

Hibridismo, mestiçagem e polifonia

em *Bê-a-bá Brasil* e em *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras* – Grupo Oficina Multimédia

Luciano Oliveira

Doutorando em Teatro na UDESC; mestre em Teatro pela UDESC; especialista em História da Cultura e da Arte pela UFMG e bacharel em Artes Cênicas – ênfase em Direção Teatral – pela UFOP.

Resumo. No presente artigo, inicialmente, apresento o compositor Rufo Herrera, a encenadora Ione de Medeiros e o *Grupo Oficina Multimédia (GOM)*, de Belo Horizonte. Em seguida, faço um recorte de dois, dos mais de vinte espetáculos encenados por essa diretora, para que eu possa analisar os conceitos de hibridismo, mestiçagem e polifonia, assim como os seus respectivos desdobramentos, a partir das montagens de *Bê-a-bá Brasil* e *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras*.

Palavras-chave. teatro mineiro contemporâneo, multiplicidade de linguagens artísticas, multimeios, integração e intertextualidade.

Hybridism, miscegenation and polyphony in *Bê-a-bá Brasil* and in *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras* – Grupo Oficina Multimédia

Abstract. In this paper, initially I present the composer Rufo Herrera, the theater director Ione de Medeiros and the *Grupo Oficina Multimédia (GOM)*, of Belo Horizonte city. Then, among the more than twenty staged shows by this director I do a selection of two, so that I can analyze the concepts of hybridism miscegenation and polyphony, and its own developments, from the stagings *Bê-a-bá Brasil* and *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras*.

Keywords. contemporary theater of Minas Gerais state, multiplicity of artistic languages, multimedia, integration and intertextuality.



Rufo Herrera, compositor, nasceu em Córdoba, Argentina, em 1933. Desde 1963 está radicado no Brasil. Foi convidado, em 1969, por um grupo de compositores da Escola de Música da UFBA, para integrar-se ao movimento emergente da música contemporânea brasileira, em Salvador. Em 1976 recebeu um convite para participar do VIII Festival de Inverno da UFMG, realizado em Ouro Preto, no qual ministrou uma oficina de arte integrada e desenvolveu um trabalho processual com diversas áreas de criação artística. Em 1977 ministrou uma oficina semelhante, onde conheceu Ione de Medeiros, atual diretora do *Grupo Oficina Multimídia (GOM)*. Do encontro entre os dois surgiu o *GOM*, que foi sediado na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte. Desde então, Rufo vive, ao lado de Ione, na capital mineira.

Ione de Medeiros nasceu em 18 de junho de 1942, em Juiz de Fora, onde se formou em Francês, em Letras e em Piano. Em 1977 participou da criação do *Oficina Multimídia*. Em 1983 assumiu a direção definitiva do *GOM* dando continuidade à proposta multimeios iniciada por Rufo Herrera, com o objetivo de fundir no palco múltiplas formas de linguagens artísticas.

O espetáculo *Sinfonia em Ré-fazer*, de 1978, inaugurou a linguagem multimeios do grupo. Desde que Ione de Medeiros assumiu a direção do *GOM*, o grupo mantém o processo de elaboração coletiva de seus espetáculos. Os diversos trabalhos montados desde então foram gradualmente configurando o atual perfil do Multimídia que hoje se caracteriza, principalmente, pela consolidação da pesquisa multidisciplinar e pela elaboração não hierárquica entre os diversos elementos da linguagem teatral.

Sobre a linguagem cênica do *Multimídia*, Medeiros (2007, p. 15) diz o seguinte: “o que nos define como um grupo peculiar é o fato de que entramos no teatro pela porta da música”. Dessa forma, a encenadora transpõe à encenação teatral o caráter abstrato da linguagem musical. Com essa visão de abstração, as referências para as encenações multimeios do grupo, segundo ela, seriam:

[...] as montagens não têm a função prioritária de contar uma história ou seguir um discurso linear; [...] e os atores não estão unicamente sob o jugo de um personagem, mas seguem um roteiro concebido como uma partitura polifônica em que as muitas vozes correspondem às diversas possibilidades sonoras, visuais e plásticas que integram a dramaturgia do espetáculo (MEDEIROS, 2007, p. 15).

