

*Ernani*

# Maletta

Estratégias polifônicas para uma  
atuação polifônica:  
processos criativos com o Grupo  
Galpão e com o Teatro Laboratorio  
Toscana

Resumo: O autor, com base na premissa de que a arte teatral é de natureza polifônica e em sua ideia de atuação polifônica, analisa estratégias por ele criadas e aplicadas em montagens teatrais das quais participou, produzidas pelo Grupo Galpão (Belo Horizonte/MG) e pelo Teatro Laboratorio Toscana (Florença/Itália), com o objetivo de favorecer o alcance do resultado desejado, em particular no que se refere à dramaturgia musical dos espetáculos.

Palavras-chave: estratégias polifônicas; Grupo Galpão; Teatro Laboratorio Toscana

# Estratégias polifônicas para uma atuação polifônica: processos criativos com o grupo Galpão e com o Teatro Laboratorio Toscana

ERNANI MALETTA<sup>8</sup>

A natureza polifônica do Teatro – isto é, a arte teatral considerada como o entrelaçamento de manifestações discursivas *verbais*, *gestuais*, *plástico-visuais*, *sonoro-musicais*, que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas e igualmente importantes – e, como consequência, a atuação polifônica dos artistas envolvidos em um processo de criação teatral tem sido o meu foco de interesse artístico e acadêmico desde a pesquisa que deu origem à minha tese de doutorado e que, por sua vez, é a base do livro *Atuação polifônica: princípios e práticas*, de minha autoria, atualmente no prelo<sup>9</sup>. Nessa obra, apresento e me aprofundo nesses conceitos, em especial no que se refere às suas relações com a minha trajetória profissional no teatro, de quase trinta anos, no decorrer dos quais venho participando ativamente de diversos processos de criação teatral, produzidos por grupos artísticos distintos, em âmbito nacional e internacional.

---

<sup>8</sup> INSTITUIÇÃO DE VÍNCULO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). TITULAÇÃO: Doutorado. E-MAIL: ernanimaletta@gmail.com

<sup>9</sup> Obra com publicação prevista para março/abril de 2016, pela Editora UFMG.

Nesse longo percurso, constatei que a justificativa mais comum quando o tema é a dificuldade em se alcançar o conjunto de objetivos propostos para um projeto de encenação diz respeito à falta de preparação dos atores. Algumas vezes, incluem-se nessa condição outros artistas envolvidos nas montagens, mas na maior parte das vezes os sujeitos dessa questão são os atores.

É certo que essa justificativa não é arbitrária e buscar soluções para as dificuldades decorrentes das lacunas deixadas pelos processos de formação artística tem sido a minha maior atividade de pesquisa artística e acadêmica. Contudo, sempre que tenho a oportunidade permito-me destacar uma questão curiosamente desconsiderada, porém recorrente nas produções teatrais – pelo que conheço, as exceções são raras – e que, na minha opinião, é a principal razão das frustrações dos desejos e objetivos dos artistas criadores: a totalidade das vozes que, entrelaçadas, compõem igualmente o fenômeno teatral, geralmente não se faz presente desde o início do processo criativo.

Por exemplo, o figurino, os demais elementos da caracterização e o cenário são  *muito tardiamente*  incorporados ao processo de criação – chegando em geral às vésperas ou até mesmo depois da estreia; e o que é ainda pior, alteram na última hora o estado físico e emocional dos atores e, com isso, o discurso de encenação com o qual eles já haviam se acostumado, mesmo que já se houvesse uma ideia de como esses elementos seriam; a iluminação – da qual, de modo geral, não se compreende muito bem o significado  *como discurso*  cênico e da qual muitos experientes artistas têm até mesmo a dificuldade em perceber a simples presença –, só se integra ao espetáculo na última hora, não tendo também participado ativamente do processo de criação, não podendo, dessa forma, contribuir para o percurso

dos atores, bem como dos demais artistas envolvidos, em sua busca de possibilidades cênicas e na composição de seu discurso de atuação. Pelo contrário, mostram-se vozes *intrusas*, que não tiveram a oportunidade de, com a sua presença, participar ativamente da construção da dramaturgia e interferir oportunamente no processo compositivo dos atores e demais criadores.

