

Raquel Castro de Souza

O JOGO MUSICAL NO TEATRO DE MEIERHOLD
PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS NOS PLANOS DA ATUAÇÃO,
ENCENAÇÃO E DRAMATURGIA

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
2013

Raquel Castro de Souza

O JOGO MUSICAL NO TEATRO DE MEIERHOLD
PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS NOS PLANOS DA ATUAÇÃO,
ENCENAÇÃO E DRAMATURGIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2013

Castro, Raquel, 1983-

O jogo musical no teatro de Meierhold [manuscrito] : princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia / Raquel Castro de Souza. – 2013.

157 f. : il.

Orientador: Maurílio Andrade Rocha

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

1. Meyerhold, V. E. (Vsevolod Emilevich), 1874-1940 – Teses. 2. Teatro musical – Teses. 3. Melodia – Teses. 4. Música – Teses. 5. Linguagem corporal – Teses. 6. Representação teatral – Teses. 7. Teatro – Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, coordenado pelo Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha e a todos os funcionários de sua secretaria;

Aos docentes do Curso de Mestrado em Artes, pelas disciplinas ministradas e discussões que tanto instigaram meus estudos: Prof. Antonio Barreto Hildebrando, Prof. Ernani Maletta, Prof. Fernando Mencarelli, Prof. Jalver Bethônico, Prof. Luiz Otávio Carvalho, Profa. Mariana Muniz, Prof. Maurilio Rocha;

Ao Prof. Maurilio Rocha, meu orientador, pela atenção, pelo zelo de sua orientação, pela generosidade e pelo grande incentivo. Muito obrigada.

Aos professores que participaram da banca de qualificação pelas importantes contribuições e incentivo para que o trabalho se desenvolvesse: Prof. Ernani Maletta e Prof. Mariana Muniz;

À equipe do Centro Cultural Padre Eustáquio/FMC, especialmente: Aristóteles Caetano, Cleidisson Dornellas, Hélio Prata, Luciano Coutinho e Mônica Andrade, pelo apoio, coleguismo e compreensão;

Aos professores e alunos do Teatro Universitário da UFMG pelo apoio e pelas importantes trocas de conhecimento;

Aos colegas do Curso de Mestrado/Doutorado, pela amizade, incentivo, indicações de leitura e ótimas conversas: Daniel Furtado, João Valadares, Júlia Guimarães, Leandro Acácio, Letícia Castilho e Michelle Braga;

Aos atores: Cíntia Badaró, Daniela Graciere, Diogo Horta, Felipe Marcondes, Hugo Araújo, Malu D'Angelo, Natália Moreira e Rafael Lucas, pelo apoio e pela vontade de investigar, experimentar e criar no território de interseção entre teatro e música;

À Companhia Candongas, pelas valiosas experiências compartilhadas;

A Eberth Guimarães, pelo amor, pelo apoio, pela parceria e pela programação visual das grades apresentadas nesta dissertação;

Aos mestres do teatro, da música e a todos os artistas, gênios da sensibilidade humana, que me inspiram a paixão pela arte. Especialmente a Vsévolod Meierhold, minha profunda reverência.

A Deus.

Para Regina, minha mãe, e Moacir, meu pai,
pelo amor e apoio incondicionais.

Para Eberth, meu bem.

E, especialmente, para minha menininha,

Sofia.