Para concluir, observa-se, desde a fundação do *GOM*, a preocupação dos seus criadores com a busca pela polifonia artística, por meio do hibridismo de



linguagens e pelo dialogismo interdisciplinar entre artistas, cena, música, artes visuais, artes plásticas, dança, literatura, e assim por diante.

Bê-a-bá Brasil: memória, sonho e fantasia – **Em busca de uma cultura nacional híbrida e mestiça**

Os termos misturas, mesclas raciais e culturais, assim como as categorias hibridismo cultural e mestiçagem étnica aparecerão muitas vezes no decorrer deste item. Por isso, início com os conceitos de mestiçagem e hibridismo, fazendo as suas devidas diferenciações, pois os termos são comumente confundidos como sinônimos. Logo depois retomarei a análise do espetáculo *Bê-a-bá Brasil*.

Gruzinski (2001, p. 60) diz que a mestiçagem é ampla, de difícil apreensão, “complexa, imprecisa, mutável, flutuante, sempre em movimento, [...] como uma nuvem. [Esse] modelo da nuvem supõe que toda a realidade comporta algo de irreconhecível e sempre contém uma dose de incerteza e de aleatório”. E a presença do aleatório e da incerteza, segundo o autor, confere às mestiçagens seu caráter impalpável e paralisa nossos esforços de compreensão. Assim, complexidade, imprevisibilidade e aleatoriedade parecem inerentes às misturas e às mestiçagens.

O sentido da palavra mestiçagem vem desde a Idade Média até o presente. As mestiçagens aparecem na América no século XVI, na junção de distintas temporalidades: do Ocidente cristão e dos mundos ameríndios. Elas se colocam brutalmente em contato e se imbricam umas nas outras. Desta feita, o enfoque dado às mestiçagens, por Gruzinski (2001), é a Europa do Renascimento e a América da Conquista.

Sobre os termos mestiçagem e hibridação, resume Gruzinski (2001, p. 62):

Empregaremos a palavra “mestiçagem” para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes – América, Europa, África e Ásia. Quanto ao termo “hibridação”, aplicaremos às misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, a Mesoamérica – e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos.

Misturar, interpenetrar, fundir, cruzar, mesclar e amalgamar são algumas das palavras que se aplicam à mestiçagem. Por fim, ainda conforme Gruzinski (2001), nas Américas do século XVI, fragmentos de culturas indo-afro-europeias



se mesclaram, se adaptaram umas às outras, se improvisaram, se deduziram, se inventaram, se aprenderam. Por isso, não é possível pensar em purezas culturais, mas sim em culturas mestiças e híbridas.

Já para Canclini (2008, p. XXVII), a palavra mestiçagem pode designar as fusões étnicas de um indivíduo ou de uma cultura:

A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a mestiçagem um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo. [...] Mas a importante história de fusões entre uns e outros requer utilizar a noção de mestiçagem tanto no sentido biológico – produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos – como cultural: mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento europeus com os originários das sociedades americanas.

Canclini (2008) também se refere às palavras hibridação e híbrido. Para ele, o último termo, recorrente na biologia, de sentido de “mistura genética”, pode ser aplicado à cultura no sentido de “misturas culturais”, ou seja, uma cultura que se origina da mescla de várias outras culturas. Já por hibridação ele entende “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX).