Assim, afirmo que a participação contínua dessas vozes criadoras do espetáculo, desde o início da montagem, é condição imprescindível para que os objetivos sejam plenamente alcançados; afirmo também que não é suficiente a sua presença, simplesmente, pois é necessário que cada integrante da equipe, sujeito de uma dessas vozes, seja capaz de compreender os fundamentos dos discursos das outras. Caso contrário, serão vozes surdas às possíveis e importantes interferências que poderiam ter experimentado, de forma que cada um desses discursos cênicos tivesse a oportunidade de incorporar as ideias dos outros.

A insensibilidade à interferência dos múltiplos discursos artísticos, que infelizmente caracteriza a realidade de muitos profissionais do teatro, ocorre principalmente por não conseguirem reconhecer o vocabulário e os princípios básicos próprios de cada um. Em meu livro, acima referido, apresento a ideia de artistas *multiperceptivos*, disponíveis para receber e capazes de perceber e compreender os múltiplos discursos intrínsecos à criação cênica, incorporando-os ao seu trabalho e apropriando-se deles. Não se trata de multivirtuosismo, e sim do conhecimento dos *fundamentos* dos múltiplos discursos que compõem o teatro. Com base nisso, a *atuação polifônica* se refere ao discurso de atuação que cada artista teatral compõe no decorrer do processo de criação do qual participa, apropriando-se dos múltiplos discursos propostos pelos demais criadores. Esse artista, tendo

incorporado os conceitos e princípios que fundamentam cada um desses múltiplos discursos criativos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras desses discursos – isto é, das proposições de todos os profissionais criadores do espetáculo – e atuar polifonicamente.

Neste artigo, concentro-me em processos criativos dos quais participei no decorrer da minha trajetória profissional, voltada particularmente ao discurso musical que compõe a trama polifônica teatral, por meio da análise de algumas estratégias por mim criadas e desenvolvidas no decorrer das montagens de trabalhos produzidos pelo Grupo Galpão (Belo Horizonte/MG), dois deles dirigidos por Gabriel Villela, e pelo *Teatro Laboratorio Toscana (Firenze/Itália)*, sob a direção de Federico Tiezzi, atualmente uma das principais referências do teatro italiano. O objetivo dessas estratégias, que são na verdade um conjunto de exercícios cênicos, considerando a natureza polifônica do teatro, foi sempre o de fazer com que os elementos e fundamentos dos múltiplos discursos contribuíssem para a manifestação dramática do discurso musical, mesmo que os atores não se mostrassem previamente preparados para tal.

## A CRIAÇÃO DE EXERCÍCIOS POLIFÔNICOS

---

Os primeiros exercícios – aos quais futuramente eu adjetivaria de *polifônicos* – que utilizei em processos criativos teatrais foram intuitivamente criados como pequenas coreografias caracterizadas por deslocamentos simples ou desenhos geométricos de movimentos, para as quais se definia um valor discursivo para a cena. Eram aplicadas durante o aprendizado dos arranjos vocais, que, por sua vez, também representavam instâncias

discursivas que poderiam corroborar ou contrapor o discurso do movimento corporal. Com isso, pretendia-se estimular a formação nos atores de uma *memória procedural* – aquela que “se adquire pela experiência, pela tentativa/erro, através do desempenho de tarefas diárias” (RIBEIRO, 2010, p. 161), não envolvendo recordação consciente –, que facilitasse a prática de ações discursivas simultâneas no momento da construção da cena.

Gabriel Villela refere-se a esses exercícios como *dinâmicas*, capazes de “fazer com que o ator enxergue pelo ouvido, cante com o umbigo e ande pela língua. Quer dizer, fazer a descompartmentalização do trabalho artístico. Tirar das prateleiras.”<sup>10</sup> A princípio, as *dinâmicas*, em função da sua complexidade, atuavam bastante no sentido de desativar possíveis resistências e travamentos dos atores, uma vez que essas atitudes acabavam por dificultar-lhes o envolvimento com o processo criativo. Villela incorporou em seu trabalho os exercícios por mim propostos, muitas vezes com o intuito de tirar os atores de um estado de equilíbrio prejudicial à criatividade deles, ou seja, evitar a fixação de determinadas posturas cênicas que pudessem excluir o frescor que o espetáculo deve manter. Na verdade, os exercícios propunham a interferência de outras ações discursivas em uma polifonia já estabelecida, provocando um desequilíbrio momentâneo que levava os atores a recuperarem a atenção, a prontidão e a precisão que, por ventura, pudessem estar adormecidas. Sob esse aspecto, Villela ressalta a propriedade dos exercícios para estabelecer uma “inversão de valores, uma quebra de códigos para que o pensamento nunca esteja pronto, para que caiam por terra as convenções.”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> O depoimento de Gabriel Villela aqui citado foi obtido em entrevista realizada no decorrer de minha pesquisa de doutorado.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

