



## **A POÉTICA DE ATUAÇÃO POLIFÔNICA EM ENCENADORES NO TEATRO DE GRUPO DO CARIRI CEARENSE**

Lucivania Lima (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFRN - Bolsista CAPES); Larissa Kelly de Oliveira Marques (UFRN); Robson Haderchpek (UFRN)

### **Resumo:**

*A presente pesquisa analisa a poética de três encenadoras que residem no Cariri, interior do Ceará. Em comum elas exercem mais de uma função na construção cênica, o que tem desembocado num exercício teatral polifônico, já que passam contribuir na construção do espetáculo como mediadoras e proporcionam que ele seja resultado do diálogo entre os criadores envolvidos, que terão propriedade do discurso do outro. Nesse sentido, a pesquisa focaliza na reflexão da poética de três encenadoras: uma encenadora que conjuntamente exerce função de figurinista, outra que exerce a função de dramaturga e outra que executa a criação da iluminação do espetáculo. Investigar-se-á como essas artistas constroem sua poética num olhar imbricado, numa atuação polifônica.*

**Palavras-chave:** Encenadora; Polifonia; Teatro de grupo no Cariri Cearense;

### **Subject:**

*This research analyzes the poetic three encenadoras residing in Cariri, the interior of Ceará. In common they perform more than one function in the scenic construction, which has desembocado a polyphonic theatrical exercise, since they spend contribute to the construction of the show as mediators and provide it to be a result of dialogue between the creators involved who have property speech of other. In this sense, the research focuses on the reflection of poetic three encenadoras: A theater director who jointly exercise costume function, another holding the playwright function and another that performs the creation of the show's lighting. It will investigate how these artists build their poetics an imbricated look, a polyphonic performance.*

**Keywords:** Stage Director; Polyphony; Group Theatre in Cariri Cearense;

## Introdução

Exercer funções diversas na construção cênica é algo comum ao fazer teatral, especialmente se levarmos em consideração a fragilidade do mercado em assegurar profissionais destinados a exercer funções específicas na construção cênica, sobretudo quando se trata do movimento de teatro de grupo no Brasil e, conseqüentemente, das experiências de grupos iniciantes, já que iremos investigar nesta pesquisa a poética de encenadoras que atuam em grupos com no máximo dez anos de existência. Esses grupos, seguindo o modelo do movimento de teatro de grupo iniciado nos anos de mil novecentos e sessenta no Brasil, estabeleceram uma poética contrária ao teatro comercial (expressão coloquial utilizada no meio teatral para definir espetáculos que são construídos com o objetivo principal de atender ao mercado). Assim, em sua maioria, constroem espetáculos num viés processual, experimental, em que a pesquisa cênica estabelece-se na troca exercida dentro do processo. Essa característica processual possibilita que os envolvidos experimentem funções diferenciadas na construção cênica, o que provoca o desenvolvimento de habilidades múltiplas, que acabaram por caracterizar os sujeitos desta pesquisa.

Além disso, algo ainda a ser levado em questão é perceber essa multiplicidade ligada às experiências de muitos artistas como reflexo da diversidade contemporânea e a possibilidade de acesso às informações, ou seja, o sujeito contemporâneo é formado por experiências múltiplas, o que torna cada vez mais difícil identificá-lo num campo específico de conhecimento. Nesse sentido, a presente pesquisa aborda a atuação de encenadores que exercem funções múltiplas na construção cênica e verifica como essa habilidade pode contribuir na formação de artistas polifônicos, já que esse encenador em processo de condução na sala de ensaio é tomado mais como mediador, possibilitando que as vozes ligadas às especificidades de cada integrante possam ser confrontadas, dialogadas e apropriadas num discurso mais coletivo.

Assim, será considerado como objeto de estudo da pesquisa a prática de três encenadoras que pertencem a grupos distintos do Cariri Cearense, no interior do Ceará: Carla Hemanuela, que é encenadora-figurinista (grupo de teatro Trupe dos Pensantes), Cecília Raiffer, que é encenadora-dramaturga (Cia de teatro Engenharia Cênica) e a própria autora da pesquisa, que é encenadora-iluminadora (grupo de teatro Coletivo Atuantes em Cena).

