



Estratégias para a criação musical nos espetáculos do Grupo Galpão e suas relações com a formação do ator para uma *atuação polifônica*

Ernani Maletta

Este artigo tem como foco a apresentação de uma estratégia por mim utilizada como parte do trabalho de criação e direção musical do espetáculo *O Inspetor Geral*, texto de Gogol, montado em 2003 pelo Grupo Galpão e dirigido por Paulo José. Além disso, propõe-se refletir sobre as relações entre a Música e o Teatro pelo viés da *atuação polifônica*, conceito por mim desenvolvido em minha pesquisa de doutorado e que será focalizado mais adiante (Maletta, 2005).

Aproximei-me do Galpão em 1994, como Arranjador Vocal e Maestro de Coro, por ocasião da montagem de *A Rua da Amargura*, dirigida por Gabriel Villela, em função do seu interesse em valorizar a polifonia vocal por meio de canções sacras e eruditas tradicionalmente cantadas a várias vozes. O objetivo principal era o de levar o grupo a cantar com a sonoridade característica dos corais. A partir daí, venho participando como preparador, arranjador, diretor vocal e musical das montagens dos diversos

espetáculos criados: *Um Molière Imaginário* (1997), dirigido por Eduardo Moreira; *Partido* (1999), dirigido por Cacá Carvalho; *Um Trem Chamado Desejo* (2000), dirigido por Chico Pelúcio; *O Inspetor Geral* (2003) e *Um Homem é Um Homem* (2005), dirigidos por Paulo José.

A Música sempre foi uma referência fundamental no trabalho do Galpão, de modo que uma das características que identificam a proposta artística do grupo é a execução da música ao vivo, tanto vocal quanto instrumental, pelos próprios atores. Dentre as diversas intervenções musicais criadas para os vários espetáculos, o presente artigo focalizará uma cena de *O Inspetor Geral*¹, na qual a música tornou-se efetivamente uma personagem, por meio de uma estratégia que pode ser identificada como a *orquestração do texto* ou como *paralinguagem*, e que se baseia na tradução intersemiótica de um texto verbal – correspondente à fala de uma personagem – em um texto não verbal, “dito” por um instrumento musical.²

Ernani Maletta é diretor musical e professor do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA-UFMG.

- ¹ Foram criados para o espetáculo diversos temas musicais, em sua maioria baseados nas canções e melodias tradicionais russas, que receberam arranjos vocais e instrumentais em função da encenação. A Direção Musical do espetáculo ficou a cargo de uma equipe que, além de mim, também contou com a participação da preparadora vocal Babaya e do cantor e compositor Fernando Muzzi.
- ² Cabe comentar que prática semelhante é descrita por Barba em *Além das Ilhas Flutuantes*. Ao registrar o seu trabalho com os atores no *Odin Teatret*, ele se refere à importância dada à presença cênica dos ins-

Nessa estratégia, em primeiro lugar propõe-se a descoberta de timbres correspondentes a instrumentos musicais e que melhor se adaptem aos sons que se quer emitir, tendo em vista as intenções que o ator tem em mente ao expressar determinada fala. Dessa forma, literalmente substitui-se a sonoridade da palavra falada pela *palavra* instrumental, por meio da recriação de alguns diálogos do texto original³, transformando-se a fala de uma determinada personagem em uma intervenção instrumental. Para tanto, elege-se o timbre instrumental considerado ideal para representar a voz daquela personagem, naquele momento, e criam-se frases musicais que se assemelham o máximo possível à entonação que o ator empregaria se fosse falar o texto.

Vejamos, então, detalhadamente, o desenvolvimento dessa estratégia, em dois momentos em que esse recurso foi utilizado em cena⁴. No primeiro deles, ocorre um diálogo entre as personagens *Anna Andreievna* e seu marido, o governador *Anton Antonovitch*. Para a encenação, Paulo José sugeriu o contraponto entre texto e música, substituindo a presença física e as possíveis falas da personagem *Anton* pela intervenção de um trombone, instrumento considerado como o possuidor do timbre ideal para representar essa personagem naquele instante. Em outro momento da cena, apresenta-se o diálogo entre *Anna* e sua criada *Avdotya*. Nesse caso, para as intervenções de *Avdotya*, o instrumento selecionado foi a clarineta.