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, eu buscava associar uma melodia ou uma canção a algum desenho coreográfico, sempre numa situação de representação. 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, desenho de figuras geométricas no chão por meio de passos, lateralidade, entre outras. Os exercícios mais utilizados estão descritos em meu livro.

Em uma segunda fase de experiências artísticas, percebi a fundamental importância do trabalho a longo prazo. Por mais que os exercícios pudessem e devessem fazer parte dos processos de montagem como facilitadores da atuação polifônica, para se alcançar de forma mais consistente esse objetivo, os exercícios deveriam ser experimentados continuamente e a longo prazo. Assim, as experiências com o Grupo Galpão foram fundamentais para que se consolidasse a prática contínua e a longo prazo dos exercícios como fator primordial da sistematização de estratégias voltadas à atuação polifônica. Por ser um grupo – e não um elenco reunido por um tempo limitado – foi possível verificar os resultados da prática de alguns exercícios desenvolvidos, uma vez que foram aplicados repetidas

vezes, de forma a se ter uma ideia melhor sobre as funções e os limites de cada um, permitindo, principalmente, a consciência da conquista efetiva de resultados.

## O CANTO CORAL E A CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA DE ARRANJOS VOCAIS

---

No caso do Galpão, a polifonia coral surge como um desafio em *A Rua da Amargura*, espetáculo dirigido por Gabriel Villela que estreou em 1994, mantendo-se em cartaz até 2002 e, a partir daí, tornou-se um caminho para estimular a atuação polifônica. Isso porque a execução dos diversos arranjos vocais, criados e trabalhados no grupo, é um exercício usual para a continuidade da sua formação artística, não apenas por alimentar a sensibilidade dos atores no que diz respeito ao seu ouvido musical e ao canto, mas, também, por permitir que eles se habituem a conviver com as várias vozes que a encenação compreende.

Para que esse exercício seja eficiente, é imprescindível que, por um lado, o arranjo vocal seja criado como discurso dramatúrgico; por outro, que, pelo menos a princípio, respeite as características e limitações de cada ator-personagem. Dessa forma, ele não deve, a não ser que seja este o único objetivo, exigir dos atores habilidades que ainda não se mostram desenvolvidas. Quanto à encenação, o arranjo deve ser construído tanto para compor o discurso musical como para se entrelaçar com o discurso verbal e, dramaturgicamente, relacionar as vozes cantadas com as vozes manifestadas pelos movimentos dos atores, pelos desenhos de luz, pelas imagens propostas pela cenografia, pela manipulação dos objetos cênicos e pelas demais vozes cênicas.



Assim, os arranjos sempre foram criados de forma *artesanal*, personalizada, especialmente para os atores do Galpão, respeitando as suas características, habilidades e limitações – o que, às vezes, me leva a transgredir as regras padronizadas de harmonia ou de composição musical em função das especificidades da cena e do grupo. Uma das principais estratégias é incorporar na criação dos arranjos as sugestões dadas pelos atores, em função da adequação das frases musicais ao conjunto da dramaturgia. Inicialmente, num trabalho exclusivamente voltado ao aprendizado das melodias a serem cantadas, sem que os atores se atentem às demais vozes cênicas, apresenta-se uma primeira proposta de arranjo, que é experimentada com o grupo.

Quando todos tiverem uma boa noção da proposta apresentada, mesmo que não tenham ainda memorizado exatamente todos os detalhes do arranjo, propõe-se que eles cantem o que aprenderam simultaneamente à execução de desenhos coreográficos, e/ou à manipulação de algum objeto cênico ou de alguma parte da cenografia, que produzam algum tipo de sentido cênico, preferencialmente com alguma proposta discursiva para a iluminação. Caso haja algumas marcas de movimentos já definidas para a encenação, é o caso de utilizá-las.