Diante desse enfoque será abordado, ao longo do texto, a gênese da temática da pesquisa que parte da observação de minha práxis como encenadora múltipla, passando em seguida a observar a ação múltipla de outros encenadores que também desenvolvem atividades múltiplas, verificando como vem se construindo essa poética e as possibilidades que abre para formação polifônica.

Em seguida, refletiremos sobre a polifonia e suas interferências na construção de uma obra teatral horizontal. Adentra-se, pois, na abordagem do encenador como mediador, referenciando o nascimento da encenação em fins do século XIX, que se torna mais presente ao longo do século XX, e identifica o momento propulsor para construção de uma arte mais

colaborativa. Será referenciado também o movimento de teatro de grupo no Brasil, iniciado nos anos de mil novecentos e sessenta, que trouxe um novo paradigma para o pensamento teatral, buscando uma arte cada vez mais coletiva e tendo como necessidade a presença de todos os integrantes (atores e ficha técnica) ao longo do processo de criação, o que facilita o desenvolvimento de uma arte integrada, polifônica.

Por fim, refletiremos sobre as estratégias metodológicas que serão utilizadas durante a pesquisa em campo, afim de problematizar a atuação das encenadoras múltiplas dentro de seus grupos de teatro e as possibilidades dessa práxis estar ligada ao exercício polifônico. Buscar-se-á investigar, pois, como ocorre a atuação dentro da sala de ensaio desse sujeito que exerce funções múltiplas, como ele interliga essas experiências numa práxis que parte de um ponto comum, mas que aponta caminhos distintos, como por exemplo, a montagem da cena e a criação do projeto de luz. Verificar-se-á também como essa práxis pode aproximar todos os integrantes da construção cênica para um diálogo que se efetiva ao longo do processo e resulta numa obra tecida por muitas mãos e por sujeitos polifônicos.

### **A gênese da problemática em questão: o encenador múltiplo do Cariri Cearense**

Chamaremos encenador múltiplo àquele que exerce mais de uma função na construção cênica. Consideramos para esta pesquisa uma encenadora-figurinista, uma encenadora-dramaturga e uma encenadora-iluminadora. Essas artistas criam seus trabalhos artísticos dentro de grupos de teatro que produzem ativamente na região do Cariri, no interior do Ceará, por isso a percepção desse estudo parte da produtividade teatral desse lugar em específico, dessas artistas e de seus grupos.

Partimos da percepção de uma arte teatral integrada, construída em rede, dando-se na relação de troca de conhecimentos na sala de ensaio, bem como na individualidade do próprio sujeito contemporâneo, que se constitui por meio de experiências múltiplas. Assim, ao desejar investigar a práxis de encenadoras múltiplas e sua contribuição na formação do artista polifônico, foi necessário uma autorreflexão sobre a atuação como encenadora-iluminadora, o que será abordado mais adiante, verificando a abertura que essa práxis pode dar à formação do sujeito polifônico.

[...] polifonia é um termo emprestado da música e que se refere aos discursos que incorporam dialogicamente muitos pontos de vista diferentes, apropriando-se deles. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Em outros termos, a polifonia refere-se à qualidade de um discurso incorporar e estar tecido pelos discursos-ou pelas vozes- de outros, apropriando-se deles de forma a criar, então, um discurso polifônico. (MALETTA, 2005, p. 47-48).

Como nos faz perceber Maletta (2005), o sujeito polifônico seria aquele capaz de desenvolver um discurso ancorado por uma percepção múltipla, que se valha de várias vozes. Apesar disso, não devemos confundir o sujeito múltiplo com o sujeito polifônico, pois consideramos múltiplo apenas a capacidade de o artista estar inserido em mais de uma função na construção cênica, enquanto que o polifônico é capaz de tecer um diálogo possível entre funções distintas. Nesse sentido, é possível que o artista múltiplo seja um artista polifônico, mas nem todo artista polifônico é múltiplo, como exemplo podemos tomar a figura do ator, que em cena não exerce outra função, mas ocupa-se em perceber os elementos constitutivos da cena teatral e consegue dialogar com todos, caracterizando-se como artista polifônico.