Tanto Gruzinski quanto Canclini referem-se às mestiçagens como misturas ocorridas no Novo Mundo entre diferentes indivíduos (etnias) e entre diferentes culturas. Contudo, Gruzinski pede cuidado e atenção ao utilizarmos as palavras mestiçagem, hibridação e mistura, principalmente em caso de pressuposição de misturas e mestiçagem cultural, mestiçagem biológica e mestiçagem de crenças e ritos. Isso porque nem todos os aspectos culturais são miscíveis. Ademais, Gruzinski (2001, p.43) diz ainda que as relações entre mestiçagem biológica e mestiçagem cultural são pouco claras: “[...] Ao pormos o assunto nesses termos, eliminamos a questão das relações entre o biológico e o cultural com o social e o político”.

Em síntese, mesmo que os termos mestiçagem e hibridismo parecem sinônimos, não devemos tratá-los assim. Parece-nos que, antes de ser cultural, a mestiçagem é primeiro biológica. Isso quer dizer que o cruzamento genético ocorreria antes da mistura cultural. Assim, o termo mestiçagem, para Canclini (2008), seria melhor utilizado quando aplicado às misturas genéticas, no sentido de mestiçagens étnicas (que, conceitualmente, não deixam de ser culturais). Por conseguinte, ainda conforme esse autor, o termo hibridismo seria mais



apropriado ao choque entre diferentes culturas, que produziria um novo elemento cultural: híbrido. Finalmente, o conceito de hibridismo é útil ainda para tratarmos as misturas de linguagens artísticas.

Dados esses conceitos, entremos agora no espetáculo *Bê-a-bá Brasil: Memória, sonho e fantasia*, dirigido por Ione de Medeiros, em 2007, e estreado no mesmo ano no *Galpão Cine Horta*, em Belo Horizonte. As artes plásticas, as visuais e a literatura foram referências fundamentais para a montagem, sendo escolhida como suporte inicial do trabalho a obra *Abaporu – Homem que Come* (1928), de Tarsila do Amaral. Como referências conceituais posteriores selecionaram-se obras de Oswald de Andrade, principalmente do Manifesto Antropofágico. Segundo Medeiros (2007, p. 201), o objetivo do espetáculo era, a partir dessas referências, “esboçar cenicamente o perfil de um Brasil moderno, cheio de contornos e mesclas raciais e culturais, compondo um mosaico social complexo, sempre em movimento”. Com esse trabalho, o objetivo do grupo era revisitar valores relacionados à contínua formação da identidade cultural do Brasil, percorrendo livremente sobre o tempo, desde o século XVI ao XXI. Para tanto, levantou-se uma pergunta: existe um Brasil brasileiro?

Em síntese, o roteiro de *Bê-a-bá Brasil*, que foi elaborado sobre um rap musical, é não linear e se dá por meio de saltos temporais e espaciais. Além disso, é repleto de anacronismos e de citações, possui referências constantes à globalização, ao hibridismo cultural, à mestiçagem étnica, à modernidade e, também, à pós-modernidade. Ademais, é inspirado nos quatro elementos da natureza e tem como ponto inicial as naus portuguesas rumando a um novo continente. Foram reunidos, num mesmo espaço-tempo, o passado, o presente e o futuro, em que o grupo saltou das caravelas de antigos navegadores para o planeta Terra, representado por um balão gigantesco, simbolizando o surgimento de uma nova configuração na identidade cultural de todos os povos. Como num anacronismo para o futuro, os navios são carregados de ícones da modernidade, como a televisão, e da pós-modernidade, como os computadores, que foram hibridizados a elementos toscos e rudimentares, e também às cruzes, que suscitam a religiosidade dominante, o cristianismo católico, durante a colonização do nosso país (fig. 1).

Ao elemento terra corresponde a chegada dos portugueses ao Brasil, com imagens em vídeo projetadas sobre a riqueza cultural do país e fundidas com a representação cênica do quadro *Abaporu*. A presença de um índio mestiço na cena, vestido com uma camisa da seleção brasileira de futebol (fig. 2), satiriza,



atemporalmente, o embate entre os nativos e os colonizadores. Aqui, ocorre um hibridismo entre o sagrado e o profano, que está presente também no elemento fogo, representado por um fogareiro a gás no qual ocorre um ritual antropofágico ao contrário, em que o branco devora o índio. O elemento ar, por sua vez, é uma homenagem a Santos Dumont, com o seu anseio de céu e de modernidade tecnológica, e sustenta a inserção de um globo terrestre na cena, símbolo de um mundo sem fronteiras. Além disso, placas de metal são manipuladas como um grande pássaro. Chamadas por Ione de Medeiros de fênix moderna, as placas estariam gerando um ovo colossal, originando um mundo virtual que aponta novos caminhos na construção da identidade e comunicação entre os povos.

