

Encenação polifônica: o exercício da polifonia como fundamento do processo criativo no Teatro

Ernani Maletta ⁱ

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

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*¹. 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*

¹ 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 -,² 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,

² 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*³/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

³ 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.⁴

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.

⁴ 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:

A T O 1	Grande Cena 1-1	P R I M E I R O	P E R C U R S O
	Grande Cena 1-2		
	Grande Cena 1-3		
A T O 2	Grande Cena 2-1	S E G U N D O	P E R C U R S O
	Grande Cena 2-2		
	Grande Cena 3-3		
A T O 3	Grande Cena 3-1	T E R C E I R O	P E R C U R S O
	Grande Cena 3-2		
	Grande Cena 3-3		

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.

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

ⁱ 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.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0026506533871929>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4026-1446>

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