Sub-Cena 1 Diálogo entre Anna Andreievna e Anton Antonovitch (*Anton-Trombone*)

Observe-se, a seguir, a transcrição do trecho do texto adaptado pelo dramaturgista Cacá Brandão, antes da criação do contraponto com a música:

ANNA

Meu marido! Antoninho! Antoninho! Antosha! (*Falando com rapidez*) Anton, onde é que você vai?

ANTON (*quase saindo*)

Mais tarde, meu bem!

ANNA (*gritando*)

Não senhor, eu preciso saber agora. É o inspetor? Já chegou? Tem bigodes? É coronel? Fala francês?

(*Anton sai*)

Segue-se a estratégia utilizada para a criação da “fala” melódica para *Anton-Trombone*:

Primeiro Passo – Definição final, pelo dramaturgista, do texto verbal para a cena (Observe-se que a última fala da personagem Anna reúne uma série de perguntas, para as quais não foram, originalmente, escritas respostas. O dramaturgista, então, cria o texto que definiu as possíveis falas de Anton como respostas às perguntas de Anna).

trumentos musicais, que se dá de diversas maneiras, entre as quais se destaca a utilização da sonoridade do instrumento como substituta da fala do ator, isto é, o som do instrumento atua como se fosse a voz da personagem (Barba, 1991, p. 79-80).

³ A adaptação do texto original, nessa montagem, é de autoria do dramaturgista Cacá Brandão, com base na tradução de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

⁴ Trata-se da cena 6 do Primeiro Ato.

ANNA
 Meu marido! Antoninho! Antoninho! Antosha! (*Falando com rapidez*) Anton, aonde é que você vai?
ANTON (*quase saindo*)
 Mais tarde, meu bem!
ANNA (*gritando*)
 Não senhor, eu preciso saber agora.
ANTON
 Agora não posso!
ANNA
 É o inspetor?
ANTON
 Sim.
ANNA
 Já chegou?
ANTON
 Sim.
ANNA
 Tem bigodes? É coronel? Fala francês?
ANTON
 Depois eu explico. (*Sai*)

Segundo Passo – Criação da Partitura Vocal⁵ para cada fala de Anton (Em especial, define-se a entonação de cada frase).

ANNA
 Meu marido! Antoninho! Antoninho! Antosha! (*Falando com rapidez*) Anton, aonde é que você vai?
ANTON (*quase saindo*)
 Mais tarde, meu bem!
ANNA (*gritando*)
 Não senhor, eu preciso saber agora.

ANTON
 Agora não posso!

ANNA
 É o inspetor?

ANTON

Sim

ANNA
 Já chegou?

ANTON

Sim

ANNA
 Tem bigodes? É coronel? Fala francês?

ANTON

Depois eu explico. (*Sai*)

Terceiro Passo – Criação das frases musicais para o trombone (Destaca-se que as melodias compostas deveriam representar o mais fielmente possível a entonação sugerida pela partitura vocal criada na etapa anterior. Assim, foi criada uma partitura musical para cada *fala* de *Anton-Trombone*).

ANNA
 Meu marido! Antoninho! Antoninho! Antosha! (*Falando com rapidez*) Anton, aonde é que você vai?

⁵ Entende-se por Partitura Vocal o registro gráfico dos parâmetros que alteram a qualidade da fala, relacionados a conceitos do universo musical como timbre, intensidade, altura, velocidade, ritmo, entre outros. Normalmente, setas para cima indicam uma entonação para o agudo; setas para baixo uma entonação para o grave; setas horizontais, entonação monotonal. Quanto à velocidade e intensidade, é comum a utilização de símbolos emprestados da teoria musical.

ANTON (quase saindo)



ANNA (gritando)

Não senhor, eu preciso saber agora.

ANTON



ANNA

É o inspetor?

ANTON



ANNA

Já chegou?

ANTON



ANNA

Tem bigodes? É coronel? Fala francês?