Cenicamente, observamos que o espetáculo propõe um discurso dialógico não verbal, valendo-se, portanto, de imagens, sons e movimentos, retratando o Brasil em uma linguagem primordialmente sonora e imagética. Quanto aos elementos do espetáculo, nota-se um cenário móvel – constituído por uma série de cubos superpostos, passarelas e escadas –, aliado a tecidos e bandeiras que servem também de telas de projeção; um palco saturado de objetos de cena, como carrinhos de supermercado e monitor de computador; e uma trilha repleta de mixagens de paisagens auditivas e de sonoridades extraídas de materiais não convencionais – como cadeiras e portas – que enaltecem o caráter alegórico da encenação. Além do mais, o figurino alude aos parangolés de Hélio Oiticica, importante artista performático da vanguarda brasileira.

Os vídeos, elementos fundamentais para a encenação, já que criam paralelos e simultaneidades entre o passado e o presente, entre o real e o ficcional, possuem motivos que, na perspectiva de Ione de Medeiros, valorizam o Brasil, a partir de um resgate de imagens belas da nossa natureza, além de matrizes da nossa cultura.

A trilha sonora dialoga, cenicamente, com a coreografia, com os cantos e as falas dos atores. É importante notar que são pouquíssimos os textos das figuras cênicas (como o grito “Brasil!”), e, por serem dados em formas corais, e às vezes tribais, dificultam bastante a compreensão. Em meio a uma profusão de sonoridades, e de uma multiplicidade de vozes e de ruídos, como sons de tribos indígenas, torções de mastros e sirenes de navios, notamos também toques de berimbau, de agogô e de atabaque, de sambas instrumentais, a canção de abertura do I Ato da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, de um *rap indígena*, dentre outras cantigas.





Figs. 1 e 2 - Hibridismo entre a modernidade e a pós-modernidade e o índio mestiço da “Santa Ceia” do *Multimédia*. Fotos: sem referências a autoria. Fonte: Acervo do grupo.

Por fim, a relação complexa e constante entre música, artes visuais, artes plásticas, literatura, expressão corporal, uso não cotidiano da voz, iluminação, cenário, figurinos e, finalmente, da construção criativa de figuras cênicas e de monstros; assim como das múltiplas referências culturais, de pensamentos e de crenças religiosas; produz, desde o início dos processos de criação de *Bê-a-Bá Brasil*, um entrelaçamento de linguagens e vozes artísticas que gera um espetáculo híbrido e polifônico. De tanta mistura, como feita numa máquina mestiça de sons, movimentos e imagens, torna-se complexo distinguir a homogeneidade das distintas camadas heterogêneas desse espetáculo.

Multiplicidade de vozes e discursos em *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras*

O espetáculo *Bê-a-bá Brasil* também poderia ser analisado à luz do conceito de polifonia, assim como *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras* pode ser observado sob a ótica do hibridismo. Isso devido a forte característica multimídia do GOM e a ampla e distinta formação artística dos membros do grupo. Então, essa divisão do artigo em duas partes é, antes de tudo, metodológica. Discutir esses conceitos a partir dos dois espetáculos extrapolaria as dimensões deste trabalho. Passemos, assim, à polifonia.