Assim, resguardamos nos a nomear múltiplo o artista que exerce mais de uma função na construção cênica e refletir sobre como essa característica pode facilitar o exercício da polifonia, já que ao exercer funções múltiplas o encenador como mediador poderá facilitar que os demais artistas passem a lidar com a criação de uma forma mais integrada. Além disso, o encenador múltiplo também abre a percepção para que o trabalho em sala de ensaio seja desenvolvido com a presença de todos os integrantes (elenco e ficha técnica), o que pode ainda facilitar numa construção mais dialógica e por isso polifônica.

Essa percepção, como dito anteriormente, só ocorreu ao refletirmos sobre a práxis de uma encenadora-iluminadora. Assim, na condução de espetáculos, buscava-se, inconscientemente, concatenar o uso da iluminação teatral como objeto de investigação. Mesmo não tendo a luz como elemento concreto, mas como uma possibilidade acrescida à performance do ator em laboratório, o recurso da iluminação era trabalhado como elemento imagético que posteriormente configuraria a estruturação do projeto de luz. Essa especificidade é dada à práxis pela experiência com montagem e operação de luz em outros trabalhos. Desse modo, ao adentrar no processo, a percepção para o movimento de luz é latente, sendo automaticamente levada aos atores como elemento a ser percebido ao longo do processo.

A práxis múltipla possibilitou que a condução de processos de criação viabilizasse a necessidade também de ter ao longo do processo a presença de toda a ficha técnica envolvida, já que era percebido que o uso da iluminação refletia significativamente no processo de criação dos atores e era desejado que os demais elementos técnicos também se efetivassem numa construção pensada por muitas mãos. O desejo era que essa escolha facilitasse o pensamento de uma construção teatral expressivamente colaborativa.

Ao conhecer o trabalho de outros artistas da região do Cariri, podemos perceber que eles também executavam atividades múltiplas na construção cênica, bem como priorizavam, na medida do possível, a presença de todos os integrantes ao longo do processo de criação. Essa semelhança detonou o estopim para o projeto de desenvolvimento dessa pesquisa.

Dessa forma, além de buscar perceber o processo de criação das encenadoras múltiplas numa perspectiva integrada, que culminaria numa reflexão de sua própria práxis, também analisaremos como essa prática múltipla pode contribuir para a formação de sujeitos polifônicos. Adiante abordaremos de forma mais abrangente o conceito de polifonia, tomado como chave para discursão de uma arte construída pelo viés horizontal, além de buscarmos perceber através da história teatral a contribuição do surgimento da encenação moderna na formação de encenadores como mediadores, bem como a formação de um pensamento da obra construída em colaboração, através do movimento de teatro de grupo no Brasil.

## **Formação polifônica**

Ao considerarmos a polifonia como atuação do artista que através de sua expressividade faz falar várias vozes, estamos apreciando o pensamento de Ernani Maletta (2005, p. 149) ao defender a polifonia como princípio pedagógico que possibilita o envolvimento do artista de forma totalmente integrada à construção cênica. Segundo o autor o teatro é uma obra polifônica, o artista não. Assim:

A polifonia cênica é intrínseca ao teatro, porque essa arte, mesmo na sua forma mais simples - ou pobre, se quisermos utilizar os termos de Grotowski -, incorpora simultaneamente múltiplos discursos e pontos de vista que, muitas vezes, **só expressam implicitamente**. Assim, a corporeidade, a musicalidade e a plasticidade, podem estar *invisíveis*, mas plenamente presentes na constituição do discurso do ator em cena. (MALETTA, 2005, p. 50-51).

