas dentro das premissas da alfabetização musical, como princípios de teoria, solfejo ou leitura rítmica, e contextualizado no idioma tonal. Em outros casos, há iniciação instrumental ou técnica vocal, não raro aplicada apenas para a voz cantada. Ou seja, os atores, em sua maioria, são formados com práticas destinadas, a princípio, aos músicos: práticas essas que não estabelecem conexões com as necessidades expressivas da manifestação teatral (Fernandino, 2008, n.p.).

Fica bastante evidente a necessidade de uma nova perspectiva para o aprendizado de aspectos musicais na formação do ator. Nesse sentido, é muito valiosa a contribuição do professor Ernani Maletta (2009, 2014, 2016) não apenas no que diz respeito a sua concepção da atuação como um procedimento polifônico (o que já comentei anteriormente), mas também em toda sua produção metodológica sobre o aprendizado, por atores ou quaisquer pessoas, dos parâmetros musicais.

São duas as premissas básicas que fundamentam seu trabalho nessa interação entre a música e o teatro: buscar procedimentos e terminologias próprias do teatro e não do território da formação do músico - “as ações de cantar e tocar um instrumento em cena devem ser feitas como ações cênicas, que não dependem das técnicas utilizadas muito menos do virtuosismo técnico que os músicos profissionais dessas artes buscam” (Maletta, 2014, p. 46) - e conceber o corpo enquanto centralidade nesse processo - “O aprendizado dos parâmetros musicais só se estabelece por intermédio da experiência corporal” (Maletta, 2009, p. 1).

A metodologia de Maletta propõe novas formas de aprendizagem musical, que se beneficiam da concepção polifônica do teatro. É se reapropriar, no território da cena, daquela musicalidade intrínseca ao fazer teatral. Não é necessário, portanto, que o ator seja um músico. Mas é desejável que saiba manejar esses diversos recursos próprios da musicalidade em sua prática. Esses recursos são, como sugere Moreira (2014, p. 47):

a extensa gama de aspectos presentes no ofício atorial que, embora possam ser atribuídos à esfera da música, encontram-se tão entranhados na atuação que, de certo modo, parecem diluir-se em agregar sob esta denominação tanto habilidades musicais mais explícitas, tais como afinação vocal, execução de instrumentos musicais, coordenação rítmico-motora etc., quanto o domínio técnico de aspectos musicais menos óbvios, como o ritmo da cena, a percepção do ambiente sonoro que envolve o espetáculo, a entonação da voz do personagem, a criação de uma “partitura de movimentos” e outras maneiras pelas quais a música pode se manifestar no trabalho do ator.

Nas discussões sobre polifonia e musicalidade apresentadas, o que acaba também transparecendo é que, quando se fala da linguagem musical, cria-se a imagem de uma área rígida de formação artística, com muitos aspectos técnicos e terminologias exclusivas. Como

se o pressuposto fosse que, ao falar de música, estivéssemos sempre nos referindo a algo dado e preestabelecido, invariavelmente de caráter tonal e ritmicamente regular.

Acontece, porém, que, ao adentrar o universo musical, é possível perceber que essa concepção tão rígida já vem há tempos também sendo contestada e dando lugar a novos caminhos de pesquisa. O que pretendo demonstrar no próximo tópico é que, simultaneamente à saudade que o teatro sente do tempo em que se irmanava aos cantos de Dionísio, também a música deseja voltar a ter corpo.

## O teatro *da* música: teatralidade

Nas considerações finais de sua dissertação Fernandino (2008, n.p.) propõe que as inovações teatrais do século XX, ao ampliar sua relação com a música e desenvolver múltiplas possibilidades de musicalidade, também estiveram de alguma forma conectadas com as inovações propostas pelos próprios compositores e pensadores do campo musical nesse mesmo período:

O teatro parte de uma musicalidade de teor tradicional (que privilegia a métrica, a prosódia, o canto lírico, a tonalidade) para uma musicalidade de teor 'livre' (que privilegia os timbres, as sonoridades não tonais, os ruídos, o ritmo não medido, os objetos sonoros e a não intencionalidade), o que caracteriza uma proximidade com a *Música Contemporânea*.

O teatro do século XX, portanto, amplia sua relação com a música ao mesmo tempo em que a própria música também vai deixando de ser entendida de forma tão canônica e voltada quase exclusivamente para um virtuosismo técnico. Entre as transformações ocorridas na música ocidental no século XX está o advento dos chamados métodos ativos de educação musical (Fonterrada, 2008). São diferentes abordagens pedagógicas que reconfiguram o paradigma da música no Ocidente por retomar a centralidade do corpo no processo de aprendizagem, “talvez em razão de um deliberado desejo de se ancorar a performance musical, trazê-la para a terra, para o concreto, ou ainda de permitir ao artista iniciante apreender organicamente o fenômeno musical” (Fernandes Weiss, 2021, p. 10-11). Esses métodos ativos partem, sem dúvidas, de uma concepção mais polifônica (no sentido que estamos tratando aqui) do fazer musical.

Uma concepção de música encerrada em si própria, no entanto, ainda insiste em permanecer dentro e fora das instituições de ensino. Segundo a pesquisadora Ledice Fernandes Weiss (2021, p. 3) em seu recente artigo O laboratório do músico, “o intérprete

musical ainda hoje herda, da tradição romântica, a forma e o sentido de suas atividades artísticas”. A autora ilustra de forma caricatural uma figura ainda facilmente reconhecível no ambiente musical: o músico que passa “muitas e muitas horas semanais com seu instrumento, não muito se importando com seu corpo nem com seu espírito, na busca de uma perfeição técnica instrumental que, em realidade, alimenta-se de fantasias virtuosísticas” (pp. 3-4). A figura representada é a de um músico absolutamente não polifônico, pois ignora as diversas instâncias discursivas presentes em si, na própria música que interpreta e em tudo que envolve sua *performance* diante do público. É um músico sem corporeidade nem teatralidade.

Um fenômeno relativamente recente no meio musical, bastante influenciado pelo teatro e que propõe aos músicos uma contraposição a essa visão segmentária das artes, é o das práticas musicais de caráter laboratorial.

Os processos pedagógicos e criativos em música de caráter laboratorial enfatizam “a importância do *processo tanto quanto do produto*”, a criação colaborativa e a “busca de um método de trabalho do músico que reconheça que seu instrumento de trabalho é, antes de tudo, ele mesmo” (Fernandes Weiss, 2021, p. 5). Esse tipo de processo, bastante influenciado pelas práticas teatrais modernas do Ocidente, só tardiamente viria a ter lugar no meio musical:<sup>10</sup>

a prática laboratorial de um grupo musical ou de um instrumentista, enquanto proposta de trabalho, de ensaio e de criação, apenas recentemente torna-se, de fato, prática corrente, ao contrário do que ocorre com as artes do teatro, da dança e da performance, por entre as quais se difunde desde o fim do século XIX (Fernandes Weiss, 2021, p. 4).

Nas propostas estudadas pela autora, por exemplo, os músicos incluem na rotina de ensaio “seções de preparação corporal [...] jogos teatrais e improvisações visando à criação coletiva, a ideia de treinamento associada à de técnica [...] e a de memória de vivências na busca de gestos e sons com vistas a uma composição sonora” (Fernandes Weiss, 2021, p. 6).

Fica demonstrado, portanto, que a necessidade de uma diluição de fronteiras é comum aos campos do teatro e da música. Existe a convocação para que o ator recupere sua musicalidade perdida ao passo que também o músico é convocado a retomar uma teatralidade que às vezes parece esquecer que possui.

---

<sup>10</sup> O circuito musical que a autora se propõe a estudar no artigo é “eminentemente de pesquisa, atualmente presente nos meios universitários, em centros de música contemporânea, de preservação de uma música popular, ou de investigação de linguagens sonoras diversas” (Fernandes Weiss, 2021, p. 2).

## Notas finais

Partindo-se de uma escuta histórica e etimológica, percebe-se o quanto estão confundidas entre si as linguagens artísticas aqui colocadas em questão. Ambas são formas de expressão que envolvem uma performance corpóreo/vocal e que se dão no decorrer do tempo (o tempo da escuta, o tempo do olhar, o tempo da vivência) e do espaço. Ambas surgem de uma necessidade humana de expressar-se pelo corpo, usando-se os recursos disponíveis: gesto, palavra, som, figurinos, instrumentos musicais...

Assim como a concepção grega da múltipla expressividade da *mousikè*, podemos encontrar no conceito de polifonia cênica ajuda para compreender o quanto a cena convoca paralelamente os diversos recursos expressivos, sem que isso necessariamente signifique um empréstimo de uma outra linguagem artística.

Dentro do que foi colocado, percebo que o deslocamento da noção de música para a noção de musicalidade pode dar conta de algumas problemáticas próprias dessa interação, de forma a conceber a música *do* teatro enquanto ação propriamente teatral. Também compreendo que a música não deve ter a necessidade de encerrar-se em um universo próprio de tradição romântica, em que se ignoram o corpo e a performance. As duas linguagens têm muito a se potencializar uma vez que pratiquem uma *atuação polifônica*.

A necessidade de uma diluição de fronteiras é comum a ambos os campos. Teatro e música são campos em expansão, que se confundem, e, à medida que se entrecrocaram as práticas, na atualidade da performance, a descoberta de novas estratégias pedagógicas e criativas é estimulada.

## Referências

- BARTHES, Roland. **O teatro grego**. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 61-79.
- FERNANDES WEISS, Ledice. **O laboratório do músico**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.11, n.4, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/111276>. Acesso em: 12/10/2021.
- FERNANDINO, Jussara. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- MALETTA, Ernani. **A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia**. Revista Polifonia, v.21, n.30, 2014. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2311> Acesso em: 15/10/2021.
- MALETTA, Ernani. **Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica**. Anais Abrace, v.10, n.1, 2009. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2606>. Acesso em: 16/10/2020.
- MOREIRA, Jussara Trindade. **A contemporaneidade do teatro de rua: potências musicais da cena no espaço urbano**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014
- MOTA, Marcus. **Dramaturgia Musical: Variações em Torno de sua Redefinição**. Música em Contexto, [S. l.], v. 13, n. 2, pp. 01-24, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/30075>. Acesso em: 2 mar. 2022
- MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais**. Brasília: Editora UnB, 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SCHAEFER, Sérgio. **Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski**. 2011: Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v.6, n.1, pp. 194-209, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/6019/5534>. Acesso em 30/06/2021.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do livro, 1989.

Artigo recebido em 15/10/2022 e aprovado em 28/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45412>

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

---

<sup>i</sup> Bianco de Souza Marques - Ator, músico, preparador vocal e compositor. Mestre em Artes-Cênicas pela UNIRIO (2022), licenciado em música pelo Centro Universitário de Barra Mansa (2015) e ator formado pelo Conservatório de Tatuí/SP (2008). Fundador e integrante do Coletivo Sala Preta. Professor de artes no município de Volta Redonda. É músico amador tocando piano, flauta, violão e percussão. Cria musicalmente também por meios digitais (DAWs). [biancoperc@gmail.com](mailto:biancoperc@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6743305682333638>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7530-8195>

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





# Encenação polifônica: o exercício da polifonia como fundamento do processo criativo no Teatro

Ernani Maletta <sup>i</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil <sup>ii</sup>

**Resumo - Encenação polifônica: o exercício da polifonia como fundamento do processo criativo no Teatro**

O autor, inicialmente, apresenta seu entendimento sobre o Teatro, que considera uma arte de natureza polifônica, fruto da simultaneidade equipolente de quatro *instâncias discursivas*: imagem, palavra, movimento e som. Ressalta incoerências entre essa natureza e os processos criativos dos quais participou, destacando a maior valorização de algumas dessas instâncias durante a montagem, bem como da voz do diretor. Em seguida, o autor apresenta sua proposta de criação teatral fundamentada no conceito de polifonia, denominada encenação polifônica e organizada em oito momentos cujos princípios e procedimentos são descritos e analisados.

**Palavras-chave:** Teatro. Polifonia. Encenação polifônica. Instâncias discursivas. Processo criativo.

**Abstract - Polyphonic staging: the exercise of polyphony as the foundation of the creative process in Theater**

First, the author presents his understanding of Theatre which he considers an art of polyphonic nature. In such sense, Theatre is the result of the equipollent simultaneity of four discursive instances: image, word, movement and sound. He, then, points out some inconsistencies between this simultaneity nature and the creative processes he participated in. He also highlights not only the greater appreciation of some of these instances but also of the voice of the director during the assembly of a play. Thus, he presents a proposal of polyphonic staging based on his concept of polyphony and organized into eight moments whose principles and procedures the author will describe and analyze in the course of the presentation.

**Keywords:** Theatre. Polyphony concept. Polyphonic staging. Discursive instances. Creative Process.

**Resumen - Puesta en escena polifónica: el ejercicio de la polifonía como fundamento del proceso creativo en el Teatro**

El autor, inicialmente, presenta su comprensión del Teatro, al que considera un arte de naturaleza polifónica, resultado de la simultaneidad de cuatro instancias discursivas: imagen, palabra, movimiento y sonido. Destaca las incongruencias entre esta naturaleza y los procesos creativos en los que participó, destacando la mayor apreciación de algunas de estas instancias durante el montaje, así como la voz del director. Luego, el autor presenta su propuesta de creación teatral basada en el concepto de polifonía, denominada puesta en escena polifónica y organizada en ocho momentos cuyos principios y procedimientos se describen y analizan.

**Palabras clave:** Teatro. Polifonía. Puesta en escena polifónica. Instancias discursivas. Proceso creativo.

## Teatro e sua natureza polifônica

O ano 2000, na minha trajetória de vida pessoal e profissional, não foi apenas o encerramento de um século; foi também o encerramento de uma fase na qual a Academia havia sido, por várias vezes, espaços de passagem, para se tornar um espaço de permanência. Em vez de visitá-la, passei a habitá-la, como professor, pesquisador e, felizmente, preservando-me como artista. Com isso, meu envolvimento com o universo do conhecimento foi completamente reconfigurado.

A convocação para que eu, como membro da comunidade docente, viesse a contribuir para a produção de conhecimento sobre Teatro, com base nas minhas singularidades - o que se espera de um doutorado -, instigou-me a construir um entendimento próprio sobre essa manifestação artística. Após me dedicar por alguns anos à elaboração desse entendimento, o conceito de polifonia se apresentou como o fundamento que eu buscava para expressar as ideias que me sugeriram. Hoje, dezessete anos após a defesa de minha tese, na qual defendo a natureza polifônica do Teatro, continuo afirmando com convicção que não poderia ter encontrado conceito mais apropriado.

Assim, afirmo que o Teatro é polifônico, por natureza, na medida em que o sentido que se produz em cena, e que afeta as espectadoras e os espectadores, é fruto da simultaneidade equipolente de imagens, sons, movimentos e palavras. Atrizes e atores, ao manifestarem algo para as pessoas que lhes assistem, não o fazem por intermédio exclusivo de apenas uma dessas quatro **instâncias discursivas**, mas pelo entrelaçamento delas. Esse público não têm acesso ao discurso (sentido) que cada uma delas produziria separadamente, na ausência das outras, na medida em que **sempre percebem suas manifestações ao mesmo tempo, e todas com igual importância na produção de um sentido polifônico**. Trata-se da criação de um quinto discurso, que, para se manifestar, depende da simultaneidade dos quatro acima referidos e é distinto de todos eles.

Sobre essas instâncias discursivas, é importante ressaltar duas questões:

1. são quatro porque, após anos dedicado à essa definição, cheguei à conclusão de que, segundo meus estudos, era um número necessário e suficiente para a compreensão do Teatro como polifonia;
2. a participação de cada uma dessas instâncias discursivas, no sentido que se manifesta para espectadoras e espectadores, não depende da concretude da sua

presença em cena, isto é, da sua materialização ou representação concreta por meio de elementos que se acessam pela visão, pela audição ou por outra forma de percepção.

Mesmo que essa concretude não ocorra, imagens, sons, movimentos e palavras, inevitavelmente, se farão presentes na imaginação de quem assiste ao espetáculo. Nesse sentido, um *black out* absoluto não elimina imagens da cena, que se formarão na imaginação do público, onde também estão as palavras não ditas, os sons não emitidos e os movimentos não explicitamente propostos pelas atrizes e pelos atores.

Convicto dessa natureza polifônica do Teatro, algumas inquietações se tornaram, para mim, cada vez mais perturbadoras. Em primeiro lugar, evidenciava-se uma incoerência dessa natureza com a condução dos processos criativos dos quais eu participava. Com raríssimas exceções, minhas tantas e tantas experiências em montagens de espetáculos denunciavam uma desconsideração da participação equipolente desses quatro discursos, desde os primeiros momentos do processo criativo. Em muitos casos, palavras eram o único foco inicial, ou dividiam a atenção dos criadores com movimentos do corpo de atrizes e atores pelo espaço; aos sons e às imagens, para além daqueles necessariamente vinculados às palavras ou aos movimentos, ou consequentes destes, não era dada uma atenção como produtores ativos de sentidos, ou então eram terceirizados, para serem, posteriormente, encaixados ao conjunto.

Diretamente relacionada ao que me referi acima, outra questão me era igualmente perturbadora: mesmo não tendo sido escolhidas como propostas criativas, múltiplas imagens inevitavelmente se manifestam no processo, por meio dos elementos do espaço, pelas roupas utilizadas, tudo isso iluminado pelo que se costuma chamar de luz de serviço, mas que, na ausência de outra, era também luz de cena. E é inegável que esses elementos, mesmo que não sejam proposições para o trabalho, possuem potencial discursivo e interferirão no sentido produzido pela performance dos artistas em cena. Dessa forma, um espaço (com seus elementos) onde os artistas ensaiam, mesmo que não tenha sido escolhido como cenografia, assim se torna. O mesmo ocorre com uma luz qualquer que ilumina esse espaço e com uma roupa qualquer que seja usada: necessariamente se transformam em iluminação e figurino, muitas vezes inadequados ao sentido que se desejaria produzir.

Ao lado disso, um incômodo que sempre me acompanhou desde meu primeiro contato profissional com o Teatro, no final dos anos 1980, mostrou-se como uma das maiores

incoerências com a ideia da polifonia como natureza dessa arte: a valorização desigual dos pontos de vista dos integrantes da equipe criativa, de modo que a voz daquele que ocupa a função de diretor é, quase sempre, mais importante do que as vozes dos demais. Geralmente, a hierarquia, que não pode ocorrer em uma polifonia, caracteriza as equipes de criação teatral, pois mesmo submissos ao maior poder de decisão do/a diretor/a, algumas das outras vozes criadoras têm maior importância - diretor/a corporal, diretor/a musical, diretor/a assistente, cenógrafo/a, iluminador/a, figurinista, entre outras -, até mesmo entre o grupo de atrizes e atores que se estratificam em subgrupos, entre os quais a voz dos protagonistas é mais considerada.

Vale comentar que essa hierarquia quase nunca impede que vozes consideradas menos importantes se manifestem. Afinal de contas, um título não garante que aquele que o possui será continuamente iluminado com as ideias mais interessantes e, tantas e tantas vezes, soluções cênicas surgem daqueles com patente mais baixa. O que geralmente ocorre é que ideias nem sempre são devidamente creditadas àqueles que as manifestaram, deixando-se subentendido que corresponderiam aos que detêm os títulos. O mesmo se estende ao retorno financeiro que cada integrante recebe, que quase sempre se vincula ao título da função exercida, e não precisamente ao que foi efetivamente realizado.

Movido por essas inquietações, no ano seguinte ao da defesa de minha tese, decidi verificar a possibilidade de um processo de criação teatral que, segundo meus estudos, mais se aproximasse de uma polifonia. Preciso salientar que, desde esse primeiro momento, meu interesse jamais foi defender uma forma *correta* ou *única* de criação, em especial porque penso que não existam verdades absolutas. Meu desejo sempre foi, e continua sendo, aproximar-me de um processo de criação teatral no qual o método se mostre coerente com objetivo; a cena que se pretende apresentar, que entendo polifônica, é fruto de um processo que favorece a manifestação simultânea e não hierárquica das múltiplas vozes criadoras.

A função do encenador - muitas vezes denominado diretor -, foi, então, a primeira para a qual me coube buscar uma ressignificação, na medida em que a consideração de que a voz desse artista seja mais importante que as demais se mostra um dos conflitos mais evidentes à ideia de polifonia. Assim, na contramão do poder investido nessa função, e estabelecendo um paralelo com o universo musical, busquei propor um tipo de encenador que, em vez de *regente*,

fosse um *orquestrador*<sup>1</sup>. Em vez de ser aquele que define previamente os materiais que serão utilizados na construção do espetáculo, ou cuja opinião tem mais peso que as demais, participa do processo com o mesmo direito de manifestar seus pontos de vista e, ao mesmo tempo, com o dever de fazer valer as escolhas que o coletivo venha a definir, independentemente de serem aquelas por ele defendidas.

De modo geral, sua função inclui a organização e a condução do processo criativo, com base em algumas premissas relacionadas aos princípios da polifonia. Possivelmente, o que expus até aqui não seja suficiente para que essa função esteja definida com precisão, e conto com a paciência de vocês que me leem, pois, mais adiante, alguns exemplos me ajudarão a compartilhar melhor essas ideias. Por ora, basta compreender que caberá ao encenador a análise contínua do material criado, buscando perceber a coerência desse material com as escolhas feitas pelo grupo, evidenciando em particular tudo o que poderia representar situações indesejadas, como possíveis lacunas e incongruências dramáticas, conflitos estéticos, ambiguidades e incompreensões não intencionais - o que se aproxima muito da atuação do dramaturgo (o *dramaturg* alemão), se empregarmos esse conceito para além de seu “sentido tradicional”, da forma à qual Pavis se refere como “moderna” (Pavis, 1999, pp. 116-117).

Buscando atuar como esse **encenador-dramaturgo** - que, como uma simplificação, daqui para frente será denominado apenas como encenador -, elaborei uma proposta para o processo de criação de um espetáculo que se pretende coerente com a natureza polifônica do Teatro, e que descrevo a seguir como uma maneira de favorecer a sua compreensão. Vale comentar que tal descrição diz respeito ao formato ideal de trabalho, cuja equipe envolve um número significativo de integrantes, nem sempre disponíveis da forma prevista. Em particular, um mínimo de atrizes e atores que estarão em cena e de um grupo de espectadoras e espectadores. Por essa e outras razões, a proposta pode parecer extremamente complexa.

Confesso que ainda não realizei plenamente todas as propostas descritas a seguir, mas me aproximei significativamente delas por ocasião das seguintes montagens: *O que quiserdes*

---

<sup>1</sup> Independentemente das definições formais, próprias do campo da Música, dos termos *regente* e *orquestrador*, refiro-me a eles neste artigo de forma mais livre, com base na ideia de que os regentes tendem a uma atuação autocrática, considerada hierarquicamente mais relevante e responsável por determinar como as ações musicais devem ser realizadas; já os orquestradores se identificariam mais como organizadores das ideias compostas, em especial quanto à distribuição das ações musicais entre os componentes da orquestra, conforme as características de cada instrumento/instrumentista e suas possibilidades melódicas e/ou harmônicas.

(2006), adaptação de *Noite de Reis*, de Shakespeare; *Comédia dos Erros* (2015), também de Shakespeare; *Quem é Esmeraldina?* (2018), adaptação de *Arlequim, servidor de dois patrões*, de Goldoni - todas com alunos do Curso de Graduação em Teatro da UFMG. Contudo, mesmo enfrentando limitações que determinaram muitas adaptações, mantive os princípios e fundamentos que sustentam a ideia da encenação como um processo polifônico.

### **Primeiro momento: a formação da equipe de criação**

Trata-se da reunião de pessoas que tenham em comum o interesse pelo processo de encenação com foco em sua natureza polifônica - ao qual passarei a me referir como encenação polifônica, não querendo com isso sugerir que seria a única forma de evidenciar a polifonia como natureza do Teatro.

Idealmente, essa equipe compreende, além do/a encenador/a e do grupo de atrizes e atores, os seguintes profissionais que devem estar **igualmente presentes no decorrer de todo o processo**: pelo menos um representante de cada uma das quatro referidas instâncias discursivas, que compõem a cena polifônica: imagem, som, movimento e palavra - que atuam como **co-encenadores-dramaturgos/as**; pelo menos um/a **produtor/a**; pelo menos um responsável pelo **registro audiovisual** do material produzido em cada fase do processo. Além desses profissionais, apesar das dificuldades implicadas nisto, devem participar dos ensaios um grupo, que pode ser variável, de pessoas convidadas, que atuam como **espectadoras e espectadores**, formado no mínimo por todos os integrantes da equipe - que não estarão em cena como atrizes e atores - e que devem sempre estar atentos para também assumir essa função.

Vale comentar que o interesse pelo exercício dessa forma de encenação polifônica pode surgir em um grupo de teatro, ou seja, a equipe de criação já estaria previamente formada, seja integral ou parcialmente. Nesse caso, este primeiro momento seria dedicado à definição da função que cada integrante vai assumir no processo, e se haveria a necessidade da participação de outras pessoas, caso alguma função fique descoberta.



A partir do momento em que a equipe está formada, proponho para a montagem a duração de 3 meses e meio (14 semanas) - com uma média de 5 dias de trabalho por semana, 4 a 6 horas por dia -<sup>2</sup>, como veremos a seguir.

## Segundo momento: a definição do tema a ser abordado na montagem

A escolha de um tema está diretamente relacionada a algumas questões, entre as quais destaco duas:

- por que o espetáculo será montado?
- o que a equipe de criação quer dizer às espectadoras e aos espectadores por intermédio do espetáculo?

Durante a primeira semana de trabalho, por meio de discussões e workshops, com a presença de toda a equipe, todos aqueles que se interessarem pela proposição de um tema têm a liberdade de fazê-lo, buscando não apenas apresentá-lo, mas também responder às duas perguntas acima. Ao final desse tempo, um dos temas propostos deve ser escolhido. A forma desse trabalho é livre, mas geralmente, sugiro que, no primeiro dia, busquemos identificar se há convergências de interesse entre as pessoas envolvidas, se há desejos contrastantes. Caso haja contrastes, parece-me uma boa estratégia a formação de subgrupos por afinidade de interesse, que apresentem sua proposta de tema aos demais, por meio de seminários ou pela criação de microcenas, seguidos de debate.

No decorrer da minha trajetória profissional, situações como a descrita acima ocorreu em grupos de teatro, cujos integrantes dedicam seu tempo de trabalho prioritariamente às atividades do grupo. Nesse caso, para esses artistas, o interesse pela montagem de espetáculos não é circunstancial, mas próprio da sua prática profissional. A necessidade da montagem é anterior ao desejo pelo tema que será abordado.

Para os profissionais das Artes da Cena desvinculados de grupos, muitas vezes a definição por um tema ocorre anteriormente à formação da equipe, isto é, a montagem de um espetáculo de Teatro é deflagrada quando um determinado profissional - alguém que, de alguma forma, integrará futuramente a equipe criativa, seja como encenador, co-encenador,

---

<sup>2</sup> Neste artigo, sempre que me refiro a *uma semana* de trabalho, considero esta média de dias e horas diárias.

produtor, atriz/ator, espectador - tem o desejo de abordar um certo tema por meio de um espetáculo de Teatro.

Cabe comentar também que, tendo como referência a minha experiência profissional em projetos de montagem de espetáculos, não foi raramente que o tema a ser abordado, além de ser o **primeiro impulso criativo**, já tenha sido apresentado de forma *materializada* por algum outro meio de expressão artística ou de comunicação, diretamente relacionado a pelo menos uma das quatro instâncias discursivas: um texto dramático, um poema ou outro tipo de obra literária, já consagrados ou originais - que, nesse caso, priorizam, de forma mais explícita, a instância da palavra, herança do textocentrismo que caracterizou o Teatro nos dois últimos séculos; ou então acontecimentos sociais que tenham ocupado a atenção da comunidade em geral, ou pessoas que tenham realizado ações que as destacaram como merecedoras de que suas histórias de vida fossem registradas e divulgadas, envolvendo para isso imagem, som e/ou movimento: Cinema e outras obras audiovisuais, músicas, pinturas, desenhos, fotografias, gravuras, ou espetáculos de Dança.

Nesse caso, este segundo momento, em vez de tratar da definição do tema, será dedicado ao estudo desse material já escolhido. E, independentemente disso, o terceiro momento que se segue será descrito com base na ideia de que não há esse primeiro impulso criativo materializado. Mais adiante, proporei as adaptações necessárias para o caso da sua existência.

### **Terceiro momento: a definição dos materiais de construção a serem utilizados, representantes das quatro instâncias discursivas consideradas**

Trata-se do momento em que a ideia de polifonia se estabelece, inicialmente, por uma espécie de oposição a ela, na medida em que será proposto um primeiro exercício de criação de um *espetáculo univocal*, isto é, um *espetáculo* que só se manifestaria por meio de apenas uma das instâncias discursivas em questão. A ideia, por um lado, é reunir possibilidades de representação de cada instância discursiva, para integrar um conjunto de **materiais de construção**, que está começando a ser formado para o espetáculo; por outro, é evidenciar a impossibilidade de se criar todos os sentidos, com os quais se pretende afetar espectadoras e espectadores, por meio de uma instância discursiva apenas.

Neste momento, cuja duração prevista é de quatro semanas, há quatro etapas de trabalho: uma etapa por semana. A cada etapa, como se verá, essa pretensa univocalidade, proposta para a primeira semana, vai se descaracterizando.

Para a realização dos trabalhos, o grupo de atrizes e atores deve ser dividido em quatro subgrupos - denominados G1, G2, G3 e G4, entre outras possibilidades -, cada um deles vinculado a uma das referidas instâncias discursivas. Por exemplo:

- G1 - Imagem
- G2 - Palavra
- G3 - Movimento
- G4 - Som

No que se refere à imagem, os materiais a serem buscados e apresentados devem contribuir, em especial, para: futuras definições de espaços cenográficos que possam ser pelo menos simulados nos decorrer de todo o processo criativo; possibilidades diversas de iluminação, sejam refletores tradicionais, equipamentos alternativos ou recursos naturais; objetos diversos a serem utilizados e como serão percebidos por essas possíveis alternativas de iluminação; cores, formas e texturas para tudo isso, em particular para a caracterização, no que refere à maquiagem e figurino. Podemos considerar como parte dessa instância determinadas *máscaras corporais*, que se criam por meio de expressões faciais ou posturas específicas - o que, de muitas formas, já se entrelaça com a instância do movimento. Cabe reiterar que esses materiais, assim como os demais relativos às outras instâncias, não necessariamente precisam ser concretamente materializados em cena, podendo ser sugeridos para a imaginação do público.

No que diz respeito à palavra, para além dos limites deste exercício aqui proposto, cabe ressaltar que essa instância não deve ser entendida necessariamente como texto escrito ou falado por meio da articulação dos órgãos do aparato fonador. Palavra, de forma mais ampla, é a ideia a ser tratada, aquilo que se quer dizer, e nesse caso se confunde com o tema e se entrelaça com todas as outras instâncias discursivas. Contudo, nesta estratégia aqui descrita, que parte da simulação de uma *separação das vozes* da polifônica cênica, algo verdadeiramente impossível - trata-se de uma oposição estratégica a ela, não para negá-la, mas para iluminá-la -, caberá, sim, focalizar a palavra por meio da sua materialização escrita e

falada, mesmo que posteriormente essas manifestações venham a ser descartadas. Por isso, neste momento, minha sugestão é a de que o subgrupo responsável pela palavra se dedique à investigação ou criação de textos escritos/falados, simulando que seriam suficientes para construir o espetáculo - o que já é *a priori* impossível, pois palavras implicam sons, imagens e movimentos. Importante frisar que esses textos, ao final deste terceiro momento, serão a base sobre a qual um *projeto dramaturgico* para o espetáculo será elaborado em um quarto momento, como veremos adiante, mesmo que seja na forma de um *canovaccio*<sup>3</sup>/roteiro. Caso a escolha seja por um texto já escrito, caberá ao subgrupo propor adaptações que julgar necessárias.

Quanto ao *movimento*, os materiais a serem investigados se referem aos sentidos produzidos pelas possibilidades de deslocamento do corpo e de objetos pelo espaço, diretamente relacionadas a ritmos, velocidades, direções, planos, pesos diversos, bem como à *melodia* desses movimentos, isto é, ao desenho que os corpos ou suas partes realizam no espaço: braços e mãos que se movem muito ou pouco, passos mais ou menos largos e/ou regulares, objetos que deslizam, outros que rolam, outros que saltam... E os possíveis sentidos que esses movimentos podem produzir. Entrelaçam-se a esta instância as passagens de uma imagem à outra, isto é, as mudanças de postura, de expressões faciais, de luz e de sonoridades.

Finalmente, seguindo a mesma proposta de simulação de que as instâncias poderiam ser consideradas sem o entrelaçamento das outras, para o *som* a busca será por tudo aquilo, com exceção da palavra falada, que se percebe por meio da audição. Assim, o interesse é pela paisagem sonora, sonoplastia, dramaturgia sonora, entre outras denominações, produzidas ao vivo ou por meio de registros gravados. Particularmente, no caso daquilo que comumente se entende por música, ou seja, uma melodia geralmente acompanhada de harmonia, produzidas pelo som da voz humana e/ou por instrumentos musicais, associada ou não a palavras, instigo

---

<sup>3</sup> Característico do período da história do Teatro conhecido como *Commedia dell'Arte* (séculos XVI ao XVIII), o *canovaccio* se refere a um roteiro esquemático de ações cênicas, seguido pelos atores que, sobre ele, improvisam gestual e verbalmente. Não há, portanto, um texto previamente escrito por um autor. Nesse roteiro, “havia indicações de entradas e saídas, bem como das grandes articulações da fábula. Os atores se inspiram num tema dramático, tomado de empréstimo a uma comédia (antiga ou moderna) ou inventado.” Com base no *canovaccio*, cada ator improvisa levando em conta as reações do público e os *lazzi* característicos de seu papel, isto é, elementos mímicos ou improvisados (contorções, caretas, comportamentos burlescos ou *clownescos*), “que caracterizam comicamente cada personagem” (Pavis, 1999, p. 61; 226).

as pessoas a perceber a diferença entre uma manifestação musical que representa a Arte Música e uma manifestação musical que é própria do Teatro.<sup>4</sup>

### Etapa I

Os subgrupos G1, G2, G3 e G4 - e a cada um deles vai se integrar o co-encenador representante da instância que lhe foi vinculada - vão, então, se dedicar, por uma semana, à criação de um espetáculo, possivelmente com duração de poucos minutos, no qual o tema definido é apresentado, **exclusivamente**, por meio da única instância que a cada um foi atribuída (G1/Imagem; G2/Palavra; G3/Movimento; G4/Som).

Idealmente, cada subgrupo deveria já contar com alguns espectadores, que ao final de cada fase de experimentação, contribuíssem com suas impressões sobre o material apresentado. Geralmente, se considerarmos uma semana com 5 dias de trabalho, esse primeiro processo criativo deve ocorrer em 4 dias. Nesse caso, ao final de cada dia poderia ocorrer o debate com o possível público, ou, caso seja interessante ao grupo, as intervenções dos espectadores poderia ocorrer livremente.