Ernani Maletta (*apud* MEDEIROS, 2007, p. 202), professor de teatro da UFMG, em depoimento sobre o GOM, pondera sobre a polifonia do grupo:

Qualquer processo criativo relacionado ao Teatro – arte polifônica por natureza – deve contar, desde o início, com a presença de todos os discursos provenientes das múltiplas dimensões artísticas que o fenômeno teatral compreende e que se referem à Música, às



Artes Plásticas, às Artes Corporais e à Literatura. Nesse sentido, o [GOM], em toda a sua trajetória, é um dos exemplos mais evidentes de formação e criação artística fundamentada no conceito de atuação polifônica.

Dada essa colocação, lanço duas perguntas: o que é, realmente, a polifonia? E de que maneira ela pode ser notada em *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras*?

Vejamos o que Sadie (2001, p. 74) diz sobre o termo em seu dicionário de música:

[...] música em mais de uma parte, e o estilo em que todas ou algumas das partes musicais movem-se, em certa medida, de forma independente. *Polyphonus* ("muitas vozes") e *Polyphonia* ocorrem na Grécia antiga, sem qualquer conotação de técnica musical. [...] formas do adjetivo começaram a ser usadas em línguas modernas, ambas designando fenômenos não musicais, como cantos de aves, linguagem humana e ecos múltiplos; e os fenômenos musicais, como faixa instrumental e variedades tonais, bem como as músicas variadas que podem ser reproduzidas em um dispositivo musical eletrônico.¹

Dessa definição destaco: "todas ou algumas partes podem se mover de forma independente". Isso parece nos dizer que mesmo que as vozes soem de maneiras simultâneas elas resguardam as suas individualidades e especificidades. Logo, podem-se identificar, num coro de vozes aparentemente homogêneo, as partes que a constituem. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

O conceito de polifonia, surgido na música, foi aplicado, mais tarde, à literatura por Mikhail Bakhtin, principalmente em se tratando dos romances de Dostoiévski.

Para Bakhtin (2002, p. 4, grifo do autor),

Dostoiévski não cria escravos mudos, mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele. *A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski.* Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve em seus romances; é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade.

Por vozes plenivalentes entendem-se aquelas que são

[...] plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo" [E por equipolentes, as vozes e consciências] que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se *objetificam*, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas (BEZERRA *apud* BAKHTIN, 2002, p. 04).



As vozes múltiplas as quais Bakhtin se refere estão em oposição à voz única, monológica, do autor onisciente e onipresente. Assim, o que caracterizaria a polifonia seria, então, a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico.

Já em relação à polifonia teatral, trago, mais uma vez, a contribuição de Maletta (2005), que diz que o teatro é, em si, uma arte expressa por múltiplas linguagens, cujo discurso é constituído por diversos outros discursos delas provenientes. Ou seja, este seria um discurso polifônico.

Por último, esse autor traz para sua reflexão Barthes (1964, p. 50), que se refere ao teatro como uma “verdadeira polifonia informacional”. Ele aponta que o teatro seria uma máquina cibernética emissora de diversas mensagens simultâneas, algumas das quais permanecem – como, por exemplo, o cenário – enquanto outras mudam constantemente – a palavra, as imagens, os gestos.

Muito bem, dadas essas definições e características da polifonia, retomaremos a segunda questão: “de que maneira ela pode ser notada em *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras*?”. Analisaremos essa pergunta juntamente com alguns dados desse espetáculo, estreado, em 2010, no *Galpão Cine Horto* de Belo Horizonte, sob direção de Ione de Medeiros.

Em suma, trata-se de um trabalho imagético, de criação coletiva – em que agem múltiplas vozes e discursos –, livremente inspirado na obra *O Jardim das Cerejeiras* (1904), de Anton Tchekhov, cujo tema gira em torno dos conflitos sociais que marcaram a Rússia do final do século XIX, confrontados com os problemas recentes de muitas metrópoles mundiais, principalmente brasileiras: violência, pobreza, poluição, etc. A partir do dialogismo entre elementos plásticos, visuais e sonoros, e entre atores e espectadores, o espetáculo aborda também, de maneira subliminar, momentos históricos desencadeados a partir desses conflitos, como a revolução russa de 1917.