ANTON



(Sai)

Sub-Cena 2 Diálogo entre Anna Andreievna e Avdotya (Avdotya-Clarinetista)

Adotando-se o mesmo procedimento da sub-cena anterior, segue-se a transcrição dos trechos do texto adaptado pelo dramaturgista:

ANNA

Ei, Avdotya! O governador disse aonde estava indo? Não? E você perguntou, camponesa estúpida? Abaixei o tom para falar comigo, viu? Vá correndo atrás dele saber de tudo, sua burra. Olhe pelo buraco da fechadura e anote até a cor dos olhos do forasteiro. No hotel. Burra e surda: hotel!

Primeiro Passo – Definição final, pelo dramaturgista, do texto verbal para a cena (Criação das intervenções de Avdotya que, originalmente, não existem no texto de Gogol).

ANNA

Ei, Avdotya!

AVDOTYA

Que foi, patroa?

ANNA

O governador disse aonde estava indo?

AVDOTYA

Disse não!

ANNA

Não?

AVDOTYA

Não senhora!

ANNA

E você perguntou, camponesa estúpida?

AVDOTYA

Me esqueci...

ANNA

Vá correndo saber de tudo, sua burra.

AVDOTYA

(Reclamando)

ANNA

Abaixei o tom para falar comigo, viu?

AVDOTYA

(Submissa)

ANNA

Vá correndo atrás dele saber de tudo, sua burra. Olhe pelo buraco da fechadura e anote até a cor dos olhos do forasteiro.

AVDOTYA

Aonde?



ANNA
No hotel.
AVDOTYA
Aonde?
ANNA
Burra e surda: hotel!
AVDOTYA
Então tá!

Segundo Passo – Criação da Partitura Vocal para cada fala de Anton

ANNA
Ei, Avdotya!
AVDOTYA
→ → → →
Que foi, patroa?
ANNA
O governador disse aonde estava indo?
AVDOTYA



→ →
Disse não!
ANNA
Não?
AVDOTYA
→ → → →
Não senhora!
ANNA
E você perguntou, camponesa estúpida?
AVDOTYA

↑ → → → → → → → →
Me esqueci...
ANNA
Vá correndo saber de tudo, sua burra.
AVDOTYA (Reclamando)
↓ → → → → →
ANNA
Abaixe o tom para falar comigo, viu?
AVDOTYA (Submissa)
→ → →

ANNA
Vá correndo atrás dele saber de tudo, sua burra. Olhe pelo buraco da fechadura e anote até a cor dos olhos do forasteiro.
AVDOTYA
↗
Aonde?
ANNA
No hotel.
AVDOTYA

Aonde?
ANNA
Burra e surda: hotel!
AVDOTYA

Então tá!

Terceiro Passo – Criação das frases musicais para o trombone.

ANNA
Ei, Avdotya!
AVDOTYA



ANNA
O governador disse aonde estava indo?

AVDOTYA



ANNA
Não?

AVDOTYA



ANNA
E você perguntou, camponesa estúpida?

AVDOTYA



ANNA
Vá correndo saber de tudo, sua burra.

AVDOTYA (Reclamando)



ANNA
Abaixe o tom para falar comigo, viu?

AVDOTYA (Submissa)



ANNA
Vá correndo atrás dele saber de tudo, sua burra. Olhe pelo buraco da fechadura e anote até a cor dos olhos do forasteiro.

AVDOTYA



ANNA
No hotel.

AVDOTYA



ANNA
Burra e surda: hotel!

AVDOTYA



A estratégia acima descrita – que poderia se estender a outros possíveis contrapontos como, por exemplo, texto e gesto ou texto e luz –, para além de sua função na criação de música para a cena, mostra-se um excelente recurso pedagógico no que diz respeito ao jogo entre música e palavra, para a sensibilização do ator durante a sua formação no sentido de prepará-lo para uma *atuação polifônica*. Para uma melhor compreensão do que se acabou de afirmar, cabe neste momento focalizar a idéia de polifonia aqui considerada e, em particular, a sua relação com o trabalho que venho desenvolvendo há 15 anos na criação musical dos espetáculos do Galpão.