Desse modo, o artista precisa aprender a apropriar-se dos diversos discursos inerentes ao fazer teatral fazendo com que sua atuação faça falar várias vozes. A palavra “vozes” tem sua origem na música, designando “um tipo de composição musical em que várias vozes, ou várias melodias, sobrepõem-se em simultâneo” (PIRES, 2010, p. 66). Ernani Maletta (2005, p. 48) ao pensar sobre voz na formação do ator para uma atuação polifônica, considera que ela, a “voz” é sinônima de identidade, referenciando cada integrante do processo criativo. A polifonia então, pensada como composição de vozes dialoga com a ideia de criação de uma nova identidade referente ao processo como um todo.

Como é possível perceber, a polifonia propõe a construção teatral pautada na capacidade de estabelecer diálogo entre determinadas ações dos integrantes ao longo do processo de criação. Por isso, acreditamos que o encenador como mediador pode facilitar na formação do sujeito polifônico, já que ele busca estabelecer uma relação interdisciplinar entre os elementos constitutivos da cena. Isso identifica cada vez mais o encenador contemporâneo, já que as práticas teatrais mais recentes, sobretudo as de teatro de grupo, descaracterizam a figura de um chefe da construção cênica teatral.

Essa construção do encenador como mediador vem de uma vertente de mudança no panorama teatral iniciado em fins do século XIX, e presente ao longo do século XX,

chamada “era da encenação” teatral (ROUBINE, 1998, p. 19), que será abordada no próximo ponto, bem como o movimento de teatro de grupo no Brasil, já que consideramos dois momentos primordiais na discussão do encenador de que tratamos na pesquisa.

### **Enveredando pela construção histórica do encenador como mediador**

Sobre o encenador e a “era da encenação”, Bernard Dort (1977) considera que a segunda metade do século XIX foi crucial na elaboração de um pensamento diferenciado relacionado ao fazer teatral, que se desenvolveria com mais despojamento ao longo do século XX na Europa.

O advento do encenador provoca no exercício do teatro o aparecimento de uma nova dimensão, a reflexão sobre a obra. Entre esta e o público, entre um texto ‘eterno’ e um público que se modifica, submetido a condições históricas e sociais determinadas, existe agora uma mediação. (DORT, 1977, p. 68).

Assim, na responsabilidade de mediar os elementos constitutivos da cena, era proposto ao encenador perceber as atualidades e mudanças de seu tempo, o que refletiria diretamente na construção de um novo teatro. As inovações tecnológicas para cenário e iluminação, por exemplo o impacto das primeiras projeções cinematográficas ainda no final do século XIX, são cruciais para a formação desse novo paradigma teatral, bem como as mudanças sociológicas.

A Revolução Industrial rompeu a barreira que separava uma classe das outras. Desse modo, os teatros passaram a conviver com a presença considerável de um público heterogêneo, ruminando na diversidade estética dos espetáculos. Nesse ambiente o texto deixa de ser o único elemento propulsor da criação, pois, os espetáculos passam a ser pensados numa relação mais ligada à obra em construção do que mesmo a representação de obras dramáticas segundo legados da tradição. O encenador surge então como esse intermediador da criação cênica. Segundo Silva (2014, p. 27), o encenador também percebe a necessidade, ligada aos atores, de uma construção mais adequada aos novos paradigmas, pois os atores haviam se formado em escolas de teatro que lhe davam com personagens-tipo, que não condiziam mais com a nova realidade teatral.

A ascensão do encenador que, em um primeiro momento, teria tomado para si a autoria e autoridade sobre a obra, resultou não só na renovação da cena, mas também no desenvolvimento da arte do ator. Não cabiam mais os ‘monstros sagrados’, que, por exaltarem suas ‘personalidades geniais’ foram veemente criticados pelos encenadores da época. (SILVA, 2014, p. 22).

Nesse sentido, propor uma nova reconstrução corpórea do ator passou a ser uma necessidade emergente. Assim, foram abertos centros de pesquisa chamados laboratórios em que o experimentalismo passa ser chave na reconstrução corporal do ator. O momento é crucial para a importância dada à processualidade como mecanismo de construção cênica, algo que ainda é emergente nos processos de criação contemporâneos e nos processos

de pesquisa teatral em que se inserem os encenadores múltiplos.