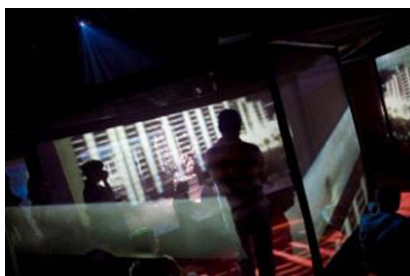
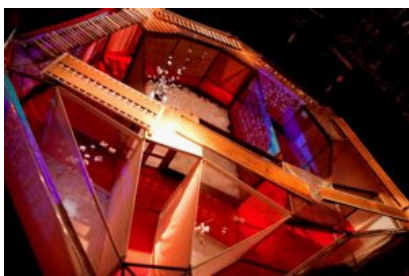
O eixo central da encenação multimídia é um labirinto transparente (fig. 3) que simbolicamente representa um espaço de difícil saída e abriga o *Minotauro*, monstro híbrido e devorador que se alimenta de suas vítimas. As diversas paredes feitas de telas finas, além de servirem à projeção de imagens e vídeos, permitem a visibilidade das cenas externas e internas. Os atores são vistos à distância, esfumados, como que cobertos por uma neblina. Ademais, esse labirinto desloca, cenicamente, a relação dos atores com a plateia, e em relação a ela mesma,



pois, para acompanhar as evoluções cênicas, as ações das figuras dramáticas e algumas das projeções, os espectadores precisam caminhar pelos corredores. Assim, assumem vozes ativas diante do que é mostrado, podendo selecionar o que mais lhes convém, conforme os seus múltiplos pontos de vista, inclusive participando, de maneira performativa, da composição estética da montagem, ao assistirem e serem assistidos, tanto pelos outros espectadores quanto pelos atores e técnicos do espetáculo. Dentro do espaço não há cadeiras ou assentos, por isso os espectadores podem ficar de pé, se sentarem no chão ou até mesmo se deitarem (fig. 4), visto que há uma cena que ocorre no alto do cenário, em passarelas, espécies de *hanamichi* – *Caminho das Flores* – do teatro Kabuki japonês, dispostas sobre o labirinto, que trazem *Gueixas* que flutuam sobre eles.

Antes de entrarem no labirinto e se depararem com os *Minotauros*, figuras síntese da morte que se alastra por todos os lados, nós, o público, passamos por uma espécie de sala ritual, em que devemos tirar os sapatos. Aliás, a morte nos é colocada a todo o momento pela encenação: morrem as cerejeiras em flor; morrem, violentamente, adultos e crianças; morrem a natureza e as cidades.

O espetáculo não possui nenhum texto pronunciado pelos atores. Contudo, além as músicas, ouvem-se gritos, choros, implosões, passos e ruídos provocados pelo atrito entre diferentes objetos cênicos manipulados pelos atores, como facões. Em seu roteiro, que é dividido em três cenas, somente em momentos muito específicos, como a entrada de um boneco que representa *Liubov*, é notada a presença da voz tchekhoviana.



Figs. 3 e 4 - Labirinto do *Minotauro* com *hanamichi* ao centro (parte alta) e plateia no interior do labirinto. Fotos: Guto Muniz e Marco Aurélio Prates, respectivamente. Fonte: Acervo do grupo.

A primeira cena é intitulada *Uma viagem no tempo*: é o momento da entrada ritualística dos espectadores no labirinto e do corte das cerejeiras pelos *Minotauros*. Lá dentro, perdidos ou conscientes dos seus lugares, os espectadores se tornam *performatives voices* (vozes performativas), espécies de *Tesens* que tecem



as difíceis linhas diretivas da encenação. Confrontados com um cortejo fúnebre de Carpideiras, podem emprestar suas vozes para a composição de um grande coro de lamentações, que, por sua vez, é colocado em um diálogo empírico com o *Antigo Testamento*.