No quinto dia, cada grupo apresentará seus resultados aos demais integrantes da equipe criativa, que se juntará a todos os espectadores participantes. Nesse momento, haverá os registros audiovisuais das propostas criativas de cada grupo, que estarão disponíveis para todos. Caberá a todos da equipe, que assistem às apresentações de cada grupo, também registrar as ideias propostas (materiais de construção), por meio de anotações pessoais, destacando aquelas que se mostraram particularmente interessantes.

Ao final das apresentações de todos os grupos, haverá o **primeiro debate sobre os materiais de construção apresentados**. Caberá principalmente ao encenador identificar aqueles que mais se mostraram interessantes ao coletivo, isto é, aqueles que inicialmente foram considerados mais apropriados para o espetáculo que se pretende criar, bem como as possíveis impressões dos demais espectadores externos.

---

<sup>4</sup> Mais informações sobre essa questão se encontram em Maletta (2016), bem como no texto que se acessa por meio deste link: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2311>

## Etapa 2

Para a segunda semana de trabalho, haverá o primeiro rodízio das instâncias discursivas entre os quatro subgrupos de atrizes e atores: G1/Palavra; G2/Movimento; G3/Som; G4/Imagem. A proposta para cada subgrupo é recriar o espetáculo apresentado na semana anterior, desta vez incorporando a nova instância discursiva que lhe coube. Dessa forma:

- G1 se dedicará ao entrelaçamento da imagem com a palavra;
- G2, da palavra com o movimento;
- G3, do movimento com o som;
- G4, do som com a imagem.

A primeira sugestão é aproveitar os materiais de construção apresentados na semana anterior e identificados como mais interessantes. Contudo, outros materiais podem ser certamente sugeridos, mesmo porque o diálogo entre duas instâncias pode indicar outros caminhos. Vale reiterar que a presença dos mesmos ou de novos espectadores seria o ideal.

Assim como ocorreu na Etapa 1, haverá os registros audiovisuais das propostas de cada grupo, bem como as anotações pessoais. O último momento da Etapa 2 será o **segundo debate sobre os materiais de construção apresentados**, cabendo novamente ao encenador identificar aqueles que mais se mostraram interessantes ao coletivo, comparando os resultados com os da semana anterior, para destacar os materiais que se mantiveram, os que foram descartados e os novos que surgiram. Considerar as impressões dos possíveis espectadores.

## Etapa 3

Mantendo a condução proposta, e buscando não abrir mão da presença de espectadores, haverá novo rodízio das instâncias discursivas: G1/Movimento; G2/Som; G3/Imagem; G4/Palavra. Dessa forma, o novo espetáculo de cada grupo será fruto dos seguintes entrelaçamentos:

- G1 - imagem com a palavra e movimento;
- G2 - palavra com o movimento e som;
- G3 - movimento com som e imagem;
- G4 - som com imagem e palavra.



Mesmo que novos materiais de construção possam surgir, a sugestão metodológica é aproveitar aqueles já identificados anteriormente. O **terceiro debate** encerra a Etapa 3, da mesma forma como ocorreu nas etapas passadas.

#### Etapa 4

Como já se previa, o último rodízio das instâncias discursivas permite que cada grupo incorpore em seu trabalho a instância que faltava: G1/Som; G2/Imagem; G3/Palavra; G4/Movimento. Dessa forma, nos últimos espetáculos de todos os subgrupos haverá o entrelaçamento das quatro instâncias, o que pode sugerir convergências.

O **quarto (e último) debate** não somente encerra a Etapa 4, como também o terceiro momento. Para esse debate, o objetivo será mais ousado: definir, finalmente, os materiais de construção que serão utilizados na montagem do espetáculo final, que começará a ser montado na semana seguinte. Lembro que as impressões dos possíveis espetadores são bem-vindas.

**Observação importante:** antes de passarmos ao quarto momento, é preciso brevemente mostrar como o segundo e o terceiro devem ser adaptados no caso de o projeto de montagem nascer de um tema já materializado e relacionado com uma das instâncias discursivas - principalmente porque, nesse caso, também o quarto momento será diferente. Para simplificar a questão, partirei de um exemplo que envolve a instância da palavra, ou seja, quando o primeiro impulso criativo, que representa o tema a ser abordado, é um texto dramático já escrito.

O segundo momento será dedicado ao estudo inicial dessa obra, que deverá ser lida por toda a equipe tantas vezes quanto for possível, durante a semana prevista para essa parte da montagem. Idealmente, após uma primeira leitura do texto integral, o tema geral da obra deve ser evidenciado, em especial para percebemos se há divergências entre os envolvidos. É importante verificar, também, se há um entendimento comum quanto ao sentido geral do texto, isto é, aquilo que se quer dizer ao espectador com o espetáculo. Divergências, a não ser em casos específicos, devem ser substituídas por definições dos caminhos que a maior parte dos integrantes apontar.

Em outras sequências de leituras, por trechos da obra, devemos dar títulos a cada ato e a cada cena, além de redigir breves resumos. O objetivo é conhecê-la o mais detalhadamente possível, bem como buscar convergências entre as interpretações de todos.

Finalmente, a obra deve ser dividida em quatro partes, aproximadamente equivalentes em quantidade de texto escrito, independentemente de sua possível estruturação original em atos e cenas, buscando apenas evitar separações que comprometam muito o sentido do trecho em que ocorrem.

Tendo, então, um material já definido para a instância da palavra, o terceiro momento deve se adequar a essa situação. Assim, cada subgrupo que, nas referidas etapas de 1 a 4, assumir o trabalho com essa instância, deverá fazer uma adaptação dramatúrgica de uma das quatro partes em que ela foi dividida no momento anterior.

Por adaptação dramatúrgica, entende-se a análise do texto em questão e as alterações que os integrantes do subgrupo julgarem interessantes. Por exemplo, possíveis cortes, identificação de fatos, referências a pessoas, lugares e datas que não façam sentido em qualquer contexto, bem como a proposição de alternativas para suas substituições. Na Etapa 1, cujo foco é somente uma instância discursiva, o grupo envolvido com a palavra não irá muito além disso; a partir da Etapa 2, o entrelaçamento com as outras instâncias sugerirá outras ações.

Caso, em vez do texto, haja a materialização do que chamei de primeiro impulso criativo por meio de outra instância discursiva - por exemplo, uma imagem -, a mesma adaptação dramatúrgica acima sugerida deve ser realizada, certamente por meio de estratégias mais apropriadas ao elemento em questão.

### **Quarto momento: a definição de um projeto dramatúrgico**

Como adiantei, o quarto momento depende da presença ou não da materialização, já no início do processo, desse primeiro impulso criativo. Inicialmente, partirei da ideia de que não há esse elemento. Nesse caso, o quarto momento será dedicado exatamente à sua definição.

Para tanto, com base no tema definido no segundo momento e na análise dos materiais de construção identificados e selecionados ao final do terceiro momento, no decorrer de uma semana de trabalho o grupo terá o desafio de propor uma base para o processo de criação das

cenar, à qual me refiro como *projeto dramaturgico*, que merece ser definido. Trata-se da definição de *três percursos dramaturgicos*, três *curvas* narrativas, que comporão o *caminho* que vai do início ao fim do espetáculo - o que seria equivalente a três atos. A ideia é projetar, propor, no sentido de planejar, pelo exercício da invenção, um ponto de partida e um ponto de chegada para cada percurso: no primeiro percurso, apresenta-se o tema e abrem-se espaços, ou apontam-se possibilidades para a sua manifestação; no segundo percurso, algumas dessas possibilidades (ou todas, se for o caso) são desenvolvidas, mais detalhadas, especificadas; no terceiro percurso, a ideia é instigar os futuros espectadores à percepção do sentido que se pretendeu produzir. Trata-se, realmente, de um desafio, quando não se tem o que chamei anteriormente de primeiro impulso criativo já materializado.

O primeiro material que será usado como referência para a criação desse plano dramaturgico é o conjunto de textos (roteiros/*canovacci*) produzidos no terceiro momento. E, como estratégia, sugiro a redivisão do grupo de atrizes e atores, desta vez em 3 subgrupos, que serão necessários para o quinto momento do trabalho. É interessante que cada um desses três subgrupos tenha um número mais ou menos equivalente de representantes dos quatro primeiros subgrupos definidos para o momento anterior, como uma forma de equilíbrio das experiências. Quanto aos co-encenadores, minha sugestão é que acompanhem os trabalhos dos três subgrupos, colaborando com todos e podendo ser intermediários no compartilhamento de ideias de um subgrupo a outro.

Quanto ao material a ser produzido pelos subgrupos, neste momento, o que se espera de cada um, ao final desta semana, são sugestões do que *poderia se dito* em cada um desses percursos, não necessariamente por meio de palavras, mas por qualquer uma das instâncias discursivas. Isto é, como cada um desses percursos poderia se manifestar para os espectadores. O que poderia ser *dito* ao público para começar a lhes apresentar o tema definido, para ampliar as possibilidades de contato com esse tema e para, finalmente, conduzi-los ao sentido que se quer produzir sobre ele. Cabe evidenciar que não há, necessariamente, uma sugestão de linearidade nessas proposições. Não se trata da obrigatoriedade de uma narrativa com início, meio e fim, no sentido tradicional desses termos.

Cada proposição daquilo que deve ser dito, em cada percurso, será uma proposta de cena, constituindo-se, assim, o conjunto de cenas que compõem os atos. Pelo que deve ter sido possível perceber, trata-se, na verdade, da **composição de um texto dramaturgico**, que,

contudo, mesmo partindo dos roteiros/*canovacci* anteriormente criados, não se constitui exclusivamente de um discurso verbal, de palavras a serem ditas por meio da fala, incluindo, portanto, elementos das outras instâncias discursivas.

Todo esse trabalho se torna menos abstrato, quando a montagem do espetáculo parte de um texto escrito previamente definido. Nesse caso, este quarto momento não será de geração, mas de reestruturação dramaturgica do texto existente, geralmente composto de atos e cenas, sobre o qual foram feitas possíveis adaptações no terceiro momento do processo. Assim, nesta semana de trabalho, caberá, a cada um dos três novos subgrupos formados, reunir essas propostas de adaptação e revê-las, buscando um equilíbrio entre as quatro partes em que o texto foi dividido, pois cada uma destas foi analisada por um subgrupo diferente.

Outra tarefa que deve ser realizada neste momento, fundamental para o próximo, é uma nova divisão do texto completo, desta vez em 3 partes aproximadamente equivalentes, como se fossem três novos atos, bem como a subdivisão de cada um desses 3 atos em 3 grandes cenas - que certamente independem das divisões originais do texto. Observemos a figura a seguir:

|                                 |                        |                                      |                                      |
|---------------------------------|------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|
| <b>A<br/>T<br/>O<br/><br/>1</b> | Grande Cena <b>1-1</b> | P<br>R<br>I<br>M<br>E<br>I<br>R<br>O | P<br>E<br>R<br>C<br>U<br>R<br>S<br>O |
|                                 | Grande Cena <b>1-2</b> |                                      |                                      |
|                                 | Grande Cena <b>1-3</b> |                                      |                                      |
| <b>A<br/>T<br/>O<br/><br/>2</b> | Grande Cena <b>2-1</b> | S<br>E<br>G<br>U<br>N<br>D<br>O      | P<br>E<br>R<br>C<br>U<br>R<br>S<br>O |
|                                 | Grande Cena <b>2-2</b> |                                      |                                      |
|                                 | Grande Cena <b>3-3</b> |                                      |                                      |
| <b>A<br/>T<br/>O<br/><br/>3</b> | Grande Cena <b>3-1</b> | T<br>E<br>R<br>C<br>E<br>I<br>R<br>O | P<br>E<br>R<br>C<br>U<br>R<br>S<br>O |
|                                 | Grande Cena <b>3-2</b> |                                      |                                      |
|                                 | Grande Cena <b>3-3</b> |                                      |                                      |

O nome *grande cena* se deve ao fato de que, na subdivisão do texto acima sugerida, pode ocorrer de essa grande cena incluir mais de uma cena originalmente nela proposta.

Vale comentar que, como vimos, quando não há um texto previamente definido, cada percurso/ato pode conter mais de três cenas, que foram sugeridas sem essa precisão numérica. Nesse caso, a escolha entre a incorporação ou não de todas no espetáculo ocorrerá no momento que se segue.

### Quinto momento: a criação das cenas, em sua primeira versão.

Como uma forma de simplificar a descrição deste momento, usarei novamente a premissa de que temos um texto dramático já previamente definido. Em situações distintas desta, adaptações são possíveis e necessárias.

Para este momento, diretamente voltado para uma primeira criação das cenas de todo o espetáculo, a previsão da duração do trabalho é de 3 semanas, divididos em três períodos. Certamente, a ideia é que as cenas sejam criadas com base no entrelaçamento das quatro instâncias discursivas, com a utilização dos materiais de construção definidos. Apenas para facilitar esta descrição, os novos três subgrupos de atrizes e atores, que foram formados no momento anterior, serão denominados G-A, G-B e G-C.

Ressalta-se que, idealmente, cada um desses subgrupos deve contar com a presença de espectadores externos à equipe, cujas reações e impressões são igualmente importantes.

#### Período 1

A proposta para a criação das grandes cenas é a seguinte:

- **G-A** - Ato 1, Grande Cena 1-1;
- **G-B** - Ato 2, Grande Cena 2-1;
- **G-C** - Ato 3, Grande Cena 3-1.

O que se pode observar é que os três atos/percursos são abordados simultaneamente, isto é, um dos subgrupos se dedica à **abertura** de um possível espetáculo, enquanto os outros à sua **continuação** e à sua **finalização**. Isso me parece muito interessante e instigante, na

medida em que permitimos assim que o *futuro possa interferir no passado*, isto é, que ideias cênicas para o final possam alterar percursos iniciais ainda não propostos.

A ideia é que a criação dessas três grandes cenas ocorra em 5 ou 6 dias e, mais uma vez, com o acompanhamento dos co-encenadores, colaborando com os três grupos. Interessante observar que, no caso da existência de personagens, estes possivelmente se apresentam nos três atos e, por isso, serão representados por atrizes e atores diferentes de cada subgrupo. Particularmente, isso me agrada muito, na medida em que, por opção estética, tendo a sugerir que um personagem não seja exclusivamente vinculado a um único/a ator/atriz.

Ao final deste período, cada subgrupo apresentará sua grande cena, que será registrada por meio audiovisual. Às apresentações, segue um debate sobre o material apresentado e, se for o caso, a identificação de possíveis incongruências entre as propostas dos três grupos, que, todavia, devem neste momento ser objeto de atenção exclusivamente do conjunto de encenadores, e não do grupo de atrizes e atores. Cabe também, no debate, a manifestação de todos no que diz respeito à sua opinião sobre as ideias propostas, em particular dos espectadores externos. O encenador deve procurar perceber as escolhas que o coletivo aponta, pelo menos naquele momento, como aquelas que merecem ser mantidas, e quais mereceriam ser descartadas.

## Período 2

A nova proposta para a criação das grandes cenas é a seguinte:

- **G-A** - Ato 2, Grande Cena 2-2;
- **G-B** - Ato 3, Grande Cena 3-2;
- **G-C** - Ato 1, Grande Cena 1-2

Observa-se um rodízio entre subgrupos e atos, de modo que o subgrupo G-A, que havia se dedicado à abertura do espetáculo, passa agora não apenas à sua continuação, como a dar sequência ao que foi proposto por G-B. O mesmo ocorre com G-B e G-C, que passam respectivamente a dar sequência à finalização e à abertura. Neste momento, cada subgrupo deve buscar o equilíbrio entre aproveitar as ideias do grupo anterior ou alterá-las, se houver para isso uma justificativa dramática.



Mais uma vez, após os 5 ou 6 dias de trabalho, haverá a apresentação das novas grandes cenas, seu registro audiovisual e debate. O conjunto de encenadores deve se colocar cada vez mais atento às possíveis incongruências surgidas no processo, e considerar, como sempre, as impressões dos espectadores externos.

### Período 3

Última distribuição dos subgrupos entre os atos/grandes cenas:

- **G-A** - Ato 3, Grande Cena 3-3;
- **G-B** - Ato 1, Grande Cena 1-3;
- **G-C** - Ato 2, Grande Cena 2-3

Com isso, todos os subgrupos passaram pelos 3 percursos/atos, sempre buscando o equilíbrio entre a proposição de suas ideias e a continuação do que já havia sido criado pelos outros subgrupos. Como sempre, à apresentação das grandes cenas e seu registro audiovisual, segue o debate.

## Sexto momento: análise do material criado e identificação dos possíveis problemas dramaturgicos

Neste momento, durante uma semana, as funções se invertem, no que diz respeito a quem se responsabiliza pela iniciativa da proposição de ideias, tarefa que, no quinto momento, foi do grupo de atrizes e atores, e que agora será do conjunto de encenadores.

Antes de tudo, o grupo de atrizes e atores apresentará ao conjunto de encenadores e a possíveis outros espectadores a sequência das 9 grandes cenas criadas. É bem provável que muitas questões problemáticas ocorram, em particular na passagem de uma grande cena à outra, tendo em vista que foram criadas por grupos distintos. Assim, por mais que os materiais de construção tenham sido os mesmos para todos os grupos, ao final de uma grande cena o grupo de atrizes e atores deverá ser subitamente substituído por outro; por mais que os grupos tenham assistido às propostas uns dos outros, podem ter optado por não dar sequência às ideias anteriores. Então, essa apresentação é fundamental para que todas as

possíveis incongruências sejam identificadas, de modo que os problemas dramáticos sejam evidenciados.

É bem provável também que haja muitas irregularidades rítmicas não propositais, que venham a dificultar a apreciação do material criado. Por isso, deve ser estimulada em toda a equipe a disponibilidade para a recepção do que será apresentado, buscando não confundir gostos pessoais com a definição do que seria bom ou ruim. A não ser em casos específicos, quando toda a equipe (ou sua incontestável maioria) rejeita alguma ideia proposta, nada deve ser descartado neste momento.

Para se evitar os desgastes que muitas reinterpretações do material possam causar, há os registros audiovisuais, que servirão como apoio. Dessa forma, pretende-se que, ao final desta semana, tenha sido produzido um plano de trabalho para a solução de todas as questões levantadas, que inclui um cronograma no qual cada grande cena é subdividida em subcenas, conforme os problemas dramáticos a serem tratados, e que preveja um tempo para ensaios que seja coerente com essa problemática a ser considerada. A ideia é que as atividades sejam conduzidas pelo encenador, diretamente assistido pelos co-encenadores. Certamente, o grupo de atrizes e atores é livre para contribuir como puder e desejar.

Um último mês de trabalho será dedicado aos sétimo e oitavo momentos.

### **Sétimo momento: o arranjo gerador do espetáculo**

Apoiado no cronograma elaborado, e que deve ser respeitado com o rigor possível, a proposta é reensaiar cada grande cena e suas subcenas, recriando o que for necessário. Para tanto, em uma primeira etapa, cada problema é focalizado, possíveis soluções são apresentadas, entre as quais selecionam-se aquelas que serão experimentadas.

Entendo esse trabalho muito próximo ao dos arranjadores, que no universo musical reorganizam frases melódicas e harmônicas, algumas já previamente propostas, outras que eles próprios criam, buscando produzir sentidos, preencher lacunas ou conflitos indesejados, solucionar possíveis situações que surjam e que não contribuam com o sentido maior com o qual a obra, como um todo, deve afetar o público.

Importante lembrar que, nesta proposta, o poder de decisão do encenador ou do grupo de co-encenadores não é maior que de qualquer outro integrante da equipe. Cabe aos encenadores perceber o interesse do coletivo e viabilizá-lo da melhor forma possível, mesmo

que não coincida com os interesses individuais. Trata-se de apostar na ideia de que os gostos individuais são múltiplos e que nenhum merece maior consideração que os outros, a não ser aquele apontado pelo coletivo. Diretamente ligado a isso, devemos também apostar no material cênico que foi criado no quinto momento, e trabalhar para dar unidade e sentido a ele, em vez de descartar as ideias que se mostrarem mais complexas ou que desagradem um ou outro da equipe. Desnecessário justificar novamente a importância da presença de espectadores externos que, no plano ideal, neste momento deveria ser quantitativamente maior.

Outra tarefa que, pela minha sugestão, caberá ao grupo de encenadores, é a proposição do que geralmente se chama de *prólogo* e *epílogo*, caso sejam necessários e já não tenham sido devidamente criados pelas/os atrizes/atores. Particularmente, nos processos dos quais participei, baseados nas ideias aqui consideradas, em que atuei como encenador, propus que tanto um como outro ficassem por conta de um coro, formado pelo conjunto de atrizes e atores, que recebessem os espectadores no início, se despedissem deles no final, estabelecendo uma passagem entre o espaço do cotidiano e aquele da cena - e vice-versa.

Este momento se encerra com a definição de um formato de arranjo, ao qual muitas vezes qualificamos como arranjo *final*, certos de que se trata de um abuso de linguagem, pois continuamente, no decorrer da vida do espetáculo, algo será alterado, mesmo que sutilmente. Na verdade, trata-se do formato que procuraremos manter a partir de então, deixando que novas alterações sejam fruto do próprio espetáculo, e não daqueles que o criaram.

### **Oitavo momento: o crescimento da familiaridade da equipe criativa com o arranjo *final*, agora reconhecido como espetáculo.**

Trata-se da passagem entre as fases de montagem e apresentação do espetáculo, com o crescimento do número de espectadores externos. Na minha concepção, o momento (ou dia) reconhecido como aquele da *estreia* do espetáculo é artisticamente uma falácia. Compreendo que, comercialmente, há o interesse por havê-lo como uma estratégia de divulgação, e não defendo a ideia de que devamos nos opor a isso. Contudo, penso que um processo ideal de montagem deveria necessariamente contar com espectadores, desde os primeiros momentos criativos, pois a relação destes com os artistas em cena é dialógica, na forma como Bakhtin

concebe esse termo, de modo que a voz desse artista, isto é, o sentido que ele produz, é perpassada e transformada pela voz do espectador, que ele manifesta pelas suas reações àquilo que percebe da cena.

Neste oitavo momento, interrompo este texto assim como se interrompe um processo criativo, sem uma definitiva finalização, por meio de um parágrafo escrito à guisa de uma fictícia conclusão. A cada reapresentação do espetáculo, as conexões entre as partes que formam o todo vão se tornando mais fluidas; as emendas entre suas partes e a presença isolada das vozes que o compõem vão se tornando cada vez menos perceptíveis, de modo que vai se desvelando a unidade polifônica e o sentido maior que se pretendeu produzir, ao se abordar o tema definido. Essa percepção depende da sensibilidade que é própria de cada indivíduo, de sua formação, das experiências acumuladas e das trocas com os espectadores, que são continuamente diversas. Por isso, penso que um processo de criação teatral nunca se encerre, e o sentido por ele produzido nunca será o mesmo para cada uma das pessoas envolvidas, nem por uma mesma pessoa que assista ao espetáculo por uma segunda ou terceira vez. Esse é o magnífico mistério da polifonia: ela não está apenas no desejo de quem a manifesta, mas na percepção, inevitavelmente mutável, de quem a recebe.

## Referências

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Artigo recebido em 03/11/2022 e aprovado em 04/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45589>

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

---

<sup>i</sup> Ernani Maletta - Professor Titular do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), apresentando em sua tese o conceito de atuação polifônica para a formação do artista cênico. Em 2010/2011, desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado na Itália, ao lado da renomada artista e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, com quem estabeleceu uma parceria profissional. Vem, desde então, atuando ativamente nesse país, tanto na criação quanto na formação artística. Autor de uma peculiar metodologia para o aprendizado de conceitos musicais próprios das Artes da Cena, bem como para a prática do canto e da execução instrumental, voltada para atores e bailarinos, registrada em seu livro “Atuação polifônica: princípios e práticas”, publicado em 2016 pela Editora UFMG. Como diretor cênico/musical, ator e cantor, é reconhecido pela participação em diversos espetáculos de Teatro em âmbito nacional e internacional, entre os quais se destacam trabalhos realizados com os Grupos Galpão/MG, Clowns de Shakespeare/RN e Teatro da Pedra/MG, e com os diretores Gabriel Villela/SP e Federico Tiezzi/Itália. Nos últimos anos, cabe evidenciar sua atuação na direção musical do espetáculo teatral “O Grande Circo Místico”, por indicação de Edu Lobo, e na dramaturgia musical, ao lado de Della Monica, das tragédias Ifigênia em Áulis, de Eurípides, e Electra, de Sófocles, produzidas pelo Istituto Nazionale del Dramma Antico no Teatro Greco di Siracusa/Italia, tornando-se o primeiro artista brasileiro a participar em produções desse instituto, nesse espaço que é o maior exemplo da arquitetura teatral do ocidente. É fundador e diretor do Grupo Cênico-Musical Voz&Companhia e integrante do Grupo Vocal Nós&Voz. Atua principalmente nas seguintes áreas: direção musical, direção cênica, atuação polifônica, formação do ator e preparação vocal-musical. [ernanimaletta@gmail.com](mailto:ernanimaletta@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0026506533871929>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4026-1446>

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



# Entrevista com o *Grupo Galpão*: a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta

Vinícius Assunção Albricker<sup>i</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil<sup>ii</sup>

## Resumo - Entrevista com o *Grupo Galpão*: a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta

Entrevista com integrantes do *Grupo Galpão* (Belo Horizonte/MG), sobre os seus processos criativos e demais trabalhos artísticos e pedagógicos realizados com o artista Ernani Maletta. O objetivo foi refletir sobre a relação do grupo com os conceitos de polifonia e de atuação polifônica. A entrevista foi gravada em 2022, de forma online, e transcrita em seguida. A transcrição procura reproduzir as particularidades da fala oral, a fim de preservar a fluidez espontânea de uma conversa. Espera-se que, dessa forma, a leitura proporcione a sensação de ouvir as falas dos artistas entrevistados.

**Palavras-chave:** Grupo Galpão. Ernani Maletta. Polifonia. Atuação Polifônica. Processo Criativo.

## Abstract - Interview with *Grupo Galpão*: polyphony and polyphonic acting in the work of this theatre company since the meeting with the artist Ernani Maletta

This work is an interview with members of *Grupo Galpão*, a theatre company from Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil. It discusses their pedagogical approach and the creative processes they have accomplished in partnership with the artist Ernani Maletta. The aim was to reflect on the connections between this company's work and the concepts of polyphony and polyphonic acting. The interview was recorded online in 2022 and then transcribed. The transcription intends to reproduce the specificities of oral talking, for it can maintain the spontaneous flow of a conversation. In this sense, the reader might have the feeling of hearing the artists interviewed speaking naturally.

**Keywords:** Grupo Galpão. Ernani Maletta. Polyphony. Polyphonic Acting. Creative Process.

## Resumen - Entrevista con el *Grupo Galpão*: la polifonía y la actuación polifónica en el trabajo de este grupo a partir del encuentro con el artista Ernani Maletta

Entrevista con integrantes del *Grupo Galpão*, una compañía de teatro de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Se discuten el enfoque pedagógico y los procesos creativos que el grupo ha realizado en colaboración con el artista Ernani Maletta. El objetivo era reflexionar sobre la relación del grupo con los conceptos de polifonía y actuación polifónica. La entrevista fue grabada en 2022, en línea, y luego transcrita. La transcripción busca reproducir las particularidades del habla oral para preservar la fluidez espontánea de una conversación. Se espera que, de esta manera, la lectura proporcione la sensación de escuchar los artistas entrevistados hablando con naturalidad.

**Palabras clave:** Grupo Galpão. Ernani Maletta. Polifonía. Actuación Polifónica. Proceso Creativo.



**VINÍCIUS**

Primeiro, agradeço a vocês por terem aceitado representar o Grupo Galpão aqui nessa entrevista. Pra começar, eu gostaria de deixar vocês à vontade pra falar um pouco sobre como que foi o primeiro contato criativo do Galpão com o Ernani Maletta.

**EDUARDO**

A gente tava montando *A Rua da Amargura*, em 1994, e a música... a trilha do espetáculo era com muitas músicas religiosas... porque era a Paixão de Cristo. E aí o Ernani veio e começou um trabalho de canto coral com a gente. Foram várias músicas que nós fizemos a quatro vozes, e foi um trabalho incrível, assim, porque eu pessoalmente achava que nunca ia conseguir cantar assim... fazer canto coral, uma música a quatro vozes, né? Foi um trabalho incrível, que marcou demais... e a partir dessa experiência d'*A Rua da Amargura* acho que a gente teve sempre o Ernani ao nosso lado, né? O Ernani é um arranjador que conhece profundamente... O Ernani tem essa enorme capacidade de fazer arranjos utilizando, de uma maneira muito inteligente, eficiente, todas as nossas qualidades e todas as nossas deficiências também. Ele sabe usar... ele conhece bem as nossas capacidades e os nossos limites, né? E ele fez trabalhos incríveis... Eu acho que, por exemplo, um trabalho marcante do Ernani... Todos que o Ernani fez que são muito bonitos, trazem uma qualidade vocal e instrumental ao trabalho do Galpão de uma maneira muito bonita, mas, por exemplo, um trabalho incrível que ele fez – e não sei se Inês e Simone concordam comigo –, foi *Partido*, né, que foi realmente uma coisa extraordinária, porque era um espetáculo que a gente não usava instrumentos harmônicos, melódicos... A gente fazia tudo a quatro vozes... e foi um trabalho incrível. Então, acho que é um processo que marca muito a trajetória do Galpão esse encontro com o Ernani.

**SIMONE**

Eu entrei no grupo em 94, n'*A Rua da Amargura*, né? E os arranjos eram muito bonitos, eram inspirados na história de Cristo. No nascimento e depois no final, na crucificação... E as canções são muito, assim... algumas muito conhecidas, né? Eu acho que a as canções contribuíram demais, né? Eu acho que o Ernani entendeu. Foi a primeira vez que ele trabalhou com o Gabriel, era o começo ainda... E, rapidamente, a gente começou a cantar, ele foi entendendo os timbres das vozes e foi fazendo um arranjo... E foi muito forte, muito potente,

porque as pessoas lembravam, né? As pessoas gostavam demais da montagem... e eu acho que a contribuição do Ernani, sonora, eu acho que contribuiu demais com a montagem, com o resultado da montagem *d'A Rua da Amargura*. E essa coisa que o Eduardo tava falando, do *Partido*, eu também tenho essa impressão, sabe, Eduardo, eu também acho que foi um trabalho muito importante. Eu acho que... porque a gente não tinha nenhum instrumento, eram só arranjos de vozes, a quatro vozes, pra atores... que a gente... muitos... a maioria não... a gente foi seguindo uma partitura... Mas como que ele foi conduzindo... e são arranjos difíceis, são composições, assim, muito complexas... E eu acho que trilha foi uma responsável também pela importância da obra, da montagem... as pessoas lembram... a gente, até hoje, tem os arranjos. A gente tem... No *De Tempo Somos*, que é um espetáculo que a gente está ainda em cartaz, a gente canta algumas canções que ele fez os arranjos... que ele fez pro *Partido*... De tão importante e tão bonito que é.

## INÊS

Eu conheci o Ernani antes de entrar pro Galpão... Ele já fazia parte de um de um grupo que existe até hoje, que é o Nós&Voz. E eu fiz uma participação cênica numa montagem que eles fizeram do *Lovestórias*... Eles cantavam e usavam as tirinhas do *Lovestórias*, que eu fiz com o Fernando Rocha, era uma direção da Yara. E eu conheci o Ernani, e esse grupo, e eles tinham assim uma pegada... O Ernani principalmente... além de maestro e arranjador, ele era muito performático. Então, nesse encontro com o Galpão, eu também... – eu trabalhei com ele no *Lovestórias*, mas eu não cantava, era uma parte cênica dentro desse trabalho... – e no Galpão eu acho que começa uma pesquisa, que eu acho que é por isso que o Ernani tem essa conexão com o que ele desenvolveu no Galpão, porque, além do que os meninos falaram dos arranjos, eu acho que o Ernani é um pouco gênio, assim, no entendimento de como que ele associa vozes... Em num minuto ele entende o timbre, o naipe de um grupo de pessoas, ele entende a natureza que o arranjo dele pode ter, de complexidade ou não... E ele compõe coisas que pra quem ouve parecem muito sofisticadas... E a maneira com que ele ensina pra gente... Ele consegue imprimir um grau de simplicidade na pedagogia dele, e ele torna possível. E eu acho que n'*A Rua da Amargura* ele começa essa pesquisa da polifonia, né? Eu acho que é um momento importante dele desenvolver isso... minha intuição, estou falando da minha

experiência... Porque ele depois vem falar muito isso: uma coisa é você colocar uma pessoa cantando, e outra é você colocar uma pessoa cantando, um grupo de pessoas cantando, tocando os instrumentos e correspondendo a uma marcação de cena... porque a gente tinha *Folia de Reis* no começo, né? A gente tinha toda uma coreografia, a gente tinha marcação, e nas músicas d'*A Rua da Amargura* ele entra já com música vocalizada, tinha uns arranjos belíssimos, tinha o *Panis Angelicus*, tinha o *Lua*, a *Borboletinha*... e ele começa a trazer uma complexidade pra gente de entendimento de vozes, com pessoas espalhadas... porque nem sempre a marcação de cena correspondia a um naipe, a um mesmo naipe de voz. Então, por exemplo, um soprano pode estar na ponta do palco e a outra soprano estar na outra ponta, né? E os contratos separados, e isso foi trazendo... porque num coral, formalzinho, você agrupa os naites, né? Então, isso também foi um grande desafio a gente entender os nossos naites dentro de uma marcação cênica, uma marcação de iluminação, correspondendo ao arranjo... E ele trouxe pra gente vários treinamentos, exercícios vocalizados pra ajudar a gente a desenvolver essa capacidade... Então, diante dessa necessidade dele entender as nossas fragilidades – como o Eduardo disse, ele entendia o potencial e a fragilidade também... então, ele ia contribuindo pra gente conseguir fazer a cena, da maneira exigida, mas com exercícios, também, que nos colocavam, às vezes, em condições ainda mais difíceis do que a cena. Então ele começou a inventar umas coisas muito loucas... A gente fazia um aquecimento com ele com uns exercícios muito loucos... Aí, quando a gente ia pra cena, a cena ia ficando, de certa maneira, mais possível na nossa cabeça. E isso é uma genialidade dele, pra mim, assim, essa metodologia dele pra pegar atores, que fingem que são cantores e tocadores, dentro de toda essa polifonia que a cena nos apresenta, e ele consegue fazer com que a gente dê resultados tão interessantes quanto os que ele sempre alcançou com o Galpão. O *Partido*, realmente, é uma... eu acho que é uma obra prima de vocalização, porque é de uma beleza, né? E todas as outras partituras... Sempre que ele... ele acompanha o Galpão desde *A Rua*, e ele sempre consegue compor... fazer trabalhos em cima de melodias que já existem... Ele consegue fazer coisas incríveis com esse naipe de atores que ele conhece tão bem, né, porque é uma trajetória muito grande junto com o grupo.