O termo polifonia, usualmente reconhecido no universo musical, é desenvolvido na Literatura e na Linguística, em especial por Bakhtin (2002, p. 4) como a característica que identifica os 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. Assim, partindo-se do princípio de que o Teatro compreende conceitos fundamentais provenientes das diversas linguagens artísticas que, por sua vez, representam instâncias discursivas, o discurso teatral compreende múltiplos outros discursos, sendo, por isso, polifônico. Dessa forma, entende-se por atuação polifônica aquela em que o ator, incorporando os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, se apropriar deles, construindo um discurso cênico por meio do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens; ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos: os outros atores, o autor, os diversos diretores (cênico, musical, vo-



cal, corporal), o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e os demais criadores do espetáculo⁶.

Cabe ressaltar que diversos exercícios com essa característica polifônica, criados por mim ou adaptados de outros exercícios com os quais tive contato, são uma marca da minha trajetória artística e foram inicialmente chamados de *dinâmicas cênico-musicais*, uma vez que combinam canções, deslocamentos rítmicos, estruturas coreográficas e manipulação de objetos, associando múltiplos e simultâneos discursos expressivos. No início do trabalho com o Galpão, tendo em vista a pouca experiência dos atores com a prática da polifonia vocal, passei a criar e a aplicar diversas dessas dinâmicas, experimentando situações de complexidade, esforço e desgaste físicos bem maiores que aquelas que certamente iriam enfrentar em cena e buscando um diálogo entre as melodias do arranjo vocal e estruturas corporais que facilitassem o aprendizado, a memorização e a execução do canto. Assim, do meu já citado primeiro encontro com o Galpão e com Gabriel Villela, é imprescindível destacar o início da criação e a prática dessas *dinâmicas*, que, em função da sua complexidade, inicialmente atuavam no sentido de desativar possíveis resistências e travamentos dos atores, para depois buscar o diálogo da música com os múltiplos elementos cênicos. Tais dinâmicas – entre as quais está a *paralinguagem* –, além de contribuírem para a definição de um perfil para o trabalho que eu passaria a desenvolver no Teatro como preparador de atores, embasaram o desenvolvimento do referido conceito de *atuação polifônica*, em minha pesquisa de doutorado.

Villela refere-se a esses exercícios⁷ como capazes de “fazer com que o ator enxergue pelo ouvido, cante com o umbigo e ande pela língua. Quer dizer, fazer a descompartmentalização do trabalho artístico. Tirar das prateleiras”.⁸ Por sua vez, analisando a vivência dos exercícios, Eduardo Moreira, um dos atores do Galpão, registra o seguinte depoimento no *Diário de Montagem de A Rua da Amargura*:

“Os exercícios em que Ernani propõe que cantemos as músicas executando uma ação física que exige concentração mental e física são extremamente eficientes. Cantar executando uma coreografia de passos e palmas, por exemplo. O cantar a partir da fadiga física também é muito eficiente e nos ajuda a trabalhar o controle da respiração e do diafragma. A idéia é um pouco a de fazer algo sempre mais difícil, para que, depois, o que se tem de fazer torne-se mais fácil e simples. Não trabalhar com a lei do menor esforço e do mais fácil muitas vezes pode ser uma boa regra para o ator” (Moreira, 2003, p. 41).

Como mencionado, a experiência metodológica com a prática dos exercícios referidos significou muito mais do que encontrar soluções para aqueles atores e espetáculos específicos. Em especial, concretizou o interesse pelo trabalho de investigar o ator e buscar estratégias para a sua formação. No caso da estratégia da *paralinguagem* utilizada em *O Inspetor Geral*, temos um exemplo de exercício polifônico na medida em que estão compreendidos pelo menos dois discursos simultâneos: o literário e o

⁶ Vale destacar que não se trata de exigir do ator um multi-virtuosismo técnico, isto é, não se pretende sugerir que, para uma atuação polifônica, o ator deva chegar a um estágio de virtuosismo técnico nas diversas formas de expressão artística. O que se propõe é a *incorporação dos princípios fundamentais* das diversas linguagens artísticas e o desenvolvimento da capacidade de se estabelecer uma relação dialógica entre eles.

⁷ Algumas das diversas dinâmicas aqui referidas encontram-se descritas no Anexo II de minha tese.

