

## Estratégias polifônicas na montagem de *Partido* com o Grupo Galpão

Ernani de Castro Maletta (UFMG)

GT: Processos de Criação e Expressão Cênicas

Palavras-Chave: Atuação Polifônica; Grupo Galpão; Polifonia Vocal

Desde 1994, desenvolvo com o Grupo Galpão, de Belo Horizonte, um trabalho voltado para a sua formação artística – com foco na linguagem musical –, o que me levou a participar, como diretor musical, de diversos espetáculos montados, tendo assim a oportunidade de incorporar à minha experiência múltiplas estratégias utilizadas pelos diretores Gabriel Villela, Eduardo Moreira, Cacá Carvalho, Chico Pelúcio e Paulo José. A montagem do espetáculo *Partido*, em 1999, inspirado na obra *O Visconde Partido ao Meio*, de Italo Calvino – que é o tema deste artigo –, mostrou-se uma experiência muito significativa para minha pesquisa de Doutorado<sup>1</sup> – cujo foco é a *atuação polifônica* –, uma vez que, no decorrer de toda a montagem, principalmente em função da orientação do diretor Cacá Carvalho, o grupo usou recursos indiscutivelmente polifônicos.

Todo o repertório musical apresentado em *Partido*, com exceção de uma canção – tema de uma antiga novela radiofônica<sup>2</sup> –, pertence à obra de Gurdjieff<sup>3</sup> e Thomas De Hartmann<sup>4</sup>, voltada para cantos e ritmos orientais. Isso, por si, desde o início da montagem, já evidenciava a complexidade do trabalho, principalmente porque todas as canções, compostas originalmente para instrumentos e não para vozes, foram recriadas para serem executadas *a cappella* e por meio de arranjos vocais – proposta inédita na história do grupo. Portanto, o primeiro desafio imediatamente apresentou-se: transcriar aquele repertório para a execução vocal, preservando a sua essência e qualidade musicais.

Outra complexa tarefa – especialmente proposta pelo diretor – tornou o trabalho ainda mais fascinante: deveríamos dar, a cada música, a qualidade cênica de uma nova personagem que contracenasse com as múltiplas outras, representadas não só pelos atores, mas também por todos os outros inúmeros elementos cênicos (cenário, objetos, iluminação, figurino). Dessa forma, não bastava a excelência da polifonia vocal. As diferentes vozes cantadas pelos atores deveriam não apenas dialogar entre si, mas também dialogar com a essência de cada personagem, de cada movimento, de cada parte do cenário e do figurino. Assim, a qualidade musical, por si, não era suficiente, na medida em que a música deveria ter um *corpo cênico*, servindo completamente à cena em que estivesse inserida.

Observa-se que toda a concepção do espetáculo foi polifônica, a começar pelo texto original de Calvino, pleno de múltiplas vozes. O dramaturgo Cacá Brandão, no programa da peça, salienta: “Calvino confere suas características à sua arte, que servem ao alcance desta montagem: leveza e

multiplicidade”. O trabalho de construção das personagens foi, também, essencialmente polifônico, uma vez que, com a única exceção do ator Antonio Edson, que representa apenas a personagem *Menino*, cada um dos atores incorpora simultaneamente os discursos de, pelo menos, duas personagens, compondo-as fisicamente com a divisão do corpo ao meio, o lado esquerdo servindo a uma delas, e o lado direito à outra. Para tanto, foi essencial o diálogo com o figurinista e cenógrafo Márcio Medina, que se apresenta como uma outra voz dessa grande polifonia. O cenário, em função de ser formado por várias partes que se movimentam – como se fossem as páginas de um livro onde a história contada está escrita –, torna-se uma outra personagem viva, apresentando mais uma voz a ser incorporada pelos atores. Por sua vez, os iluminadores Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros são mais uma voz que interferem na atuação, interagindo com o cenário e com todo o conjunto, ora revelando, ora ocultando personagens e objetos, estabelecendo atmosferas e espaços diferentes.

No decorrer de toda montagem buscou-se uma atuação explicitamente polifônica. Todos os atores se dedicaram à construção de um discurso, para suas personagens, que incorporava múltiplas vozes e seus diferentes pontos de vista. Mais ainda, deveriam preservar a autonomia dessas vozes, em especial quanto à sua energia cênica. Assim, enquanto cantam uma canção especialmente calma e lenta, de forma bastante suave, *a cappella*, num arranjo a quatro vozes, os atores realizam diversos deslocamentos de objetos e movimentos com as estruturas do cenário, num andamento bastante rápido, executando muitos gestos e ações num pequeno espaço de tempo – incorporando um discurso simultaneamente plástico e gestual que também narra, de sua maneira, uma parte da história. Em outro momento, também um exemplo de virtuosismo polifônico, os atores cantam outro arranjo a quatro vozes ao mesmo tempo em que executam um complexo desenho coreográfico, carregando objetos, deslocando-se também de costas e ajoelhados, num diálogo com o cenário que se move, sem perder o corpo e a personalidade de cada personagem que representam e estabelecendo a emoção adequada à cena.