**VINÍCIUS**

Legal, maravilha! Ouvindo vocês assim, esse histórico, esses primeiros contatos com o Ernani, eu como um fã dele também, fui orientado por ele no mestrado, no doutorado, até na graduação... na faculdade eu fui monitor dele, tive um pouco de contato com esses exercícios complexos que a Inês mencionou também. Ele defendeu a tese em 2005, se eu não me engano... então, esse encontro com vocês, mais de uma década antes, com certeza teve muita importância na construção desse raciocínio dele sobre o que é polifonia, né? E essa coisa das vozes, que a Inês mencionou bastante, agora no final, eu particularmente acho muito interessante que o Ernani, sim, ele tem esse cuidado com as vozes, e dá pra ver isso nos trabalhos que ele faz com os grupos, inclusive com vocês... Essas vozes muito ricas, explorando, como o Eduardo falou, as facilidades e dificuldades do elenco, adaptando os arranjos a isso... Mas ele também transcende essa coisa do som vocal, da voz como som vocal, e ele fala muito (e eu queria saber se ele fala disso com vocês, ou também já trabalhou nessa perspectiva com vocês) da voz como discurso, que não é só do som vocal, mas também do discurso da imagem, do movimento em cena, da palavra, além do som, é claro! Mas as imagens construídas, como... Acho que a Inês começou a tocar nisso quando falou d'uma espacialização diferente daquela do coro tradicional, né? Então ele já está entrando com outro discurso vocal que não é o do som da voz, mas que faz parte desse tecido, dessa polifonia cênica que ele tanto fala na tese dele, que ele sistematizou. Então, eu queria saber de vocês se ele fala sobre isso também com vocês, ou se já trabalhou ou trabalha nessa perspectiva das múltiplas vozes para além da vocal e da musical... E outra coisa, emendando nessa pergunta, é que o Galpão tem uma característica muito interessante a meu ver, que é de uma experimentação de múltiplas linguagens e estéticas, apesar de ter uma marca muito grande com essa coisa da música sempre em cena, a gente vê nos espetáculos do Galpão uma diversidade muito grande de estéticas e linguagens... se para vocês isso tem alguma relação com polifonia também, com esses contatos com a polifonia de que o Ernani fala.

**EDUARDO**

Eu acho, Vinícius, não é à toa que o Ernani vai fazer uma parceria com a Francesca, nesse aspecto né? Acho que tem toda essa questão da voz para o Teatro, a espacialização da voz e isso que você falou que está o tempo inteiro presente, não só na elaboração dos arranjos, mas também nos próprios exercícios, na própria prática diária dos exercícios, que é pensar a voz

como dramaturgia, né? O Ernani insiste muito nisso... Ele e a Francesca estão completamente na mesma direção, que é sempre pensar... se você faz um determinado exercício vocal, seja em pontos ou em linhas, pensar sempre a sequência de sons que você emite como uma dramaturgia. Então está muito ligado ao Teatro, a esse lugar da imaginação, de uma construção, de uma situação, de um personagem, de uma atmosfera... Isso é profundamente conectado com o Teatro, né? E eu acho que o trabalho do Ernani tá o tempo inteiro vinculado a isso... E eu acho que também a polifonia vem nesse sentido. Eu acho que ela se forma em algo que é dramático, nesse sentido de que o Teatro é essencialmente uma arte polifônica mesmo, né? E como é que ele elabora isso não só como resultado final, mas também como processo, como caminho, né? Então, também os exercícios são todos pensados assim, quer dizer, o ator tem que pensar no caminho da elaboração daquilo, né? Que tem a ver com a dramaturgia... Eu acho que tudo isso é muito bonito... E só também lembrando que a polifonia... É muito interessante essa coisa que a que a Inês estava se referindo... de que, às vezes, você, através de um exercício polifônico, é muito interessante como, às vezes, você tira o foco do problema, né? Quer dizer: você não consegue resolver uma situação, você tem uma dificuldade num determinado ponto e aí, ele elabora pro ator um exercício ainda mais complexo, com mais elementos, pra exatamente assim, de certa maneira, distrair daquele problema... E aí, de repente, o problema deixa de ser um problema, né? Ele passa a ser uma coisa corriqueira, você passa por ele. Então, acho que é uma metodologia realmente muito interessante, essa coisa da polifonia, do pensamento que é profundamente teatral, né? Não só dos exercícios como processo, pra você chegar a um resultado final, mas também do resultado final. Que é isso também, né, essa diferença de você cantar em pé, junto com as suas vozes, organizadinho... Ou tocar um instrumento, numa orquestra, sentado na sua cadeira com a partitura na sua frente, e você fazer esse tipo de coisas, essa ação com instrumentos ou com a voz, desenvolvendo toda uma partitura teatral, né? Todo um... é essencialmente... nós estamos no meio do furacão polifônico, totalmente polifônico, que é o trabalho do ator, né? E eu acho que o Ernani conseguiu elaborar, por exemplo... o encontro dele com uma pessoa como a Francesca, também, totalmente nessa mesma direção... acho que é uma coisa muito interessante... um trabalho realmente de uma criatividade, de uma potência incrível pro Teatro.

**SIMONE**

Esse encontro do Ernani... eu acho que as coisas realmente não são por acaso. Acho que essa coisa que o Ernani foi buscando... mais recursos e mais pesquisa... e foi encontrar com a Francesca, né? E eu acho que, pra mim, as preparações, elas são assim, muito... Como a voz vem de dentro e é um instrumento que o ator precisa, ele precisa falar, ele precisa se comunicar... Como que a voz... O Ernani sempre foi genial, como diz a Inês, eu concordo, mas quando há esse encontro, eu percebo que a voz se tornou pra gente mais uma potência de dentro do corpo, que está no espaço e que está em todo o espaço onde o corpo está, na frente, nas laterais, atrás... E isso dá uma consciência da voz, da palavra, das vogais, da expressão, assim... É uma coisa técnica, a princípio, quando você faz o aquecimento, mas quando você utiliza com o texto, com a canção, ela fica mais clara... Eu acho que ela chega num espaço com o espectador... Eu sou muito grata como atriz a partir dessas informações... com a canção, com a voz... com essa técnica de estar no espaço fisicamente maior do que o meu corpo. Com a minha voz, assim. Eu acho que a gente, nós do Galpão, acho que a gente canta melhor, acho que a gente está com mais potência de voz, embora estejamos envelhecendo. Eu acho que esse método, também, ele tem essa ativação, tem essa força e tem também essas dificuldades... O Ernani tem uns exercícios... tem pé pra frente, quatro tempos, conta cinco tempos, sete tempos, né? E vai dificultando... E aí quando chega a coisa, a gente fala: ah, é só isso que a gente tem que fazer? Ah, então tá, então facilita as coisas. Então, é isso assim, eu acho que com essa mudança, com esse contato do Ernani com a Francesca, ainda tem mais aí pra descobrir, mais camadas, mais camadas da voz, de como expressar, da expressão. Muito, muito importante esse encontro, foi mesmo! A gente sabe.

**INÊS**

Então, só completando isso que os meninos falaram... que a Simone está falando, o Eduardo, né, desse trabalho... É bonito, é um trabalho que ele se consolida numa trajetória. Isso que a Simone fala, que nós estamos envelhecendo e, ao mesmo tempo, descobrindo potências de vozes, isso é uma coisa maravilhosa pra gente. Então, esse encontro do que o Ernani já buscava com o que a Francesca buscava, realmente a gente tem que agradecer muito mesmo a oportunidade que essa vida artística nos deu de conviver com pessoas assim, com um trabalho tão potente. Mas eu queria voltar um pouquinho, lá na sua pergunta, quando você fala desse discurso, sabe? Desse canto como um discurso, que eu acho... É a minha intuição, tá? Depois



você confirma isso com o Ernani... Isso começa muito pro Ernani, também, junto com o Gabriel Vilella, porque o Gabriel... quando Ernani veio fazer *A Rua da Amargura*, o Gabriel já tinha começado um trabalho com o Galpão, nas músicas do *Romeu e Julieta* que a gente trabalhou com a Babaya... o Ernani ainda não estava, depois ele até começou a fazer parte dessas apresentações também, dos ensaios e tal... Mas junto com a Babaya, o Gabriel... ele já pedia uma coisa pra Babaya... ele não queria que os atores tivessem na cena e parassem pra cantar, que isso era [Teatro] Musical... A cena que ele buscava, do canto como discurso, a postura da voz emitida, uma sonoridade de canto como discurso, como dramaturgia... era que essa música simplesmente completava a emoção daquele ator que estava em cena... quando esse ator não dava conta mais do texto, não dava conta da potência emotiva, ele passava pro canto, que é onde explodia essa emoção. E n'A *Rua da Amargura* isso foi levado adiante, essas provocações do Gabriel, elas passaram pro Ernani também... Porque o Ernani começou a trabalhar com a gente e ele sempre falou assim... Aí eu acho que passa por um canto-discurso, pra gente... que se completa com o trabalho da Francesca... Quando você está emitindo no canto o que o seu corpo, a sua emoção quer dizer, o que você quer completar com a sua ideia do que você está falando, com a ideia do seu personagem, com aquele momento que a sua cena se transforma em algo que sai da palavra falada e vai pra palavra cantada. Tem mais a ver não com a beleza do que você está cantando, você não tem que cantar como um cantor, o Ernani sempre deixou isso muito claro pra gente: "Vocês têm que cantar como um discurso, mesmo. Está errando a nota [e ele brinca demais], tá errando, gente? Abre o sorriso até aqui e tenta achar sua nota aí". Entendeu? Assim, da gente não ter medo de continuar o nosso discurso, independente da perfeição da emissão... porque é algo que você vai adquirindo... Então eu acho que ele sempre nos encorajou, assim, dentro da cena, a continuar o discurso e não pensar em parar a cena pra cantar, entendeu? Como o Eduardo e a Simone falaram muito bem aí, esse trabalho de especialização da voz que a Francesca... ela vem com um trabalho muito profundo, e ela cria uma parceria com o Ernani muito forte, né? Os dois, assim... Então é um trabalho muito potente mesmo, porque ao mesmo tempo em que você está nesse discurso da voz, você tá numa interlocução do seu corpo com o público no espaço em trezentos e sessenta graus. Os exercícios que ele e que a Francesca... que eles também adotam agora, você nunca emite e volta, sempre está indo pra frente. Você tem que pensar que você deu um passo, é outro passo, é outro passo, é outro passo... né? Quando você fala dessa voz, desse discurso, eu

penso muito nisso sabe? De tirar o foco da perfeição de uma escala musical e botar o foco numa potência do que que você está dizendo, o que que você está cantando àquela hora.

### VINÍCIUS

É muito legal porque, ouvindo vocês três agora, vocês tocam em todos os pontos que o Ernani tanto escreve lá sobre a polifonia, sobre os princípios. Então, por exemplo: “vários discursos”... a multiplicidade; “ao mesmo tempo”... e aí o desafio pedagógico e estético... há uma dificuldade de realizar que quebra um pouco esse peso do “canto perfeito”, né? E vocês falam da palavra dramaturgia, que também ganhou muita força pra ele no encontro com a Francesca, realmente... E todos os discursos com igual importância, com a mesma importância, né? A palavra não é mais importante que o gesto que tá sendo feito, o gesto simultâneo à palavra, ao som da voz, ao determinado discurso de movimento que vocês fazem muito nos espetáculos, às vezes até movendo o cenário, né? Não há movimento só dos corpos, é um movimento plástico dos objetos que transformam o cenário, isso tudo ao mesmo tempo acontecendo... *(Inês faz um gesto pedindo para falar)* Fala, Inês!

### INÊS

Uma outra coisa que você também colocou na sua pergunta, que eu lembrei.

### VINÍCIUS

Das estéticas...

### INÊS

Isso. Eu acho que isso, também, que acontece com o Galpão, é uma provocação boa pro Ernani, porque, aí, esse casamento fica potente, porque realmente o Galpão é um grupo que trabalha com linguagens muito diferentes, né? Um grupo que, se você lança um olhar sobre o repertório, você vê esses encontros com diferentes diretores, eles vão gerar estéticas completamente diferentes, linguagens diferentes. E isso vai pro canto, evidentemente, vai pra esse trabalho vocal, vai pra partitura musical dos espetáculos... E o Ernani teve a oportunidade, dentro do Galpão, de beber isso, de beber num arranjo pra cultura popular, né? De transformar... n'A Rua da Amargura ele entra como músicas totalmente voltadas pra esse cancionero popular, cancionero das festas

tradicionais religiosas do Brasil... Aí vai pro *Molière*, e ele já vai fazer uma trilha totalmente inspirada em outras referências que a direção do Eduardo colocou pra ele... Vai pro *Partido*, e ele vai fazer esse mergulho nesses cantos orientais nos quais ele se baseia. Aí, quando ele... as outras... por exemplo, no *Till*, ele vai fazer um mergulho nessas partituras ciganas, tanto de vocalização quanto de instrumentação, porque ele também faz o arranjo dos instrumentos pra gente. No começo era Babaya e Fernando Muzzi, e ele, depois de um tempo, também começou a fazer esses arranjos instrumentais em alguns espetáculos. Então, eu acho que essa provocação que vem também de um grupo... essa oportunidade que nós do Galpão temos de trabalhar com diversos diretores que nos colocam em diversos mundos diferentes a cada espetáculo... isso também eu acho que é uma provocação potente pra ele, enquanto criador e também pesquisador porque ele se vê obrigado a adentrar territórios novos junto com a gente, tanto de partitura vocal quanto instrumental. Então, eu acho que existe, aí, também, uma polifonia de estéticas que ele trabalha... e ele trabalha com outros grupos também. Então, ele tem no universo dele esse amadurecimento pelas diversas linguagens com as quais ele lida o tempo todo, né? Aí ele vai fazer *Outros*, ele vai fazer *Nós*, ele já faz uma coisa... algumas músicas são arranjadas por ele... Porque às vezes tem dois, também, né? Tem espetáculos que ele faz uma coisa e outro profissional faz outra, mas ele está sempre comparecendo com coisas incríveis, mesmo!

## VINÍCIUS

Legal demais, Inês, você tocar nesse ponto que era é uma pergunta que eu queria colocar pra vocês, sobre essa relação, também... que é outro fato notável do Grupo Galpão, essa diversidade de diretores, diretoras com quem vocês constroem os espetáculos, né? Então, iria perguntar se essa relação com o espetáculo polifônico, ou com a atuação polifônica, é sempre possível, invariavelmente, mesmo com diretores diferentes, ou se, em algum momento, isso fica mais restrito... E, estendendo a pergunta, não só pra os diretores... como é que ficam os outros artistas criadores do espetáculo nessa relação de uma construção polifônica? As equipes técnicas contribuem? Como é que isso acontece, como é que vocês veem essa relação de um espetáculo polifônico com os diretores diferentes? Acho que a Inês já falou um pouco sobre isso, e o Gabriel Villela foi ressaltado como um dos, talvez, inspiradores pro Ernani. Mas em outras direções, pensando a polifonia pra além dessa questão vocal e coral e da Música,

mas da articulação dos elementos imagéticos, do movimento, da imagem, do som, da palavra articulados no espetáculo. Pra vocês, isso é sempre fluido, independentemente das direções diferentes... as equipes técnicas colaboram com esse trabalho... como é que é pra vocês?

## EDUARDO

Eu acho que tem um fato, assim, que a gente trabalha muito com um processo que, internamente, nós chamamos de *workshop*, né? Os *workshops* são construções de ideias cênicas que são normalmente feitas pelo grupo de atores. Então, por mais que a gente tenha encontros com artistas de diferentes tendências, se pensarmos assim em linhas gerais nos encontros que o Galpão teve... Se pensarmos no Eid Ribeiro, ou pra falar, mais recentemente, no Gabriel Vilella, o Cacá Carvalho ou o Paulo José, o Paulo de Moraes, a Iara de Novais, o Jurij Alschitz, o Márcio Abreu... isso pra falar só dos diretores, né, sem entrar numa coisa assim de cenógrafos ou figurinistas ou, enfim... Existe uma gama, uma diversidade de linguagens ou de pensamentos sobre o Teatro muito variada, mas que está sempre povoada muito por essa maneira de trabalhar do Galpão, também, que são esses *workshops*, a criação dessas ideias cênicas que é muito desenvolvida pelos atores. Então, em todos os espetáculos, por mais que eles sejam... ou um espetáculo seja... tenha, assim, uma coisa farsesca, popular, ou outro é mais contemporâneo, ou outro é mais realista, quer dizer, você passeia por diferentes lugares de estilos teatrais, mas eu acho que está sempre habitado por essa maneira de criação interna do Galpão, que são o levantamento desses *workshops* que trazem muita contribuição, por exemplo, da equipe dos atores. Então, acho que nós, enquanto um grupo de atores, estamos sempre muito presentes na assinatura de todos os espetáculos. Claro, que em alguns mais, outros menos, né? Mas existe uma assinatura muito forte por parte dos atores. Eu e eu acho que isso é mais um elemento, também, que contribui aí, que está dentro aí dessa desse caldeirão polifônico. Que é a construção de um espetáculo, né? Porque vários momentos, desde descobrir qual espetáculo que quer fazer, como quer fazer, até cenas que os diretores não sabem bem como resolver e a gente lança mão desse processo de *workshops*. Então, está sempre muito presente no processo do grupo, e eu acho que isso representa sempre uma assinatura muito forte dos atores no processo de trabalho. Eu acho que é evidente que um diretor, quando vem trabalhar com o Galpão, acho que ele sabe disso, ele está consciente desse aspecto, né? Não vai poder ser um processo de trabalho muito vertical, nesse sentido,

assim, de que o diretor que decide. É claro que, em alguns momentos, isso acontece com mais força, mas eu acho que, no geral, existe uma clara tendência de ter uma assinatura muito forte também do grupo de atores que estão trabalhando com aquele diretor ou dentro daquele processo. E eu acho que isso tá também inserido dentro disso que a gente está chamando de uma polifonia da construção do espetáculo, né?

#### SIMONE

Eu acho que essa coisa da criação artística dentro do Galpão é um trabalho... como nós somos um grupo de atores que convida os diretores pra montarem um espetáculo, a gente já tem uma articulação interna, dos atores... de trazerem ideias, dos *workshops* que a gente prepara antes... então o diretor percebe que são atores que vão contribuir também com a cena... e eu acho que essa coisa musical, né, o trabalho do Ernani... Ele chega e vem, bate no diretor, que bate nos atores, que bate na equipe técnica, que bate na luz, no som, na cenografia... é uma onda que vem e reverbera em todas as técnicas, toda a equipe recebe, né? Eu acho que recebe, transforma e é uma transformação coletiva... eu acho que esse efeito acontece, sim, mas a gente nem sabe mais... isso aqui foi especificamente por causa da música... A gente... o Galpão tá fazendo quarenta anos... Acho que essa coisa do trabalho, ela já... a gente já... recebe, já entende, já joga pro... individualmente já joga pro coletivo, que emana pra um todo, assim, pra um resultado... Eu acho que a equipe, todos nós já gostamos até desses estímulos que vêm, que dão uma: “Opa, não era bem isso...” E transforma em outra coisa coletiva... Eu acho que, sim, a resposta é sim pra sua pergunta, que emana sim pra todas as equipes, todas as... até na divulgação. Assim, vai até na produção, né? Uma coisa, um efeito, às vezes de uma música, de uma nota, que depois ela termina assim, porque o outro, sei lá, terminou, bateu a palma e o outro, depois dessa palma, tem um assovio... Nada está isolado... é uma coisa que vai complementando e vai se transformando.

#### INÊS

Isso, então, que estão falando é bem legal, porque agora é muito comum essa coisa da horizontalidade, né, de relações mais horizontais, mas o Galpão, desde sempre [trabalhou assim]. Eu acho que fica muito bonito, mesmo... assim. Tudo está integrado, porque desde que eu entrei... eu entrei em 92, realmente... Inclusive entrei por um processo de *workshops*, disso aí que Eduardo tá falando, esse trabalho que é uma maneira de criar do Galpão, que é muito rica.

Eu acho que, realmente, é uma maneira muito instigante porque resulta nisso, que já foi dito aí, pelo Eduardo, pela Simone, assim... no resultado final também existe uma polifonia criativa, porque nada vem verticalmente, sabe? Não tem uma voz em cima que comanda aqui. Existem estímulos, provocações e, no final da conta, a gente que participou do processo, a gente consegue reconhecer um pouquinho de cada um ali daquele coletivo no resultado de um trabalho. Sempre, em todos os trabalhos, têm contribuições de todos... assim, que você reconhece, e que dá forma à maneira final do espetáculo ou do que seja que foi produzido, do filme, ou até isso que a Simone fala, da arte do grupo, né... uma agência, ela não vem e traz uma ideia, ela compõe uma ideia a partir de conversas, as coisas são escolhidas, como o Eduardo disse... cada parceiro que vem é escolhido coletivamente. Então, isso é muito interessante, e isso acontece muito no nosso processo de criação sonora também, sabe? Às vezes, você... a gente faz um *workshop* cantando uma música que tem a ver com o que a gente está buscando... e dessa sonoridade, desse ritmo, dessa ideia de palavras, quem vai compor já bebe nisso também. Sabe, assim, as coisas vão se transformando nisso, né? Então, acho que é interessante a gente pensar, também, que a composição do próprio espetáculo, ele é quase uma metalinguagem polifônica em tudo. Tudo vem a partir de uma polifonia mesmo, ela é uma polifonia criativa, vocal, cênica, enfim, ela vai ela vai se espalhando. É um conceito que consegue abraçar vários lugares do nosso processo de criação e resultados.

## VINÍCIUS

Maravilha! Ouvindo vocês, eu percebo uma conexão muito forte da ideia de polifonia e de atuação polifônica com a dimensão pedagógica do grupo. E aí, sempre que vocês estão falando da criação de um espetáculo, tem por trás um processo pedagógico... e esse processo pedagógico horizontal, participativo, e que envolve os exercícios, muitas vezes os exercícios de voz já expandidos aí pra relação da Francesca com o Ernani... Eu sei que o Grupo Galpão desenvolve, há muitos anos, trabalhos pedagógicos, pra fora do grupo, né? O Grupo Galpão tem um papel formativo, muitas vezes de iniciação ao Teatro, com pessoas jovens. Enfim, tem diversas ações pedagógicas do grupo e eu queria saber se vocês... Essa vai ser a última pergunta, tá gente? Eu queria saber se vocês, conscientemente, levam práticas, ou princípios, ou exercícios, ou criam exercícios a partir desse contato com a metodologia ou com os princípios e as práticas polifônicas que o Ernani vem levando pro grupo aí desde 94... Eu sei que vocês têm o cuidado de estarem sempre se atualizando em pedagogias e metodologias. Se



puderem falar um pouco sobre isso, da relação da polifonia com as ações pedagógicas, seja em cursos, oficinas, enfim. E também, por favor, fiquem à vontade, além disso, se quiserem falar algo que talvez as perguntas que eu fiz não tenham proporcionado... algo que vocês tenham vontade de falar sobre o assunto.

### EDUARDO

Eu acho, quanto às oficinas, ao trabalho pedagógico que o Galpão desenvolve... eu acho que está muito associado a essa ideia da presença. Então, a presença... como você está presente... É desenvolver uma sensibilização, uma escuta, uma percepção pra fora, né? Uma percepção de uma tridimensionalidade no espaço... essa manipulação da expressão do ator no espaço e no tempo. Então, são exercícios coletivos, que buscam muito essa percepção do eu comigo, eu com o outro, eu com o todo. Então, toda essa tridimensionalidade que tá implícita nisso aí, acho que tem muito a ver com essa questão de desenvolver uma presença. Acho que, quando a gente trabalha muito no nível pré-expressivo, sem ainda um personagem, sem a criação de um tipo ou de um personagem, de uma persona... uma coisa pré-expressiva mesmo... desenvolver... e muito a partir dessa ideia também do jogo, né? Então, acho que todas essas coisas estão muito relacionadas e, como a nossa linguagem estética é uma linguagem assim... ela é uma espécie de um amálgama de tudo, de todos esses encontros, de todas essas influências que nós recebemos e que estão, de alguma forma, nos nossos corpos, também a transmissão pedagógica... eu acho que ela faz esse amálgama de todos esses encontros e de todas essas influências. E que tá muito ligada a essa ideia de um desenvolvimento de uma plena presença no aqui, no agora, da escuta, do desafio, do que é você estar de fato presente... acho que todas as coisas estão muito relacionadas, né?

### SIMONE

No Galpão, a gente sempre fez a trilha ao vivo, na maioria dos espetáculos, então, a música está muito presente nos espetáculos. Então, nas oficinas, a música... é impossível dissociá-la, não colocar a música também nas oficinas, né? Um pedaço, assim... e ainda mais que o Ernani faz tantos exercícios, né? Tantos exercícios pra gente aprender a melodia, aprender o ritmo. Então, tem exercícios muito pedagógicos e básicos pra se entender uma escala, uma oitava musical, as notas, o tempo das notas. Tem uns exercícios muito legais... Eu uso um exercício do Ernani de contar o tempo de dó, uma oitava de dó a dó, e a gente dividindo o tempo em

quatro tempos, em três, em dois, em um. Esse é um exercício muito legal, e às vezes a gente até lembra desses... às vezes, antes do espetáculo, a gente faz esse exercício, né? A gente fala que é do tico e teco, pra dar uma ligada... Então, é impossível a gente... O Ernani está... quantos espetáculos que o Ernani já fez com o Galpão, né? Então, muitos exercícios, eles estão dentro. E eu acho que uma coisa que a gente não falou, que está dentro desse trabalho que ele faz, é com os instrumentos. A gente toca os instrumentos e ele criou um método pra gente guardar o ritmo e a melodia que ele cria pra cada instrumento, que ele compõe pra gente.... e ele cria uma melodia pra cada instrumento, de acordo com a melodia que cada um está recebendo com a partitura, e é um método ótimo, porque você guarda a melodia... você vai cantando com ele e entendendo o ritmo, né? E isso é incrível... a gente está tocando... tem muitas músicas que se não fosse esse método... (risos) Nós estaríamos ainda estudando até hoje a primeira música que ele compôs, né? (risos)

### INÊS

Tem muita que ficou famosa. Tem uma que a gente fez pro Molière, né, Simone? A do Molière que é famosa porque todo mundo repete. (Cantando): *Laura, vem cá seu cabelo caiu... foi o xampu que você usou. Não adianta você chorar... careca já está! Peruca você vai usar.* Aí, a gente usa isso pra aplicar no canto vocalizado ou no instrumento... (risos) E é isso! Tem uma do Till, agora, e até hoje tem uma partiturazinha... O Till tem umas músicas que tem uns arranjos que são muito interessantes, assim, ritmicamente, aí tem uma que é: (cantando): *Anda, vem na vovó; anda, vem na vovó; anda, vem na vovó; vem na vovó Lalá! Tem bolinho, tem bolinho de fubá... com café quentinho pra tomar!*

### VINÍCIUS

E isso é pra tocar no instrumento, depois, né?

### SIMONE

Pra tocar o instrumento...

### VINÍCIUS

É pra ajudar a pegar o ritmo e a melodia.

INÊS

É, ele cria a letra...

VINÍCIUS

É maravilhoso!

SIMONE

(cantando sem a letra, como se estivesse tocando o instrumento): Tan tan tâ-tâ-tan, tan tan tâ-tâ-tan

INÊS

Aí a gente aprende a ler a partitura com mais precisão... é muito bom, né, Si? Qual é a sua, Simone? Do trombone? Você tem umas engraçadas do trombone...

SIMONE

Eu lembrei da salada de frutas! Do Till, ô, Eduardo?

EDUARDO

É, tem...

SIMONE

(cantando) Com bastante creme...

EDUARDO

(cantando junto) Com bastante creme... (risos). Eu, agora no Brecht, tenho uma também, nos Açougueiros, que tem uma hora (falando ritmicamente): Fo...foquei...ra..., fo...foquei...ra...Vai... tomar no meio do cu! (risos)

INÊS

É. Eu também, no *Singapura*, eu tenho uma ótima, que é (cantando): O seu contrato já estava pra terminar, seu LP não acabou de gravar, sua voz cansada lhe obrigava a beber... os meninos cantam e eu respondo com o acordeom... E pra cada acordeom aí a gente criou uma resposta ao que eles

falam, no ritmo que eu tenho que tocar: *Era guaraná, meu Deus!* E aí, no final, eles cantam: *Pois, desde menina, você sempre fumou...* E ela, no acordeom, fala assim: *Tinha dezesseis, meu bem...* E aí começa a cantar, entendeu? Ele vai criando umas respostazinhas, aí você guarda a métrica das intervenções sonoras, porque você conecta com o que o outro está cantando, tocando...

### SIMONE

Agora lembrei (*falando ritmicamente*): *Cala a bo...ca... da lou...ca..., cala a bo...ca... da lou...ca..., cala a bo...ca... da lou...ca..., cala a bo...ca... da lou...ca...*

### INÊS

É muito bom, né? Eu também uso muitos exercícios do Ernani. Tem um quadrado, que a gente vocaliza, que é maravilhoso: você marca quatro tempos, com o pé, fazendo (*canta*): dó, ré, mi, fá, sol... com quatro, três, dois, um... isso é uma delícia. Eu sempre termino as minhas oficinas com o “ta-á tá tá”, que eu aprendi com ele... eu não sei se é dele, mas é também uma delícia, não sei se você conhece (*cantando*): “ta-á tá tá, ta-á tá tá, guli, guli, guli, guli-á, tá, tá”... aí muda a relação de bater a mão no parceiro... fazer o guli guli no... o povo ama isso, o “ta-á tá tá”... é um sucesso...

### VINÍCIUS

E dá pra complexificar, né? Dá pra fazer... Uma vez, eu brinquei, assim: Deixa eu fazer esse *Guli Guli*, mas como se fosse o Jurij que fosse fazer, com aquelas loucuras dele que... sabe? Então, acrescentando umas pausas meio inesperadas, assim, e é uma doideira...

### INÊS

É muito bom! Eu acho que é isso... acho que tanto ele quanto o Jurij são mestres, né? Pedagogos, que falam pra gente se apropriar mesmo dos exercícios e a gente usar da maneira que for legal pra gente, porque cada encontro que a gente tem com um grupo de pessoas, vão responder de uma maneira, cada química de encontro é uma... E eu acho que isso, né, que é essa coisa da polifonia... é a própria essência do Teatro, mesmo, como o Eduardo e a Simone já falaram. Eu acho que a polifonia nada mais é do que eu comigo, eu com o outro e eu com o espaço. E o que tiver aí nesse bololô, que vai ser todo esse... tudo isso das Artes Cênicas, mas,

mesmo se eu fizer um espetáculo despojado de tudo, eu vou estar comigo, com um outro que seja, e o espaço. Então, a gente já constitui, assim. Então, é muito bonito, né, esse trabalho do Ernani, que ele vai focar nisso e criar um pensamento mais elaborado a partir disso que é a essência mesmo do nosso trabalho.

### VINÍCIUS

Nossa, é legal demais gente! Quero agradecer novamente a vocês. Dizer que... acho que vocês vão ficar muito instigados em ler depois, quando sair, né? Vou enviar a revista com a entrevista lá transcrita, enfim... e vão ficar instigados, talvez, em ler também a entrevista com os Clowns de Shakespeare e com o Teatro da Pedra, porque é muito interessante – eu, como conduzi as três – perceber assim os pontos de contato... mas ao mesmo tempo em que tem muito ponto de contato, tem algumas particularidades de cada grupo... e tem também umas especificidades na forma com que cada um fala e absorve essa questão da polifonia. Mas o que tem em comum, mesmo, que eu já posso garantir... é muito impressionante como todos os grupos falam sobre essa capacidade do Ernani de articular vozes e aí, sim, todos falam muito das vozes cantadas, em coro, que ele tem... Afinal, Ernani é um maestro, compositor, arranjador... tem capacidade de fazer isso com estratégias lúdicas que tiram a gente dum lugar comum, do medo do erro, de errar, de fazer tudo esquisito, né? E isso daí é muito legal!

### INÊS

Era isso aí que eu queria falar, quando você falou que era pra gente falar... Eu faço parte do grupo que... o grupo que ele tem que... Babaya e, assim, a própria Francesca, mas principalmente Babaya, com quem eu comecei, e depois Ernani. Eu... a minha história não me deu oportunidade de estudar Música, nem canto, sempre tive vontade... Então, eu sou do grupo das dificuldades, mesmo, e eu dou um depoimento muito agradecido e emocionado a ele, né? À Babaya, mas aqui a gente está falando dele... e à Francesca... Ele sempre foi uma pessoa, assim, que ele tira a cortina do impossível... Ele sempre fala: “É possível fazer.” Então, ele entende que você tem suas limitações, sejam psicológicas, sejam realmente da sua fisicalidade, cada um tem um aparelho, cada um tem uma história de vida, e é muito importante que pra ele isso não importa. Ele está disposto a entender o que você tem a oferecer. Ele não se contenta só com o que você tem a oferecer, ele vai te fazer dar mais, mas ele te fala: “É possível.” Sabe? Então, eu sou uma dessas pessoas pra quem ele sempre falou

assim: “É possível, você vai fazer isso”... e arruma um jeito, ele arruma um canto, ele arruma uma métrica, uma maneira de estudar, me põe fazendo uns passos, e não sei o que lá.... E ele, além de me ajudar a conseguir realizar o que eu tô querendo, às vezes eu tenho uma ideia e, aí, a gente... é uma ideia que pode ser complexa, mas ele tá do seu lado, entendeu? Ele fala assim: “A gente vai conseguir realizar isso”... e realmente isso acontece. Então, eu sou dessa parte aqui que eu agradeço muito, mesmo, sabe? Porque tem as potencialidades e tem as dificuldades, né? E eu sou dessa parte aqui da qual ele sempre me deu a mão nas dificuldades, e continua dando, que a gente continua fazendo trabalho com ele, né? A gente acabou de fazer um experimento a partir da obra do Kurt Weill, com ele, e ele fez arranjos de vozes, instrumentos, incríveis! A gente, fazendo um trabalho com Brecht e aí a gente percebe: Uau, como a gente evoluiu, sabe? Graças a essa potência pedagógica dele e esse entendimento dele do outro... Ele tem uma capacidade tão bacana, que ele é capaz de fazer a gente entender onde a gente pode conseguir mais, sabe?

## VINÍCIUS

E tem uma coisa legal também, Inês, que é a polifonia que tem em uma pessoa só, sabe? Você falou do eu comigo ou com outro? Eu com todos... E vai ter um artigo, também nesse dossiê, da Francesca, que ela vai falar da polifonia na voz solo, a voz solo pode ser polifônica... e ela destrinchando porque é muito interessante, porque tem uma série de discursos, também, que tão se entrelaçando no próprio sujeito único, que tá ali porque é múltiplo, também, em certa perspectiva, né? E isso que você falou... eu como espectador de espetáculos do Galpão, eu testemunho isso, sim... Eu vejo vocês, as pessoas falam: “Nossa, no Galpão todo mundo canta, todo mundo toca”... E eu, como músico, às vezes eu vejo: Nossa, ali tem alguém que está tocando só uma nota no instrumento, né, fazendo uma coisa, mas é maravilhoso! Ela, aquela nota, é fundamental pra articulação da cena toda; se tirar, vai fazer falta, né? Então, é muito legal como que eu vejo que nisso tem muito também, imagino, do Ernani, nessa articulação... do tipo, de perceber... não é dar menos... Talvez, dar menos notas pra tocar, mas isso não significa dar menos importância à participação daquela pessoa ali na cena, na música, no que tá sendo feito no espetáculo, né? Eu vejo muito isso no trabalho de vocês e, assim, acho que isso é muito, muito bonito mesmo de ver. Então, eu queria deixar esse depoimento, também, pra vocês! Ah, e como vocês gostam de experimentar processos diferentes, diversos e, enfim... e o Galpão, aí, com 40 anos já... Acho que vão gostar de ler o artigo que o Ernani



também vai publicar nesse dossiê. É uma contribuição inédita sobre esse tema que ele já tanto fala... ele, na verdade, está sistematizando um método de criação de um espetáculo polifônico... ou um processo polifônico de criação teatral. Ele põe lá, bem metódico mesmo, como o Ernani gosta, semana a semana, uma coisa que dura três meses e meio ou quatro meses... e o que que em cada semana é preciso ter como foco, ali, para poder a articulação polifônica acontecer, envolvendo toda a equipe técnica, envolvendo grupos de trabalho específicos... É uma loucura, assim, maravilhosa, que eu acho que vocês vão talvez se sentir instigados para experimentações futuras aí...