RESUMO

Esta dissertação tem por finalidade destacar princípios de composição e discriminar procedimentos criativos que se referem ao jogo com a música no teatro do encenador russo Vsévolod Meierhold (1875-1940). Parte da premissa que a música é uma das mais importantes matrizes de construção da cena meierholdiana e encontra-se no cerne da renovação artística proposta pelo encenador. Evidencia-se também a questão da assimilação do conteúdo musical no corpo/voz do ator através das práticas pedagógicas desenvolvidas por Meierhold, destacando os princípios musicais presentes na biomecânica e na Leitura Musical do Drama. Para tal fim, a pesquisa se apoia, como principal fonte de investigação, nos textos teóricos do encenador e nos relatos de seus comentadores. A partir das informações rastreadas, apresenta-se uma proposta de delineamento dos recursos e estratégias desenvolvidos por Meierhold em que a música opera como elemento construtivo da cena teatral nos planos da atuação, encenação e dramaturgia.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a pour but de mettre en relief des principes de composition et de détaillé des procédures créatives faisant référence au jeu avec la musique dans le théâtre du metteur en scène russe Vsévolod Meyerhold (1875-1940). On part de la prémisse que la musique est l'une de matrices les plus importantes de la construction de la scène meyerholdienne et se retrouve au coeur de sa renovation artistique. L'assimilation du contenu musical dans le corps/voix de l'acteur à travers des pratiques pédagogiques développées par Meyerhold est mis en évidence en attirant l'attention sur les principes musicaux présents dans la biomécanique et dans la Lecture Musical du Drame. Dans ce but la recherche s'appuie, comme principale source d'investigation, sur les textes théoriques du metteur en scène et sur les récits de ses commentateurs. A partir des informations ratissées, on présente une proposition de délinéation des ressources et stratégies développées par Meyerhold dans laquelle la musique agit en tant qu'élément constructif de la scène théâtrale dans les domaine du jeu de l'acteur, de la mis-en-scène et de la dramaturgie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAP.1: REFLEXÕES E PROPOSTAS DE VSÉVOLOD MEIERHOLD SOBRE MÚSICA E TEATRO	
1.1 A evolução das relações entre música e teatro na cena meierholdiana	20
1.2 Sobre o acesso e divulgação de seus estudos	22
1.3 A trajetória artística de Meierhold: breve relato biográfico	
1.3.1 Origens	26
1.3.2 Da Escola de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica para o Teatro de Arte de Moscou	26
1.3.3 A Trupe de Artistas Dramáticos Russos	27
1.3.4 A Cia. do Drama Novo	27
1.3.5 A convite de Stanislávski: O Teatro-Estúdio	28
1.3.6 A Cia. Vera Komissarjévskaia	28
1.3.7 Os Teatros Imperiais e o Dr. Dapertutto	29
1.3.8 Outubro Teatral e Construtivismo	29
1.3.9 Biomecânica e o Teatro Meierhold	30
1.3.10 Meierhold contra o meierholdismo, A Conferência dos Diretores e o apoio de Stanislávski	31
1.4 Meierhold e as reflexões sobre o drama musical	32
1.5 Meierhold e a música: aproximações	35
1.6 A música nos programas de ensino de Meierhold: formação do ator-músico	37
1.7 Assimilação dos princípios musicais na ação: música e biomecânica	40
1.8 Assimilação dos princípios musicais na palavra: Leitura Musical do Drama	46

CAP. 2: O JOGO MUSICAL MEIERHOLDIANO

Introdução	55
2.1 Jogo sobre o tempo	59
2.1.1 Concordância rítmica entre música e ação	61
2.1.2 Polifonia rítmica	65
2.1.3 Contraponto rítmico entre música e ação	70
2.1.4 Contraponto rítmico entre o coro e a ação	74
2.1.5 Construção de episódios indicados por termos musicais de andamento	74
2.1.6 Construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa	80
2.1.7 Indicação de <i>ralenttando</i> ou <i>acellerando</i> para o jogo cênico	84
2.2 Jogo sobre a organização sonora e musical	85
2.2.1 Música como personagem	86
2.2.2 Música como ambientação referencial	87
2.2.3 Música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico	90
2.2.4 Música como expressão psico-fisiológica da personagem	96
2.3 Jogo sobre a forma musical audível ou inaudível	99
2.3.1 Música como base construtiva: forma suíte	102
2.3.2 Música como base construtiva: forma sonata	103
2.3.3 Música como base construtiva: forma sinfônica	105
2.3.4 Música como base construtiva: opereta tragicômica	107
2.4 Jogo sobre o princípio do <i>leitmotiv</i>	109
2.4.1 Construção de <i>ostinatos</i> : repetição obstinada de melodias, entonações, frases ou episódios significativos	112

2.4.2 Construção de tema pantomímico para o jogo da personagem	113
2.5 Jogo sobre a direcionalidade musical	114
2.5.1 Alternância de jogo e pré-jogo articulados sobre a música	116
2.5.2 Concordância entre a linha de ações e os pontos culminantes do discurso musical tonal	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
Panorama de planos, princípios e procedimentos no jogo musical meierholdiano – Plano da atuação (Figura 1)	123
Panorama de planos, princípios e procedimentos no jogo musical meierholdiano – Plano da encenação (Figura 2)	124
Panorama de planos, princípios e procedimentos no jogo musical meierholdiano – Plano da dramaturgia (Figura 3)	125
Panorama de planos, princípios e procedimentos no jogo musical meierholdiano – Grade geral (Figura 4)	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
ANEXOS	133
Introdução à lista de encenações de Meierhold	133
Lista de encenações de Meierhold	137