### **Enveredando-se pelo movimento de teatro de grupo no Brasil (processo coletivo e colaborativo)**

Como apontado anteriormente, o encenador como mediador vem de uma vertente histórica iniciada em fins do século XIX, momento em que se começa pensar também a elaboração do espetáculo teatral pensada na processualidade, dois elementos indispensáveis na discussão do encenador múltiplo e sua atuação polifônica.

Essa abordagem também possibilita tecer relações que serão ruminadas no teatro de grupo no Brasil a partir dos anos noventa, com a estrutura de processo colaborativo, que objetiva a criação teatral de forma horizontal, mantendo os integrantes suas funções artísticas, mas construindo o espetáculo no diálogo com os demais. Esse tipo de processo é abordado apenas por alguns grupos, mas consideramos relevante reconhecer os fundamentos do teatro colaborativo ao buscar compreender a formação e atuação dos sujeitos a ser pesquisados aqui.

Entretanto, o teatro colaborativo também é reflexo de um movimento que antecede os anos oitenta e noventa do século XX no Brasil. Assim, nos anos sessenta e setenta, a livre expressão teatral é perseguida pela Ditadura Militar e os grupos se fortificam dentro de um esquema bem articulado de discurso político. Nesse momento, os grupos se pronunciam dentro de uma configuração “coletiva” para construção cênica, de modo que todos dentro do processo eram responsáveis pela criação de tudo no espetáculo.

Portanto, no limite, não havia mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou iluminador, mas uma criação de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo. (ARAÚJO, 2011, p. 132).

Mais tarde, nos anos oitenta e noventa, tendo passado os anos de chumbo, os grupos no Brasil deslocaram o “campo político para o terreno mais claramente artístico” e começaram a investigar novas possibilidades de trabalho em grupo, tendo abertura nesse momento para o trabalho puramente investigativo, construído pedagogicamente no dia a dia da sala de ensaio. A configuração coletiva também é reorganizada e abre espaço para o trabalho produzido colaborativamente, que diferente do teatro coletivo, não tem por finalidade abolir as funções dentro do fazer teatral, mas contribuir com o processo do outro e se permitir ser contaminado por ele.

Todos os integrantes, apesar de comprometidos com determinado aspecto da criação, precisariam engajar-se numa discussão de caráter mais generalizante. Em outras palavras, o ator não criaria apenas a personagem nem o iluminador criaria somente o seu projeto de luz, mas todos eles, individual e conjuntamente, criariam a obra cênica total levada a público. (ARAÚJO, 2011, p. 134).

Como podemos notar, o processo colaborativo apresenta uma especificação que abre espaço para o discurso polifônico, já que o trabalho a ser desenvolvido na sala de ensaio pressupõe, antes de tudo, uma relação consciente entre as vozes.

Tendo abordado os elementos constitutivos do encenador como mediador e do processo de criação desenvolvido em laboratório, podemos supor que as encenadoras múltiplas, que são objeto de investigação da pesquisa, constituem-se a partir dessas referências, sobretudo ao reconhecermos que o ambiente de desenvolvimento de suas práticas se dá pelo viés do teatro de grupo, que tem por natureza a elaboração de um pensamento colaborativo, sendo o encenador mais um artista envolvido no processo de criação com conhecimentos específicos que lhe permitem apenas intermediar os demais saberes inerentes ao processo.

### **Encenadores múltiplos e sua contribuição na formação de artistas polifônicos- procedimento metodológico**

A pesquisa abrange uma vertente que integra sujeito e pesquisador como um ser integrado, pois trata-se de um estudo a ser realizada “em artes”, o que sugere que o pesquisador está dentro daquilo que é investigado, tem total envolvimento com seu objeto de estudo, sendo muitas vezes ele próprio o ser sobre quem se busca refletir. Nesse caso, a experiência é a voz ativa na elaboração da escrita, que também é percebida como um elemento de criação do sujeito-pesquisador.

A experiência como atitude metodológica do pesquisador EM ARTES, se configura como uma posição do sujeito-pesquisador frente ao fenômeno artístico que determina um olhar/escrita específica sobre seu objeto de estudo, no qual elementos de subjetividade estão presentes na própria estruturação da pesquisa. (TELLES, 2012, p. 53).