Observe-se que, quase sempre, quando uma determinada frase rítmica ou melódica proposta para alguma das vozes do arranjo vocal exige maior habilidade dos atores do que aquela que foi desenvolvida até então, ou quando não se adapta ao conjunto da cena – geralmente porque produz um sentido que foge do objetivo que se deseja alcançar –, os atores que enfrentam tais limitações acabam sugerindo modificações melódicas ou rítmicas – mesmo sem percebê-lo –, adaptando a versão original proposta. Cabe ao profissional que coordena esse exercício, nesse momento,

aproveitar o máximo possível das modificações sugeridas pelos atores, uma vez que, na maioria das vezes, elas são fruto de uma melhor adequação à dramaturgia geral da cena – naturalmente, preservando a identidade da música original. É fundamental, nesse momento, não confundir alterações e adaptações com eventuais erros de execução causados pela insegurança ou total falta de aprendizado.

Uma vez identificadas as alterações que podem ser incorporadas, o arranjo é então reescrito, numa segunda versão. Volta-se ao trabalho inicial, para que todos assimilem as modificações e, em seguida, retorna-se à cena, verificando se novas adaptações e alterações são propostas. Reescrevem-se quantas versões forem necessárias, até que se chegue a uma versão final do arranjo que, além de ser polifônica no sentido estritamente vocal, será também polifônica no sentido mais amplo da encenação, por compreender implicitamente o discurso de outras vozes cênicas.

É muito importante respeitar as limitações técnicas dos atores. Não se deve esperar resultados a curto prazo, a não ser com grupos mais experientes. Esse é um tipo de trabalho que demanda muita paciência e sensibilidade do coordenador. Entre as múltiplas contribuições que esse tipo de estratégia traz, destaco duas: problemas são transformados em soluções; o potencial criativo dos atores é significativamente estimulado.

## ESTRATÉGIAS PARA O APRENDIZADO DOS ARRANJOS INSTRUMENTAIS

---

Em *Till, a saga de um herói torto*, espetáculo de 2009 dirigido por Júlio Maciel, a música ao vivo apresentada pelo Galpão é predominantemente

instrumental. E é nessa montagem que se define para a “Orquestra Galpão” uma sonoridade especial, fruto da combinação inusitada de timbres, própria da variedade de instrumentos musicais utilizados pelo grupo, e também de uma muito bem-vinda e imprevisível “imprecisão”, devida não apenas às dificuldades técnicas na execução instrumental, mas às situações cênicas nem sempre favoráveis às características de cada instrumento.

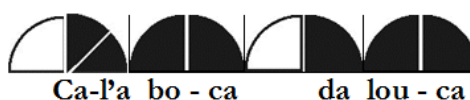
Assim, ao criar um arranjo instrumental para o grupo, preciso sempre levar em conta uma espécie de “margem de erro”, que, ao invés de representar um problema, passou a ser considerada fundamental na definição da identidade sonora da “Orquestra Galpão”, o que se consolidará em *Os Gigantes da Montanha*, montagem de 2013, em mais um encontro do grupo com a direção de Gabriel Villela, para comemorar seus 30 anos de existência. Foi fundamental que eu aprendesse a escrever a parte de cada um, por um lado, respeitando os limites; por outro, apresentando alguns desafios que servissem como estímulo para o estudo contínuo do instrumento.

Como primeira estratégia, para preservar a integridade do arranjo, dois atores – ocasionalmente três –, cada um com seu instrumento, ficam responsáveis pela mesma parte musical; assim, mesmo que para um deles, por qualquer razão, a execução se torne mais difícil de ser plenamente realizada em algum momento, a parte se mantém preservada. Para o aprendizado das partes, utilizam-se diversas estratégias didáticas não convencionais. Antecipo, aqui, um exemplo que apresento em meu livro:

- Criação de frases faladas reproduzindo exatamente o ritmo da parte que se deve tocar; essas frases são aprendidas e exercitadas, também por meio do movimento corporal, antes do trabalho com o instrumento;



- Utilização de notações não convencionais para a leitura rítmica – que integra uma proposta metodológica que criei para a apropriação dos parâmetros rítmicos, por meio do movimento e de notações não convencionais.<sup>12</sup>



## DOIS PROCESSOS CRIATIVOS NA ITÁLIA

---

Em 2010/2011, tive a oportunidade de desenvolver um projeto de pós-doutorado na Itália – sob a supervisão de Marco De Marinis e junto à *Università di Bologna* –, tendo como objeto de investigação a originalidade das ideias, da prática artística e da metodologia de trabalho pedagógico da extraordinária artista, professora e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, com quem descobri uma impressionante afinidade de pensamentos sobre a formação e criação artísticas, estabelecendo-se assim uma parceria que está cada dia mais consolidada. Entre os múltiplos encontros de trabalho que Della Monica me proporcionou com brilhantes artistas italianos, destaca-se aquele com o renomado diretor Federico Tiezzi, com quem passei a colaborar continuamente desde 2011.