Para se atingir a qualidade desejada, no que tange o aprendizado dos arranjos vocais, privilegiou-se um *processo polifônico*, intersemiótico, que associava às melodias cantadas outras vozes criadas por meio de imagens, movimentos, desenhos coreográficos bastante elaborados e acrobáticos, envolvendo, inclusive, corridas, saltos, deslocamentos marcados geometricamente, além do uso dos diversos planos alto, médio e baixo. Assim, foram também aplicados muitos exercícios de combinação de atmosferas (energias) cênicas diferentes<sup>5</sup>.

Cabe ressaltar que a polifonia vocal, por intermédio do Canto Coral, para além da sua função como elemento fundamental da encenação, mostrou-se um poderoso instrumento de formação para uma atuação polifônica. Sobre isso, é bastante significativo o depoimento a seguir, de um dos atores do grupo, Eduardo Moreira, especialmente quando evidencia a importância do

trabalho polifônico, por intermédio do Canto Coral, para a ampliação da habilidade do ator em saber ouvir:

O trabalho com o Canto Coral me abriu um campo extraordinário para a ampliação dos meus recursos de ator. O fato de se cantar ouvindo outras melodias é um tipo de exercício fundamental para o ator. Talvez porque exercite de maneira direta um dos elementos mais básicos para a atuação: o saber ouvir. O ator precisa, acima de tudo, aprender a ouvir. Mais do que agir é preciso estar receptivo a receber.<sup>6</sup>

Ele ainda cita a habilidade do ator em conviver simultaneamente com os diversos elementos cênicos como uma capacidade de *dissociação*, referindo-se à preservação da qualidade e da autonomia de cada elemento, ou seja, uma determinada ação não deve ter sua qualidade comprometida pela execução simultânea de outra, mas realizar-se exatamente como num contraponto musical. Vale dizer, devemos aprender a dissociar, para podermos associar. Mais uma vez, ele destaca a prática do Canto Coral como um eficiente recurso para a formação do ator:

A voz, o texto, o corpo no espaço, a música, a inter-relação, a caracterização física do personagem são alguns dos vários componentes que atuam ao mesmo tempo e os quais o ator deve saber manipular com consciência para que o jogo do teatro se estabeleça. Isso exige prática, e o Canto Coral é um ótimo recurso.<sup>7</sup>

Durante toda a montagem de *Partido*, pôde-se observar um precioso resultado que já havia sido anteriormente obtido com o grupo em outros espetáculos: **a experiência polifônica através da música estimulava não apenas o ouvido, mas também todo o corpo a incorporar múltiplas vozes.** Isso porque a polifonia musical impulsionava para a polifonia maior que a cena buscava, de forma que quanto mais hábeis os atores tornavam-se para cantar a várias vozes, mais hábeis também se tornavam para deslocar-se, dançar, mover objetos, perceber os efeitos da luz, ter mais consciência de como eram modificados pelos figurinos e associar emoções diferentes e simultâneas. Ou seja, atuar a várias vozes. O contrário também se mostrava verdadeiro, uma vez que a atuação polifônica também despertava e ensinava o canto polifônico. Pode-se, finalmente, afirmar que a prática e o exercício da polifonia possibilitam a formação polifônica do ator. É a polifonia que ensina ela própria.

**Referências Bibliográficas:**

CALVINO, Italo. *O visconde partido ao meio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, 2005. (Tese de Doutorado).

---

<sup>1</sup> A pesquisa originou a tese *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ângela Dalben, defendida em 2005 na Faculdade de Educação da UFMG. Um resumo desse trabalho e uma breve apresentação do conceito de *atuação polifônica* podem ser encontrados no artigo homônimo à tese, publicado nos anais do IV Congresso da ABRACE (2006).

<sup>2</sup> Tema da novela radiofônica “Pinguinho de Gente”, dirigida por Ghiaronni nos anos 40. Não foram encontradas maiores referências sobre essa canção.

<sup>3</sup> George Ivanovich Gurdjieff (1877-1949) nasceu na Armênia russa. Percorreu diferentes países e culturas, especialmente da Ásia Central e do Oriente Médio, numa intensa pesquisa a partir da qual fundamentou o seu pensamento.

<sup>4</sup> Thomas Alexandrovich de Hartmann (1885-1956). Pianista e compositor ucraniano. Conheceu Gurdjieff em 1916, com o qual passou a compor a música que faz parte do conjunto de sua obra.

<sup>5</sup> Os exercícios em questão encontram-se descritos na tese de Doutorado. Vale também fazer referência a um riquíssimo trabalho, indiscutivelmente polifônico, experimentado pelo grupo durante o processo, ligado diretamente à filosofia de Gurdjieff – que merece ser referência fundamental na construção de uma estratégia sistematizada para a formação polifônica do ator.

<sup>6</sup> Entrevista concedida por ocasião da pesquisa de Doutorado.

<sup>7</sup> Idem.