Eu, Larissa Marques, estando inserida no campo da experiência ao me colocar como objeto de estudo, percebo que a pesquisa ao abordar também a atuação de outras duas encenadoras me possibilita ver no seu percurso a possibilidade de afetação a partir da subjetividade dessas envolvidas, contribuindo na minha formação como sujeito e no processo de escrita da pesquisa, que como dito, também tomará o seguimento do processo, não objetivando chegar a ponto fixo, definitivo e determinante.

Como dito anteriormente a prática que tenho desenvolvido como encenadora está ancorada às experiências com iluminação teatral. O diálogo intrínseco entre essas duas instâncias na sala de ensaio provocava que esse conhecimento, principalmente relacionado à iluminação, seja compartilhado junto ao elenco, que passa a conviver com o elemento ao longo do processo, apropriando-se dele ao estabelecer sua própria performance em cena.

Algumas ideias de iluminação nas práticas como encenadora surgem no período em que o encontro na sala de ensaio com os demais integrantes ainda não se efetivou. A luz compõe neste momento a essência, a primeira ideia do espetáculo. Quando o encontro

acontece a iluminação passa a compor os momentos diários junto à equipe de trabalho, passamos a discutir as ações que nascem ao longo do processo com um linguajar que se refere a iluminação e que passa a aproximar os integrantes desse discurso. Dessa forma:

A cena é pensada em sua totalidade onde todos os elementos cenográficos agem juntos construindo a cena. Mesmo que não haja cadeira, mesa ou qualquer objeto que comporá o cenário há sempre uma busca de tentar materializar nos ensaios, aquilo que será de fato a cenografia do espetáculo. Do mesmo modo se dá com o processo da iluminação. Podemos ensaiar com luz mesmo que os refletores não estejam presentes. É preciso compreender a iluminação cênica como um processo que se desenvolve concomitante a criação das cenas. (MOURA, 2014, p. 65-66).

Assim, a fim de fazer com que os integrantes pensem a iluminação como um recurso de composição era necessário compartilhar com eles as ideias, por isso propunha abertamente aos atores os momentos em que eles estariam em foco, num corredor de luz, quando a luz entraria repentinamente, quando ela inseria-se na cena lentamente, quando ela editaria espaços cênicos, quando delimitaria a multiplicidade de espaços cênicos, quando a cena teria uma luz mais fria ou mais quente, o que seria uma mudança de atmosfera na montagem teatral.

A capacidade de ver a construção cênica integrada à iluminação, e verificando as interferências que essa inclusão causava na expressividade dos atores, que também passaram a lidar com a iluminação ao longo do processo, possibilitou a inclusão de outros integrantes como o figurinista, o cenógrafo e o compositor da trilha ao longo da investigação do espetáculo em sala de ensaio. Penso que o simples exercício de projetar no outro a capacidade de que ele se atente aos elementos constitutivos da cena, pode ser um início na fundamentação do artista polifônico. Entretanto, como essa é uma pesquisa que busca refletir sobre não só minha práxis, como também a atuação de duas outras encenadoras, então é necessário, primeiramente, perceber como tem se estabelecido para essas encenadoras a relação mútua entre as ações que elas desenvolvem.

Nesse sentido, a pesquisa será desenvolvida, sobretudo, através da relação dialógica entre os integrantes da mesma, que se dará por meio de entrevistas, realizadas prioritariamente a essas encenadoras, mas considerando também a percepção dos envolvidos que trabalham diretamente com elas (como será o meu caso em específico, já que me coloco como objeto de estudo).

Assim, as encenadoras Carla Hemanuela (encenadora-figurinista) e Cecília Raiffer (encenadora-dramaturga) são consideradas na pesquisa pelo desenvolvimento da práxis múltipla e por colocarem-se no processo de criação como mediadoras.