<sup>12</sup> A respeito disso, consultar MALETTA (2010).

Tiezzi é diretor do *Teatro Laboratorio Toscana*, definido por ele próprio como

um espaço de reflexão sobre a escritura cênica – sobre a construção de uma cena ou de um personagem, sobre os instrumentos para manter viva a atenção do público, sobre o espaço, a luz e a rítmica musical, em suma, *sobre os meios linguísticos que servem ao ator para se expressar – fazendo teatro.* (TIEZZI apud NANNI, 2010, p. 14-15).

## WOYZECK/WOZZECK

---

A proposta de Tiezzi para edição de 2011 do *Teatro Laboratorio Toscana* – sediada na *Fondazione Pontedera Teatro* –, foi significativamente ousada: criar uma dramaturgia reunindo a peça teatral *Woyzeck*, de Büchner, e a ópera atonal *Wozzeck*, composta por Alban Berg. No meu caso, fui convidado a *recriar trechos da ópera predominantemente atonal de Berg, transformando-os em coros a cappella, a serem executados ao vivo pelos doze atores envolvidos no processo.*

Por mais consistente que fosse a formação musical dos atores, a ideia de trabalhar com eles com o objetivo de conduzi-los a cantar essa complexa música atonal de *Wozzeck* – mesmo que fossem frases curtas cantadas apenas por um determinado ator ou coletivamente em uníssono –, era já em si um inestimável desafio que, até então, não havia surgido na minha trajetória profissional. Por mais que estejamos em pleno século XXI e que há mais de cem anos o discurso musical não tonal venha continuamente

ganhando um espaço cada vez maior, é inegável que o tonalismo ainda se apresenta como a referência da maior parte dos ouvidos ocidentais. Por isso, mostra-se um exercício bastante difícil reproduzir uma melodia que não tenha um centro tonal. A memória musical da maior parte das pessoas – excetuando-se naturalmente aquelas que se dedicam à nova música contemporânea – ainda tem a necessidade das relações intervalares vinculadas à lógica do tonalismo. Portanto, criar arranjos vocais que, de alguma forma, preservassem a identidade atonal de Berg e fossem cantados como um coro polifônico *a cappella* e ao vivo pelos atores sem uma sólida formação musical era sem dúvida um imenso desafio.

O próprio Alban Berg apontou-me o caminho para o trabalho que me estava proposto: ele é particularmente conhecido por ter sempre perseguido “o sonho de um equilíbrio entre a tradição tonal e a nova linguagem ensinada por Schönberg” (MASSIN, 1997, p. 989). Dessa forma, é capaz de construir sua música atonal ou dodecafônica incorporando implicitamente acordes do sistema tonal, entrelaçando harmonias próprias desse sistema com as técnicas seriais, ou ordenando as notas de uma série preservando características do discurso tonal. A partir disso, percebi que o caminho ideal era aproveitar as sugestões tonais de Berg na música de *Wozzeck*, de modo a construir arranjos que, por um lado, apresentassem uma unidade sonora que fosse reconhecida como um discurso atonal; por outro, fossem compostos por frases melódicas autônomas que se aproximassem de um discurso tonal, sem dúvida mais acessível àquele grupo de atores para quem a atonalidade era uma descoberta. Em outras palavras, eu deveria pensar em uma polifonia que, por meio do entrelaçamento de discursos melódicos tonais, fosse percebida como uma unidade atonal e que aludisse à música original de Berg.

Seguindo essa estratégia, todos os trechos a serem cantados foram recriados em arranjos vocais a quatro vozes, preservando-se para o conjunto polifônico a identidade atonal da música original, mas compostos por vozes autônomas que tinham uma referência tonal. Em meu livro, encontra-se uma descrição detalhada de todo o processo, incluindo as partituras das recriações.