Uma realização teatral não conhece nem “ontem” nem “amanhã”. O teatro é uma arte de hoje, desta hora, deste minuto ou segundo. “Ontem”- em teatro - são tradições, lendas, textos de peças: “amanhã”, os sonhos do artista. Mas a realidade do teatro é apenas “hoje”. O poeta e o músico podem trabalhar para o futuro leitor ou ouvinte. Baratynsky sonhou com um futuro amigo na posteridade. Para o ator tais sonhos são absurdos. Sua arte só existe enquanto ele respira, enquanto sua voz vibra, enquanto seus músculos se retesam na ação, enquanto o público o escuta em suspenso. Justamente por esta razão é que o teatro é a arte ideal do presente. Quando o teatro respira o presente, ele se torna o grande teatro do seu tempo, ainda que represente Pushkin ou Shakespeare. O teatro que não respira o presente é um anacronismo, ainda que represente peças inspiradas nos jornais atuais.

V. MEIERHOLD

INTRODUÇÃO

A intenção desta pesquisa é destacar princípios de composição e discriminar procedimentos criativos que se referem ao jogo com a música no teatro do encenador russo Vsévolod Meierhold (1875-1940). Para tal, a pesquisa se apoia, como principal fonte de investigação, nos textos teóricos do encenador e nos relatos de seus comentadores. Assim, através do estudo da literatura teatral referente ao tema, objetiva-se identificar e classificar recursos e estratégias de atuação desse encenador em que a música opera como elemento construtivo da cena teatral.

- Motivações

A motivação inicial desta pesquisa foi a vontade de aprofundar-me no estudo dos processos de criação teatral que se estruturam a partir de elementos, formas ou parâmetros musicais, bem como o interesse de investigar os procedimentos de assimilação de tais elementos via atuação, encenação e dramaturgia na cena. Com isso, busquei dar continuidade à minha formação acadêmica na área da educação musical, confrontada ao aprendizado técnico de teatro durante minha formação como atriz.

Minha formação teatral foi marcada pelas formas populares de teatro, principalmente o teatro de rua e o teatro de máscaras, a que tive acesso no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais e pude continuar experimentando como atriz integrante da Companhia Candongas de Teatro, em Belo Horizonte. Tendo por fundamento o jogo teatral, essas formas cênicas costumam abranger variadas matrizes¹ de construção e demandar dos artistas criadores uma formação ampla através de uma prática inter/transdisciplinar que os possibilite manipular conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas em inter-relação.

O desenvolvimento dessa capacidade, seja para a atuação nas formas populares de teatro, seja nas demais manifestações cênicas, leva ao que o pesquisador e professor Ernani Maletta (2005) denomina *atuação polifônica*, na qual o ator,

tendo incorporado 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 polifônico através do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens; ou seja, pode atuar

¹ Matteo Bonfitto define como matrizes as várias referências artísticas, teatrais e extra-teatrais (música, pintura, escultura...) utilizadas no processo de construção da prática teatral (2002, p.40).

polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos: os outros atores, o autor, os diversos diretores (cênico, musical, vocal, corporal), o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e os demais criadores do espetáculo (MALETTA, 2005, p. 53).

A conceituação acima é motivadora para esta pesquisa porque abre possibilidades para o estudo da música no teatro sob a perspectiva da assimilação de seus elementos na cena em diálogo com as outras “vozes” do espetáculo, além do reconhecimento de sua força discursiva, o que vai além dos estudos das funções da música no teatro tratadas isoladamente.

Nessa mesma perspectiva de estudo, após minha formação como atriz, dei início ao curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música que conclui com a monografia “*La Notte*” em cena: uma proposta de dramaturgia para o concerto opus 10 n. 2 de Antonio Vivaldi sob a orientação do Prof. Dr. Moacyr Laterza Filho, em 2007 na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais. Pretendíamos verificar, a partir do concerto *La Notte* (Op. 10 n. 2) em seis movimentos (*Largo, Presto (Fantasmi), Largo, Presto, Largo (Il Sonno) e Allegro*) de Vivaldi, a utilização da obra musical como matéria para a construção da ação dramática através da busca de uma possível dramaturgia na música.