Carla Hemanuela, numa de suas estratégias de condução mais recorrentes, propõe que o elenco desenvolva o olhar para percepção do figurino através de desenhos ou colagens que os próprios atores desenvolvem ao longo do processo de criação. Esses desenhos e colagens devem se relacionar com os personagens que estão sendo desenvolvidos ao longo do laboratório. Além disso, propõe muitas vezes que o elenco procure vir para o ensaio com roupas dentro do que eles acreditam correlacionar ao trabalho em desenvolvimento.

Cecília Raiffer não trabalha com dramaturgia pré-estabelecida, esta é desenvolvida ao longo do processo de criação através de improvisações que partem de uma ideia inicial, chamada por ela imagem propulsora.

É importante informar que essa *imagem propulsora* não corresponde a uma pintura ou uma fotografia, ou seja, não está relacionada a algo que seja pictórico bidimensionalmente ou tridimensionalmente, nos processos da Cia. Engenharia Cênica ela é um hipertexto que apresenta uma narrativa sobre a qual se definem a temática e o sentido para a construção do espetáculo. Esse texto é considerado imagem exatamente por ser ele uma projeção de como se dará o espetáculo. (MOURA, 2014, p. 28).

Assim, a imagem propulsora é revisitada ao longo dos processos de condução realizados por Cecília Raiffer, ancorada na dramaturgia que vai sendo construída ao longo do processo de improvisação pelos atores. As percepções do processo são anotadas por Cecília ao longo dos ensaios e vão constituindo aos poucos a narrativa do espetáculo. Muitas vezes se utiliza obras como inspiração, mas a dramaturgia do espetáculo, de fato parte das escolhas realizadas pelo elenco e encenadora ao longo do processo. Tendo em vista isso, a dramaturgia passa por muitas reformulações, pois segue o ritmo de acontecimentos dados ao longo da vida do espetáculo.

Como podemos notar, as encenadoras Carla Hemanuella e Cecília Raiffer procuram estabelecer relações próximas no ato de construção de suas habilidades cênicas, e procuram inserir o elenco nesse processo de construção. Nesse sentido, percebemos a proximidade que elas estabelecem dentro da proposta que buscamos investigar ao longo do processo, sobretudo porque buscaremos refletir como essa prática pode contribuir na formação do sujeito polifônico.

Algumas estratégias serão tomadas como procedimento metodológico no desenvolvimento da pesquisa, tais como entrevistas semiestruturadas, que serão desenvolvidas aos encenadores e sua equipe de trabalho, através de observação em campo desses encenadores em ações cotidianas dentro dos grupos que integram, e na colheita de materiais presentes ao longo da história do grupo, como diários de bordo, matérias de jornais, dentre outros.

Além disso, para a pesquisa a reflexão desenvolvida durante esse texto aponta relações que serão discutidas ao longo da escrita. Assim num primeiro momento tecemos reflexões sobre a práxis do encenador que se caracteriza como mediador verificando a relação dessa práxis com o surgimento da encenação teatral. Num segundo momento, como vimos acima, consideramos o espaço de atuação desses encenadores e correlacionamos com o movimento de teatro de grupo no Brasil, assim além de considerar as características ligadas a esse movimento, discutiremos as bases que sustentam os grupos em que essas encenadoras estão inseridas. Por ultimo, discutir-se-á as ferramentas metodológicas utilizadas pelas encenadoras na abordagem de um discurso teatral polifônico.

Acredito, pois, que embora delimitando algumas ações metodológicas para desenvolvimento desse trabalho, o momento em campo, também abrirá caminhos próprios de investigação ao longo da pesquisa, pois como cita Adilson Florentino (2012, p. 124) a

pesquisa em artes é constituída de símbolos e significados, possibilitando que o sujeito veja como ponto de partida a análise reflexiva desses símbolos que podem surgir ao longo do caminho que o sujeito escolhe tomar.

### **Considerações finais**

A abordagem realizada ao longo desse texto referencia uma pesquisa em processo de iniciação ao considerarmos que os momentos em campo junto às encenadoras múltiplas ainda não foi aprofundado, pois o ato reflexivo da mesma se dará na relação dialógica entre os envolvidos.