Os corpos e vozes dos atores duplicam e espelham, sistematicamente, as figuras cênicas dos *Minotauros* e das Carpideiras. Em todas as direções do labirinto, que é ampliado com o espelhamento, os espectadores, perdidos, são colocados diante de uma profusão de discursos – imagens, formas, cores e sons – que ocorrem de maneiras simultâneas, superpõem-se e não se anulam. Isso exige deles disposição para acompanhar o espetáculo, pois, uma carpideira que é vista aqui, também é vista acolá; um mesmo vídeo que é projetado de um lado do labirinto, é percebido na direção contrária; e, por fim, um mesmo som que o público ouve avançando de trás de suas costas é escutado desde a sua frente.

Já a cena II é *O enigma do labirinto*. Como encontrar a saída em meio à multiplicidade de caminhos? Aqui, o público se depara com Liubov, bonecos brancos de manipulação direta (fig. 5), manipulados por dois atores vestidos de preto, mas que não escondem suas mãos e rostos, escancarando a teatralidade do jogo duplo do contato entre animadores e objeto animado. *Liubov*, personagem aristocrata de *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov, mesmo utilizando o *Fio de Ariadne*, perde-se em um labirinto de emoções e se vê obrigada a lutar com o *Minotauro*. Em um duelo de facões, muito próximo ao *Maculelê* brasileiro, *Liubov/Ariadne* derruba o mito e muda o curso de sua própria história. Mais uma vez os espectadores são colocados diante de uma simultaneidade e duplicidade imagético-visual, dado que toda a Cena II ocorre em dois pontos distintos do labirinto.



Figs. 5 e 6 - *Liubov* e o *Fio de Ariadne* e *Gueixas* japonesas. Fotos de Marco Aurélio Prates.

Fonte: Acervo do grupo.



Por último, a Cena III: *No jardim das cerejeiras*. A transição entre a segunda e a terceira cena se dá com a passagem por um trecho central do labirinto que se encontrava interditado. Por meio de um portal de tecido, espaço liminar, a plateia adentra num mundo ainda desconhecido, adquirindo novas experiências sensoriais. Conduzidos por ruídos quase ensurdecedores de sinos de trens, os espectadores contemplarão um pé de cerejeiras brancas em flor. Descalços, pisoteando plásticos bolhas, como se amassassem uvas, mais uma vez participam da encenação, produzindo pequenos ruídos que remetem à chuva que rega o pequeno cerejal de *Liubov*. Além disso, paralelamente, são bombardeados por vídeos com cenas de implosões de prédios, que aludem à falência das metrópoles e reportam, poeticamente, aos estrondos de uma tempestade. Para fechar essa última cena, ocorre a entrada de *Gueixas* japonesas (fig. 6), que, segundo Ione de Medeiros, é um apelo estético contra a barbárie do mundo materialista. Ao som de uma interessante colagem musical, com temas orientais e do leste europeu, as *Gueixas* mascaradas, que surgem de todos os lados, desfilam lentamente pelos corredores do labirinto, rumando ao *hanamichi* localizado no alto do cenário.

Considerações finais

No breve histórico apresentado inicialmente observei a formação artística dos fundadores do GOM, cujas trajetórias constituem vozes fundamentais na construção da linguagem do grupo, assim como dos seus espetáculos. Somadas ao coro de discursos constituidores da cena multimediana e à linguagem multimídia com a qual o grupo trabalha, o GOM constitui-se, como apontado por Maletta (2005), como um grupo polifônico. Logo, conclui-se, a partir das questões apresentadas, que *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras* também se caracteriza como um espetáculo polifônico. E essa característica pode ser estendida ao *Bê-a-bá Brasil*, da mesma forma que o hibridismo pode ser encontrado em ambos os trabalhos.