⁸ Depoimento recolhido em entrevista concedida para minha pesquisa de doutorado.

musical. Em minha trajetória com o Galpão, essa prática mostrou-se um excelente recurso para a incorporação de conceitos musicais, contribuindo para que a Música fosse percebida como parte integrante do discurso teatral. Mais ainda, contribuiu para a continuidade da formação artística dos atores, não apenas por desenvolver a sua musicalidade, mas, também, por facilitar a percepção dos múltiplos e simultâneos discursos que a cena compreende.

Toda a música de *O Inspetor Geral* – e de quase todos os espetáculos do grupo – é caracterizada por diversos arranjos vocais e instrumentais. Nesse sentido, a minha experiência com o Galpão permite-me afirmar que, assim como a *paralinguagem*, a prática da polifonia vocal e instrumental mostra-se também um efetivo caminho para estimular a atuação polifônica, por permitir que os atores se habituem a conviver com as várias vozes que a encenação exige. É importante destacar que a eficiência desse exercício depende da maneira pela qual os arranjos são criados, isto é, suas diversas vozes devem dialogar intimamente com a cena em que eles estão inseridos e que, pelo menos a princípio, respeitem as características e limitações de cada ator-personagem⁹. Quanto à encenação, o arranjo deve ser construído tanto para evidenciar a musicalidade e as intenções do texto – de forma similar àquela descrita para a estratégia da *paralinguagem* – quanto para relacionar polifonicamente as vozes do discurso musical (vocais e instrumentais) com os deslocamentos, desenhos de luz, manipulação do cenário e com as demais vozes cênicas. Particularmente sobre a polifonia vocal, o depoimento de Eduardo Moreira, a seguir, é bastante significativo, especialmente quando ressalta a importân-

cia 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.”¹⁰

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. Dessa forma, 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:

“Acho que o treino vocal, em coro de diferentes vozes, abre novas percepções principalmente relacionadas com o trabalho de dissociação. Atuar exige, muitas vezes, uma dissociação entre diversos elementos que trabalham concomitantemente. 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

⁹ Trata-se de uma estratégia que poderia ser chamada metaforicamente de *artesanal*, e que, às vezes, transgride as regras padronizadas de harmonia ou de composição musical em função das especificidades da cena e do grupo. O termo artesanal refere-se, aqui, ao fato de que os arranjos eram feitos de forma personalizada, especialmente para os atores do Galpão, respeitando as suas características, habilidades e limitações. A descrição desse exercício de criação de arranjos vocais consta do Anexo II de minha tese.

¹⁰ Depoimento recolhido em entrevista concedida para minha pesquisa de doutorado.

estabeleça. Isso exige prática, e o canto coral é um ótimo recurso.”¹¹

Nesses muitos anos de trabalho contínuo de criação musical com o Galpão pude observar um precioso resultado: a experiência polifônica através da música estimulava não apenas o ouvido, mas também todo o corpo a incorporar múltiplas vozes. Pode-se, finalmente, afirmar que a prática e o exercício da polifonia possibilitam a atuação polifônica do ator. É a polifonia que ensina ela própria.

Vale concluir ressaltando que a minha experiência com o Grupo Galpão permitiu-me perceber o quanto é significativo para o ator a sua participação em companhias ou grupos de teatro, que oferecem a oportunidade de um trabalho a longo prazo, além de um processo contínuo de pesquisa, o que inclui a manutenção da prática de exercícios, a troca de experiências com os demais integrantes, a incorporação de pensamentos e técnicas diversas e sua apropriação para a construção de um discurso autoral e polifônico.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1991.
- GOGOL, Nikolai Vassilievitch. *O Inspetor Geral*. Tradução de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986.
- 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).
- MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão: diário de montagem. Livro 2: A Rua da Amargura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

RESUMO: O artigo em questão trata das relações entre as estratégias utilizadas no trabalho de criação e direção musical dos espetáculos do Grupo Galpão – focalizando, em particular, a montagem de *O Inspetor Geral* e a estratégia da *paralinguagem* – e o conceito de *atuação polifônica*, desenvolvido pelo autor em sua pesquisa de doutorado. Em especial, ao focalizar o diálogo entre a Música e a Teatro, destaca como o trabalho de criação musical para a cena pode representar uma prática efetiva para a formação do ator.

PALAVRAS-CHAVE: grupo Galpão; paralinguagem; atuação polifônica; preparação de atores.

¹¹ Idem.