## IFIGENIA IN AULIDE (IFIGÊNIA EM ÁULIS)

---

Em 2015, tive um dos maiores privilégios que eu poderia pretender como profissional do teatro: ser primeiro artista brasileiro a participar da montagem de uma tragédia grega (*Ifigênia em Áulis*, dirigida por Tiezzi) no *Teatro Greco di Siracusa* – onde Ésquilo se apresentou –, como parte da programação *51° Ciclo di Rappresentazioni Classiche*, promovido pelo *Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA)*. Eu e Francesca Della Monica fomos os responsáveis pela dramaturgia musical do espetáculo.

Desde o início da montagem, decidiu-se que a dramaturgia musical de *Ifigênia em Áulis* privilegiaria a polifonia musical vocal, uma vez que participariam do processo, compondo o Coro, um grupo de alunos da *Scuola di Teatro dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico*, de Siracusa. Além disso, o diretor tinha também em mente a ideia de utilizar algum repertório ou sonoridade da música indiana, por meio de trilha mecânica.

Tiezzi deu-me a tarefa de criar, em parceria com Francesca, a dramaturgia sonora e musical do espetáculo, tendo como uma das bases para o trabalho os meus exercícios polifônicos, em particular o canto coral associado a determinados movimentos geométricos – esses últimos dizem

respeito à execução de quatro figuras: quadrado, triângulo, segmento e ponto, descritas no chão por meio dos passos dos atores que se deslocam pelo espaço –, que são, na verdade, sequências coreográficas que representam uma das vozes do arranjo vocal, contribuindo também para a precisão rítmica, para a preservação da unidade sonora e para a efetivação do canto como dramaturgia.

Em função da sonoridade que se pretendia alcançar, buscamos referências também na música do sudeste/leste europeu, em particular aquelas que faziam parte da nossa trajetória artística: Arvo Pärt, a música dos Bálcãs e do folclore búlgaro. Além disso, eu estava bastante motivado por uma experiência vivida no ano anterior – na edição do *Teatro Laboratorio Toscana* de 2014 –, quando realizamos exercícios cênicos sobre *As Aves*, de Aristófanes. Naquele momento, tendo como referência a genialidade de Arvo Pärt que consegue resultados sonoros magníficos usando simples escalas ou arpejos, compus várias músicas para coro *a cappella*, a quatro vozes, nas quais todos os atores cantavam uma mesma e simples escala menor, porém em ritmos diversos, meticulosa e matematicamente calculados para que, no conjunto, o resultado fosse dramaturgicamente potente, muitas vezes até mesmo complexo.

Em *Ifigênia em Áulis*, eu me propus a compor músicas também baseadas na ideia de uma única escala, de modo que, por um lado, todos os 30 atores cantavam uma mesma estrutura melódica, o que facilitava imensamente o aprendizado e a afinação; por outro, tendo em vista a variedade rítmica na duração das notas de cada uma das quatro vozes, baseadas em sequências numéricas e nas figuras geométricas, o resultado polifônico soava incrivelmente complexo e belo. Assim, com referência dramaturgica na trajetória de Ifigênia, que passa por três fases distintas,



cheguei à composição da obra que chamei de *Ifigenia in Triade*, constituída de três músicas – *Martirio*, *Luce* e *Gloria* –, cada uma representante de uma dessas fases.

Durante as leituras, pelos atores, da tradução do texto de Eurípidés para o italiano, feita por de Giulio Guidorizzi, colho a frase que representa perfeitamente a primeira fase de Ifigênia: “*Le lacrime cadono come pioggia.*” As lágrimas caem como chuva. *Martirio* corresponde ao desespero da protagonista, ao ficar sabendo da intenção de seu pai, Agamêmnon, de matá-la. Assim, por meio da execução da escala *si menor* descendente, as mulheres cantam lágrimas, em duas vozes que se encontram e desencontram em função de uma sequência numérica que contribui para a criação dessa imagem. Os homens, por sua vez, criam um forte e importante contraste, por meio de notas longas e contínuas, em duas únicas alturas sonoras, com a intenção de colocar em cena o oceano formado pelo pranto das mulheres.