É importante observar que apesar de Maletta (2005) dizer que o teatro é uma arte polifônica por natureza, a polifonia só ocorre no teatro se se contar, desde o princípio dos processos criativos, com a presença de todos os discursos provenientes das múltiplas dimensões artísticas do fenômeno teatral. Isso quer dizer que nem todo espetáculo teatral é polifônico, pois algumas estéticas teatrais não contemplam em seus processos os diálogos necessários para se criar a polifonia.

Além do mais, faz-se mister notar a necessidade de separar, para melhor



compreensão, as camadas e estruturas dos variados elementos que constituem a polifonia e o hibridismo de um espetáculo. Assim, um discurso não deve omitir o outro, uma voz não pode silenciar a outra e uma linguagem artística não se obriga a suplantá-la a seguinte. Além disso, a proposta polifônica do *Multimédia*, que claramente é notada nas duas encenações neste artigo analisadas, permite que as monofonias dialoguem, resguardem as suas individualidades e especificidades e que sejam colocadas lado a lado, constituindo vozes plenivalentes.

Quanto ao hibridismo e à mestiçagem em *Bê-a-bá Brasil*, percebemos o interesse de Ione de Medeiros em representar as culturas nacionais a partir de referências às nossas artes visuais (*Abaporu* e *Parangolê*), nossa literatura (Oswald de Andrade), nossa música (samba, ópera e um suposto *rap* indígena), nossos ritmos, etc., que se encontram em diálogo constante com formas artísticas internacionais, como com a pintura *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci – aludida por meio de uma imagem poética mestiça, na qual é apresentado um índio vestido com uma camisa da seleção brasileira de futebol. Esse espetáculo celebra também as múltiplas trocas de hábitos, crenças e imaginários ocorridas entre os diferentes povos que se encontraram em solo brasileiro, formando um país com um tipo de miscigenação étnico-cultural bastante peculiar.

Por último, é relevante considerar o lugar dos espectadores nos espetáculos do *Multimédia*. Por não possuir uma linguagem teatral pautada no drama, o público precisa sair de sua zona de conforto, assumindo vozes ativas diante do que é mostrado e, em alguns casos, como na obra inspirada em *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov, participar e colaborar na criação da estética teatral.

¹ [tradução nossa]: “[...] music in more than one part, and the style in which all or several of the musical parts move to some extent independently. *Polyphonos* (‘many-voiced’) and *polyphonia* occur in ancient Greek without any connotations of musical technique. [...] forms of the adjective came into use in modern languages, designating both non-musical phenomena such as birdcalls, human speech and multiple echoes, and musical phenomena such as instrumental range and tonal variety, as well as the various tunes playable on an automatic musical device”.



Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1964.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MALETTA, Ernani de Castro. *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: princípios e práticas*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, 2005.

MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficina Multimídia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I.T. Medeiros, 2007.

SADIE, Stanley. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

DVDs, Programas de espetáculos e Vídeos:

AS ÚLTIMAS Flores do Jardim das Cerejeiras (1 DVD e 1 Programa). Pesquisa de Campo de Luciano Oliveira. Belo Horizonte: *Grupo Oficina Multimídia*, 30 e 31 de maio de 2013.

BÊ-A-BÁ Brasil (1 Vídeo e 1 Programa). Pesquisa de Campo de Luciano Oliveira. Belo Horizonte: *Grupo Oficina Multimídia*, 30 e 31 de maio de 2013.

Sites consultados:

<http://oficinamultimedia.com.br>>. Acesso em: 15 de ago. de 2013.

<http://vimeo.com/16248811>> (Vídeo Bê-a-bá Brasil). Acesso em: 15 de ago. de 2013.

<http://vimeo.com/28222083>> (Vídeo *As Últimas Flores do Jardim das Cerejeiras*). Acesso em: 15 de ago. de 2013.



http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Grupo_Oficina_Multim%C3%A9dia>. Acesso em: 14 de ago. de 2013.

http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Ione_de_Medeiros. Acesso em: 13 de ago. de 2013.

Artigo recebido em agosto de 2013. Aprovado em novembro de 2013.