EDUARDO

Legal!

VINÍCIUS

Então, é isso. Muito obrigado, Eduardo, Inês, Simone...

EDUARDO

Obrigado a você, Vinícius! Foi um prazer!

VINÍCIUS

Agradeço... agradeçam também... agradeçam por favor ao grupo todo...

INÊS

Você avisa pra gente quando vocês publicarem a revista

VINÍCIUS

Claro, claro...

INÊS

Pra gente ler esses artigos, quero muito ler.

VINÍCIUS

Com certeza avisaremos, vai ser um dossiê, muito, muito, muito bonito... muita coisa legal!

SIMONE

Boa sorte, então!

EDUARDO

Tá joia, Vinícius!

SIMONE

Boa sorte pra vocês! Brigada!

VINÍCIUS

Valeu!

EDUARDO

Obrigado, querido! Um abraço!

INÊS

Brigada, Vinícius, um beijo, viu? Prazer em conversar com você.

VINÍCIUS

Prazer demais, muito obrigado! Bom final de semana!

Entrevista recebida em 15/12/2022 e aprovada em 31/12/2022.

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

---

<sup>i</sup> Vinícius Assunção Albricker - Professor do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO. Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta, com a defesa da tese *Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica*, concluída em 2019. Realizou Mestrado em Artes no mesmo Programa de Pós-Graduação e sob mesma orientação, com pesquisa sobre a fala cênica nas perspectivas de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan, concluída em 2014. Bacharel em Interpretação Teatral com Formação Complementar Superior em Música pela UFMG (2011). Leciona na Escola de Teatro da UNIRIO desde 2017, sendo responsável por disciplinas de atuação cênica, voz e musicalidade. Desde 2020, lidera o Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais (LEV), grupo de pesquisa certificado pelo CNPq. [vinicius.albricker@unirio.br](mailto:vinicius.albricker@unirio.br).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1771987229469239>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5876-2978>

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



## Entrevista com *Clowns de Shakespeare*: a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta

Vinícius Assunção Albricker<sup>i</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil<sup>ii</sup>

**Resumo - Entrevista com *Clowns de Shakespeare*: a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta**

Entrevista com integrantes do grupo de teatro *Clowns de Shakespeare* (Natal/RN), sobre os seus processos criativos e demais trabalhos artísticos e pedagógicos realizados com o artista Ernani Maletta. O objetivo foi refletir sobre a relação do grupo com os conceitos de polifonia e de atuação polifônica. A entrevista foi gravada em 2022, de forma online, e transcrita em seguida. A transcrição procura reproduzir as particularidades da fala oral, a fim de preservar a fluidez espontânea de uma conversa. Espera-se que, dessa forma, a leitura proporcione a sensação de ouvir as falas dos artistas entrevistados.

**Palavras-chave:** Clowns de Shakespeare. Ernani Maletta. Polifonia. Atuação Polifônica. Processo Criativo.

**Abstract - Interview with *Clowns de Shakespeare*: polyphony and polyphonic acting in the work of this theatre company since the meeting with the artist Ernani Maletta**

This work is an interview with members of *Clowns de Shakespeare*, a theatre company from Natal, Rio Grande do Norte, Brazil. It discusses their pedagogical approach and the creative processes they have accomplished in partnership with the artist Ernani Maletta. The aim was to reflect on the connections between this company's work and the concepts of polyphony and polyphonic acting. The interview was recorded online in 2022 and then transcribed. The transcription intends to reproduce the specificities of oral talking, for it can maintain the spontaneous flow of a conversation. In this sense, the reader might have the feeling of hearing the artists interviewed speaking naturally.

**Keywords:** Clowns de Shakespeare. Ernani Maletta. Polyphony. Polyphonic Acting. Creative Process.

**Resumen - Entrevista con los *Clowns de Shakespeare*: la polifonía y la actuación polifónica en el trabajo de este grupo a partir del encuentro con el artista Ernani Maletta**

Entrevista con integrantes de los *Clowns de Shakespeare*, una compañía de teatro de Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. Se discuten el enfoque pedagógico y los procesos creativos que el grupo há realizado en colaboración con el artista Ernani Maletta. El objetivo era reflexionar sobre la relación del grupo con los conceptos de polifonía y actuación polifónica. La entrevista fue grabada en 2022, en línea, y luego transcrita. La transcripción busca reproducir las particularidades del habla oral para preservar la fluidez espontánea de una conversación. Se espera que, de esta manera, la lectura proporcione la sensación de escuchar los artistas entrevistados hablando con naturalidad.

**Palabras clave:** Clowns de Shakespeare. Ernani Maletta. Polifonía. Actuación Polifónica. Proceso Creativo.

**VINÍCIUS**

Vamos começar com uma pergunta pra gente ter um contexto histórico, ouvindo de vocês como é que foi o primeiro contato criativo do grupo com o Ernani Maletta.

**FERNANDO**

Eu ou você, Rê, que eram os dois que estavam, né?

**RENATA**

Vai, começa, e aí eu vou tentando também puxar na memória.

**FERNANDO**

Bom, então, acho que, talvez, até antes de falar especificamente do encontro com o Ernani, acho que vale a pena só citar um encontro anterior que... em 2003, a gente monta *Muito barulho por quase nada*, que a direção é minha e do Eduardo Moreira, que com certeza vai tá na entrevista do Galpão, também, e o Eduardo... Bom, na época, no grupo, o Marco França tava começando a trabalhar... ele tinha acabado de entrar no grupo, vinha da Música, tinha pouquíssima experiência com Teatro. O primeiro contato que a gente teve com o Marco no... foi ele fazendo um trabalho de criação musical, mas de estúdio. Quando o Eduardo vem trabalhar com a gente, ele fala assim: Nossa, vocês são muito musicais, cês precisam tocar em cena! E o Marco tinha pavor de pensar na hipótese de dirigir atores sem experiência nenhuma com música, em cena. O Marco já fazia produção musical, ele tinha um estúdio e tal, mas com músicos, né? Uma outra relação... E, aí, o Eduardo vai falar: Não, cês tem a faca e o queijo na mão, e o Marco tem tudo pra conduzir esse trabalho. Então, o Eduardo... Na verdade, ele, dentre outras coisas, ele apontou, abriu essa porta pra gente. No processo do *Muito Barulho*, o Eduardo, no final das contas, passou muito pouco tempo aqui em Natal com a gente, foi muito mais um “cês conseguem fazer”, do que qualquer outra coisa... E foi um encontro muito transformador, foi o primeiro trabalho que a gente usou a música na cena tocada e cantada, em cena e... e a partir daí, a gente acabou... e desde esse primeiro encontro, o Eduardo falava muito do Ernani: “Cês precisam conhecer o Ernani, cês precisam conhecer o Ernani, cês precisam conhecer a Babaya”. Eram os dois nomes que tavam assim o tempo inteiro no discurso do Eduardo... E, aí, acho que dois anos, um ou dois anos depois, muito por uma

costura também do Ernani, mas principalmente do Eduardo, a gente acaba fazendo um circuito pros Festivais de Inverno de Minas. Na época, o Festival da UFMG tava em Diamantina ainda, e o Ernani tava na lá na coordenação. E aí, a gente se encontra, e foi um encontro de uma empatia imediata, assim. Também, acho que já tinha todo um prelúdio, assim, pra esse encontro dar certo, né? Pelo tanto que o Eduardo falou de um pra outro, né? O Ernani, que é um cupido da gente na relação com tanta gente, o Eduardo foi o cupido do Ernani com a gente. Ele preparou esse terreno muito bem. Então, foi um encontro muito potente. Bom, o Ernani não é uma pessoa nada difícil de a gente se apaixonar de imediato, né, mas tinha uma... já tinha uma expectativa muito grande. E ele, já lá em Diamantina, ele já topa conduzir o aquecimento de uma das apresentações do *Muito Barulho*. Então, a gente já começa a trabalhar com ele, e tal, e a partir daí acho que, no ano seguinte, a gente traz o Ernani pra cá, pra dar oficina pra gente, pra dar oficina pra outras pessoas da cidade, pra outros grupos, pros outros artistas, e pra participar como diretor musical do *Casamento do Pequeno Burguês*. Então, a partir daí, aí sim, começa uma relação que passa a ser meio que constante, assim, a partir de então até agora, né? Ele acabou de... a gente acabou de estreiar um trabalho com direção musical dele. Não sei se a Rê quer complementar alguma coisa...

VINÍCIUS

Cê lembra qual ano que foi isso, essa ocasião em Diamantina?

FERNANDO

É, catorze ou quinze. Eu posso procurar aqui, tá?

VINÍCIUS

Ah, não exatamente, só pra ter uma...

DIOGO

Não, acho que quatro ou cinco, não é não?

FERNANDO

Quatro ou cinco, desculpa!



VINÍCIUS

2004 ou 2005, né?

FERNANDO

É. Quatro ou cinco.

RENATA

É, porque é 2003, o *Muito Barulho*, né? Humm... Agora deu um nó...

FERNANDO

Ah, talvez nas fotos... Isso é uma coisa legal, a gente pode passar...

RENATA

Da janela...

FERNANDO

Tem uma... tem aquela casa, lá de Diamantina, que era onde ficava o QG do Festival, que é aquela casa que tem aquela ponte que passa de um lado pra outro, né, e lá tem uma janela que, nessa primeira vez que a gente fez, a gente fez uma foto nessa janela, de todo mundo... a gente achou bonito... antes de ir embora, a van tava esperando a gente pra levar a gente de volta pra BH, pra pegar o voo, e a gente tirou uma foto lá... e a gente voltou depois, a gente voltou mais três vezes pra Diamantina. Então, todas as vezes, a gente tirou essa foto e, em duas dessas fotos, o Ernani tá com a gente. São legais, porque elas vão mostrando um pouco a evolução do grupo, quem sai, quem entra, a gente ficando mais velho, papapá e tal... A Belinha, que é a nossa filha, tá no último, né? Porque foi o primeiro que a gente foi depois dela ter nascido, e em duas delas o Ernani tá com a gente inclusive. Então, acho que nas fotos eu consigo descobrir qual que é o ano.

VINÍCIUS

Legal demais!

FERNANDO

A Rê quer complementar alguma coisa, enquanto isso dou uma procurada aqui...

RENATA

Eu acho que é isso, né? Que a gente finalmente consegue consolidar esse desejo de estar trabalhando com o Ernani, com a montagem do *Casamento do Pequeno Burguês*, que acho que é uma das primeiras montagens em que a gente consegue ter recursos pra trazer convidados e tudo... e sempre nessa perspectiva, também, de... quando traz alguém... de compartilhar com as pessoas da cidade. E eu lembro muito, assim, que a gente vivenciou, né, o trabalho com ele de direção musical, junto com o Marco, e também teve oficina aberta pra comunidade artística. E eu, até um dia desses, eu tinha guardado aqui... eu devo ter guardado em alguma pasta aí... Lembro muito desses primeiros encontros, dele trabalhar as questões da Música através da Matemática. Porque Ernani, antes de tudo, né, ele se formou em Matemática. E ele usufruiu muito disso aí, pra fazer com que o entendimento da Música chegasse de uma forma mais orgânica, talvez pra gente, que nós não éramos... nós não somos músicos, né, exceto o Marco. E eu lembro dele usar figuras geométricas pra gente entender o tempo, né? Mínima, semínima, breve, semibreve, enfim. De usar círculo, semicírculo, triângulo, e isso com cartolina. Há pouco tempo eu tinha esse material guardado, aqui, em algum canto... e muito bacana isso, dele sempre buscar algo que a gente tenha uma referência, mesmo, pra daí a gente fazer essa conexão com o que ele está querendo nos apresentar. Acho que é muito bacana isso! Isso foi lá nos primeiros encontros mesmo...

VINÍCIUS

É, foi na época que ele tava perto de defender a tese dele, né? Então, ele já tava... Na tese, já tinha essa ideia, esse... já tava desenvolvendo essa metodologia... que legal! Que legal! Vamos falar agora da polifonia, da relação do grupo com a polifonia e a atuação polifônica. Em que experiências a polifonia e a atuação polifônica estiveram mais presentes na rotina criativa do grupo? Esses conceitos, defendidos pelo Maletta, se relacionam com a experimentação de linguagens e estéticas do grupo? Em que sentido?

FERNANDO

Alguém quer? Senão eu falo, cês sabem...

**PAULA**

Começa falando, aí a gente vai complementando Tenho que pensar, também...

**FERNANDO**

Acho que não deixa de ser um complemento à primeira resposta, né? Porque eu acho que aí, assim, a partir do encontro com o Ernani... O Ernani, ele... ele interfere e transforma radicalmente a nossa forma de pensar ou fazer Teatro... O Ernani é um pouco... acho que tem... O caminho do nosso encontro com o Ernani... eu acho que ele é bonito, porque a gente... o Ernani, ele traz respostas pra questões que a gente elabora antes de encontrar com ele. Acho que isso é uma coisa que faz desse encontro tão potente. Não é uma coisa, assim, tipo, a gente num teve tempo de.. num conhece nada disso e ele chega com esse trabalho incrível, com essa pesquisa incrível.. Não. Acho que a gente começa a levantar questões, a gente começa a se deparar com questões, com desejos, com suspeitas... Quando o Ernani surge, a gente fala: Nossa, a gente tava fazendo isso um pouco na marra, um pouco sem muita apropriação do que tava fazendo, mas era isso que a gente tava tentando fazer... Aí, nós... tem um cara que tá fazendo isso há muito mais tempo, de uma forma muito mais sistematizada, muito mais envolvida... Então, acho que ele chega com respostas... acho que, num primeiro momento, acho que é isso, né? Lógico que, depois, a gente começa a pegar o Ernani e a trair o Ernani nesse sentido, né? De mexer e tal, mas acho que nesse primeiro momento, quando a gente vem, e vem esse primeiro impacto de a gente ficar completamente encantado... acho que o encanto vem muito, porque o Ernani traz respostas. A gente... quando a gente começa a pensar e a falar: Nossa... Acho que isso vem muito do Eduardo e do Galpão! Mas quando a gente começa a entender que, quanto mais a música vai entrando na cena, mais a fronteira é invisível, ela é mesclada, ela é a mesma coisa... Criação cênica e criação musical, ela num se separa, ela num é pensada separada e tal, mais ainda, né? Assim, tanto a gente não tinha muita experiência com Teatro quanto o Marco, também, não tinha quase nada de experiência de música pra cena, né? Quando a gente conhece o Ernani, a gente fala: Nossa, é isso! Acho que... ele apresenta a gente pra um mundo que a gente não sabia que existia, mas que a gente adoraria que existisse, né? Então, acho que esse é o primeiro impacto. E aí, nesse sentido, eu tenho a impressão... Talvez o Diogo possa complementar, até como um olhar externo, nesse momento, porque o Diogo... o mestrado dele é... ele pega um pouco a relação de encenação do grupo com diretores

convidados e com minha direção, né? Como é que o grupo lida com uma relação e com a outra... Foi o golpe que Diogo deu pra entrar no grupo (*risos*)... foi pesquisar a gente e, aí, depois, acabou sendo convidado pra entrar no grupo, né? A gente não sabia, mas ele preparou esse golpe (*risos*)... Mas eu acho... eu tenho a impressão que, nesse trabalho, *n'O Casamento do Pequeno Burguês*, que eu dirigi junto com o Eduardo, a gente repete a dobradinha da direção, que, aí, faz todo o sentido. E, nas minhas direções, eu tenho a sensação que a relação da polifonia, ela tem um espaço de maior potência. Mesmo até, por exemplo, do que o *Ricardo III* com o Gabriel, que é uma pessoa que já trabalhava com o Ernani há muito mais tempo do que a gente, que tem um outro tipo de relação, mas talvez uma relação que não... que não bebe tanto desse lugar da pesquisa do Ernani quanto como eu, quando eu dirijo, por exemplo, né? Eu tenho essa impressão, apesar de nunca ter parado pra pensar nisso, assim. A partir da sua provocação, tenho pensado um pouco nisso. Não sei se alguém quer complementar a partir daí.

## DIOGO

Eu vou complementar, já que eu fui citado... (*risos*) Tava pensando, assim, até... como é difícil a gente compartimentalizar – ou compartimentar, não sei... – assim, o que seria do artístico e o que seria da direção e o que seria do pedagógico, porque eu acho que, no fazer do grupo, essas instâncias... e pela direção do Fernando ser muito horizontal, também, essas instâncias vão se mesclando, né? Então, os exercícios polifônicos, a polifonia, ela talvez seja uma das bases do grupo, assim, hoje em dia ele também. Então, eu acho que ela vai permear todo o modo de fazer Teatro que o grupo faz, a partir do momento que entra em contato com ela. Talvez, até antes, né? Como o Fernando aponta, de uma maneira mais... é... sem dar nome aos bois, digamos assim, mas, a partir do momento que se encontra esse terreno, a partir dali, acho que ele vai se florescendo de outras maneiras aí, no grupo. Eu acho que... estava pensando, também, num outro aspecto que a gente enxerga do grupo, que eu acho que está presente ali, que é o jogo, né? Então, na verdade, ver esses exercícios polifônicos também como estruturas de jogo... E eu acho que isso tá muito presente na nossa pesquisa, quando a gente está fazendo, enquanto preparação de espetáculos, ou quando a gente está propondo isso enquanto pedagogia, também. Na verdade, pensar esses exercícios, não apenas do ponto de vista técnico, mas também desse ponto de vista de como que eles vão poder abrir uma escuta

coletiva e grupal, e, ao mesmo tempo, também descobrir esse prazer que existe, nesses exercícios, que não é o de você acertar. É de você se colocar nesse desafio, de estar sempre nessa iminência de poder não dar conta das coisas, né? E eu acho que a gente, enquanto grupo, talvez a gente goste de estar nesse lugar... e a direção do Fê, talvez, também vá muito nesse espaço, de a gente chegar nesses limites do que que a gente... não nos interessa o conforto, assim, mas o que que nos interessa de estar nesse movimento de busca do que pode ser, né? Então, acho que, inclusive pensando em outra... talvez a gente vai entrar em outros assuntos, assim, mas, de como isso dos exercícios polifônicos não está nesse lugar do acerto... pra gente... Não é todo mundo que compreende isso, talvez possa até ter pessoas que se incomodam de não conseguir chegar a uma determinada proposta que a gente está ministrando, por exemplo, mas pra gente justamente essa busca é o que importa, mais do que você conseguir executar, né? E eu acho que, talvez, isso perpassa pra os aspectos outros do grupo, de uma maneira mais geral assim. Não sei se eu complementei do jeito que o Fernando queria, e também... mas foi pra outro canto aí.

#### VINÍCIUS

Você falou essa expressão... achei curiosa, legal: jogo polifônico. Esse princípio permeia as experimentações variadas de estéticas de vocês, ou a questão do jogo polifônico, mesmo com estéticas diferentes que vocês experimentam no grupo, ele é uma constante? *(Diogo faz gesto de sim com a cabeça)* Você diria que sim... então sempre...

#### DIOGO

Então, eu acho que sempre porque ele está um pouco na base das construções, eu acho. Assim, quando talvez, se a gente for pensar em exercícios base do que constituem o grupo, a pedagogia do grupo usa exercícios polifônicos, estão ali de cara, assim. Então, acho que vai pensar um pouco por ali, né? Não sei, acho que talvez Paulinha, Rê, possam complementar também.

#### FERNANDO

É, só falar uma coisa antes, só pra pegar o gancho... Eu tava pensando aqui, a gente já vai misturar muito com a questão pedagógica, mas, é isso... é indissociável pra gente. Acho que tanto faz sentido isso que o Diogo fala, que a gente, quando começa a ter acesso a essa

pesquisa do Ernani, a gente começa a revisitar os jogos que a gente já trabalhava... e a gente começa a trazer a lógica polifônica pra esses exercícios anteriores, porque eles dão sentido pras coisas. Então, coisas que eram usadas ou com outro... é até uma coisa interessante falar, porque a gente tem muito isso... hoje o grupo tem uma formação muito mais reduzida, mas, mesmo assim, acho que continua acontecendo isso. Por exemplo, se eu trabalho um exercício X numa oficina de direção, com o objetivo tal, a Paulinha vai trabalhar com atores e atrizes, o mesmo exercício ela usa de um pra um objetivo diferente. Porque eu acho que tem essa lógica da relação do jogo, né? Do jogo... isso que o que o Diogo estava falando, do jogo enquanto... essa construção desse estado de jogo ser muito mais importante do que o resultado onde você chega, né? E acho que isso acaba estabelecendo uma lógica... E aí, essa lógica que está anterior à estética, ela é anterior ao discurso, ela é anterior a tudo, e ela cada vez constrói mais sentido, ainda mais pra onde a pesquisa do grupo tá indo hoje... mas acho que desde que a gente encontra o Ernani, isso vai nortear muito a gente, né? E... quando a gente começa a traçar a polifonia do Ernani, encontrando outros caminhos, e a cada encontro com ele a gente vai se retroalimentando de que ponto estamos, de que ponto ele tá.

#### VINÍCIUS

Legal, vocês já tocaram, então, em alguns pontos sobre a questão da direção, da pedagogia. Mas então, aprofundando um pouco na questão da direção, uma das perguntas seria: a atuação polifônica é sempre possível, ou fica restrita ao trabalho de alguns diretores específicos? O Fernando falou um pouco, já, sobre isso, mas tem uma continuação dessa pergunta que é: na relação entre elenco e diretor ou diretora, o que vocês consideram que pode favorecer ou desfavorecer a criação de uma atuação polifônica? O que facilita, e o que dificulta?

#### PAULA

Muito bom, o eu vou tentar responder à primeira, a princípio, porque eu tenho que pensar um pouco mais nessa segunda, né, o que favorece, o que não favorece. Mas, só continuando um pouco, desde que eu entrei no grupo, pra mim essa questão do jogo, da polifonia já era uma coisa presente. Então, quando eu entro no grupo, parece que é um... tipo assim, é um jeito de fazer. Então, é um jeito de fazer, que o grupo sabe fazer... Então, a minha formação é essa, né? Foi como eu entrei no grupo e fui entendendo essa forma de fazer Teatro. E aí, pensando



nisso, eu acho que essa a resposta é sim, pra pergunta, porque já tá dentro da gente. Então, independente do diretor ser externo ou não, a atuação polifônica não depende mais de um externo, porque ela já tá presente no jeito da gente de fazer. Então, dificilmente a gente vai deixar de fazer uma atuação polifônica, mesmo que a estética seja completamente diferente do que a gente tá acostumado, porque acho que tem princípios ali que já tão arraigados, eu acho... Não sei se eu posso dar exemplo, mas eu fico pensando como atriz, né, pode parecer bobagem, mas... eu canto, eu... eu sempre tô falando a música, né? Eu tô falando a música. Eu não toco um sol no baixo de uma sanfona... não tô tocando um sol, eu estou falando...

FERNANDO

Talvez um sol, né?

PAULA

... é... eu estou falando: “cheguei até aqui; vou atravessar com vocês.” Então, tem algo que eu... isso, pra mim, tá dentro do que o Ernani trouxe pra gente, né? Da atuação polifônica. Então, eu tô me relacionando com muitas coisas, né? Eu tô me relacionando... Quando eu vou em direção à luz... a luz tá vindo na minha direção, eu tô falando junto com a luz, junto com o sol, que não é sol, né? Junto. Então, acho que tem isso, não significa que não seja mais difícil encontrar com diretores que não trabalham exatamente assim, né? Por exemplo, teve um... acho que um espetáculo que a gente fez, que foi o... acho que o *Hamlet*... acho que foi o que a gente menos acessou em alguns lugares, mas acho que talvez tenha sido o que eu tive mais dificuldade de me encontrar nesse tipo de atuação. Acho que tô tentando agora responder à segunda, por que que não favoreceu...

DIOGO

Mas eu acho, Paulinha, que a pergunta é... cê pode repetir, Vinícius?

VINÍCIUS

Claro! Na relação entre elenco e diretor, o que vocês consideram que pode favorecer ou desfavorecer a criação de uma atuação polifônica? Se tem... Pode ser que nunca tenha desfavorecido, né? Mas, se... talvez algum desafio, talvez alguma indicação, ou algum estilo de

direção favoreça ou desfavoreça, facilite ou dificulte você desenvolver tudo isso que cê tava falando agora da sua atuação polifônica.

PAULA

Eu não sei se... Eu acho que, às vezes, é quando o encontro não bate, né? Não sei...

FERNANDO

Eu acho assim... eu ia citar exatamente a relação do *Hamlet*, que é um espetáculo nosso, foi dirigido pelo Marcio Aurélio. Marcio Aurélio é um diretor matemático, coreográfico, minimalista, né? E a nossa busca pelo Marcio foi exatamente essa.

RENATA

Inclusive foi o Ernani que tanto...

FERNANDO

O Ernani que fez... foi mais um dos casamentos que o Ernani que foi o cupido, né? E a busca pelo Marcio foi essa, sim. Acho que, naquele momento, com certeza o Ernani tinha essa suspeita... do mesmo jeito que o Ernani faz o nosso casamento com o Gabriel, e é um casamento de solidificação, de consolidação dessa pesquisa, desse teatro popular e tal, eu acho que com o Marcio é pra gente experimentar um lugar que tire o nosso chão, que puxe nosso tapete e tal. E aí, nesse sentido, é um teatro, pelo menos na nossa experiência com o Marcio Aurélio... Não necessariamente... pra não generalizar o trabalho do Marcio, mas é uma obra em que os atores têm um espaço de jogo muito menor... não que não tenha, mas é um espaço de jogo muito menor do que tem em outros tipos de trabalho nosso. Eu acho que óbvio quando qualquer grande diretor, como é o caso do Marcio, como é o caso do Gabriel, se encontra com um grupo que já tem um trabalho, que já tem uma trajetória, ele tá se colocando pra esse jogo de disputas e negociações e arranjos, e... E nesse sentido, eu acho que inevitavelmente, o elenco dos Clowns, o que vai ter pra oferecer, vai tá nesse lugar onde a polifonia tá muito forte na formação... e aí ela pode aparecer de uma forma menor, menos contundente na cena, mas acho que ela tá lá dentro dessas negociações. Não sei, é difícil a gente falar se isso ajuda, se isso contribui ou não, mas acho que isso é a decorrência desse encontro da gente com o Marcio, né? E a nossa ideia ao encontrar com o Marcio, com o

Gabriel, seja quem for, é exatamente estabelecer essas fricções, né? Sejam mais próximas ou mais distantes.

PAULA

Eu acho que tem uma coisa, também, do amadurecimento da gente enquanto trajetória... porque a cada espetáculo são desafios diferentes. Então, hoje, talvez olhando pro *Hamlet*, hoje eu me vejo... Nossa, eu poderia, eu poderia ter estado de outra forma naquele processo, né? Mas eu, talvez, não tivesse a maturidade ou... Porque eu acho que, também, esses encontros com Ernani, cada vez que a gente encontra com ele, eu me vejo... e entendo o que ele fala de uma forma diferente; nunca é a mesma coisa... aí, caem algumas fichas, assim... poxa, eu não tinha pensado, assim... Lá atrás, eu já fazia esse mesmo jogo ou já pensava sobre isso, mas, quando ele vem, de novo, eu já tenho uma outra história, né? Então chega de uma forma diferente.

VINÍCIUS

E essas experiências também reverberam no trabalho pedagógico de vocês, né? A questão da polifonia, essas experiências com Ernani, com diretores diversos, seria legal que vocês falassem um pouco mais sobre isso. Nos cursos, como é que isso se dá? Como que vocês lidam com esse assunto no processo pedagógico de construção de conhecimento?

PAULA

Eu posso começar falando. Eu lembro de, em alguns encontros, o Ernani falar assim: “Quando cês começarem a ensinar... vai...”

FERNANDO

“Vão entender.”

PAULA

“...vai ser muito mais fácil... vai ser muito mais fácil entender o que eu estou falando”. Porque, às vezes... por exemplo, no penúltimo encontro com ele, nossa... ele tava explicando umas coisas super complexas de harmonia... porque, pra quem não faz Música, entender harmonia é uma coisa muito complexa. Ele fala assim: “cês têm que começar a ensinar Música... cês têm

que começar a ensinar, porque quando cês começarem a ensinar, vocês vão entender.” E realmente, assim, não necessariamente harmonia... Ele passou, digamos, um jogo pra gente... cê vai compartilhar aquele jogo com outra pessoa, cê começa: Opa, já tô em um lugar diferente, agora são outros olhares, né? Sobre os jogos, e a gente vai transformando, sempre foi transformando os jogos à medida que os processos iam acontecendo. Por exemplo, tem um jogo que surgiu no processo d’O *Capitão e a Sereia* que se chama Balaio, que foi o Marco que propôs... pelo menos é como eu lembro, né, talvez cada um tenha uma memória diferente, mas... que a gente espalhava vários elementos, os meninos espalhavam vários elementos pelo espaço, instrumentos, objetos de cena, e a partir daí se criava música sem necessariamente precisar de um arranjo, de algo supercertinho. E é um exercício que acho que vem já dos encontros com o Ernani, que vem desse... Quer dizer, vão surgindo outras possibilidades, e aí a gente vai transformando... e quando... a gente vai dar uma oficina, vai ter encontro com outros artistas, eu acho que é quando a gente repensa os exercícios, pra que eles vão servir, né? Qual é o objetivo que a gente quer com esse... ah, eu acho que esse daqui não vai servir desse jeito que ele tá... Como é que a gente precisa que esse exercício seja, pra que ele realmente tenha o que a gente quer trabalhar, o que a gente quer compartilhar. E aí, a gente vai transformando, né? Não sei se eu respondi, mas...

## FERNANDO

Eu acho que a polifonia traz pra gente, nesse aspecto pedagógico... já falei, um pouco disso, mas tentar pegar por um outro viés, a transformação de uma lógica, né? Então, eu acho que... a relação do exercício com a cena, com a criação cênica... essa ponte que, muitas vezes, é uma ponte tão difícil de ser construída... assim... acho que muita gente, até hoje, faz isso... e a gente sempre fazia muito isso... em que os exercícios são preparação, e aí, depois, eu separo a etapa da preparação e você vai pra cena. Vai pra criação da cena. E essa transposição é sempre assim: o que tiver sobrado, lá, dos exercícios que cada um conseguiu trazer na sua mochila, vem, mas não tem uma vinculação efetiva, né, que seja facilitada nesse sentido. E aí, quando Ernani traz isso, traz essa polifonia nesse sentido mais amplo, desde os exercícios, da forma como ele conduz, em si, porque, além de tudo, é de uma didática que eu nunca vi igual... tem essa relação do... disso, assim... É engraçado, que essa era uma das questões que a gente tinha, quando a gente encontra com o Ernani, mesmo ainda com muito pouca experiência, que é assim: cada vez que a gente entra num processo de criação, a gente meio que zera. A gente

entra vazio – vazio no mau sentido, eu estou falando, porque tem um bom sentido disso –, mas, vazio, no sentido de que a gente não sistematiza... Pro Teatro, sistematizar processos criativos é quase que um crime, né? Parece que cê tá se repetindo, parece que cê tá... enquanto que, na Música... eu sempre cito esse exemplo, da Eguinha Pocotó... a Mozart, todos eles passam por preceitos de compasso, de andamento, de... enfim, até chegar numa timbragem, você vai passar por ritmo, etc., cê tem uma série de parâmetros que não te... inclusive, pra quebrá-los... até algumas experiências, inclusive... é possível até mesmo você quebrar com esses parâmetros, seja aceitando-os ou quebrando-os, eles, de forma alguma, são camisas de força pra criação. Você pode criar o que você bem quiser, só que a gente, no Teatro, tem muita resistência com isso, né? De ter parâmetros, ter procedimentos e tal... e acho que, quando a gente conhece o Ernani, a gente fala: Nossa, por que que não pode, né? Porque, aí, você começa a ter também dispositivos mais concretos de lidar com a criação. Acho que isso traz algo muito forte pra gente. E aí, eu acho que, da mesma forma em que a gente começa a não dividir mais o que é essa, entre aspas, “preparação”, os jogos... com a criação, eu acho que isso naturalmente nos trouxe também um rompimento dessa barreira entre o que é pedagogia e o que é a criação. Eu acho que, nesse sentido, o ápice disso surge também a partir de algumas experiências que a gente viveu em outros países da América Latina e tal... que é nosso laboratório, que é uma ação que acontece a cada ano, uma ação de duas semanas, superintensivas, a gente trabalha dez horas por dia, com cinquenta pessoas que vêm de tudo quanto é lugar do Brasil, de outros países da América Latina e tal... na qual a gente faz um processo de criação e de formação durante essas duas... forma um grupo que nunca se viu antes, que durante duas semanas vão ter que se conhecer, formar esse coletivo, trabalhar, criar um trabalho e apresentar no final desse trabalho. E a cada ano, a gente joga uma provocação, que é a provocação que nos interessa. Então, teve um ano do laboratório, isso em 2018, em que a gente, provocados por aquele episódio que aconteceu lá com os Fofos, lá em São Paulo, a coisa da *black face*, que era uma discussão que tava ainda muito incipiente e tal, mas isso nos despertou muito, essa coisa da representação e da representatividade que hoje, já tá em todos os lugares, a gente tem um outro entendimento, mas naquele momento era uma coisa que a gente não conseguia... era muito pouco palpável pra gente, mas que nos movia... a gente falou: “Vamos fazer um laboratório sobre isso.” E a gente propõe essa discussão. Aí, vem um grupo de participantes que tem trans, negros, gordos, ativistas da questão contra gordofobia. Enfim, um grupo completamente diverso, também muito provocado pelo nosso tema... e a gente

passa duas semanas mergulhados nisso, até... pra chegar à conclusão, nesse caso, por exemplo: “Ok, a gente não quer mexer nisso, não é hora de mexer nisso.” Em outros casos, isso é, como no ano que vem que a gente vai fazer, a gente tá fazendo a seleção, inclusive neste momento, que é em cima do teatro pra infância e juventude, porque a gente vai voltar a montar um trabalho nisso. Então, a gente vai, durante duas semanas, compartilhar nossas questões, compartilhar nossas dúvidas, compartilhar nossos erros e ver o que esses outros artistas têm de contribuição pra nos dar. Então, eu acho que a contribuição desse encontro com o Ernani, com a polifonia, ela ultrapassa até necessariamente o que o Ernani nos traz, porque, daí, no nosso desenvolvimento, a gente vai chegando em outros lugares, cuja raiz tá lá, cuja matriz tá lá, mas que a gente às vezes nem associa, mas que, com certeza, influenciaram demais. E eu acho que, nessa questão pedagógica, principalmente, porque eu acho que a forma do Ernani encarar a formação, a pedagogia é muito orgânica, visceral, é dele, né? O Ernani dá aula até pra te ensinar a fazer um café, né? (risos) Tá ali, nos influenciou demais, assim, no jeito de fazer isso, e pensar.