A segunda fase, para a qual compus *Luce*, corresponde ao momento em que Ifigênia é iluminada pela certeza de que, em vez de uma vítima, era uma privilegiada por ter sido escolhida pelos deuses para salvar a Grécia. Novamente, a tradução de Guidorizzi contribui: “*Una lama di luce taglia il cielo*” – um fecho de luz corta o céu. A escala natural de *si menor* continua como a base da composição, porém de forma diferente daquela usada em *Martirio*. Todos os atores – desta vez também para os homens – possuíam o mesmo movimento descendente, cantando a mesma escala, porém partindo de três notas diferentes, correspondentes à tríade menor. Começavam em uma região médio aguda, de modo que o resultado sonoro contribuía para a representação de Ifigênia iluminada, que porém caminhava em direção à morte. O desenho melódico do agudo para o grave, que todos executavam, foi proposto para também favorecer essa contradição. Nesse mesmo

sentido, a escolha da sequência numérica que guiaria as durações de cada nota, para cada naipe, foi meticulosamente pensada para que, por meio de variações entre 2, 4 e 6 tempos, cada naipe provocasse, em momentos distintos, a transformação dos acordes, de modo que ora evidenciavam-se consonâncias, ora dissonâncias.

A terceira fase, correspondente à *Gloria*, representa o milagre narrado no final da tragédia à mãe de Ifigênia, Clitemnestra, segundo o qual a protagonista, pela sua coragem e nobreza, teria sido poupada e estaria viva, agora entre os deuses que, em vez de sacrificá-la, substituíram-na por uma cerva no momento exato do golpe da espada que lhe cortaria a garganta. A frase colhida foi: “*Giorno luminoso, un'altra vita!*” – dia luminoso, uma outra vida! Era fundamental preservar uma atmosfera de dúvida sobre o destino de Ifigênia, que se evidencia na última fala de Clitemnestra: “Mas como faço para acreditar que aquilo que me contam não sejam fábulas?... inventadas para me consolar, para que eu estanque a minha dor, que não tem fim...?”<sup>13</sup> Assim, na primeira metade de *Gloria*, ao mesmo tempo em que as mulheres cantam a escala natural de *si menor* descendente, os homens fazem o movimento inverso, cantando a escala de forma ascendente.

Como anteriormente, uma estratégia numérica faz com que as vozes se movam desencontradamente, de modo a criar uma sequência de acordes, que não se definem de forma absoluta como consonantes ou dissonantes, provocando o surgimento de múltiplas imagens e manifestando as contradições que a situação cênica carrega. Com isso, temos simultaneamente o ponto de vista, então representado pelos homens, segundo o qual Ifigênia ascendeu aos deuses, e o ponto de vista contrário,

---

<sup>13</sup> Eurípide, *Ifigenia in Aulide*. Tradução minha para o português do texto em italiano, por sua vez traduzido do original grego por Giulio Guidorizzi. (não publicado)

das mulheres, que levanta a possibilidade de sua morte. Na segunda metade da música, preservando inconclusa a questão, os naipes assumem os pontos de vista inversos daqueles que apresentaram anteriormente, de modo que as mulheres caminham para o agudo e os homens para o grave, tecendo um longo fio que liga o alto e o baixo, o divino e o humano, a vida e a morte. Como dito anteriormente para *Woyzeck*, todo esse processo está detalhadamente relatado em meu livro.

## ALINHAVANDO

---

De um modo geral, as estratégias aqui citadas nascem de princípios que, em minha opinião, deveriam orientar os processos de formação e criação teatrais – princípios que busquei determinar em minha pesquisa de doutorado, apresentei em minha tese e, certamente, levei para o meu livro. A seguir, destaco alguns deles, na forma de considerações finais.

É fundamental estimular os atores a se manifestar verbalmente, plasticamente, musicalmente ou pelo movimento corporal, independentemente dos padrões estéticos e técnicos. Por exemplo, pode-se explorar um instrumento musical e produzir múltiplas sonoridades por meio de procedimentos não convencionais, que não se limitem às suas técnicas tradicionais e aos seus timbres característicos;

Deve-se valorizar o desejo e/ou a disponibilidade do artista para executar uma ação que contribua para a realização de uma cena, mesmo que ele ainda não tenha satisfatoriamente desenvolvido as habilidades técnicas consideradas necessárias – certamente excluindo-se qualquer ação que possa provocar algum risco para a sua integridade física e emocional. Para

tanto, propõe-se o aproveitamento criativo dos recursos que o artista possa oferecer, mesmo que sejam mínimos, incorporando-os à cena. Por exemplo, é fundamental valorizar qualquer resposta dos atores, mesmo que seja a mais simples execução de um único som ou acorde em um instrumento musical, e incorporá-la aos arranjos e à cena. Isso certamente os estimulará sobremaneira a praticar esse instrumento.