Entretanto ao ser delimitado a temática, estamos dotados de certa intencionalidade no que diz respeito à nossa produtividade no campo das artes. Nesse sentido, acredito no fazer teatral construído em colaboração, apesar de que o exercício colaborativo é diário. Por isso buscar exercer a polifonia é buscar simultaneamente trabalhar em colaboração, e nesse sentido a formação polifônica é uma conquista à longo prazo, já que é uma percepção que passa fazer parte da experiência do sujeito.

Ao concluir essa reflexão clarifico que a pesquisa abrange uma vertente que integra sujeito e pesquisador como um ser integrado. Nesse sentido, a experiência é a voz ativa na elaboração da escrita, que também é percebida como um elemento de criação do sujeito-pesquisador. Por esse motivo a proposta dessa discussão não tem por pretensão chegar à verdades estanques, mas reflexionar sobre a práxis de encenadoras e mais uma possibilidade de construção cênica na contemporaneidade. Assim a intencionalidade é apresentar artistas que dentro de um mesmo circuito social estão produzindo seus trabalhos pensando numa arte cada vez mais dialógica, colaborativa. Nesse sentido, acredito no fazer teatral construído em colaboração, apesar de que o exercício colaborativo é diário. Por isso buscar exercer a polifonia é buscar simultaneamente trabalhar em colaboração, e nesse sentido a formação polifônica é uma conquista à longo prazo, já que é uma percepção que passa fazer parte da experiência do sujeito. E é sobre o saber da experiência que essa dissertação abordará ao longo da escrita.

### **Referências:**

ARAÚJO, A. **A gênese da Vertigem**: O processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011. 272 p.

DORT, B. A crítica em questão; A era da encenação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Percpectiva, 1977. P. 59-123

FLORENTINO, A. A pesquisa qualitativa nas artes cênicas: romper os fios, demarcar os traumas. In: TELLES, Narciso (Org.). **Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. p. 123-138.

MALETTA, Ernani. **A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas**. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2005.

MOURA, L. R. **A iluminação Cênica no Trabalho do ator de Teatro**. 2014. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2014.

PIRES, V. L.; TAMANINI-ADAMIS, F. A. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**. Vol. 6, nº 2. Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62\\_vlpires\\_fatamanini\\_adames.pdf](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62_vlpires_fatamanini_adames.pdf) Acesso em: 20 jan. 2016.

ROUBINE, J-J. (1980). **A linguagem da encenação teatral**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar. 1998. 240 p.

SILVA, S. B. **O processual na cena contemporânea: Práticas de criação e poéticas teatrais que enfatizam o percurso e a experiência da Cia Luna Lunera na gênese de “Prazer”**. 2014. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2014.

SILVA, K. F. **Uma compreensão sobre o corpo no teatro pós-dramático: o corpo híbrido**. Cadernos do LINCC-Linguagens da Cena Contemporânea. Disponível em: <http://incubadora.ufrn.br/index.php/clincc/article/view/158> v.2, n.2, (2008). Acesso em 09 de Julho de 2016.

TELLES, N. Paragens de um artista, docente, pesquisador. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.p.45-58.

## **Currículo resumido dos autores:**

### **Maria Lucivania de Lima Barbosa**

Mestranda do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, com bolsa CAPES. Integrante do grupo de teatro Coletivo Atuantes em Cena, da cidade de Juazeiro do Norte-CE, desenvolvendo trabalhos como atriz, encenadora, produtora e iluminadora. Integra o grupo de pesquisa CIRANDAR/UFRN. Foi professora substituta do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri-URCA, onde se graduou em Licenciatura em Teatro.

### **Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio**

Doutora em Educação, com pesquisa com ênfase em dança, corpo e educação. Professora e orientadora do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e membro do departamento de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Integrante e organizadora do grupo de pesquisa CIRANDAR/UFRN e do grupo de dança contemporânea GAYA da UFRN.

### **Robson Carlos Haderchpek**

Professor Adjunto do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArC) e desenvolve projetos de pesquisa e extensão na UFRN. É integrante e coordenador do grupo de teatro “Arkhétypos” da UFRN, e integrante e organizador do grupo de pesquisa CIRANDAR.