#### PAULA

Só queria complementar uma coisinha aqui, que nem sei se é complementar, mas é... Não queria deixar de falar que o Ernani, ele, a polifonia, ele te transforma enquanto pessoa... Eu acho que eu sou uma atriz diferente a partir do encontro com Ernani, porque é isso, é uma forma de trazer questões, né? Por exemplo, Fê falou assim: Ah, a gente compartilha as nossas dúvidas, né? E o Ernani, ele traz a nossa dúvida pra cena. Ele escancara a dúvida, ele usa a dúvida na cena, ele usa o... quer dizer, o que eu carrego, né? O que eu carrego e o que eu não carrego, a gente descobre junto. Então, essa possibilidade de se transformar através da polifonia é muito grande... Todos os processos que a gente compartilha, os jogos com outras pessoas, as pessoas sempre comentam sobre esse lugar da transformação enquanto pessoa, enquanto ser humano. Eu acho que é um valor, assim, que eu carrego... Eu acho que é muito, muito foda do trabalho do Ernani.

#### FERNANDO

Relação com o erro, né?



PAULA

A relação é relação com erro...

FERNANDO

Que é uma coisa que tem tudo a ver com o trabalho do palhaço, que ficou, enquanto o palhaço propriamente dito, atrás na nossa história, mas... ele tem uma importância na nossa formação... e o palhaço tem essa relação com o erro, né, em que, pro palhaço, o erro é um presente. Essa é uma das máximas do palhaço. E quando a gente encontra com a polifonia, a gente encontra, por outro viés, algo que consolida, reforça, amplia essa ideia da relação com o erro... e é inevitável a gente trazer isso pra nossa relação de vida, pra nossa formação enquanto seres humanos. Eu acho que talvez, de tudo... Existem formas de Teatro que têm uma lógica quase que oposta, mas acho que no que a gente faz, no que a gente acredita, eu acho que a relação com o erro talvez seja a maior contribuição que a gente possa dar pro mundo, a gente de Teatro. É a relação com o erro, a relação com o ridículo, a relação com o que não é o padrão, né? Esse outro lugar. E o Ernani traz isso. Eu lembro da primeira oficina nossa, do Ernani, em 2005, aqui em Natal, o Ernani fazendo a turma toda gritar: “Eu posso errar!” E todo mundo tinha que repetir isso, assim, né? (risos) Eu acho que foi importante isso.

PAULA

É, é importante, porque quem não vai ter dúvidas, questões ou dificuldades em um processo, né? Todo mundo vai ter, e muito legal quando cê pode trabalhar com isso, né? Agora, no *Fronte[i]ra*, a gente trabalhando e a gente não conseguia entrar, por exemplo, num certo tom, né? E não vinha, não vinha... E aí ele diz assim: eu acho que a música tá querendo se apresentar de outra forma. Eu acho que ela tá se mostrando, que ela quer, então... que forma é essa, né?

FERNANDO

Então, cês conseguiam quando estavam trabalhando a música, né? Aí, na hora que ia pra cena, a música ia pra outro tom...

PAULA

É, ia pra outros lugares, e tudo bem, né? Porque, poxa, por que não? E descobrir outra coisa que não era a que gente tava pensando, né? Que não... que a gente tava pretendendo. Assim,

isso não significa que a gente não queira conquistar outros lugares, que a gente não vai trabalhar para isso, porque os exercícios também servem a isso, mas essa relação de escuta, inclusive, que a polifonia traz, eu acho que é importante... de escuta de si, de escuta do outro e de escuta do... de com que que você está trabalhando, com tudo em cena, né? Eu sempre penso assim: o ator, ele tem que ser meio trezentos e sessenta graus, assim, tipo, tem que estar... porque, se você pensa como uma atriz polifônica, você não vai pensar com a cabeça só de atriz, você está pensando como a cabeça de dramaturga, de diretora, de iluminadora, de figurinista, né? Então você está lidando com tudo isso, ao mesmo tempo. E a gente trabalha assim, né? A gente propõe tudo, em todas essas... a gente quando vai propor um *workshop*, a gente pensa tudo. A gente pensa cenário, a gente pensa cada coisa, a gente pensa público... E outra coisa do trabalho do Ernani, que eu acho muito bonito, e acho que faz sentido pra mim, é que o desejo, ele vem antes de falar. O desejo vem antes de cantar... e ele vem antes do que a gente... Então, essa relação com o desejar algo pra comunicar e pra se relacionar com o público, ela é fundamental, porque, se não tem... E aí o desejo me transforma enquanto personagem, enquanto atriz ele me... eu me sinto transformada... é impressionante, assim, mas é um... parece, pra mim, que é um certo princípio, de que quando não tem esse cliquezinho do desejo, que vem antes de qualquer coisa, de, por exemplo, a gente falar na rua e ter que falar sem microfone, e ter que fazer com que todos escutem, mais do que eu pensar numa projeção, existe a manifestação do desejo, e é isso que vai fazer com que meu corpo possa encontrar com outros. Outros corpos.

## RENATA

Eu só queria voltar àquele momento que Fernando comentou do presente, né, do palhaço. Fiquei pensando no quanto o trabalho com Ernani me diz assim: “Eu posso.” Por mais que eu não tenha o conhecimento daquilo, eu acho que não sei tocar aquele instrumento, mas ele me passa uma segurança, através da prática dele, que eu posso tudo, sem medo, sem medo de errar. Eu posso cantar, eu posso tocar, eu posso fazer o que eu quiser, eu posso dar o texto como eu quiser, e vai sair legal. Ernani tem muito disso no trabalho dele... De... tudo que a gente propor é possível. Tudo que a gente propõe é possível. Que seja válido, que aconteça... E tem muito disso também que a Paulinha falou, dessa experiência que eu não vivenciei do *Fronte[ir]a*, de estar se trabalhando de uma forma, mas aí ele tem esse olhar de perceber que a música não está querendo que seja assim. Acho que teve um pouquinho disso, né, Fê, lá no

*Casamento do Pequeno Burguês*. Acho que, na música do... não é baile, meu Deus, era a música que César cantava, tem alguma coisa que atravacava ali. Quando Ernani chegou junto, mudou alguma coisa lá no arranjo, alguma nota, enfim, aí a gente: “Nossa!” Às vezes, é um olhar, é uma chavezinha só, que vira pro lado, que torna tudo possível, né? Ele tem esse poder também, de mostrar pra gente, de apontar que tudo, tudo pode, tudo é possível.

#### FERNANDO

É... porque eu acho que tem uma relação de jogo, de confiança, também, que faz parte disso, é isso, por exemplo: se eu... o ator está tocando uma música e aquela nota, ele sempre vai pra uma nota X, ao invés de ser pra nota Y, que deveria ir... e o Ernani tem, além de todo conhecimento musical, de arranjo, etc. e teoria e tal, uma escuta e uma atenção e um jogo, uma abertura pro jogo, que ele vai falar: “Ok, se a gente está tocando música enquanto uma narrativa, se a Paulinha tá tocando uma música X no clarinete, ela tá sempre indo praquela nota, que cada vez que ela toca ela faz: ‘Ai, droga, fui pra aquela nota de novo’, mas que história é essa que ela está contando, que pra ela está fazendo sentido e praquela nota?” Aí o que acontece? Ele vai falar: “Ok, então vamos mexer no arranjo; o Diogo, ao invés de tocar essa nota, ele vai pra outra; o outro instrumento, ao invés dessa, vai pra outra; a gente rearranja tudo, pra nota da Paulinha fazer sentido”. E isso estabelece uma relação que a Paulinha não está lá trabalhando com um diretor musical – hoje em dia, dramaturgo musical, como o Ernani prefere ser chamado –, com uma pessoa que está lá dirigindo, pra pegar essa coisa dos termos, dirigindo, ou seja, o meu arranjo é este e eu vou estar aqui facilitando pra que vocês consigam executar isso que eu quero. Não, ele está em jogo. Então, tudo tá vivo.

#### PAULA

Até porque eu conto de um jeito diferente do que ele.

#### FERNANDO

E aí, ele tem essa escuta e essa sensibilidade pra que história é essa que a Paulinha está contando com esse clarinete? Como é que a gente reajusta isso? Que, no final das contas, não é só porque a gente se ama, porque a relação entre os artistas vai ficar melhor... Não, porque isso gera potência, isso gera potência pra cena, isso gera potência pro resultado final, né?

**VINÍCIUS**

E como que esse jogo polifônico, que você tá falando agora, como é que ele se dá também com os outros artistas envolvidos na criação do espetáculo, a chamada equipe técnica, os iluminadores, criadores de luz, de maquiagem, figurinista? A contribuição deles é mais direta, no sentido da criação polifônica do espetáculo, ou mais indireta? Como é que vocês veem isso?

**FERNANDO**

O Diogo tá querendo falar há um tempão, deixa eu só fazer uma pergunta, porque como ele, nós, os quatro, hoje somos os integrantes do núcleo duro do grupo, por isso que estamos nós quatro, mas na tua pergunta, eu penso no Ronaldo, que é um integrante do grupo, é um colaborador como iluminador, e o encontro com o Ernani, é absolutamente transformador na pesquisa acadêmica dele, na pesquisa dele como iluminador, em tudo.

**DIOGO**

Só complementando essa pergunta de agora, depois eu volto pra outra, lá. Eu acho que, basicamente, tem a ver com o quanto esses colaboradores estão dispostos a jogar junto, também. Eu acho que, na verdade, é sempre essa disponibilidade ou não, pra você poder jogar. Daí, isso vai depender o quanto você está aberto ou não pra isso, e o quanto isso vai interferir ou não no seu trabalho. Eu acho que a gente, de modo geral, a gente tenta se cercar de colaboradores que possuam essa escuta. Acho que é uma coisa que a gente sempre... quando a gente está falando, até tipo, assim, montando uma ficha técnica, né? Falar tipo: “Tal pessoa é legal, mas tal pessoa não tem escuta.” Então não dá pra gente trabalhar desse jeito que a gente se propõe a trabalhar, né? Que não é você chegar com a sua ideia, mas é justamente ela se modificar a partir do que você está jogando com os outros ali. Isso, claro, na cena a gente trabalha em jogo, aí, o conceito de jogo tem várias instâncias, né? Tanto da própria cena, mas acho que independente da cena, tem que tá acontecendo esse jogo no processo de criação, de fato, é isso que os meninos estavam falando lá. E uma coisa que eu ia citar, não é nem da questão anterior, mas o que estava se conversando na questão anterior, acho que é uma das falas recorrentes do Ernani, que é quando justamente você está indo pra outra nota, você está propondo outra coisa, na verdade, que... musicalmente... que, daí, a gente fala: “Ah, eu estou errando.” Daí, ele vai falar... normalmente ele vai falar: “Não, não é que você está errando; na verdade, isso que você propôs é melhor do que o que eu pensei; vamos aqui.” Então, acho que

tem uma abertura aí, também, de você... porque, lidar principalmente com Música, seja com canto, seja com instrumento, acho que é uma matéria muito... você tem que ser muito sensível pra você lidar com isso porque são matérias que normalmente a gente... a maior parte da gente é muito travado, ou muito traumatizado nessas áreas, né? E eu acho que o Ernani é muito sensível nesse sentido de... que outras pessoas já falaram... de ele falar: “O que você tá propondo, o que que o seu desejo está falando, que dramaturgia está sendo contada...” E, a partir daí, que jogo que a gente pode estabelecer em conjunto. Então, acho que também tem essa questão que a Paulinha falou, também, de se sentir muito segura, muito segura nesse sentido de que vai rolar esse jogo juntos, aqui vai funcionar.

### RENATA

É isso, ele consegue valorizar tudo o que a gente apresenta a ele, né? Vocês lembram lá da daquela nossa criação coletiva da música do *Homem ao Revés*, que ele chegou e fez toda aquela explanação que estava, entre aspas, parecendo um Frankenstein, mas ele soube valorizar esse nosso Frankenstein e foi moldando e construindo... e, juntos, a gente foi entendendo o que nós construímos e pra onde poderia a coisa andar, sem desvalorizar, pelo contrário, valorizando o trabalho que a gente teve em construir aquilo. Isso é muito bacana do Ernani. Ele sempre, sempre, sempre valoriza tudo que é apresentado, né? E aí ele vai na forma linda, mágica dele, apontando os caminhos, outras possibilidades, mas sempre a partir do que é oferecido pra ele, né?

### FERNANDO

Mas que a gente só teria, só tem coragem de apresentar pra ele essas coisas, porque ele tem essa abertura e essa generosidade, né? Só pra ilustrar o que é esse exemplo da Renata, que eu acho que é muito bem lembrado, é um exercício de composição que a gente fez, sem ninguém ser músico, que na verdade... eu nem participei dessa etapa, inclusive foi só o elenco que criou essa música. Cada um criou uma proposta de uma música. Acho que isso, talvez, eu tivesse pedido, não lembro, eu viajei e tal. E aí, o que eles fizeram? Eles pegaram todas as propostas e transformaram em uma música abraçando todas as propostas. Parece uma *Bohemian Rhapsody*, assim... que ela vai pra uma coisa, ela vai pra outra, ela vai pra outra, ela vai pra outra, ela vai pra outra.

PAULA

Antes fosse. (risos)

FERNANDO

Não, só nesse sentido de... dela mudar, né? (risos) E então ficou um Frankenstein, mesmo, né? É uma *Bohemian Rhapsody* do avesso, né? Do metaverso. E aí, a gente apresenta pro Ernani e o Ernani transforma isso em música. E abraçando as propostas, e entendendo, e aí, sim, dando obviamente o olhar técnico pra isso e da criação dele... mas acho que é um exemplo muito, muito justo esse da Rê... Mas é isso, acho que é importante falar que, pra um outro diretor musical, talvez a gente jamais apresentasse essa proposta, não teria coragem de apresentar: “Ó, a gente fez isso daqui; o que se consegue fazer com isso?” E o Ernani, a gente sabe que encara, topa essas criações tão fora do padrão, né, da caixa.

PAULA

Sobre os encontros com os técnicos, colaboradores, depende muito de cada processo, eu acho. Porque, às vezes, tem processo que, como *O Capitão e a Sereia*, que a gente conseguiu verba, e conseguiu trabalhar com bastantes colaboradores. E acho que teve muita... eu acho que foi a primeira vez que eu vi uma figurinista trabalhar como a Wanda Sgarbi, que ela fez o figurino e fez a... A concepção do cenário é sua ou é dela?

FERNANDO

Ela contribuiu.

PAULA

Contribuiu, né? E eu lembro de o espetáculo estar sendo montado, criado, a dramaturgia... e ela vinha e pensava na cor junto com a dramaturgia... e a gente trazia... e aí, os meninos falavam assim: “Ah, mas eu acho que tem que ter objetos de mar aqui, porque vai contar algo...” Então, teve muita troca nesse sentido, assim... de pensar o figurino em outros lugares. Eu acho, assim... a pele da gente, como que ia se mexendo, assim... Eu não tava como atriz, eu tava observando. Então, eu acho que foi uma construção muito polifônica, nesse sentido de estar pensando várias coisas ao mesmo tempo na construção do figurino. Teve um espetáculo



da gente, o *Hamlet*, que os técnicos entraram em cena, atuaram, né? Então, teve essa troca assim, os meninos tavam sempre ali, tavam sempre carregando coisa, tavam sempre... e aí chega um momento do processo que o Márcio fala: “Vão entrar em cena, sim.” Não sei se isso aí, necessariamente, é a polifonia, mas eu vejo como que a gente... sempre quando é possível a gente sempre gosta de se atravessar muito, assim, né? De ter esses atravessamentos e de poder compartilhar, né? Misturar o que tá sendo feito.

#### DIOGO

Eu queria só complementar, acho que a Paulinha trouxe um ponto que... complementando até minha fala lá do começo, do desejo e abertura pro jogo, acho que isso é um ponto a ser considerado. Mas, outro ponto a ser considerado, também é uma questão de execução monetária, mesmo, né? Idealmente, seria ótimo a gente poder ter todos os colaboradores dentro da sala de ensaio com a gente a maior parte do período de criação. Isso é o mais raro de acontecer, né? Então, mesmo com o trabalho com o Ernani, a gente, pô, muito legal trabalhar com ele do começo ao fim do processo, não sei se isso já aconteceu alguma vez, eu acho que não, na história do grupo, né? Então, acaba sendo a atuação dele no processo mais pontual, mas que, a partir disso, sim, tem uma troca e tudo mais, mas que seria muito mais rico se a gente conseguisse ter toda a equipe disposta a isso e em sala de ensaio, um período maior, né? O que economicamente é quase que sempre inviável.

#### PAULA

No nosso processo de laboratório, a gente tem muita troca nesse sentido, porque o dramaturgo, em especial... porque a gente conduz atuação, direção, às vezes produção, já teve iluminação e....

#### FERNANDO

Atuação...

#### PAULA

Já falei...

**DIOGO**

Falou dramaturgia?

**PAULA**

Falei, dramaturgia. Então, assim, tudo é pensado, ao mesmo tempo, por todos. A gente se... nos primeiros dias do laboratório, o dramaturgo faz exercício de atuação, direção faz exercício de atuação, dramaturgo faz... ator faz exercícios de dramaturgia, faz exercício... né? Então, a gente é muito... acho que no laboratório isso acontece muito forte, porque pra gente faz muito sentido... quanto mais a gente se integra, melhor pra gente, mais a gente vê o que que acontece... a criação acontece de uma forma... é como se a apropriação do discurso do que tá sendo dito... tá sendo dito por todo mundo, tá sendo dito pela produção que está lá, pensando que vai ter que carregar um objeto pro outro ator que tá lá do outro lado antes, né? Então, assim, eu acho que, talvez, o lugar onde isso se resolva ou funcione mais... mais integrado, eu acho.

**FERNANDO**

Eu acho que o Ronaldo, talvez, seja o melhor exemplo, nesse sentido, da nossa experiência do grupo, porque o Ronaldo também é um grande pedagogo, também é um formador, e o encontro com o Ernani ampliou, assim, essa ideia de entender a luz como um elemento constituinte da cena e que tá em diálogo com absolutamente tudo. Então, talvez, dos elementos que constituem a cena, talvez a luz seja um dos que a gente mais tem apropriação, porque o Ronaldo, ele... formou a gente também, me formou como diretor no aspecto da iluminação, formou os atores e atrizes nesse sentido, desenvolveu a estrutura pedagógica dele completamente misturada... Então, o Ronaldo dá aula de iluminação pra atores e atrizes... Ele tem essa... ele já elaborou oficinas, em que ele deu oficina junto com dramaturgo... ele vai criando essas interfaces pra técnicos, também, com esse olhar da iluminação, enquanto elemento de constituição da criação da cena e tal. Então, acho que ele transita muito nesse sentido. E aí eu tava pensando que, algum tempo antes de encontrar com o Ernani, quando a gente começa a ter acesso, seja por leituras, no meu caso, numa disciplina de uma especialização que eu fiz com o Antônio Araújo e tal, mas quando a gente começa a ter acesso à ideia de processos colaborativos, lá pelos meados dos anos noventa e tal... que é uma coisa, assim, que acho que... muito transformador enquanto sistemática de pensar a organização do

grupo, organização do processo criativo, acho que não só pra gente, acho que pra muita gente, no Brasil inteiro, a ponto de que virou uma coisa... banalizou o termo, né, qualquer coisa virou processo colaborativo e tal... eu acho que o encontro com o Ernani, o encontro com a polifonia, eu acho que é uma experiência concreta, efetiva, e acho que, da forma como a gente abraça e se apropria, de uma relação colaborativa nesse sentido, assim, sem precisar de uma caderneta de regras, que não existe, né, nunca foi intenção de ninguém que organizou... que estruturou esse nome, né, essa... sob esse nome... mas como virou uma coisa muito banalizada, que todo mundo passou a falar: “É isso que eu faço”... eu acho que, na polifonia, eu acho que a gente encontra um caminho efetivo de... tudo isso que a gente tá falando aqui, da relação com os as outras áreas de saber, de criação, técnicas, etc., da forma como a gente se contamina e como a gente tem essa abertura pra essa contaminação que ela é jogada, né? E acho que, num primeiro momento, isso se desenvolveu no grupo, muito, na música, principalmente por causa do Marco França, em que a gente começava a ter esse diálogo... em que o Marco resolvia problemas cênicos pra mim e eu resolvia problemas musicais pra ele. Nessa troca. E acho que isso, cada vez mais, vai se ampliando... Vide esse processo do *Fronte[i]ra Fracas[s]o*, que é esse trabalho que a gente estreou agora e que o Ernani trabalha com a gente, em que a relação de autoria... de tudo, mas eu vou pegar especificamente da área da dramaturgia, ela é completamente expandida. A gente tem o Euler Lopes, que é o dramaturgo, que assina a dramaturgia, mas o sentido da autoria, nesse sentido de onde surge ou de quem transforma, é muito expandida, é muito... explodida, até mais do que expandida, em alguns casos, e acho que... quando a gente... E isso vai fazendo – o Diogo tava falando sobre isso, né, da escolha dos nossos parceiros e parceiras –, acho que isso acaba sendo um parâmetro primeiro de escolha dessas pessoas, que estejam dispostas a esse lugar dessa troca em que a gente passa a não ter mais controle sobre onde ou de quem começou e onde acabou, né?

## VINÍCIUS

Maravilha, gente! Nossa, riquíssimo ouvir vocês! Foi ótimo, vocês contemplaram acho que todas as questões, né? É muito rico, vai ser um material importante... Diogo, você comentou da coisa do orçamento e tal. Às vezes as coisas têm um mundo ideal, né, pra polifonia cênica acontecer e tal... E o Ernani, justamente, escreveu um artigo sobre isso que vai estar nessa publicação da Revista Voz e Cena. Ele escreve sobre como seria um processo criativo ideal – mesmo que seja impossível de realizar – fundamentado no conceito de polifonia. Acho que

vocês vão gostar. É uma coisa que eu não podia... não posso deixar de comentar é do erro, né, que cês falaram tanto! Nossa, pra mim também, quando fui aluno dele, na UFMG, isso pra mim foi muito impactante. É muito legal ver outras pessoas, outros artistas dizendo disso também... Ah, é a coisa do dizer: Eu posso errar, né? Eu hoje, como professor, eu faço do meu jeito, né, mas trazendo comigo, levando comigo essa coisa do erro do Ernani... Aí, quando eu estou conduzindo algum exercício e algum estudante trava, e aí, meu Deus, se pune, por causa do erro, eu vou e digo: “Comemora, vamos, comemora o erro!” A gente vai, tipo, na comemoração. Se tivesse fogos de artifício, eu soltava, assim... A pessoa fica meio, assim, no início, depois ela começa a entrar no jogo... e é impressionante como que abre portas, abre possibilidades, né? A “cara boa e brilho no olho mesmo que seja inventada”, né? Ele... esse tipo de coisa que, realmente, causa... É impressionante, turmas diferentes, pode ser uma turma mais ranzinza, você chega com essa coisa do “cara boa e brilho no olho mesmo que seja inventada”, o povo se abre pra comunicação, se abre pra relação. É realmente... empolgante ouvir vocês falando assim!

**FERNANDO**

A gente usa “mesmo que seja falsa”.

**VINÍCIUS**

É, ele usava, ele usava isso mesmo, que seja falsa. Aí, esse negócio que ele fala de ficar pensando na palavra horas... aí ele ficou pensando no “falso” e resolveu que é melhor “inventado” do que “falso”. Porque falso pode dar uma outra conotação, né? Que a gente entende que não, mas alguém pode inventar, você inventa, você cria aquela cara boa ali. Então ela não é falsa, ela é verdadeira, mas é inventada, né?

**FERNANDO**

Eu queria só falar mais uma coisa, Vinícius, que eu acho que...

**VINÍCIUS**

Claro!

## FERNANDO

... não contemplou em nenhum momento do que a gente falou, assim, e pra mim, eu acho que é muito significativo e bonito na nossa relação com o Ernani é pensar, entre aspas, na nossa relação com o Ernani hoje. Mas, na verdade, não é nem hoje... é um pouco da nossa trajetória com Ernani, assim, porque a gente tem momentos de mais afastamento, mais proximidade, por ene motivos, né? A gente passa, por exemplo, aí... depois de fazer alguns trabalhos seguidos com Ernani, a gente passa alguns anos sem conseguir dinheiro pra conseguir trabalhar com o Ernani... e não é dinheiro porque ele nos cobra, mas dinheiro que a gente não consegue sequer trazê-lo pra Natal... Então, a gente passa momentos mais afastados, momentos mais próximos e tal, mas é muito legal como a gente, enquanto pensamento, segue num caminho mais ou menos paralelo, assim, mesmo em experiências distintas, né? O Ernani traz, num desses casamentos que ele nos proporciona, ele traz a Francesca pra perto da gente... Aquele primeiro momento dele com a Francesca, o Ernani completamente apaixonado pela Francesca, negando tudo o que ele tinha construído até então... Ele vinha com discurso, tipo assim: “Eu não sei de nada, eu sou um impostor, não é nada disso.” E aí, a gente falou: Bom, é isso, sim. A gente continua fazendo as coisas como ele fazia, por mais que ele, por um momento, num tava querendo estar muito conectado ao que ele fazia antes de encontrar a Francesca. E aí, depois a gente passa mais um tempo sem se ver, e a gente sempre muito nessa coisa muito firme, tipo assim, Francesca nos traz, também, um outro mundo, claro, com outro nível de intensidade, né? Porque, com Ernani, é um casamento de vida ali que aconteceu. Mas aí, quando a gente reencontra o Ernani, anos depois, tá o Ernani num outro lugar, que é trazendo de volta tudo aquilo que ele já tinha, já completamente misturado com o que ele trabalhou com a Francesca. E hoje, esse processo do *Fronte[i]ra Fracas[s]o* foi um processo muito especial com o Ernani, porque a gente vem ao longo desses últimos anos numa busca, muito firme, por uma outra relação no Teatro, em busca de teatralidades latino-americanas, que tão num outro lugar, em que o acabamento do trabalho é menos importante do que a relação viva da cena. Então, a gente vem buscando como é que a gente constrói uma outra relação desse acontecimento teatral, com alguma outra relação com o público. E aí, a gente passou, também... foi mais um momento que a gente passou algum tempo, inclusive por causa da pandemia, distante do Ernani, quando a gente encontra... a gente encontra o Ernani numa busca muito parecida com a nossa. Então, eu acho que é muito bonita essa nossa história com o Ernani também, como a gente, mesmo nesses momentos mais distantes, a gente segue

através de entendimentos diferentes, porque ele tem a pesquisa dele, a gente tem a nossa, mas, a partir de entendimentos diferentes, acho que muito próximos, e aí a cada vez que a gente se junta, a gente organiza de novo... a gente comunga de novo de uma coisa só... e aí cada um... Mas acho que a gente tem essa relação, o tempo vai nos dando... vem nos dando essa relação, né? Porque já é uma relação, o quê, que vai pra vinte anos de história com Ernani, que mesmo que, sem a gente combinar, mesmo sem uma aproximação maior em alguns momentos, são pesquisas que elas, acho, que por serem construídas, né... pela nossa relação ter sido construída com raízes tão profundas, eu acho que o que vai nascendo, o que vai crescendo, o que vai florescendo, ele tá sempre muito em contato, em muita harmonia, assim, muita comunicação. Acho que isso é uma coisa que me surpreende, apesar de saber o porquê disso, segue me surpreendendo a cada encontro com o Ernani, como a gente segue muito junto, pensando junto, no mesmo caminho, mesmas buscas e tal...

VINÍCIUS

Maravilha, a Francesca é outra mestra, né? Que bom que cê trouxe ela agora também aí pra fala, que, realmente... Foram vinte anos, né, de relação com o Ernani... E o grupo já vai fazer trinta?

FERNANDO

Trinta, ano que vem!

VINÍCIUS

Uau!

FERNANDO

2025 são vinte anos que a gente trabalha com Ernani.

VINÍCIUS

Maravilha!

FERNANDO

Daqui dois anos e meio... nem isso, né, dois anos e pouquinho...



VINÍCIUS

Então, ano que vem... é um ano especialíssimo, hein?

FERNANDO

Pois é....

VINÍCIUS

Três décadas...

DIOGO

Estamos comemorando a partir de agora, já!

VINÍCIUS

Claro! Já temos razões, né, pra comemorar, também! Vamos, vamos ver se... Difícil, né, pro ano que vem já, por causa do orçamento e tal, mas acho que a tendência é melhorar, né? O investimento em cultura aí, né?

FERNANDO

Ah vai, mesmo que seja muito menos do que a gente quer, do que a gente precisa e deseja...

VINÍCIUS

Eu acho que, pro ano que vem, ainda não vai ser tanto, por causa dessa coisa do orçamento ser aprovado no final do ano anterior. Mas, pelo menos o respeito já vai estar instituído, né?

FERNANDO

Vai recriar o ministério, né?

VINÍCIUS

É, exato, nossa, vamos respirar, né? Legal, gente, foi um prazer mesmo! E isso é muito importante, assim, que é uma realidade... os grupos de teatro no Brasil, como vocês, assim, tem uma peculiaridade... de tanta coisa multifacetada, né? Profissionais extremamente

capacitados em várias dimensões da criação artística e da pedagogia artística. A gente vê isso. Eu sou carioca, moro no Rio, mas morei muitos anos em Belo Horizonte. Belo Horizonte é também uma cidade, assim, cheia de teatro de grupo. E eu aprendi muito a ver, assim... É engraçado, né, quando as pessoas falam: Ah, vou fazer... vou estudar Teatro e tal... Os outros, a família, os amigos, acham que cê quer ir pra televisão e tal, eles não fazem ideia!... Isso tinha que ser mais... as pessoas tinham que saber que o que os grupos de teatro fazem é... É uma coisa que... é cultural e é social também, sabe? É construção de conhecimento, é um monte de coisa ao mesmo tempo. Raras instituições têm esse poder de coesão, de confluência de tantas forças, de confluência e de irradiação, né? Então, é... Pô, que legal, privilégio que nós vamos ter de receber vocês aqui no Rio no ano que vem... Março, né? *(todos sorriem e fazem gesto de positivo com a cabeça)* Precisando, aí, de alguma coisa, fala comigo.

FERNANDO

Maravilha, Vinícius, prazerzão, brigado! Bom trabalho aí pra você.

PAULA

Brigada, viu?

VINÍCIUS

Muito obrigado.

RENATA

Brigada.

DIOGO

Brigado, brigado.

VINÍCIUS

Valeu demais, boa noite, bom final de semana, bom feriado!

Entrevista recebida em 15/12/2022 e aprovada em 30/12/2022.

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

---

<sup>i</sup> Vinícius Assunção Albricker - Professor do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO. Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta, com a defesa da tese *Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica*, concluída em 2019. Realizou Mestrado em Artes no mesmo Programa de Pós-Graduação e sob mesma orientação, com pesquisa sobre a fala cênica nas perspectivas de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan, concluída em 2014. Bacharel em Interpretação Teatral com Formação Complementar Superior em Música pela UFMG (2011). Leciona na Escola de Teatro da UNIRIO desde 2017, sendo responsável por disciplinas de atuação cênica, voz e musicalidade. Desde 2020, lidera o Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais (LEV), grupo de pesquisa certificado pelo CNPq. [vinicius.albricker@unirio.br](mailto:vinicius.albricker@unirio.br).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1771987229469239>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5876-2978>

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



## Entrevista com o *Teatro da Pedra*: a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta

Vinícius Assunção Albricker<sup>i</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil<sup>ii</sup>

**Resumo - Entrevista com o *Teatro da Pedra*: a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta**

Entrevista com integrantes do *Teatro da Pedra* (São João del Rei/MG), sobre os seus processos criativos e demais trabalhos artísticos e pedagógicos realizados com o artista Ernani Maletta. O objetivo foi refletir sobre a relação do grupo com os conceitos de polifonia e de atuação polifônica. A entrevista foi gravada em 2022, de forma online, e transcrita em seguida. A transcrição procura reproduzir as particularidades da fala oral, a fim de preservar a fluidez espontânea de uma conversa. Espera-se que, dessa forma, a leitura proporcione a sensação de ouvir as falas dos artistas entrevistados.

**Palavras-chave:** Teatro da Pedra. Ernani Maletta. Polifonia. Atuação Polifônica. Processo Criativo.

**Abstract - Interview with *Teatro da Pedra*: polyphony and polyphonic acting in the work of this theatre company since the meeting with the artist Ernani Maletta**

This work is an interview with members of *Teatro da Pedra*, a theatre company from São João del Rei, Minas Gerais, Brazil. It discusses their pedagogical approach and the creative processes they have accomplished in partnership with the artist Ernani Maletta. The aim was to reflect on the connections between this company's work and the concepts of polyphony and polyphonic acting. The interview was recorded online in 2022 and then transcribed. The transcription intends to reproduce the specificities of oral talking, for it can maintain the spontaneous flow of a conversation. In this sense, the reader might have the feeling of hearing the artists interviewed speaking naturally.

**Keywords:** Teatro da Pedra. Ernani Maletta. Polyphony. Polyphonic Acting. Creative Process.

**Resumen - Entrevista con el *Teatro da Pedra*: la polifonía y la actuación polifónica en el trabajo de este grupo a partir del encuentro con el artista Ernani Maletta**

Entrevista con integrantes del *Teatro da Pedra*, una compañía de teatro de São João del Rei, Minas Gerais, Brasil. Se discuten el enfoque pedagógico y los procesos creativos que el grupo há realizado en colaboración con el artista Ernani Maletta. El objetivo era reflexionar sobre la relación del grupo con los conceptos de polifonía y actuación polifónica. La entrevista fue grabada en 2022, en línea, y luego transcrita. La transcripción busca reproducir las particularidades del habla oral para preservar la fluidez espontánea de una conversación. Se espera que, de esta manera, la lectura proporcione la sensación de escuchar los artistas entrevistados hablando con naturalidad.

**Palabras clave:** Teatro da Pedra. Ernani Maletta. Polifonía. Actuación Polifónica. Proceso Creativo.

**VINÍCIUS**

Primeiro, gostaria de agradecer a vocês a participação, a disponibilidade pra essa entrevista, pro dossiê de polifonia nas artes da cena da revista *Voz e Cena*. É muito importante podermos ouvir três grupos que o Ernani tem uma participação bastante ativa, que ele mesmo considera que tem reverberações muito específicas do trabalho, do estudo, da pesquisa que ele desenvolve sobre a polifonia e a atuação polifônica. Então, hoje é dia de ouvir vocês, Grupo Teatro da Pedra, sobre quais são essas reverberações no trabalho de vocês. Então, primeiro gostaria de começar ouvindo: como é que foi o primeiro encontro criativo do grupo com o Ernani Maletta?