As dificuldades apresentadas pelos atores, geralmente fruto de seus limites técnicos, devem ser aproveitadas como indicadores de novos caminhos e soluções a serem especialmente considerados na criação cênica, por exemplo, na escrita de arranjos vocais ou instrumentais. Valoriza-se, assim, a colaboração e o potencial artístico do coletivo, o que permite minimizar ou eliminar as dificuldades técnicas que individualmente os atores não poderiam enfrentar.

Em minha trajetória profissional, busquei sempre preservar um certo atrevimento, pois, sem ele, corre-se o risco de ser freado pelas possíveis dificuldades técnicas, pelo fantasma do virtuosismo. Procuo estimular os atores com os quais trabalho a exercer também esse atrevimento, convivendo bem com as suas limitações técnicas e encontrando soluções nas inter-relações dos discursos criativos, para construir o seu próprio discurso polifônico, por meio do qual vai atuar. E, possivelmente, a não ou pouca atenção a essa questão seja a principal razão dos maiores problemas com os quais nos confrontamos nos processos de formação artística. Em especial, penso que seja rara a percepção das dificuldades como impulso para novas descobertas.

Um ator em formação que possui dificuldades com o canto vai certamente encontrar, nos currículos das escolas, disciplinas que têm como objetivo o aprimoramento da sua voz e da sua musicalidade. Porém, na

maioria das vezes, essas disciplinas, em vez de contribuírem para a descoberta de novas possibilidades para o desenvolvimento de uma habilidade, exigem, em curto prazo, um resultado técnico padronizado e que quase sempre não acontece – o que acaba por reforçar naquele aluno a sensação de incompetência e inadequação.

Essa situação, penso que recorrente, provoca um problema ainda maior: a crença, por parte do aluno-artista, de que é absoluta e definitivamente inapto no que se refere a uma habilidade específica. Por exemplo, atores que se julgam irremediavelmente desafinados ou desprovidos da capacidade de dançar – certamente porque têm como referência apenas os pontos de vista da música e da dança sobre o que é cantar ou dançar.

Duas estratégias me parecem adequadas para o enfrentamento dessa questão: aproveitar exclusivamente os recursos que o ator pode oferecer naquele momento de sua formação – mesmo que bastante limitados – como orientadores, por exemplo, para a criação musical. Assim, em vez de se usar uma música que venha a exigir do executante uma habilidade que ele não possui, poderíamos usar os seus limites circunstanciais como parâmetros para a composição de uma nova música. Com isso, pode-se chegar a excelentes resultados expressivos, que atendam plenamente à cena, dando ao ator a oportunidade de se perceber musicalmente capaz. Outra ação muito importante é valorizar o discurso musical que vai além da afinação e dos demais parâmetros tradicionais, por intermédio da prática contínua de exercícios de improvisação e criação que evidenciem a importância e propriedade dos outros múltiplos recursos musicais – variações de timbres, de intensidades, de andamentos, de ritmos – como produtores de sentido cênico.

Em síntese, nos processos de criação cênica, é preciso dar o devido valor aos recursos que os atores apresentam, mesmo que pareçam insuficientes. Manifestações sonoras que, para a arte Música, são inaceitáveis, sob o ponto de vista dramaturgico podem ser não somente interessante como até mesmo as ideais. Em especial, não podemos jamais esquecer que o teatro nasce do Coro, um coletivo cuja habilidade é muito maior que as habilidades dos indivíduos que o formam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

MALETTA, Ernani. Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **Ensaio de Cena**. 1. Ed. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010. p. 127-140.

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NANNI, Andrea (org.). **Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi**. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2010.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas**. 2012. 324 p. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, MG.

**ABSTRACT:** The author, based on the premise that the theatrical art has a polyphonic nature and on his idea of polyphonic acting, analyzes strategies that he created and applied in stage productions in which he participated, produced by *Grupo Galpão* (Belo Horizonte/MG) and by *Teatro Laboratorio Toscana* (Florence/Italy), in order to facilitate achieving the desired result, particularly as regards the musical dramaturgy.

**KEYWORDS:** polifonic strategies; *Grupo Galpão*; *Teatro Laboratorio Toscana*