**FERNANDA**

Eu vou começando e a gente vai se completando, porque às vezes a memória pode falhar; a gente se completa nos detalhes, né? A gente já conhecia o Ernani de ouvir falar, né? A gente tem uma das atrizes que trabalhava com a gente, que trabalha ainda e está em Portugal, que fazia aula com o Ernani na UFMG. E aí, em 2013, aconteceu da gente se encontrar numa oficina bem curta... A gente nem conhecia muito o trabalho, já tinha ouvido falar, mas não tanto praticamente. E aí, a gente faz uma primeira oficina bem rápida com o Ernani, uma manhã. Isso dá uma mexida na gente, aquilo ficou dentro da gente, com a expectativa da gente fazer um trabalho maior com o Ernani, né? Pelo trabalho que ele fez, rápido, assim... mas porque foi um trabalho de manifestação vocal que a gente nunca tinha feito antes, né? A gente já tinha feito preparação pra espetáculo, estudado música, mas com esse viés, com esse jeito de fazer, a gente nunca tinha feito. E aí, o tempo vai passando, a gente vai estreitando algumas conversas com Ernani. e em 2016 a gente chama o Ernani pra conversar e pra que a gente pudesse fazer um trabalho mais contínuo, mais consistente em relação ao trabalho que ele faz, né? E aí foi amor à primeira vista, assim, à segunda, à terceira, à quarta vista, porque... Acho que a gente foi se identificando com o trabalho, né? O trabalho do Ernani dentro da Música, mas também dentro do Teatro. E aí o nosso trabalho começa a se dialogar com isso. E aí, quando você pergunta do primeiro encontro, né, eu estou falando meio que do primeiro e do segundo, né? Detalhes que eu posso te dizer assim desses dias, que foram detalhes pra mim, pessoalmente, muito impressionantes do trabalho vocal, de descoberta vocal, no primeiro encontro mesmo. De falar assim: nossa, eu nunca tinha feito esse tipo de trabalho vocal pensado para o Teatro. Então, esses dois primeiros encontros, eu acho que primeiro me

trouxeram isso. E depois, com o passar do tempo – eu vou falar bem resumidamente e pessoalmente –, eu acho que a gente vai ganhando uma maturidade dentro desse trabalho. Assim, falei meio resumido, se alguém quiser completar, porque às vezes eu tenha me esquecido de alguma coisa. Acho que é só pra iniciar a conversa mesmo!

## ELIS

Uma coisa que eu acho muito interessante nesse primeiro encontro, pra completar – a Fernanda é a moça das datas; então, achei ótimo ela completar, porque ela sabe o ano certo que a gente começou, eu não saberia nada. Como a Fernanda já disse, a gente tava num movimento de entender mais a Música dentro dos nossos trabalhos, a voz, entender que nos agradava fazer parte disso, e eu acho que o encontro com o Ernani, uma coisa que é muito forte pra mim, nesses primeiros, que eu lembro até dele falando pra gente romper cercas, assim... eu acho que ele olha pro nosso instrumento, corpo e voz, primeiramente e aí fala assim: Deixa eu ver o que que vocês têm. E aí ele olha... e o Ernani tem uma capacidade muito grande de, rapidamente, perceber as potências, as coisas... e aí, já num primeiro encontro, ele já fala assim: bora pular essas cercas, bora vencer esses bloqueios, esses traumas – sei lá como se chamam, não vou entrar nessa questão... Mas um exercício muito forte pra mim foi um que era de escala aguda, nesses primeiros encontros, assim... que a gente ia subindo, ia subindo, e aí na hora que a gente percebia que a coisa... você está ali (*simula emitir som com muita dificuldade*)... que não vai conseguir, ele fala: Vai, vai, vai, vai, vai... pula a cerca, bora pra lá, bora pra lá... e aí, de repente, a gente se vê numa situação que você fala: Nossa, eu já rompi com alguma coisa relacionada à minha voz, ao meu próprio corpo, nesse primeiro momento. E aí, eu digo de uma sensação minha e de uma sensação vendo os meus colegas também. Pra mim, foi muito forte, por exemplo, ver os homens fazendo agudos nesse momento. Porque era uma coisa que entrava num lugar... e ele: Vai, vai, vai, vai. Então, essa sensação do primeiro encontro em que ele olha pro que temos, mas de cara já fala assim: Bora mais? Bora pra lá... e que a gente vai percebendo... a gente vai romper com um monte de coisa, vai deslanchar e vai usar muito mais do nosso instrumento corporal e vocal, porque a gente também vai entendendo a coisa junto, mais pra frente. Acho que é muito forte, assim, nessa paixão, né? Nessa primeira paixão e na consequência dela.



**VINÍCIUS**

Legal demais! Pensando, agora, a relação do grupo com a polifonia e com a atuação polifônica, contem pra mim um pouco como é que foram... em que experiências, na verdade, a polifonia e a atuação polifônica estiveram mais presentes na rotina do grupo. E se esses conceitos, do Maletta, eles se relacionam com a experimentação de linguagens e estéticas do grupo. Em que sentido? Acho que vocês também têm essa marca de experimentações de linguagens estéticas. Como é que se isso se relaciona com os conceitos de polifonia e atuação polifônica?

**JULIANO**

Primeiro, é um prazer enorme tá participando... estar aqui, junto, nesse momento do Ernani. O Ernani convidou pra escrever, achei impossível escrever nesse momento que a gente tá vivendo... E quando surgiu essa ideia de eu dar uma entrevista com o grupo, achei ótimo... que bacana a gente estar... ser um dos três grupos que o Ernani considera desse trabalho dele estar mais presente, construído aí, porque pra gente é muito importante a chegada do Ernani, no nosso trabalho. E acho que, só complementando uma coisinha, assim, como a gente... Pois, quando você encontra o Ernani, e ele traz toda essa... de um lado, uma bagagem, do outro lado também a forma de trabalhar dele... uma disponibilidade, uma coragem, um entusiasmo, né? Assim, quem trabalha com o Ernani sabe como é forte esse trabalho... e assim você fala: Pô, a gente podia ter encontrado o Ernani cinco, seis anos antes... a gente já estava nessa busca ou, talvez, pelo caminho... Eu acho que é muito legal falar que a gente vai fazendo um caminho de pessoas... a gente percebeu a necessidade da gente mergulhar na Música, cantar melhor... E a gente foi encontrando pessoas... Foi andando... um passo, outro passo, outro passo... Então, a gente também... Acho que a gente também estava pronto. Na hora que chegou o Ernani, foi o momento desse encontro com o Ernani. E passamos por pessoas sensacionais, muito, muito bacanas. Não vou lembrar de... A gente foi buscando mesmo esses... foi ter Vitor, teve Valéria Braga, teve assim... foram, sei lá, mas muito legal esse caminho sobre a polifonia e como reverbera, como isso dialoga com o nosso trabalho. Eu acho... a gente constrói nossos espetáculos, a dramaturgia dos nossos espetáculos, de maneira... dentro do processo coletivo. A gente... e quando eu leio e quando eu convivo com o Ernani, a minha visão vai ser sempre um pouquinho diferente deles, né, porque, eu não faço... assim, as oficinas, eu estou sempre de fora. Assim, o meu lugar é outro, nesse... Então, quando o Ernani traz essas ideias, o jeito de trabalhar, eu acho que tem muito a ver com essa construção dramaturgica que a gente faz, que

é muito... que é uma construção polifônica. Você viu, né, Vinícius, o *Fado*... a gente tem um ponto de partida, mas a gente tem uma série de outras coisas que a gente vai trazendo pra essa composição e todas essas coisas vão tendo uma multiplicidade mesmo, como o Ernani mesmo fala, dessas vozes... vozes não são só emissões sonoras, né? Como esse conceito que vocês... essas possibilidades expressivas, essas... Então, a gente tem... a gente traz um monte de outras coisas, no *Fado*... A gente tinha um texto do Tolstoi, mas daí a gente foi buscar também músicas de acalanto, músicas que incomodam... a gente foi buscar outros textos russos, foi estudar o teatro do absurdo, percebeu uma conexão com *O Estrangeiro*, do Camus... e, aí, isso tudo vai entrando... e aí, vai... e tudo... vai entrando no... vai ter uma força muito equivalente, porque vai pra improvisação, vai pra criação e, ali, o que que atravessa o ator, a atriz naquele momento de improvisação... E aí tinha experiências próprias... a gente chegou... tinha uma coisa que o texto do Tolstoi nos provocava, mas a gente foi estudar na nossa sociedade que são as... como é que chamava isso mesmo? Mas as regras né? Essa coisa do...

## ELIS

Intervenções... a gente chamava...

## JULIANO

Então, assim, intervenções do Estado no corpo, intervenções do... porque no texto do Tolstoi tinha uma coisa da Igreja, da sociedade, do Estado não deixarem acontecer um divórcio. E daí, a gente pegou esse mote e foi... mas, abre... e de repente a matriz estava contando as experiências da vida dela de interven... é muito legal, né, que foi um processo que... foi um super mergulho. Mas tem essa coisa dessa dramaturgia polifônica... que de repente os vários estímulos, não qualquer estímulo, né? Assim eu... o *Fado* é... Eu estudo na minha dissertação de mestrado, o *Fado*, né? Então, eu trago muito ele perto de Deleuze e daí, sim, tem essa coisa... Pô, são conexões múltiplas, mas não qualquer... várias conexões são possíveis, mas não qualquer conexão é possível, né? Qualquer coisa vale? Não. A gente vê potência, assim, como Espinosa define, né? Eu não sou um teórico, mas acho que fala mais ou menos isso, né? Que tá cheio de vida ali, aí vale a pena, né? Assim, senão é besteira, melhor deixar pra lá... mas, se está recheado, está cheio de potência de vida ali... então essa conexão vale, então acho que é isso, não sei se tem, né? É um caminho infinito de conversa, esse, mas é só pra tentar...

## VINÍCIUS

Legal, porque na sua fala já reverberam os discursos que o Ernani fala, os discursos dentro da dramaturgia do espetáculo *Fado*, né? Não está só o discurso da palavra em evidência, mas também do som, da imagem, do movimento... A sua fala reverbera isso.

## FERNANDA

Eu ia falar sobre isso. Acho que se relaciona também, porque o Ernani vem com essa provocação. A gente faz muito trabalho vocal, né? Tem abertura de vozes, descobrindo a altura vocal e tudo, mas dentro desse trabalho, essa provocação de brincar com outras vozes, né? Então, você brinca com o movimento, brinca com a imagem... Quando ele traz estímulos pra que a gente faça uma altura vocal, digamos assim, como exemplo, ele traz essa provocação toda polifônica, porque ele pede pra gente mexer com movimento, com a própria cena, com a imagem, e eu acho que isso se relaciona muito também quando a gente vai pro espetáculo, que é como o Juliano falou, né? Eu acho que essa experiência de trabalhar essa voz sonora, digamos assim – não sei se é uma boa definição –, mas trabalhar essa voz sonora, mas que vem acompanhada desses estímulos outros polifônicos, também pra feitura e pra criação, eu acho que isso dialoga bastante também quando a gente vai pro espetáculo, sabe? Não é só a voz sonora em si, mas a voz imagética, do movimento, enfim, tudo isso que você falou aí. E eu acho isso muito legal... é bacana quando o Juliano... ele fala do *Fado*, mas também nas nossas criações... O que é esse provocar, né? A polifonia traz pra mim uma provocação, quando você mistura, quando você traz coisas que se juntam, mas que ao mesmo tempo podem se afastar pra dentro d'uma criação. Isso pra mim é muita provocação. Acho que o Ernani faz isso, Juliano faz isso também, quando a gente está criando dentro dos movimentos, e o Ernani faz isso quando a gente está junto com ele, né, dentro das oficinas... E eu acho isso muito... às vezes é árduo, mas é muito interessante, porque quando a gente observa o caminho depois, você olha assim e fala: Nossa, quanta diferença! E a gente nota essa diferença hoje, do que era quando a gente começou a fazer, né? Pela própria... igual eu já tinha falado... maturidade, né?

## VINÍCIUS

Legal demais! Alguém mais quer falar sobre essa questão? Fiquem à vontade, gente, pode falar.

**ANA**

Tem uma coisa que eu acho que é bem interessante, do trabalho que a gente começou a fazer. Já tinha um caminho de trabalho de voz e tudo, mas o Ernani veio pra contribuir, pra nos ajudar mais no trabalho, entendendo o som como uma coisa maior que só a voz emitida, né? Que só a voz cantada, entendeu? O som como parte da cena, e como parte do todo, como parte envolvente até mesmo do público. É assim, essa coisa do som ir pra além do corpo cênico que tá cantando. Nas preparações que o Ernani fazia, ele sempre falava da importância do colorido do som, da importância de onde a gente manda esse som, onde que ele vai chegar, né? Dessa coisa da especialização da voz e da presença desse som também, e do que que esse som conta enquanto história, né? Que não é só o som pelo som. E eu acho que isso, a partir do Ernani, ficou muito mais presente nos nossos espetáculos e é uma coisa que a gente consegue perceber fazendo. Claro que a gente tá em constante busca de aperfeiçoamento, mas a gente consegue perceber assistindo, também. Quando falo perceber assistindo, é quando a gente vai assistir a um espetáculo que a gente vê, assim, uma qualidade sonora muito boa, cantada ali, uma voz bonita, mas uma voz que não te toca. E o trabalho do Ernani tem muito essa coisa da voz que vai tocar, né? Que vai chegar e vai chegar pelo afeto, vai chegar pela emoção, vai chegar pela vontade de querer que essa voz chegue até a pessoa também. Que é uma coisa que ele sempre coloca pra gente.

**ELIS**

Só completar uma coisinha da Ana. O Juliano falou um pouco do *Fado*, né, mas eu acho que um trabalho muito muito forte do Ernani com a gente foi dentro da *Odisseia*, né? Que é o espetáculo que a gente teve o Ernani durante todo o processo junto a gente, descobrindo a sonoridade do espetáculo, descobrindo as nossas vozes... todos esses arranjos possíveis entre o texto, o som e a voz. E aí, esbarra nisso que a Ana falou. Que é essa coisa, assim... Não somos cantores, somos primeiramente atores, atores cantando. Então, às vezes o Ernani tem isso, né? Claro que a gente quer cantar afinado, quer... dá uma dorzinha no ouvido se a gente sair da nota, mas a essência da cena conta mais naquele momento. Então, o Ernani trazia bastante isso. Cena da morte do Príamo. Cara, o rei morreu! Eu quero passar a Hécuba acabada. Eu fazia a Hécuba. Eu... ela está desmontada da guerra, acabou tudo. Eu vou me recompor e cantar afinadíssimo? Não! Eu vou acionar alguma coisa no meu corpo, que, se Deus quiser, vai na nota – e vamos treinar pra chegar nisso –, mas que é carregada de uma carga dramática...

que o mais importante é eu chegar em quem está assistindo e falar: Puta merda, é a rainha cantando que o rei está morto. E isso acontece... essa sonoridade que é *Odisseia*, que o Ernani fez a gente chegar junto, ali, né? A *Odisseia* é uma coisa que eu também considero um outro divisor de águas, assim, dentro do nosso trabalho. Quando a gente se entendeu como uma potência vocal e sonora muito grande, sabe, e arriscar criar uma cena de guerra inteira, que era uma música, com uma guitarra dialogava com os corpos, que era o momento que a cena estava mais, assim... eu abaixava o volume e o outro aumentava, e aí o canto, a lamúria do canto que era orquestrado, pra poder ter as nuances, também, sabe? Todo esse movimento, sonoridade que a gente descobriu na Circe, por exemplo, que a gente pegou uma música de um grupo bielorusso, e eu falei: Ernani, eu acho que tem a ver, é uma pegada ali da Circe, e tal... A gente não sabia o que elas estavam cantando, e fomos pegar a sonoridade ali da música, copiar... *tutopika tukazila tu...* sabe assim, pegando o sonzinho e, aí, em cima daquilo, criamos aquela ambiência, enfim. Então, acho que muita potência, muita descoberta em relação a essa atuação polifônica, a essa sonoridade nossa dentro da *Odisseia*, com o Ernani mais coladinho com a gente, acho que foi um momento em que a gente ficou muito próximo dele dentro de um trabalho. Porque, também várias vezes ele vinha trabalhar alguma coisa com a gente, mas a gente estava ensaiando um espetáculo, né, outro... e tal. Nesse, a gente mergulhou junto, assim, do início ao fim. Então, é bem forte assim... as descobertas.

## VINÍCIUS

É muito legal...

## FERNANDA

Só.. só uma coisa, eu vou falar bem rapidinho, mas eu acho que é legal, porque foi dentro desse momento da *Odisseia* que a gente conhece a Francesca também. O Ernani traz a Francesca e a gente faz uma oficina também com ela, assim, a gente faz uma imersão. E foi bem nesse momento que a gente está criando a *Odisseia*. Isso também trouxe, né... Eu acho que a parceria do Ernani com a Francesca, assim, é bem amorosa, digamos assim, porque achei que foi uma experiência, pra gente, enquanto atores, excepcional, de descoberta, né? Descoberta da manifestação vocal dentro da cena, né? Como a Francesca fala, e o próprio Ernani. Só pontuando, porque acho que foi importante pra gente também ter conhecido a Francesca

naquele momento, Maurizio também veio, participou com a gente dessa oficina. Então, acho que foi importante essa imersão que a gente teve, foi bem nessa época da *Odisseia* também.

## VINÍCIUS

Nossa, que legal! Já ia perguntar da Francesca também, porque vocês falando, assim, é impressionante, porque vocês tem uma coisa que é rara, na fala, no discurso sobre esse trabalho com o Ernani, que é de separar o que é a voz e o que é o som da voz, certo? Que é uma coisa que o Ernani tem tanto cuidado, que ele luta tanto pra que as pessoas entendam, mas são raras as pessoas que realmente compram esse discurso... E eu estou escutando vocês falarem, vocês têm o cuidado de falar, quando estão falando do som vocal, explicitar que é a voz sonora, né? Muito legal, porque normalmente o que acontece é que a gente tem o hábito de reduzir a voz só ao aspecto sonoro, né? E a gente custa a se livrar disso. Eu acho que vocês já passaram dessa etapa há muito tempo... E é curioso que, às vezes, as pessoas mesmo fazendo isso, não conseguem transformar o discurso, a fala sobre isso, e vocês têm isso... É muito, é muito impressionante. Uma coisa que eu, primeiro... uma curiosidade, né? É sempre o Juliano que dirige os espetáculos de vocês? (*Juliano confirma, gestualmente*) Então, nunca teve diretor convidado, cês nunca tiveram isso? Tá, é porque teria uma pergunta sobre diferentes direções, mas então essa pergunta não cabe, mas talvez seja interessante, aqui, eu fazer uma pergunta e, aí, vamos ouvir vocês sobre isso, que é a relação da criação da atuação polifônica com a direção. Então, acho que vão ter dois pontos de vista aí: o ponto de vista do elenco e o ponto de vista do diretor, né? Então, a pergunta inicialmente seria se a atuação polifônica é sempre possível... a atuação polifônica... se ela é sempre possível, ou se ela fica restrita ao trabalho de alguns diretores específicos. Acho que essa pergunta não faz sentido, né? Mas a continuação dela que é, na relação entre elenco e diretor, o que vocês consideram que pode favorecer ou desfavorecer, facilitar ou dificultar a criação de uma atuação polifônica. Então, acho que isso vale tanto pras atrizes, pros atores que tão lá, de repente, com essa busca por atuar polifonicamente, e o que ajuda na relação com o diretor, e, do outro lado, do diretor tentando construir um espetáculo polifônico, dirigir um espetáculo polifônico, o que pode favorecer ou desfavorecer na relação com o elenco. Acho que pode ser legal ouvir vocês em relação a isso.



**GUSTAVO**

Eu vou me arriscar a responder, a falar uma coisinha, se eu tiver fora vocês me falam. Quando a gente começa o trabalho com o Ernani, quando a gente vai pra sala de ensaio e ele vem com esses estímulos de jogos, né, de camada sonora, e a gente vai fazendo esse jogo, a gente vai entendendo a voz... fazendo esses jogos pra criar essa camada sonora... esses estímulos que ele jogava... só que aí a gente vai entendendo esse jogo, né? Esse jogo, essa camada sonora junto com o elenco ali. Só que uma coisa que eu percebo, quando a gente vai pro espetáculo, igual na *Odisseia*, a gente tinha um palco de doze metros... então era um palco gigante. Aí, o Ernani vai e propõe pra gente... a gente tinha uma música, quando a Écuba morria, por exemplo. Então, quando a gente estava em roda, era muito mais fácil a gente entender o que o outro estava cantando, a gente entendeu o nosso lugar, porque a gente estava ali pertinho, pertinho, pertinho. Então esse jogo ajudava a gente, a gente estar perto. Só que, aí, chega na hora do espetáculo, cada um tá num ponto do palco. Aí, cê fala assim: Meu Deus, o que vai acontecer? Eu lembro que foi um desafio pra gente... pra gente entender que um tava lá na frente, o outro tava aqui, porque essa era a marcação da cena. A gente não podia ficar juntinho. Aí, se a gente pudesse ficar num corinho ali, ia ser muito mais confortável pra gente, porque a gente vai, a gente começa assim na sala de aula, mas na hora do espetáculo não, cada um tá num ponto do palco, e isso foi uma descoberta pra gente entender, porque como é que eu vou conseguir ouvir o meu colega de elenco que está lá do outro lado do palco, o outro que está num outro canto do palco, e a gente tem que fazer essa camada sonora junta assim, e isso acontecia em várias partes do espetáculo. Então esse é um... eu não sei se eu entrei muito, não sei se entrei dentro da pergunta, mas essa é uma coisa que eu me lembro muito bem, que é que a cena me faz estar num lugar, só que pra camada sonora, pro canto, não era o meu lugar ideal, mas mesmo assim eu tenho que me arriscar, eu tenho que ficar ali, eu tenho que cantar junto com todo mundo, que tá todo mundo longe, longe um do outro, mas eu tenho que fazer aquilo funcionar assim. Não sei. Acho que é isso.

**FERNANDA**

Um pouco sobre a sua pergunta, o que eu acho que a atuação polifônica, assim... porque eu acho que a gente faz um trabalho polifônico dentro das nossas criações. Eu acho que, dentro da criação, quando a gente começa a criação e o próprio espetáculo... o espetáculo “é uma atuação polifônica”... (risos) Eu penso assim. Eu acho que o que favorece nessa relação de

direção e elenco são as possibilidades, as inúmeras infinitas possibilidades que a gente tem dentro, sendo uma criação coletiva de, a partir dos estímulos que vêm da direção, e também dos estímulos que o elenco traz, da gente poder criar um espetáculo que tem essa atuação polifônica, entende? Então, acho que isso, essa possibilidade que a gente tem dentro da criação, de trazer várias... vários elementos, de brincar com a manifestação da imagem, do movimento, da voz, do cenário, todas essas possibilidades que são estímulos, vindo também da direção, e que a gente também compõe, eu acho isso muito interessante dentro da criação. Eu acho que isso favorece a criação, acho que a gente traz muita coisa, né? A gente fala... quando a gente está criando um espetáculo, a gente fala: Meu Deus, é tanta coisa, né? A gente está começando um processo agora, e fala... é tanta... mas é tanta coisa que vem de vários lados, você fala assim: Meu Deus, pra onde a gente tá indo... Mas isso é muito interessante como possibilidade, porque são várias vertentes desse espetáculo, que eu vejo como várias coisas dentro da polifonia, né? A polifonia dentro dessa criação. Agora, eu não sei se a palavra é “desfavorece” essa relação, não sei se é essa... O que eu acho é que, como a gente tem muitas possibilidades, a gente tem uma direção com a cabeça gigante, e nós somos seis pessoas no elenco. Então, você fala assim: Cara, cada um, talvez, esteja antes do negócio, dentro da feitura, você fala: Meu Deus do céu, pra onde a gente está indo, sabe? Esse tanto de possibilidade, também, faz isso... fala assim: Não, espera aí, acho que a gente precisa... será que... é... olhar melhor... porque a direção já está ali pensando, a gente trouxe um monte de coisa, está pensando... o elenco, talvez, não esteja ali na mesma sintonia, e aí eu acho que... eu não sei se é desfavorecer, mas eu acho que em um momento da criação – a gente até chamava isso, quando a gente era aluno do curso de preparação pra atores, fala: nós estamos num momento de vácuo. Porque às vezes a gente tem muita coisa e a gente não sabe ali, ainda, pra onde está indo. A gente confia. Por isso que eu acho que não é o que desfavorece. Eu acho que é um momento em que a gente fala assim: Beleza! Temos essa gama de coisa, e agora? Já era. (risos) Mas... eu não sei se te respondo, mas eu acho que é o que me vem em relação a essa... dentro da criação, como é a nossa criação e os momentos dela, né? Porque depois que o espetáculo já está chegando, eles falam: nossa, era isso... entendemos, né? Chegamos juntos dentro de uma... dentro dessa atuação polifônica, dentro do espetáculo, e criar uma coisa bacana pra caramba. Então, o momento disso aí, que é o... a gente está num limbo, vagando, até encontrar dentro desse tanto de coisa que a gente tem.

## VINÍCIUS

Talvez a palavra seja o que desafia, né? Às vezes, tem coisas que desafiam mais, não no sentido de desfavorecer, de dar uma desafiada a mais, né? Acho que ouvindo vocês dois agora, já deu pra pegar um pouco disso. Quando o Gustavo fala da disposição no palco, ele tava ali como ator, desenvolvendo, se apropriando dos discursos vários, para uma atuação polifônica. Vamos dizer, tem um elemento novo que desestabiliza ele de alguma forma, né? É nesse sentido mesmo que vocês tão falando, acho.

## ELIS

Tem uma coisa também que eu acho importante de colocar, Vinícius, eu acho que o Juliano, enquanto diretor, ele compra a ideia, né? Então, falando bem da nossa experiência, aqui no Teatro da Pedra, ele compra a ideia da atuação polifônica. Então, isso facilita pra nós, porque a gente está nesse entendimento, assim: poxa, né, o Ernani, enquanto diretor musical ali na *Odisseia*, e o Juliano, diretor geral do espetáculo, eles estão com uma sintonia de alguma coisa. O elenco sabe algum caminho ali, em algumas trilhas, assim, que a gente enxerga dentro do processo. Então, acho que isso é bem bacana. E tem uma questão também que eu acho que é muito bacana de pontuar, é que eu acho o Ernani uma pessoa muito generosa nessa relação de troca com a direção. E, aí, eu digo com a direção, porque, às vezes, tem uma coisa que mais ou menos já foi definida em cena. E aí a gente... o Ernani chegou, às vezes, com uma proposta, e a gente chega: Ernani, oh, nesse momento a gente está espalhado no palco, exemplo do Gustavo, a gente está espalhado... E aí, de repente, você vê o Ernani mudar todo o pensamento dele pra poder fazer aquilo a partir da situação que a gente está espalhado no palco, que seja mudar a voz do fulano com o sicrano, trocar o... (*Elis cita Ernani*) “Ah, esse aqui é possível de trocar de lugar? Não, então beleza! Então vamos...” então acho que existe uma generosidade ou disponibilidade pra essa troca, do Ernani, que é muito forte, sabe? De entendimento... E não é uma troca que você fala assim: Ah, baixou a cabeça e trocou. Não! Ele vem com as ideias dele, mas ele olha muito a partir de algumas coisas que já foram construídas. Outro exemplo, que eu poderia dar disso, agora, há pouco tempo ele trabalhou com a gente no espetáculo *Partidas*, o espetáculo já estava montado. A gente já tinha feito a... já sabia as músicas, já tinha algum trabalho vocal que a gente tinha feito com a Renata Vargas, mas a gente queria o

dedinho do Ernani em alguns pontos. E aí, tinha uma abertura de voz que eu e a Fernanda estávamos fazendo, e aí, direto, a gente ia pra um outro lugar, a gente ia pra um outro lugar... E aí ele, né... acho que aí ele falou assim: “Oh, eu estou vendo que o corpo de vocês quer ir pra esse lugar; então, está bom! Então, espera aí, deixa eu rearrumar aqui.” E aí, de repente, ele rearrumou a nota do um, do outro, do outro, pra gente poder... Por que, né? Daí ele tentou, ali na proposta dele, o nosso corpo estava cantando uma outra parte, uma outra nota, e ele vai e rearruma aquilo tudo dentro disso, né? Existe uma generosidade, existe uma resiliência, não sei... uma coisa que é muito bacana, no sentido de olhar pra ali... é... a nossa... o nosso corpo tava naquele caminho e, realmente, ficou fácil, porque a gente nunca erra essa nota né, Fernanda, que é da Serra da Boa Esperança... A gente nunca erra. Treinar demais, demais, em um processo mais longo, chegaria nesse outro lugar, mas esse lugar aqui também é possível, fica bonito, e vamos lá! Então, acho que isso, né, dentro desse diálogo entre direção com atuação polifônica e tudo, que é importante também de ser pontuado.

## VINÍCIUS

Legal demais! Alguém mais do elenco quer comentar antes do nosso diretor? Senão, vamos ouvir o ponto de vista do diretor, também.

## JULIANO

Pode ser então, é isso? A dificuldade de... Não, a dificuldade não... Não tentar sintetizar, não é sintetizar, é falar de coisas... Quando a gente fala, me vem uma coisa que é: não há hierarquia do texto. Isso é uma coisa importante nesse trabalho. E aí, essa... esse comando, o comando no sentido... esse estímulo... Mas, é assim, a coisa pode vir de diversos lugares e... e acho que tem uma... acho que é muito importante nesse trabalho com o Ernani a disponibilidade da experimentação. A gente vive no processo da *Odisseia*... então, o processo da *Odisseia* é muito legal... Eu não tenho certeza se foi lá que a gente conheceu a Francesca, a gente tinha conhecido antes, ela, mas na... a gente passa... a Fernanda quase nunca erra a data. Agora, acho que gente conheceu ela antes, né Ana?

## ANA

Teve faculdade também...

## JULIANO

É, na faculdade já tinha tido os contatos com ela e tal, mas algum dia a gente pode falar do que foi... A gente teve uns dez dias direto com a Francesca e Maurizio e... com espetáculo já pronto, Vinícius, que foi uma loucura pra gente, uma loucura, mas isso é porque tava lá... mas a gente teve muito tempo com Ernani na *Odisseia*. O espetáculo, a gente... Na trajetória do Teatro da Pedra, eu diria que *Odisseia* foi o espetáculo dos excessos. Assim: Ah, podemos colocar andaimes no palco? Podemos. Podemos trabalhar com quinze pessoas em cena? Podemos. Tambores imensos, um negócio.... É, mas a gente vai querer viajar com ele... Então a gente empacota tudo, sei lá. Excessos. Então, a gente também ficou um tempo enorme ensaiando e foi muito bom pra gente, que a gente foi experimentando, experimentando, e nessa busca, mesmo, junto com o Ernani, criar cenas inteiras, inteiras, experimentar coisas de um jeito, de outro, puxa, vai né? Que é... Por exemplo, a dos arautos... que corta tudo depois, sabe? Aquela cena... não é que a cena se transforma, a cena desaparece completamente. São coisas muito legais, mas você fala: Beleza, é superlegal isso, mas vai ficar de fora, e tudo bem, né? Não, os Arautos ninguém gostava, mas, por exemplo, tinha uma... tinha um funk no início, que a gente tinha misturado uma música que o Ernani tinha trazido, e essa... de repente, você percebe que naquela música... eu falei: Ernani, isso aí tem... o baile de favela está dentro dessa música, então vamos cantar o baile de favela aqui... daí, fazia um negócio... e a gente foi que... Então, acho que... eu fico pensando, também, quando a gente está falando sobre a polifonia... o quanto a gente está aberto a estímulos variados, mesmo. E às vezes acho que o grande processo... a gente tenta muito em perceber que a gente faz uma coisa... que a gente tenta botar numa linguagem de novo deleuziana, tenta botar as estrias, né, assim, você tenta amarrar, fechar as coisas, mas te interessa as escapadas, assim, os espaços lisos, mesmo de... o que a gente não sabe, né? Pô, a gente faz Teatro, mesmo, porque a gente quer lidar com o que a gente não... com o que a gente não sabe. Quem convive com o Ernani, né, você deve saber que ele tem sonhos de fazer espetáculos... né, assim... e acho que assim a gente vai sempre... acho que é o grande barato é esse, você ter esse desejo da coisa totalmente sem nada, totalmente... e às vezes, você vai colocando e você vai percebendo o diálogo entre liso e estriado, entre o aparelho de estado e máquina de guerra, ou assim... ou entre... Oh, aqui a gente vai falar que o texto, vai definir esse texto, mas a gente vai perceber as possibilidades infinitas desse... ou a gente vai... não perceber as possibilidades infinitas, a gente vai perceber que isso é totalmente

novo neste momento, agora, do espetáculo. Os atores têm que estar preparados pra isso, né? Então, naquele momento estar atento também, estar atento e estar aberto, e dialogar com a polifonia daquele momento mesmo. Porque tem uma pessoa na plateia, tem um... E é nisso, acho, que consiste o grande trabalho de atores e atrizes né? Assim, de você... pô... a gente podia... e quanto mais a gente consegue puxar né? Mesmo que numa coisa muito amarrada, com marcações, você sai daqui, você vai pra lá, na... conseguir perceber que aqui é que é tudo solto, tudo solto, mas numa amarração, isso... é isso mesmo, mas é... acho que é nisso que... e mais uma outra coisa, porque eu não sei se eu consigo responder nada, mas só trazendo... a gente está ensaiando um espetáculo novo e puxa, e daí? Eu estou muito... é porque eu fico... esse processo a gente... eles fazem... eles, os atores, fazem coisas... aí eu vou lá, putz, anoto, vejo... putz, percebi o negócio, devolvo pra eles umas percepções minhas, mas que assim que eles, já na hora que estão ouvindo, já percebem, das... a partir das percepções deles e a gente vai nesses super diálogos... e se a pessoa faz uma coisa e entende outra, e você usa e... Ontem, eu assistindo ao ensaio, a gente está bem num processo inicial, mas pô, o som da panela me jogou pra outro lugar... um som... eles entraram com uma panela, eu vi uns... aquele som me jogou em outro lugar, então isso... e isso, hierarquicamente, é esse som da panela que está... que está comandando, né? Sei lá, outra palavra melhor, que a gente pode achar, mas, assim, a som da panela me afeta e está, assim, nossa, me jogando pra uma... ou... pra criação de uma coisa... De uma cena aqui que... eu estou pensando: hoje à tarde, a gente vai voltar pra sala de ensaio... disso... puxa, tal, não sei. Um som, uma colher de pau numa panela faz, um “plim”... e isso abre uma possibilidade de uma cena, mesmo que, puxa... e é isso, sei lá, não sei se... É isso que eu tenho pra falar, sei lá.

## VINÍCIUS

Legal demais, Juliano, legal demais ouvir essas perspectivas de vocês, nessa relação direção e elenco. E aí eu queria, também, pegar uma camada a mais nessas relações e provocar vocês a falar um pouco sobre como que é... como os outros artistas envolvidos nas criações dos espetáculos de vocês, e também equipe técnica, contribuem ou não pra essa criação polifônica dos espetáculos do grupo. Então, figurinista, cenógrafo, iluminador, se outras instâncias da criação também contribuem... se essa contribuição é mais direta ou é mais indireta? Como é que vocês veem essa relação?



## JULIANO

Eu vou começar aqui, depois... só porque me veio uma coisa na cab... A gente tem uma grande dificuldade. Quando a gente está conversando aqui, Vinícius, me deu uma luz. Eu falei: Nossa, é por isso que a gente tem uma dificuldade, de achar essas pessoas, porque a pessoa assiste a um ensaio, não acompanha o processo. Agora, hoje em dia, a gente tem uma pessoa que trabalha com figurino que está... que tam... porque a gente tem uma... ah... achar os nossos pares, quem está a fim dessa viagem, desse jeito, embarcar nessa montanha russa... A pessoa vai lá, assiste ao ensaio e fala assim: Ah, então, eu entendi, então é isso. E eu falo assim: Não, cara, não é nada disso, vai mudar tudo... e a pessoa tem que ter esse espírito, chamar... esse desejo, porque senão a pessoa toda hora vem lá e fala: Então, entendi, então é isso. E você fala: Cara, hum, não é... vai mudar, vai mudar o roteiro, vai mudar o texto, vai mudar o personagem, vai mudar... a gente tá num processo de... Então, agora a gente achou uma figurinista, eu acho que... quando a gente... me veio um... putz, é essa a nossa dificuldade, porque a pessoa vem e faz um cenário e... entendi. A gente tem uma colaboração de uma pessoa de cenário, pô, que legal, mas só que o diálogo não para, e a gente vai precisar dialogar com esse cenário, não só na hora da cena, mas nesse processo de criação, e esse processo de criação tá... é vivo. Lógico que a gente precisa uma hora... Poxa, eu tenho dificuldade, né, assim, pra mim a gente vai continuar e só não o dia chega, vamos estreiar, o tempo definiu isso, mas, às vezes, a gente continua mexendo em coisas, né, assim... Mas tá bom... mas... tem um tanto de abertura mesmo, disponibilidade de... ou de... porque, às vezes, a gente tem dificuldade de achar essas pessoas a fim dessa jornada, mesmo, assim, de tanto... A Fernanda falou do vácuo, Fernanda, a gente falava buraco negro, que a gente chama, sabe? Você mergulha num buraco negro da criação. Poxa, a gente faz, a gente trabalha junto há muito tempo. A gente, às vezes... a gente desconfia que vai dar certo. Mas a gente tem que viver obrigatoriamente e não é que é uma regra que... pô cê... a gente tem que viver os processos... que a gente mergulha em coisas que a gente não sabe, senão não tem graça nenhuma. E a gente não taria mais criando, né, fazendo, juntos, se a gente não estivesse estimulado nesse lugar que é o lugar da novidade pra todos os lados desse... para todo mundo nessa brincadeira, né? Assim, tem que ter esse mergulho mesmo, e às vezes as pessoas não querem, não entendem isso, não tiveram esse... Pô, que é... ai... putz, sei lá! Então, a gente tem dificuldade. A gente tem agora uma figurinista... né, assim, quando o Ernani vem trabalhar conosco, traz isso muito claro, né, assim, poxa, muda tudo, e

ele só dá risada e bora... ele assim, sorri, e bora trabalhar, né? Assim: ah, então mudou tudo? Mudou. Ah, que ótimo! Então, vamos lá, agora vai, não sei o quê. Porque é isso, a gente ter essa... essa alegria com isso, né? É isso.

### VINÍCIUS

Essa pergunta, às vezes, também, ela às vezes pode ter... No caso dos atores, das atrizes, uma coisa, uma contribuição indireta, mesmo, que... por exemplo, uma maquiadora... talvez nem saiba o que é polifonia no Teatro e tá trabalhando com vocês, mas ela fez lá uma maquiagem em você e você, de alguma forma, aquela maquiagem virou um discurso a mais que você se apropriou pra sua atuação, não sei. Então, de certa forma, uma contribuição indireta, não intencional da pessoa, mas que você pega, né? Alguma vez vocês perceberam acontecer esse tipo de relação?

### FERNANDA

Então, acho que a gente... O Juliano falou da figurinista, né? Acho que a gente fez um espetáculo novo, que é o *Partidas*, tem um ano né? Um ano e pouco. Nesse espetáculo a gente teve uma figurinista nos acompanhando. Então, esse figurino, ele veio chegando junto com a criação. Então, pra mim, quando o figurino... ele compõe o personagem. O cabelo, o figurino, nesse caso, me traz um discurso. Me traz mais um elemento. Não é só a roupa em si, ele também me ajuda a contar. Então, eu acho que, nesse caso específico, que eu olho assim e vejo... Acho que quando o Juliano falou isso das pessoas, na *Odisseia*, foram muitas pessoas juntas, mesmo, ali. Mesmo ali. Trocou quem estava fazendo cenário e figurino. Cenário ou figurino? Agora eu não lembro, direito. Se foram as duas coisas. E tinha um professor de kung fu, e a gente fazia aula... tinha outra pessoa que também vinha no Canto... então, tinha essas várias nuances de discursos, de pessoas falando com a gente, a gente criando junto e que... acho que poucas delas entraram nesse jogo junto com a gente, né? Que é um... só repetindo o que o Juliano falou. Acho que o Ernani foi uma pessoa que... que é isso mesmo, essa liberdade que ele tem junto com a gente dentro da criação. Isso foi muito legal. Mas, respondendo especificamente, eu acho que... que eu me lembre agora, acho que, no *Partidas*, o figurino me traz esse discurso... me traz outras coisas, também, para o personagem.

**VINÍCIUS**

Maravilha! Bom, o Teatro da Pedra desenvolve projetos educacionais. Então, eu queria também ouvir de vocês, um pouco, se a polifonia contribui de alguma maneira pra pedagogia do grupo. E, se sim, em que sentido? Se vocês puderem falar um pouco sobre as experiências pedagógicas em relação à polifonia...

**ANA**

Eu posso começar, mas antes eu queria falar um pouco sobre a questão anterior. Só porque eu acho que é importante falar... É porque, com relação ao figurino, a Olívia, que chegou junto pra atuar com a gente, uma das coisas que ela pensou foi na sensação que o personagem precisava passar.

E, pensando nessa sensação, ela pensou nas cores que o figurino tinha que ter. Ela fez uma pesquisa dentro disso. Então, eu acho que aí é... tipo assim, além da proposta do figurino ter a ver com a época, pra poder ajudar a contar história, ela pensou muito na questão da sensação do personagem. Eu acho que isso é uma contribuição estética do que envolve a polifonia, também, porque tá na construção do personagem pra além do que só mostra enquanto imagem, sabe? Então, é uma contribuição mais interna, por isso que eu queria falar lá, pra não perder. Agora, da pedagogia, eu acho que a Fernanda pode saber falar mais, eu posso até começar alguma coisa aqui... Eu acho que tudo que a gente... eu acho que, enquanto a gente está no educacional, enquanto tá no artístico uma coisa se alimenta da outra. Eu acho que a gente é alimentado a partir do momento que a gente está dando aula, né, está tendo a troca com os alunos... e a gente, no processo artístico, a gente se alimenta de coisas que a gente passou, também, né? Porque, quando a gente consegue passar pra frente alguma coisa que a gente aprendeu, isso internaliza mais dentro da gente, ainda. Então, eu acho que sim, eu acho que sim, tá presente numa questão até, assim, de uma preocupação mais artística e estética enquanto a gente tá no processo pedagógico com os alunos. Eu acho que tem essa contribuição aí.

**FERNANDA**

Então, o que eu ia falar era um pouco nessa linha que a Ana começou, mesmo. É que nós todos somos educadores aqui, né? Nós somos artistas arte-educadores. Então, o nosso processo de descoberta dentro da criação, dentro da Arte, ele nos acompanha quando a gente está com

uma turma, criando com uma turma, e eu acho que essa interseção, esse diálogo artístico, pedagógico, ele, pra mim, além de carregar essa atuação polifônica, essa polifonia que a gente vem estudando, que a gente vem descobrindo cada vez mais dentro das nossas criações, eu acho que, além disso, a gente não consegue separar, não consegue separar. Então, a gente trabalha dentro das nossas criações... o que a gente busca dentro do Teatro enquanto tema, enquanto desejo, enquanto vontade artística, isso vai pra sala, então, não dá pra descolar, né? E aí tem uma questão: hoje em dia, a gente não está... esse ano, a gente não deu aula, né? Mas a gente tem um grupo pedagógico e eu acho que a gente vem se desafiando pra trazer essas descobertas artísticas, esse trabalho que a gente tem dentro do Teatro, também, pra essas pessoas que caminham junto com a gente. Porque eu acho que é muito importante assim, né? A gente pensar que... O Juliano tem uma fala, que às vezes eu roubo dele, que é assim: Há um tempo atrás, a gente separava um... não é que a gente separava, mas a gente olhava e falava assim: o que que é primeiro? O que que a gente quer primeiro? A gente quer primeiro fazer uma roda, com os alunos... se fez a roda, tá ótimo, né? Fez a roda antes, a gente pensava assim, dentro... Mas a gente vem com a nossa experiência, né? Com o nosso trabalho dentro da pedagogia, vendo que a questão estética, a questão artística, a questão pedagógica tá atravessada por essa questão: nós somos artistas, ali, fazendo, então, tudo isso nos acompanha. A criação nos acompanha. É lógico que a gente tem muito cuidado com o processo, mas a atuação polifônica tá dentro desse processo. A gente também se alimenta do que os alunos trazem, esse processo da criação, ele é muito parecido mesmo, né? E a gente está aqui, a gente está aberto pros estímulos que os alunos trazem e, na hora da nossa criação, que a gente vira a direção dentro da aula, ali, a gente carrega, também... a gente leva um monte de estímulo pra eles e, pra mim, isso tudo está dentro da atuação polifônica, igual eu falei, nem sei se é correto falar... e eu falei isso numa resposta atrás, que o espetáculo é a atuação polifônica. Mas é porque eu, quando eu olho pra dentro da nossa criação, né, do Teatro da Pedra, eu vejo isso. E eu acho que a gente leva isso pro nosso pedagógico também.

## ELIS

Só completando uma coisa, assim, confesso que eu fiquei pensando aqui... ah, fiquei, tipo assim, cavando na minha cabeça aqui essa questão do pedagógico com a atuação polifônica, mas eu acho que eu arriscaria dizer que tem a ver até pelo processo como a gente atua, assim, com turmas de Teatro em comunidades. A gente faz um processo, de certa forma, é muito

parecido com os nossos processos de construção de espetáculo, também. Então, acho que aproxima, mas quando a gente fala que você tem a linguagem do Teatro... Deixa eu explicar um pouquinho primeiro. Então, a gente sempre atua dentro das comunidades, com a pesquisa do local. Então, aquelas pessoas vão trazer as suas próprias histórias, só que, se você tem uma turma de vinte alunos, são vinte histórias, além da história da comunidade, do entorno onde eles estão. Então, se a gente junta aí a linguagem do Teatro com essa mistura, né, dessas várias vozes, no sentido de histórias variadas, várias trajetórias... a história da comunidade, e com isso tudo, esse é o caldo que a gente mistura, e faz o espetáculo... eu acredito que isso tem muito a ver com a atuação polifônica, sabe? Diria que é uma atuação polifônica dentro do pedagógico. Nesse sentido de estar conectado com muitos lugares, pra poder construir alguma coisa. Talvez eu tenha esticado um pouquinho a corda do sentido de atuação polifônica, talvez não.

#### VINÍCIUS

Que bom, a gente tem que esticar as cordas mesmo... Gente, pra concluir, eu queria só ouvir um pouco de vocês sobre perspectivas futuras. Quer dizer, vocês já tão ensaiando um novo espetáculo, né? O Juliano até mencionou, mas não só em termos de espetáculos, mas de cursos também, enfim, dentro da perspectiva pedagógica do grupo... Queria saber se vocês têm alguma curiosidade ou desejo específico em relação a esse encontro do grupo com a polifonia, daqui pra frente. Com a polifonia e com o Ernani. Enfim, fiquem à vontade pra falar sobre... O Ernani, também, não é só polifonia, né? Ele traz um monte de outras camadas aí, de outros ensinamentos, né? Conhecendo bem o Ernani e ouvindo vocês falar, dá pra perceber que têm muitas provocações aí que vocês pegaram e tão transformando, levando à maneira de vocês. Falo isso também do Ernani, do ponto de vista ético, isso transparece muito na fala de vocês. A ética do trabalho, né? Das relações... isso é muito legal de ouvir.

#### FERNANDA

No futuro, a gente já tem uma oficina com o Ernani, que a gente não conseguiu fazer ainda (risos) que a gente marcou e desmarcou... (risos) Então, isso já é uma perspectiva.

#### VINÍCIUS

Essa oficina vai ser de quê? Vai ser... tem alguma coisa específica?

**FERNANDA**

Então, a gente tinha um tempo pra trabalhar com o Ernani, a gente fez metade desse tempo olhando pro *Partidas*, que foi a contribuição que a Elis falou um pouco antes. E, aí, a gente tava querendo se encontrar com ele esse ano pra dar continuidade a esse trabalho, porque a gente tinha um pouquinho... não é um tempo grande que a gente ainda tem com ele... Mas, a gente vai fazer uma conversa no artístico, e eu acho que a gente tem que falar sobre isso. Sabe? Saber desse tempo que a gente tem com o Ernani, ainda, tem muita coisa ainda pra gente estruturar, mas saber se nesse tempo a gente vai dar continuidade a esse trabalho. O Ernani está com uma pesquisa nova... não sei se é nova, mas com outras coisas também que tinha falado um pouco com a gente, que também é muito interessante. Então, especificamente sobre o que a gente vai fazer nessa oficina com ele, agora eu não sei te dizer. Acho que a gente precisa... nós aqui precisamos conversar, conversar com ele e saber qual que é a possibilidade e o que que a gente vai fazer ainda. Mas temos. Temos pelo menos, por enquanto, dois dias.

**VINÍCIUS**

Novos encontros em vista. Agora, se quiserem, vocês podem aproveitar também esse momento, de considerações finais, para falar algo sobre esse tema que talvez as perguntas não tenham proporcionado. Fiquem à vontade.

**JULIANO**

Não sei se você sabe, Vinícius, a gente tinha um plano de ir pra Itália. Você sabe dessa história, ou não?

**VINÍCIUS**

Não.

**JULIANO**

A gente ia pra Itália com o Ernani, encontrar com a Francesca, passar lá... era o quê? Dois meses que a gente ia passar lá, gente? Três meses. A gente tinha...a gente ia em março de 2020, pra Itália! Com passagem comprada e tudo, o lugar que a gente ia ficar lá reservado. Essa aprofundada... essa pesquisa com Ernani e Francesca, assim, aprofundar, aprofundar,



aprofundar, sei lá, é né... assim, ir, mais, porque nos agrada muito, né? Então, acho que isso é... A gente, esse ano, entrou num turbilhão... acho que como muitos grupos artísticos, da gente dar conta de fazer coisas que tavam acumuladas, de uma demanda acumulada do mundo... E a gente tem que olhar, né, assim, esse treinamento, esses encontros que esse ano foi muito... Não tivemos isso, né? Mas acho que nos interessa isso, tinha esse sonho, tem esses... a gente não sabe mais, né? Foi muito frustrante, né? Cê marcar tudo, de repente, de cancelar tudo, tamo tentando receber o dinheiro das passagens até hoje, bom... Eu acho que têm aspectos do trabalho do Ernani, né, vários, vários foram citados, mas tem um que não foi falado aqui, que é essa coisa que eu acho que é muito importante, que são essas propostas dele de prática de conjunto, sabe? Que ele põe um instrumento na mão de cada um e vai experimentar, vai experimentar, eu acho que isso é muito legal e a gente tá precisando muito disso, sabe? De ficar improvisando e o outro entra, sai, vai, arrisca... Acho que é isso, acho que... Tem a ver com a sua última pergunta, assim, eu acho que essa investigação do... d'um palco...acho que essa voz, esse som, esse... entrando... a gente está conseguindo fa.... Eu não sei se é a palavra certa, mas paisagem sonora é uma coisa que eu tenho... tem algumas coisas que eu falo: Poxa, queria que a gente fizesse isso, queria que a gente fizesse isso. Daí, e agora que a gente começa a ter mais... Então, paisagem sonora, é uma coisa que... Bom, eu acho que é muito legal a cena onde os atores tão falando, tão cantando, tão trazendo o ambiente, mas isso, sabe, as coisas vão se transformando e a gente tem... e a gente consegue fazer com muito pouco, levar cenas, não só pela música em si, mas pela sonoridade... e acho que isso é uma coisa que me interessa esteticamente assim, né?

## VINÍCIUS

Legal, demais! Legal cê falar, porque cê falou da Francesca, Francesca fala de paisagem vocal, quando ela fala de paisagem vocal é correlato, é inspirado no conceito de *soundscape*, que é essa paisagem sonora lá do Schafer, Murray Schafer, aquele músico canadense, ela tem essa relação assim, né?

## JULIANO

Pô, e a gente tá, sei lá, assim, né? Vem aí uma hora, a gente está fazendo os trabalhos, a gente fez improvisação outro dia, né? Assim, a gente tá com o processo super picado, um pouco frustrante, mas bora não viver a frustração, é o que dá pra fazer agora... Mas a gente começou

a... Outro dia, a gente foi... Eu propus um estímulo, abrindo bem um processo bem inicial, mas acho que é legal compartilhar isso... da gente... fazer uma estação de trem só pelos sons da estação de trem. É um jogo, assim, não está... Uma ideia, assim, tão... e eu... de onde vêm né, as ideias... é todo esse... esses encontros são... essa coisa vai, vai, vai, e aí então a gente está num processo e eu falei: Nós vamos fazer essa estação de trem, mas vocês estão nessa estação de trem, e vocês não são nada do que está fazendo som, vocês são pessoas que estão lá, mas você e o som... vocês vão olhar e, tudo que vocês olharem, vocês vão fazer o som do que vocês estão vendo; se você olhar pro relógio, você faz som do relógio; se você olhar pro trem, você faz o som do trem; se olhar uma pessoa conversando, você vai fazer o som dessa pessoa conversando. E aí, aí o Gui, que não está aqui, que é um músico que está trabalhando com a gente agora, bem fixo mesmo, não sei se foi ele e tal, mas eles colocaram um microfone com pedal que ia somando sons. Vinícius, foi uma coisa... foi legal pra... que é super contemporâneo, mas a gente tem um pé em outro lugar, também. A gente pode fazer o uso da tecnologia, mas a gente está né, e sei lá, é... porque é muito ruim... Sei lá, eu acho que é muito ruim essa... como se fosse uma... Ah, agora todo mundo vai fazer é desse jeito, as estéticas vão parecendo demais, né, assim, eu acho que... Nossa, todo mundo vai... assim, eu achei legal a gente pode usar microfone, mas tem umas coisas que todo mundo... tem lugares... cê vai, todas as peças tem microfone (*risos*) Mas, sei lá, mas... foi tão legal isso, Vinícius, a gente sabe, vai nesse pedal e vai somando, somando, vai um *tec tec tec*, com essa sonoridade do trem... Então é isso. Acho que é...

VINÍCIUS

Legal demais isso...

JULIANO

Então, nesse lugar...

FERNANDA

Deixa só eu falar uma coisa...

JULIANO

Fala, fala, fala...

## FERNANDA

Não, é só porque você tinha falado, né, dessas outras pessoas que vêm pra ajudar a gente nesse discurso, como que atuam... Então, a gente tem um músico agora. Então, o músico também fazer parte do espetáculo, estar ali junto o tempo todo, e até, às vezes, fazendo uma cena com um ator... isso também é uma... Na *Odisseia* a gente tinha, né? O tempo todo o músico ali, junto. Então, isso também muda, contribui, ajuda nesse discurso, né? Um outro... é uma outra coisa entrando nessa linha aí, e é muito legal! E aí, o Guilherme, que é o músico, agora, ele, além de estar nos espetáculos como músico, ele faz o treinamento todo com a gente. Isso é muito legal também.

## ANA

Tem uma coisa, assim, só voltando... que foi isso, dos primeiros encontros com o Ernani, mas que não foi falado, que eu acho que é importante, é que logo de início o Ernani fez a gente cantar junto. Logo, bem de início. E aí uma das coisas que ele falou, assim, que a gente não precisava preocupar com a afinação... Se tivesse uma pessoa afinada, ali, no meio, todos cantariam afinados... e foi o que aconteceu, logo de início. E aí, nesses primeiros encontros, ele propunha uma música pra gente cantar junto, e a gente, sem perceber, tava cantando e, tipo assim, se espantando com o quanto que a gente tava cantando junto e conseguindo fazer brincadeiras e nuances com as nossas vozes. Logo de início, a gente se espantava com isso. E isso aconteceu, também, quando a gente foi pros instrumentos. Ele perguntou que é que a gente sabia tocar, e aí, alguns falaram: Ah, sei tocar tal coisa, outro outra coisa... e ele falou assim: Não, todo mundo toca! Toca, sim, todo mundo toca...e...aí, teve um momento que ele colocou todo mundo tocando, cada um fazia uma partezinha de um arranjozinho ali, no instrumento, e conseguia tocar junto, e conseguia fazer uma massa sonora, juntos, mesmo, sem ser um exímio tocadador de determinado instrumento. Então, essa qualidade do Ernani, eu acho que é muito boa de ser... sim, muito importante de ser destacada. Eu acho que ele consegue isso com a voz, ele consegue isso com os instrumentos e, de uma maneira que a gente, quando percebe, está fazendo. Acho que é importante de falar, assim, de consideração.

VINÍCIUS

Legal demais, Ana! Ah, gente, olha, pra mim é um prazer ouvir vocês! Depois que tivermos as entrevistas transcritas e publicadas, vou enviar para vocês, convidar que leiam também as dos outros... Eu já entrevistei os Clowns de Shakespeare, e é muito legal perceber muitas coisas que são muito semelhantes... Claro, um trabalho com um mesmo artista, o Ernani, mas também algumas apropriações que são diferentes e que se complementam. Muito legal, mesmo, muito rico. Tá sendo um privilégio fazer essas entrevistas e foi um privilégio, hoje, ouvir vocês... Agradeço, desejo um ótimo final de semana, um ótimo ensaio para vocês desse novo espetáculo, e espero poder assistir.

JULIANO

Vem sim, Vinícius, a casa está aberta, muito obrigado! Valeu.

VINÍCIUS

Valeu demais!

FERNANDA

Obrigada, Vinícius!

ELIS

Muito obrigada, foi ótimo!

JULIANO

Valeu!

ANA

Tchau, obrigada! Tchau, tchau!

Entrevista recebida em 15/12/2022 e aprovada em 30/12/2022.

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

---

<sup>i</sup> Vinicius Assunção Albricker - Professor do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO. Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta, com a defesa da tese *Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica*, concluída em 2019. Realizou Mestrado em Artes no mesmo Programa de Pós-Graduação e sob mesma orientação, com pesquisa sobre a fala cênica nas perspectivas de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan, concluída em 2014. Bacharel em Interpretação Teatral com Formação Complementar Superior em Música pela UFMG (2011). Leciona na Escola de Teatro da UNIRIO desde 2017, sendo responsável por disciplinas de atuação cênica, voz e musicalidade. Desde 2020, lidera o Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais (LEV), grupo de pesquisa certificado pelo CNPq. [vinicius.albricker@unirio.br](mailto:vinicius.albricker@unirio.br).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1771987229469239>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5876-2978>

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



# Voices in Dialogue: Interview with Giuliano Campo about Zygmunt Molik's praxis

Pablo Magalhães <sup>i</sup>

César Lignelli <sup>ii</sup>

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil <sup>iii</sup>

## Abstract - Voices in Dialogue: Interview with Giuliano Campo about Zygmunt Molik's praxis

The present interview aims to deepen contents about Molik's vocal exercises and methodological principles in the actor's work. It is a conversation with Giuliano Campo covering the following topics: Resonators, with comments on the creation and overcoming of this exercise; *Partitura*, about the process of choreographing the actor's psychophysical actions; Alphabet of the Body, about the origins of this system and how it helps in vocal work; Master's Conduct, about how Molik learned to treat the voice of the students; and terms such as Life and The Unknown. In addition, the interview has further elaborations and unfoldings of the themes treated in the book *Body and Voice Work by Zygmunt Molik (2012)*, always seeking not to approach his technique as a “manual”, but as a “living instrument”.

**Keywords:** Voice. Movement. Molik. Giuliano Campo.

## Resumo - Vozes em Diálogo: Entrevista com Giuliano Campo acerca da práxis de Zygmunt Molik

A presente entrevista tem como objetivo aprofundar os conteúdos relacionados aos exercícios vocais de Molik e seus princípios metodológicos no trabalho do ator. É uma conversa com Giuliano Campo que abrange os seguintes tópicos: Ressonadores, com comentários sobre a criação e superação deste exercício; Partituras, sobre o processo de coreografar as ações psicofísicas do ator; Alfabeto Corporal, sobre as origens deste sistema e como ele ajuda no trabalho vocal; Conduta do Mestre, sobre como Molik aprendeu a tratar a voz dos alunos; e termos como Vida e O Desconhecido. Além disso, a entrevista contempla elaborações e desdobramentos dos temas abordados no livro *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik (2012)*, sempre buscando não abordar sua técnica como um “manual”, mas como um “instrumento vivo”.

**Palavras-chave:** Voz. Movimento. Molik. Giuliano Campo.

## Resumen - Voces en diálogo: entrevista con Giuliano Campo sobre la praxis de Zygmunt Molik

La presente entrevista pretende profundizar en contenidos sobre los ejercicios vocales de Molik y los principios metodológicos en el trabajo de los actores. Se trata de una conversación con Giuliano Campo que abarca los siguientes temas: Resonadores, con comentarios sobre la creación y superación de este ejercicio; Partitura, sobre el proceso de coreografiar las acciones psicofísicas del actor; Alfabeto del Cuerpo, sobre los orígenes de este sistema y cómo ayuda en el trabajo vocal; Conducta del Maestro, sobre cómo Molik aprendió a tratar la voz de los alumnos; y términos como Vida y Lo Desconocido. Además, la entrevista cuenta con más elaboraciones y desdoblamiento de los temas tratados en el libro *Trabajo corporal y vocal de Zygmunt Molik (2012)*, buscando siempre no abordar su técnica como un “manual”, sino como un “instrumento vivo”.

**Palabras clave:** Voz. Movimiento. Molik. Giuliano Campo.



Zygmunt Molik was one of the founders of Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre in the 1950s, and played a leading role in the group's training of actors, especially in the vocal treatment of its members. Being the most professionalized actor in the group for a certain time, he ended up starring in most of the plays until the arrival of the actors Zbigniew Cynkutis and Ryszard Cieślak. He gained renown after his performance in *Akropolis*, extolled for his physical and vocal qualities as an actor.

Molik was with Grotowski during the entire Theatrical Phase and Paratheatrical Phase, disengaging from the group only after 1985, when he began to build his solo workshop Voice and Body. During the Theatrical Phase, Molik would have developed the way Laboratory Theatre approaches resonators. Also during this phase, throughout the creation of the poor theater<sup>1</sup>, Grotowski developed the terms *impulse* and *body life* that were fundamental for Molik to develop his solo work.

During the Parateatral Phase, together with other members of the group, Molik gave sessions known as Acting Therapy, in which he began to develop his methodological principles that aimed at a “vocal unblocking”<sup>2</sup>. An important record of this phase is the film also called Acting Therapy (1976), which portrays the moments of these sessions that were conducted by Rena Mirecka, when addressing the plastic exercises, and by Molik, when provoking the vocal unblocking of the students.

Later, after the 80's, Molik developed the workshop Voice and Body using many of his influences in the construction of the Laboratory's trainings and in the relationship with its members. Having as axis his work with vocal unblocking from the acting therapy sessions, Molik substitutes Mirecka's *plastic* exercises for his new movement system called *body alphabet*. Influenced by Grotowski's terms *impulse* and *body life*, Molik also develops his terms *Life* and *the unknown*. There is even a film called *Dyrygent* (2006) that shows parts of his workshop.

---

<sup>1</sup> It was during this period, in the Laboratory Theater, through the investigations of the actor's work on himself that Grotowski came to develop the so famous poor theater. This theater of Grotowski's manifested itself in opposition to the “rich theater” or “synthetic theater” as he himself called the theatrical productions of his time that were known for trying to be a synthesis of all the arts.

<sup>2</sup> Vocal unblocking refers to the process that the actor undergoes to achieve what Molik calls “open voice”. The vocal blockages may be physical blockages such as language habits, posture, inconsistent adduction of the vocal folds, unconsciously sublocated larynx, among others. However, they can also be psychological and emotional blocks related to self-acceptance, excessive self-charging, anxiety, etc.

During his work with the Voice and Body, Molik met Giuliano Campo and Jorge Parente, two important figures in the perpetuation of these vocal techniques. Campo conducted extensive research on Molik's vocal techniques, and produced the documentary *Alphabet of the Body* (2009), which portrays Parente performing 26 actions of Molik's system. After 7 interviews with Molik, Campo developed his book *Zygmunt Molik's Voice and Body Work* (2012) gathering the 3 films mentioned above. This book remains to this day the largest bibliographic reference on Molik's practice. It is important to note that Parente was chosen by Molik to perform his alphabet in the documentary because he is considered a 'master' in this technique.

Later, in 2022, in the dissertation *Voz e Movimento: uma análise da práxis de Zygmunt Molik* (2022) written by Pablo Magalhães, both the aforementioned book and the 3 films also mentioned above are analyzed. The research brings together these materials with this present interview with Campo, which in turn addresses deepening of themes treated slightly in the bibliographic records; confirmations about the origin of terms and exercises and their connections with the practices of Laboratory Theatre; and other unpublished information about the structure of Molik's "Voice and Body" workshop, and also about important exercises of this technique as the *body alphabet* and *levitation*.

In addition, the interview also touches on an important subject for this kind of practice: tradition in the transmission of knowledge. Throughout Campo's book and the Magalhães' dissertation, comments are made about the fears of creating a "manual" with these techniques, since this methodological path would go against the tradition to which Molik claimed to belong. A tradition that, according to Campo, belongs to a vertical transmission of knowledge. Therefore, many authors in this line of work aim to produce academic records based on dialogues about the theme, in an attempt to provide a dialog that dribbles the limitations that words have when describing such practical and personal techniques.

After this brief historical contextualization, enjoy the following interview:

**Magalhães:** I could notice that both in practice and, especially, in theory, Grotowski, Molik, Barba and even you seemed reluctant to a dictionarization of this artwork in a way that always emphasized an aversion to the creation of a “manual” with this technique. I even understood that the search for a dialogical writing using interviews to deal with this work, showed itself as a writing alternative that did not result in a manual but in discussions and reflections about the theme. I would like to say that I seek through this interview not to dictionary the work but to promote discussions, reflections and perspectives about this technique. So, to begin, I would like to start by getting to know a little bit about you, in which artistic areas you have been working and, mainly, how is your relation currently with this work of Molik.

**Campo:** Back to the original pedagogy in maieutics: Plato and Socrates. When you understand that it is this dialogical way that gives you the opportunity to arrive at some truth, rather than letting someone else tell you what is right or wrong or the way you have to follow. After all, this is not really the way to learn. There is another thing, when it comes to writing, there is a problem with the kind of approach you take when you want to teach or learn something. For example, the idea that we learn from books. Of course we learn from books, but there is a limitation in written texts and there are some traditions that are alternatives to this. You can go back to ancient times, other cultures, indigenous cultures, it was very clear that the kind of approach shows that real knowledge comes with direct communication, something that is alive, especially about Life. So it is an illusion that you can translate everything, your whole being, your presence, a direct contact with somebody into a written text. Of course you get something, but you really lose a lot. Stanislavski created a text “the actor's work on himself”, simulating what was happening in the teaching process or in the exchange between masters and students, this kind of book is not a manual or something to be read, but to be lived. Fabiene called this “theater in book form”. So it is more of a theatrical experience or a living experience than a typical manual with a recipe.

Stanislavski is famous for having created a system, but even in this idea he avoided having a system that you could use as a recipe. Maybe in the American translation they used the first part of the system for historical reasons. Stanislavski still made attempts, encountered obstacles and changed approaches. It was always a process, not something you discover by simply saying “this is it! and now you follow the recipe”. What I tried to do in the

book with Molik was to follow this kind of path. I use all the recordings and everything is accurate, but the way the book is organized and edited is fictitious. It is fictitious. I didn't have nine classes with Molik. It didn't work that way in reality, but that was to allow the creation of a text as Stanislawski did. This is because he used notes, he didn't record everything and put everything on paper. He used some notes to create a text that could be used for some specific purposes, and that is the operation. I try to have this book as a kind of living instrument. Socrates never wrote a text. It was Plato who used Socrates' teachings. He [Socrates] was against writing. The people of the Veda culture could write down the whole huge body of knowledge of this culture. But they refused. They didn't want it because it would be a misunderstanding of the actual communication. We are lucky to have many of the original sources, but we cannot make the mistake of believing that what we can read is the same as the teaching, it is not. It is an impression of it.

But there is something else that we have to consider: The cultural education that is based on texts and books is quite contemporary, I mean, it was settled in the 19th century with the establishment of the bourgeoisie. Power and culture. Their idea of having schools with classes, with people sitting at a desk in a discipline, which is the mirror image of their military rules, that's the origin of it. So the knowledge was based solely on reading the text. And this was questioned by many, especially during the Russian Revolution, for example, some educators and some pedagogues wanted to challenge and change the way we could approach knowledge. Focusing the work more on physical activities instead of being a sitting class reading books. Also, even Tolstoy, who was the main inspiration, by the way, for Stanislavski, was one of the founders of modern pedagogy, and he created a colony where his students were in contact with nature. So working with this kind of pedagogical strand in theater and beyond theater, but starting with theater and art, is meant to have an impact far beyond the field. It's a way to reconsider transmission, knowledge, and the way we grow as human beings, basically.

I worked for years with Molik while I was developing the book. I met him before, in Poland. And then we met for the book. I remember when Professor Polar Lane first showed the film of Akropolis. That really blew my mind. It was something absolutely special. It's also a beautiful film. The way it was filmed was already experimental because it is absolutely impossible, again, to translate a live performance into another language, but this is a fantastic example of how it can be done. Especially Molik's work. I mean, he does something

absolutely magical. You can see in some moments what Grotowski considered as a “total act”. The actor and the vocal work. In the famous last procession with everybody, seeing all the actors who are singing this litany, joyfully entering the gas chamber. It is one of the best moments of the theater. You can still enjoy it through the film. I was very impressed by it. So you can imagine, when I had the opportunity to work with him, how important it was for me, it was one of the reasons why I'm doing this profession.

But Molik was a very interesting character. Many people tried to produce some materials from Molik that could be circulated, but none of them were really successful. This is because Molik never liked to talk much. I know I brought him into several of my publications, but he wanted to say almost nothing. He simply wouldn't talk. And he had a very simple approach. Apparently, he didn't. But the point is that he was always extremely honest. Extremely. I mean, radically honest and accurate. So he is not somebody who starts talking about memories in life. He just looks at you and says just a few words. So it was very difficult to communicate in our work in an institutional, classical, normal way. I had to find other strategies. I developed a very strong connection with him. By the way, he liked my voice. I had the opportunity to sing for him. I remember that he often, when we met during lunch or in some informal situations, would ask me to sing. It was the most fun time. Well, these are just episodes now. It's very strange, you know, the book was published just when Molik was dying. So I feel something, a little bit of pain, because we worked for years. He was very interested in the book and for him it was like the last piece of the legacy. We finished the book, we finished everything. It was ready, but he died before...we couldn't enjoy the book together and go around presenting it and doing workshops. But it's really the last legacy he left. Of course, Jorge Parente also does a great job. Now I still feel a kind of responsibility to continue this path in some way. But in my own way, I am of course not pretending to be Molik, but trying to keep the work going, and doing what is important to keep it alive. So I have been teaching, talking about Molik, doing a lot of presentations, conferences, and practical work.

Now we are running workshops in many, many places over the years. Sometimes I introduce the alphabet of the body in my courses, but this is not something that is used systematically, because I don't want to impose it as part of the programs. I use it when I feel it can work, when students are receptive to it because it is also difficult to put this methodological principle as one of the many principles you discuss when teaching. Part of it

is because it is very personal and part of it is because it cannot be confused with other types of acting techniques that we use, after all it is not an acting technique. It is very beneficial for actors. I'm not saying it's not. It's very important for understanding what the Grotowskian approach is like. But the purpose of the alphabet of the body is not to produce training for actors. That is very important. The alphabet of the body and all the work in Molik's "Voice and Body" is not just for actors. Because the voice and body work is open to anybody. That's the point: it's not for professionals, it's for human beings of any kind, any quality, any ability, age, gender, there is no limitation. One of the things that Molik really pointed out was the difference between the kind of training he developed and training like Richard Cieslak's. Richard Cieslak's is absolutely amazing but the problem is that to follow this kind of physical exercise, you need to be some kind of athlete, you need to be young, extremely skilled and be very capable of doing these kinds of amazing physical exercises. The work with Molik is very different. Since there are no significant obstacles for someone to do the exercises, their actions or letters of the alphabet, maybe some of them can be tricky, but it doesn't need to be essential to do all of them.

So basically everyone was accepted as a student, that happened to me, and to students of any background. Of course most of them were young actors or students, but in many cases they were people who would not be able to do any particularly stressful physical or vocal exercise. The point is to discover your voice, to discover that you have a voice. That's the point, so this is for everybody. Even professional singers, opera singers who know everything about voice, technically. But that doesn't mean they have an open voice that connects to Life with a "capital L", as Molik used to say. And believe me, this work changes people's lives. The moment someone finds out that they have a life. Something happens in the organism, in the person. It is absolutely true, it has functionality because the voice, once opened, is a direct channel to the interiority and to the emotions. To the truth of yourself, you discover yourself. Something happens and this transforms people's lives.

**Magalhães:** I decided to start the interview dealing with a theme that seems to have been left aside by Molik and Grotowski after some time. I would like to deal with the Resonators, a technique that initially seemed promising, but after the new directions of the work in the laboratory theatre, in the search for poor theater, seemed to have been "abandoned". Grotowski and Molik claimed that working the resonators after a certain time was



misdirecting the actor's attention to the wrong place. Molik even called them “Obvious Things” using this as a motivation for abandoning the technique. However, while they were still being studied the way they were conceived, Grotowski's Resonators had some bibliographic records and, according to them and to some passages of your book, I could notice convergences and even divergences between Molik and Grotowski on the subject.

Within these disagreements between Grotowski and Molik, I could notice one regarding the use of the occipital resonator in relation to the La Nuque register commented by Molik. Grotowski seemed to believe that the Occipital Resonator was the resonator that produced the higher registers and greater vocal expansion, whereas Molik seemed to trust these possibilities to the La Nuque register. Do you believe that this is just a different approach to the same resonator? Or, possibly, was the La Nuque a resonator apart that Molik used a lot that did not appear in Grotowski's recordings? What was the way Molik worked with this resonator?

**Campo:** OK, so I think we have some questions, some are technical, some are not technical but relate to the history of these two great figures. So one thing to understand is that in the Laboratory Theatre the only professional was Molik, as an actor. The others were all very young. Molik was a little bit older than the others and he already had some experiences. He was working as an actor, but also as a “reciter”. This means that it was a particular form of storytelling used at that time in Poland in open spaces. He used to promote some of these works for steel factories. So he would travel around the country with an accordion player and another small group paid by the government to convince people. So he was already using his voice in a very professional way and doing theater at that time. Grotowski started in drama school, first as an actor and then as a director, but he never really acted. He studied in Moscow, but when he returned to Poland, he created the company after the impetus given by Ludwik Flaszen, who was the original creator of laboratory theatre. Grotowski chose non-experienced actors from here and there, including Rena Mirecka. Molik was the only one with any experience. So the initial phase was to create a training. Grotowski had very strong ideas about what to do, even when he was very young, inexperienced, but he was already clearly a leader and a guide for the others. Even all the members of the group, in particular Molik and Mirecka said “we would jump into the fire, for Grotowski.” Grotowski was clearly the one who inspired the others. But in a “technical” way Molik was the most experienced of



them. When they developed the different techniques, they were creating a laboratory theatre. It is a very specific way of organizing a company in which the training is governed by some company members within the group. By the way, be aware that we are talking about the 1950s, people didn't have the opportunity to go to workshops, around the world or invite special people, think of Poland at that time. So they had to use the sources they had to create something innovative and different. The first physical training they developed was through an American Marine training book. Further on they divided up the different disciplines: Mirecka was leading the plastic exercises, later Cieslak was handling the gymnastic type of physical work, Cynkutis working on the rhythm and Molik working on the voice. So basically everything they created was created by themselves and with Grotowski. In that way, during the whole period of establishing the training, it's hard to distinguish, but I would say that Molik is the protagonist in establishing the vocal training, not Grotowski. Of course Grotowski, with this enormous mind and skills, was instrumental, was a guide, and I would also say a quick learner. But anyway, all the work with all the resonators, of course, was Molik's work that comes from a tradition.

The resonator work has been in use for hundreds of years, if not millennia. It is typical of opera singers. So when you get into the specific technique, I can tell you my idea or the experience I have, but we don't have Molik or Grotowski and ask them about it. But what I can tell you is that the higher pitch that was a specific interest of Grotowski was actually from the top of the head and this is derived from some information he got from Chinese opera. Although Molik is much more rooted in European theater and experiences, he doesn't really have that kind of exchange. For example, Hatha-yoga. Grotowski was always a practitioner of yoga. And also Richard Cieslak, the work he did with Grotowski, you see it's basically the dynamic development of Hatha-yoga. Molik used only some of them. He never really dealt with it. He was not close to other cultures. That's the point, he has a very specific European approach in training. That's what he brought and developed. So those are the differences, but technically they're not big, honestly. It was kind of a very free exploration, to start with these techniques and then try them out and see how they worked. Molik, when he was developing the various systems, starting with the resonators and then the "Voice and Body" work, the first thing he did was experiment on himself, for a long time, and try it with the group members. And when they started doing workshops, much later, Molik had thousands of students and he could experiment and determine what was working or not working and

under what conditions. For example, there's an episode about Richard Cieslak: when he joined the company, much later than the others, he was younger, he studied puppetry in drama school but he wasn't really trained as an actor like the others, and he had problems with his voice. And you can see in films where Cieslak is doing some voice exercise, having this kind of very low register and some problems, he was kind of blocked. So Molik worked with him directly and opened up his voice. That was the goal instead of, again, "creating recipes," he used to work very pragmatically, providing solutions to some specific problems. Molik, and also Grotowski, stopped using resonators especially because they basically abandoned theater. Resonators serve mainly as actor training because it increases the expressive possibilities of an actor. Of course you can use resonators, and frankly, you can find some other ways to use them as part of voice work, to open up the voice in some cases. I remember Molik, after giving up resonators for many years, focusing on "Voice and Body Work," was indeed returning to using resonators from time to time. The point is that it was not the main work that could really achieve what they were trying to achieve at the time of Paratheater, basically because that was part of actor training. And they were moving into something totally different, and Grotowski, moved even beyond that because he started working with the traditional songs. Most of the traditional songs were from Haiti and African type roots.

After the period of international exploration of the theater of sources, the range of expiration and also the goals changed towards "art as vehicle". Molik was no longer working at that time with Grotowski, and neither was Mirecka. After the initial period of working together in Parateatro they parted ways. Grotowski left after 1983 or 1982 and they never worked together again. But what is interesting is that neither Molik nor Mirecka returned to the theater. After their experience with Grotowski they finished with theater and continued "working on themselves," just like Grotowski. Each of them had their own particularities, but all were related in some way. For Molik, the voice was the vehicle. He was the first to use the term vehicle.

**Magalhães:** In my dissertation I have been analyzing the films that you left available in your book Zygmunt Molik's Voice and Body Work, however, it is important to point out that due to the time these films were recorded and released, resonators were no longer worked as they were conceived and, Consequently, they are hardly addressed in the films, since they refer to

the Paratheatrical Phase (Acting Therapy) and to Molik's solo works with his workshop "Voice and Body" (Dyrygent and Body Alphabet) already years after Grotowski's death in 1999. So, I would like to know if you ever witnessed any of Molik's courses or works in which he consciously addressed the resonators, directing attention specifically to them and, especially, if any of these moments were documented? Also, in the films in the book you wrote, are these resonators addressed at any time, even if unconsciously?

**Campo:** He never approached the resonators during the workshops, and consequently the films, because he was concentrating on "Voice and Body." I had a few one-on-one sessions with Molik about that. He was really starting, at that time, to rework and think about how to develop new approaches, recovering some work with resonators, but he was not yet using this with the students. However, there are some moments in the typical "Voice and Body" cycle, it's about five or six days, right at the end of the work, when individuals do some improvisation. At these times we had individual work with Molik and a lot of things were going on at the time. So not everything that is part of the method is explored. You can see in the documentaries that they use some movements and gestures that are not codified for the use of specific common aspects of the voice, so probably yes, in this case, there probably is. At some points he was using something that you could relate to resonators, but not in a systematic way.

**Magalhães:** Yes, I mean, it seems that he didn't abandon the resonators, but he changed the approach. After a while, he didn't consciously use it or direct the actors' focus to the resonators, but he also stimulated them to use it.

**Campo:** Yes, stimulate! Because the problem is that when you use resonators in a very systematic way, it can seem like a recipe, a system to follow. And it is fragmented. That's also why Grotowski, I think, left that kind of approach because it's like using a fragmented approach. Whereas the idea is to create this kind of flowing, organic, almost shamanic state of consciousness. Molik is no different. So you don't stop the training and say "OK, now we work on this". It can happen at a certain point, yes, one on one, to check something, but not as part of the system.

**Magalhães:** Several times in your book, you and Molik comment about the reservations you have about “creating an acting manual” with this technique. You even criticize the translations of Stanislavski's books into English, alleging that initially, in Russian, it was called “The actor's work on himself” and in English it became “The actor's manual”. Moreover, allied to this problematic, after the first half of Grotowski's Theatrical Phase, the resonators seem to act in a harmful way to the actor's attention and consequently to his corporal and vocal freedom on stage. Do you think it was for this very reason that Molik preferred not to give much clarification about resonators in his book? Molik said that “Resonators are obvious things”, is that what contributed to the abandonment of this technique? and finally, is that the same reason that prevented Molik from providing further clarification about the “Universal Map of Energy Points” that you asked him about in interviews with him? Is there anything you would like to say about this that you didn't say in your book?

**Campo:** Let's start with what you said before, about the title of Stanislavski's book. This is something important! The Russian edition of the book is called “The Actor's Work on Himself.” You have to know that the first edition of Stanislavski's book is American. The story goes that his son was sick and needed money - we are talking now about the time of the Soviet Union - and there were some problems. At that time in the Soviet Union you couldn't have copyrights, so he couldn't get money from publications, and because of this he accepted the invitation from the Americans after his 1923 tour in America. That tour was very successful and he became famous. So he accepted, published the book in America to get the copyright. But the problem is that the text was somehow manipulated to make it more acceptable to an American audience. Also, it was very biased since it refers only to the first part of the experimentation of the system. It turned out that Stanislavski rejected that book and then published it in Russia with the original title. And not only the title, but numerous other elements, is an interesting story. But the point is that the title is very important, “the actor's work on himself” means that the goal of the work is not to produce a kind of commercial art or a spectacle, but it's to work on yourself, it's to use art as a vehicle. So it completely changed the perspective. But the Americans owned the copyright, legally, so the whole world outside of Russia, with some exceptions, could only know Stanislavski's work from the American books. So for 70 years it was forbidden to publish any other version, but

finally they were able to do so. After the copyright expired, Routledge published a more accurate - but not completely accurate, unfortunately - version of the original Russian book, with a new translation in 2005. Again, they changed the title, and use something like “actors work a student diary” which is not the original title, I don't know why, I think they might be afraid that people will get confused and not understand the title “An Actor's Work on Himself”. That's just it, the idea of creating a recipe manual that is always a problem. By the way, I am now publishing a book. My new book will be published by Routledge in June, it's called “Acting the Essence: A Performer's Work on the Self” to make it even clearer if that's possible.

**Magalhães:** What about this universal map of energy points?

**Campo:** Yes, the energy points. Well, I did my academic research, and I find it amazing how accurately Molik could identify some problems and blockages in people. So I asked him if he had a specific map that used energy centers. This is because I am training in some Chinese, Indian and Japanese traditions that have some specific energy centers that you can operate. Many traditions have this kind of map. I was wondering if he was using any of these or any clinical or medical map. But it was not his approach. His approach is very different. Everything comes from experience and knowledge of people. You know people and individuals. That's why he said using a shamanic approach, this is a kind of knowledge that some very experienced people have, but it comes from experience. It can only be transmitted through practice. I must say that I was lucky enough to work with him a lot and see how he operates it. But I know that what I learned from Molik was through practice. The more you practice, using these very extraordinary methods that Molik uses, you find more and more ways to identify and resolve the blockages, but this comes from practice, from a very strong structure that you have. Because the method works, but in the beginning you can just try to imitate the master and see. But from this imitation, after years of experience, you begin to really understand how it works. But again, if you explain it and say “You play it here and there,” it sounds silly because it's not about that. It works like that, but first: it doesn't work for everybody in the same way. Second: there are many elements that come together. It's not a clinical approach. It's a holistic approach.

**Magalhães:** And I think this is because it is something very personal, right? We are all different, so you have to work differently for each of us.

**Campo:** Yes, it is completely personal! And each individual is different. Some have some physical blocks, some have some psychological blocks, some are mixed. Some students have blocks that come from environments, others from age or professional issues. Of course, we are all the same. They are all human. So some things work the same way. But, for example, some letters of the alphabet work very well for some, but with others they don't work at all. You know, in some cultures some exercises are well accepted, in other cultures they are not. They refuse or they don't, people sometimes get irritated. So you have to have experience with the range of people you have and work with that. You really start to identify the correct procedure.

**Magalhães:** One of Molik's terms that most intrigued me was the term Life, which is repeated several times throughout the book. It seems to be one of the most important points of Molik's work, perhaps even the goal of his technique: to find a Life. However, like other themes in his work, Molik does not describe exactly what this Life is. Through some metaphors and examples from the classroom, essays and performances, it is possible to grasp the meaning of this term. For me, particularly, I closely associated this term Life from Molik with the search for the body-life, a term developed by Grotowski. Both Life seemed to be the goal of Molik's technique, and the body-life seemed to be the goal of the actor's training in Grotowski's Laboratory Theatre. And in your experience, how do you see the term Life addressed by Molik? Do you believe that there is any relation with Grotowski's term body-life?

**Campo:** I don't think it's different, I think it's the same. It actually comes from Stanislavski! He says very clearly that he was interested in actors acting as if they were doing it for the first time, experiencing it for the first time. Even if it's repeated, obviously. But Stanislavski's goal was to have a creative actor who, every time he acts, he is living, so he is living not repeating. So this is the Life that we are all looking for when we do any kind of training in this line. So you can use different terminology, but Life is Life. It can be quite confusing when you read it, but when you practice it is not something very complicated. You can see it when you work in



a studio and practice or when you just watch the actors in the theater. You can see when an actor is living Life, when he has a presence or when he is empty, mechanical or empty because he doesn't know what to do. When you do a real action, you must have something inside you. The work is both external and internal. You can use techniques that come to stimulate the external or use techniques that come to stimulate the internal or both combined, usually both combined, it depends. In the Grotowskian approach, which is not new but just clear, you use elements of memory, life, present experience, past experience and imagination - but this is already present in Stanislavski - yet it becomes more systematic with Grotowski and also with Molik. You see a very clear direction and then you see people working with them, maybe they are not used to it, but this is really the essence of acting or even working in this kind of practice. The work is to be able to release your own creative energies, and in Molik's case, through voice. But when you have to create the *partitura*<sup>3</sup>, you have to find that path again that came from memories of life and imagination, either one of the two or both combined, no matter how you added them together. The problem is that you know you are not using the logical mind, it is a different approach. In fact their whole job is to try to avoid the logical mind, Molik said that if he could he would "cut the actors' heads off". It's not just Molik who says that, there are many others. But Molik made it so clear and effective. So when you get into the process, by the way, you don't have to repeat it like 100 to 2000 times. For Grotowski, at one point, his main focus was on precision, I mean Molik too, but he demonstrated that you could see Life, even if you organized your *partitura* after doing three or four repetitions. We don't need to repeat about 100 times to do it, after three or four repetitions of your *partitura*, if it is full of these elements, it's not empty, you can see it. Yes, you have Life. That is Life! It is really Life, you know, it has the capital L because it is, I would say, a life that is lived at a special time, under special circumstances. And it is a special selection because you are going back to some moments that are clearly important to you, but it is Life. It is your life. You see a lot of people doing this work because they don't have any conditioning, they don't have to follow the lines, they don't have the problem of having to perform for their audience. Here you create this laboratory. That's the meaning of the laboratory, you have a space, and it is protected, so you give some instruments for people to

---

<sup>3</sup> The word "*Partitura*" is of Latin descent and is commonly used in Portuguese, Italian and Spanish as a translation of the English word "score". It refers to the system of graphic material, containing printed or handwritten notations, that shows the totality of the parts of a musical composition. On the other hand, in the scenic arts it is commonly used as a synonym for a sequence of physical actions.

be free and express themselves and do this kind of research. That's when you see this fire, you know? Coming out. It's hard to express with words. There is something here to experience only in practice.

**Magalhães:** This is a part of the work that is practical. In fact, I think it's really easier to understand by practice, than by theory.

**Campo:** Yes.

**Magalhães:** I loved this answer. Actually, I think these two terms are very close to each other. Body-Life, Life, and even Presence. It seems like they are talking about the same feeling.

**Magalhães:** This search into the unknown and even encounter with the unknown is mentioned by you and Molik in your book, however, Molik seems reluctant to elaborate on it, perhaps because it is something too subjective and consequently delicate to describe. According to the bibliographical records, the search seems to be related to a moment of improvisation by the actor, while the encounter with the unknown seems to be the actor's encounter with a Life. I would even like to open space in this interview for you to deal, if you wish, with subjects that Molik preferred to leave aside in his interviews with you, so, as with resonators and energy maps, I had difficulty finding information about this search in the unknown. What then is your perspective on this term? What for you is this search or encounter with the unknown?

**Campo:** Yes! I think we need to avoid thinking that there is a mythology, let's try to demystify that, and again, it's another issue that becomes clear if you do the practice. It's a moment, it's just a moment during the practice. It's a magical moment, it's a very special moment, but the only way to explain what you're going to do, what's going to happen, is during the practice. So Molik was not reluctant about it, he just used these words to explain what happens in these moments. Basically, it's a phase of the work. In the initial work with "Voice and Body" you do some practices, you do the warm-up and some exercises, but then you dive into the alphabet of the body. Then you do all the work with the alphabet, you learn the letters, after three days, when you master the alphabet, you start to use it, I mean, it is an

instrument. It is not something you learn just to learn it. These structures are instruments to help you do that, to “go into your deep consciousness” - Molik wouldn't use this term, it's just to explain - To go into that kind of subconscious, into the world you have inside. Artistic creation is always unconscious. You have to find some ways to instigate that, and this is the way Molik used to instigate it in his work: the letters of the alphabet. So at that moment, in order to create your *partitura*, you have to gradually get rid of the letters of the alphabet, and now you don't know what to do in this space, what is to come. Of course, you can say that you can have many other ways, but this is a direct way, very effective, because you avoid sitting and thinking about what I'm going to do or taking notes. You are just working in the space - we used to work in this space for three days with other people - if you don't know what to do, you repeat some letters of the alphabet. But you realize now that you have to leave them and use them as instruments, as hooks to get into other actions, other movements that can relate or instigate, help you to get to some images, to investigate your memories, relive them, or just let these images appear. So you live the moment, here is Life. This is the unknown because when you do this moment of practice, you don't know what you are going to see/do because it is not planned on paper. It is happening and you don't know until it happens. It is the pure creative moment of the work. It's very simple, it's not mystical, it is what it is: you enter the unknown because you are letting go of the structure that was helping you move in space, and when you leave the structure, you see another world. That's when Life appears. Because you are not repeating the forms, you are doing something else. Life comes in its own individual, and it doesn't look like anything else. By the way, these letters of the alphabet are not just formal exercises like gymnastics, they are all already related to some images. So they help you to approach, by analogy, something else that can inspire you. To approach something that relates to your life or other images that you can create.

**Magalhães:** We are now going to deal with this set of movements, these precise actions that Molik has called the alphabet of the body. Initially, I would like to ask if you know the origin of this alphabet. Where do all those movements come from? Did Molik have any inspiration or even physical practices that he trained and started to use as part of this alphabet? According to his book, some of the “letters” of the alphabet apparently have some inspiration from Hatha Yoga movements, European Pantomime, and in some way Molik seems to have

even used some “details” from *Plastiques* exercises. So, in your experience about this subject, how did you create this alphabet?

**Campo:** Yes, it is what you are saying. I know because I've also practiced plastic exercises with various people like Renna Mirecka, basically who created it, and also Cynkutis, and Cynkutis' wife, but also with Odin Theatre actors who learn from Richard Cieslak. So I know very well the plastic exercises, their development of the theatrical body, actually. And yes, you can clearly see these references. Some of these letters of the alphabet are versions or parts of the plastic exercises, or even something that was developed by some colleagues, in particular by Rena Mirecka, like The Kite. The Kite is something that Renna used to do. But yes, others are from Hatha Yoga, I mean, Molik was not a Yoga practitioner, but some, of course, practiced together. For example, “Cobra” comes from Hatha Yoga, others Molik said came from pantomime, from a European pantomime, they practiced all these things. So yes, also from pantomime and these traditional European acting techniques for the body. So it's a mixture of different things, other lyrics I think he produced himself, just created based on pragmatism. Some of the work he did had very direct contact with people. So some of the stuff was a kind of manipulation, and from this manipulation he could develop some exercises in understanding where the body needed to be emphasized. Because they don't all work the same way, that's why there are so many of them. Because each of these letters works on some very specific blockages, they are all meant to release some blockages. When you learn the “letters”, you practice them, and then you use your voice. If you use your voice correctly, with the right breathing, you understand, during the practice, where the blockage is and how we can unblock it using these letters. Each one of them has a different history, different origins. They don't come from the same culture. They come from Molik. By the way, you need to be aware of something, this is important, Molik explains that there are only two reasons why the voice is blocked. One is the breath and the other is the larynx, the blocking of the larynx. So all these lyrics work at some different points in the body, or at different kinds of dynamics, and for one of these two purposes, or both. They regulate the breath. The breath is full, slow, and complete. And the letters work by opening the larynx in some way.

**Magalhães:** During the documentary *Alphabet of the Body*, which portrays Jorge Parente performing the “letters” of the alphabet; yourself performing some of these letters; and finally, a dialog between you and Molik commenting on the film as you watch it. At the end of Jorge Parente's part, he puts himself into an improvisation using the letters of the alphabet as a “guide,” connecting one movement to the other in an improvised way. Then he improvises these movements now being guided by the voice. Would this moment of improvisation be a search in the unknown as the one commented above?

**Campo:** All right, let's put things in the right order, okay? So the first thing we need to be aware of is that this is not part of actor training. In my experience, it is very useful for actors if it is used in a certain way, but that is not the goal of the work. Yes, that is very important. Then the rest is to understand that there are some phases in the work. So the first phase is that you learn the alphabet of the body, and then once you learn them one by one, you create a short presentation in which you edit them, basically. You use one after the other without a specific order. Just as it comes. You just do, maybe not all of them. You do what comes to you when you are trying to provide an improvisation. In this improvisation, you just put some letters of the alphabet together. There is the first performance, the physical performance extracted from the alphabet of the body. Then you have a second performance, we do the same as the first performance, but this time you vocalize. And you see, basically, the effect of the alphabet of the body and you see that the goal of these actions is to unlock the voice. OK, now the other work with improvisation and voice is the moment when you leave, you leave the letters of the alphabet of the body, this is the moment we were talking about before, when you encounter the unknown. That is the moment. And in that moment you use the whole system just to enter this “other world”, this creative moment, the creative energy. So before you unblock the voice - this blocked voice means I'm blocking the creative energy - that's the moment when you leave the alphabet of the body and its forms. You just live with your Life and encounter the unknown and create your *partitura*, which is a sequence of physical actions at the end. And then, when you repeat it 3 or 4 times you get that “*partitura*”. That is enough. And then what you do is perform it using vocalization, just as you did with the letters of the alphabet. Now that you have this next step, with the “Open Voice”, open energy, you use it with the physical action sequence. Then you put it together. The *partitura*

that you have full of your life and a Life that comes from a voice that is now more open. You put those things together and you have a performance, basically.

**Magalhães:** Finally, one last question about the alphabet of the body. During this personal search of mine for ways to work the voice of the actor, I had contact with several techniques, including those related to opera, musical theater and similars. In these areas, from the experience I had, the vocal technique was worked keeping the body a little more static, without much movement. When I got to know the work of Grotowski and Molik, I was very captivated by the amount of movement they seemed to produce in their vocal and body training, and even this conceptual division (body and voice) seemed more homogeneous to me. However, I couldn't avoid noticing that when observing the body's alphabet movements (at least those exposed in the book and in the documentary) I didn't notice any sound emissions, vocal sounds coming from the actor, with the exception, of course, of the final improvisation being guided by the voice. This fact raised a question in my mind: how does the alphabet of the body help in a possible vocal unblocking using so little vocal emission? Since it is quite common in vocal warm-ups to use vibration exercises, vocal extension exercises and so on. In your experience, how do you believe this vocal unblocking occurs?

**Campo:** There's something that you don't see in the movies and it's not described in the book in detail because it's a practice that takes place at the beginning of the sessions. You do a warm-up with breathing, and then you do what Molik used to call “give a voice”. Basically you open your voice completely, and you do it a few times in different ways, I mean it's something to do in practice. So doing that in the beginning is also a way to check people's voice and blocks. So, yes, there is a moment of full voice expression. It's a kind of check to do every day and also see the development, and only then you start doing the alphabet of the body which is silent. It is a silent exercise, the voice in the alphabet of the body happens on the third day or fourth day. When you master the alphabet, you start using the voice. When you do the exercises, you know that you are totally free to use your voice in any way you want, but, it is different from this “beginning”, that you are not moving around much, having, you know, your posture a certain way and not being busy with performance. So, your voice may respond differently, and then it depends on the level of experience and the level of blocks that you have. So you may not see that in the film with Jorge, but this voice is already open, so



it can be modulated. It's basically just to explain what the process is. But of course something is missing there. Maybe if you watch Dyrigent you can get something. But it's a nice freedom, and of course if you don't experience the workshop and its structure, you might get a little confused. It's not very clear. Do you know that they wanted me, a few years ago, to publish with the book a movie with Jorge and the complete workshop? I didn't agree. Because I didn't want to make the book a recipe and because Molik was not that. I couldn't, you know, approve this kind of operation. So, for me, this book is this book. You understand it a little bit, but then you have to do workshops to experience it. Yes, it can't replace that.

**Magalhães:** Yes, I believe it was the right thing to do, I mean, it was fair to the work not to publish everything.

**Campo:** This book is already something. There is a logic, an internal logic, and I didn't want to break that. And I also don't want to give this illusion that you watch a DVD that gives instructions on how to run this workshop, because that's not the point. It's risky enough when you watch the alphabet of the body and think "OK, now I know them and I do them". I mean, there's something wrong with that, it doesn't work that way because those images are documentation. It's not an explanation, it can't replace the actual workshop.

**Magalhães:** The process of vocal unblocking was what most caught my attention in Molik's work, and what most piqued my curiosity was the pedagogy, shall we say, that Molik had when trying to unblock a student's voice. I believe that this topic that we are going to address now is the most "intuitive" moment of the technique, it is the part of the work where Molik needs to do, as a guide, "what needs to be done" to unblock the student's voice. However, there doesn't seem to be a rule or a pattern of how Molik acted to unblock the voice, and it also doesn't seem as clear, in theoretical terms, what is blocked in the actor and how to see these blockages. In reading his book and analyzing these moments in Acting Therapy, for example, I could notice that this pedagogy was something that Molik seemed to know intuitively. It was as if Molik simply knew, or could clearly see which points are "tensed" in the voice and body of the actor and what he, Molik, as a teacher, needed to do to unblock them. Even going through various propositions, directions, indications, stimuli, and even physical interferences in the actor's body while he was trying to "open his voice". This is well

portrayed in Acting Therapy with comments in his book about that boy in the movie. I would like to ask: was it in fact something purely intuitive? Did Molik learn from someone how to see the blockages and the possibilities of unblocking? Is it possible to learn how Molik saw and solved these problems?

**Campo:** Yes. It's just practicing, and Molik said he learned by himself. And “learning by himself” means that he learned by also working with Grotowski, with his colleagues in the biggest theater company of the second half of the 20th century, and with hundreds of students. So it comes from experience, but it is a very solid experience. In that way, yes, it is possible, of course. After working with Molik I can tell you that I started to identify some things. I am sure that every time this method works, the more you do it, if you approach it and practice it, you start to understand more about working with people. But you can't say that there is only one way to do it because, what is important, in Molik's case, is that he could use different ideas to unlock the voice. Sometimes we can change the posture of the body, work on some breathing, do some physical pressure or stretching at some points. Sometimes it is shamanic. Sometimes you as a teacher direct yourself to the student, in moments, on the level of emotion. And also in rhythms, sometimes you need to follow a certain rhythm. The basis of this, be aware, is an alteration of consciousness. Without that you can't really understand the nature of the work. There is an alteration of consciousness. So when you can move to another state of consciousness, there is something that can only be controlled by the leader at that moment. And the relationship cannot be misdirected. But what you encounter can only be seen at that level of caution. So if you impose yourself “now you have to do this or that,” it won't make sense. For example, I think it's in the book, I worked with the student and told him to jump up and cry out. In English it is “cry out,” which means “scream,” that was the mistake in the accent. Cry out. Cry. “Now you cry out,” and he cried. He jumped up and cried. And that was the way to unlock it. But it was not planned, saying something present in a book: “OK. And at this point I will say 'scream'.” There was a certain moment when there was a different level of consciousness, individual and group, where these things could happen. And you have to be ready to act.

**Magalhães:** Now about the “sing your life,” the moments when Molik would request this of the students, is this “sing your life” a stimulus in the midst of some exercise or improvisation, or does it actually become one of Molik's course exercises? Is it a moment of the work with a predominant focus on the voice? I mean, how did the student's body look like, in movement or more predominantly still? Is the moment in *Dyrygent* when the students are singing alone to everyone else, is this exercise “Sing Your Life”?

**Campo:** No, no. There are some moments in the workshop when students are singing, but that is not the “sing your life”. This “sing your life” occasion is that moment when you do the physical improvisation, when you encounter the unknown, so you have your “*partitura*” and then you use the voice there, but it's not an abstract voice because it's related to the life you're living. So instead of just doing the action, you also use vocalization, although it doesn't have words, but it's all related to the Life you are living in the exercise, anyway, it's another way of expressing your Life, so that's what happens. Your Life.

**Magalhães:** Now dealing with this group vocal unblocking work. In analyzing *Dyrygent* I could notice at the end of the film, between minutes 13:30 and 17:15, that the group portrayed has achieved a very complex tuning and harmonization of voices, I would even say a high technical level in terms of chorality. The last 4 minutes of the film seem to portray a group exercise also improvised with the main focus on the voice. I was curious about the process they had until they reached that level: Was it in fact a specific exercise portrayed at that moment? What would be the name of this group voice exercise? Had the group done the exercise throughout the 9-day workshop? Do those final minutes of the film portray the exercise at the end of the course with the actors already more “unlocked” vocally? Was it common for classes to reach that level only within the 9 days of the course? Lots of questions, right?

**Campo:** Yes, yes, a lot of questions, but a very simple answer. This is basically the most obvious result you can get from the work. This is because this moment occurs at the end of the workshop before saying goodbye. Basically, it is the last moment. During the work with the group it comes as a surprise. These students work up until that moment, you know, in groups but basically individually. One by one they showed what they did in the course, but

they never really worked together as a group, yet at the end they do this group work that Molik called levitation. You close your eyes. You just assume a very specific posture that helps at that point, when the body and the voice are ready after days of work that help in opening the voice, in a genuinely open voice. So basically this happens. People start giving voice, following each other in a very organic and genuine way. This just happens, this is not directed. And this happens all the time. This demonstrates the effectiveness of the work.

**Magalhães:** Does every workshop end this way, and does every group come to this?

**Campo:** Yes.

**Magalhães:** Very good. And if this happens only once in nine days then that moment in “Dyrygent” was the first time the students did this exercise?

**Campo:** Yes, yes. There are no other occasions. And it's not a choir. They're not following a musical score. They're not practicing, they're not reproducing or anything like that. It's a moment when everything comes together and makes sense because you're in this over the days getting closer and closer to this open expression in your voice and also the relationship with others. This relationship that you don't know very well because you were working your focus on yourself, but you are in the same room and you are working freely with everyone else. This is the moment when all these elements come together, and it doesn't matter if you are a trained actor, if your voice is still bad, because you are starting to feel it. And then, with the others, all these elements come together, blend into something magical.

**Magalhães:** And that is really magical. I mean, it resembles angels in a room, it's really beautiful.

**Campo:** And that is why Molik says “close your eyes, the idea is that you are levitating, you are moving 20 centimeters off the ground.

**Magalhães:** And knowing that this happens only once during the workshop and only at the end makes it all the more special.

**Campo:** Yes. Before there was nothing. It just comes as it is.

**Magalhães:** Perfect. Perfect. I mean, thank you for all these answers. This is gold for me, for my research. Thank you. Thank you very much.

**Campo:** Very good. You're welcome. My pleasure.

## Bibliography

GROTOWSKI, Jerzy. *In Search of a Poor Theater*. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971; Foreword by Peter Brook.

GROTOWSKI, Jerzy. *Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre*. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOLIK, Zygmunt; CAMPO, Giuliano. *Zygmunt Molik's Training of Voice and Body - The Legacy of Jerzy Grotowski*. Ed. São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2012.

MAGALHÃES, Pablo. *Voz e Movimento: uma análise da práxis de Zygmunt Molik*. Dissertação de Mestrado. Brasília, UnB, 2022.

Entrevista recebida em 20/10/2022 e aprovada em 17/12/2022.

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

---

<sup>i</sup> Pablo Magalhães - Mestre em Processos Compositivos da Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Participante do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena*. [pablomagalhaes1996@gmail.com](mailto:pablomagalhaes1996@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8009-5780>

<sup>ii</sup> César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena* (CNPq desde 2003). Editor do Periódico *Voz e Cena*. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Autor do livro *Sons e(m) Cenas* (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro *Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais* (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro *Desvio*, *Sutil Ato*, *alaOca*, *Teatro do Concreto* e *Trupe dos Argonautas*. Desde 2017, junto ao Grupo *Desvio*, circula com o *DeBanda* pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. [cesarlignelli@gmail.com](mailto:cesarlignelli@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

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





# VOZ e CENA

ISSN: 2675-4584

Universidades Parceiras:



Indexações e Redes Sociais:



Apoio Financeiro:



A Revista Voz e Cena é um periódico semestral em formato eletrônico sob a responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, instituído em razão dos anseios de pesquisadores e professores de voz dos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).