A referida monografia foi desenvolvida através de uma pesquisa teórico-prática com cinco atores/colaboradores e apresenta o relato desse processo de construção de uma cena-concerto como uma possibilidade de utilização da forma, da estrutura e do caráter de uma obra musical como “texto”, no sentido semiótico do termo, de uma cena teatral.

Visto que, no mesmo período, eu cursava a Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e tive acesso à bibliografia e às disciplinas das áreas da semiótica e semiologia, a pesquisa voltou-se, em certa medida, para a análise dos processos de ressignificação dos elementos musicais na cena. Contudo, para que esse processo de significação não se desse de forma aleatória, ou, por outro lado, se tornasse excessivamente preso aos regimes sígnicos, foi preciso, apoiando-se no referencial teórico utilizado na ocasião, deslocar a questão “o que significa” para “como significa” ou “como pode significar uma música se transformada em representação teatral”.

Pode-se dizer, portanto, que experimentamos nessa aproximação entre o concerto *La Notte* e a ação dramática um gesto intersemiótico ou ainda, a criação de uma zona de interseção de linguagens que buscava tanto uma abordagem analítica do discurso

musical sob o prisma da representação teatral, quanto a utilização desse discurso na construção da cena.

A partir deste primeiro estudo empreendido, intensificou-se meu interesse em experimentar procedimentos musicais nos processos de criação teatral e na formação de atores. Vontade essa que potencializei através das minhas vivências como atriz, diretora e professora de teatro. Todavia, a observância da carência de referencial teórico específico ou produções acadêmicas sobre os princípios e a realização sistemática de procedimentos de construção da cena através da música, motivou-me a recorrer à literatura teatral sobre o tema em geral com ênfase nos encenadores do século XX.

Constantin Stanislávski, Bertolt Brecht, Vsévolod Meierhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Thadeuz Kantor, Etienne Decroux, Peter Brook, Robert Wilson, Robert Lepage e Ariane Mnouchkine são exemplos de grandes nomes do cenário teatral mundial do século XX (e alguns também do séc.XXI) cujas propostas estéticas apresentam inter-relação com a música. Nesse sentido, o trabalho da pesquisadora Jussara Fernandino (2008) em sua dissertação *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro* traz enorme contribuição para a área por abordar através de um panorama as propostas de nove dos encenadores/teóricos citados, inclusive Vsévolod Meierhold.

Dada a relevância das propostas deste ator, teórico e encenador russo constatada por Jussara Fernandino e outros tantos pesquisadores do teatro que citaremos no decorrer desta dissertação e considerando que desde a produção da monografia citada anteriormente, Vsévolod Meierhold destaca-se em meus estudos como referência no que diz respeito às relações entre as artes da música e do teatro, a presente pesquisa o elege como objeto de estudo.

- A questão principal

É notável, através mesmo de uma consulta superficial aos seus textos teóricos, que há um conceito musical nos espetáculos criados por Meierhold. No entanto, fez-se necessário buscar compreender de forma mais aprofundada os procedimentos utilizados e os princípios que regem a assimilação do conteúdo musical no teatro deste encenador.

Como “princípios” entendemos os aspectos conceituais que fundamentam e conduzem os procedimentos estruturantes da poética meierholdiana. Os princípios desenvolvidos por Meierhold a partir de suas reflexões e prática teatral são diversos e abrangentes

porque que o encenador considera todos os elementos de análise e de observação como materiais para uma composição poética, de tipo convencional. Com o objetivo de quebrar a ilusão criada pela cena naturalista-realista, Meierhold promoveu uma revolução nos modos de representação teatral e, desta forma, segundo o pesquisador Adriano Moraes de Oliveira (2007), “criou uma nova ilusão, mas com um sentido novo, isto é, uma ilusão na acepção mais próxima do termo ‘ilusão’: *in ludere* = em jogo” (p.13). Ainda para o autor,

Meyerhold² “teatralizou” o teatro, amplificando-o enquanto jogo. Solicitou ao ator a criação de códigos por convenção no intuito de construir uma gramática que poderia ser apreendida pelo espectador [...]. A nova ilusão de Meyerhold é um **estar em jogo** [...]. (OLIVEIRA, 2007, p.13, grifo nosso)³.

Seja qual for o princípio regente dos procedimentos teatrais meierholdianos, o jogo, conceito fundamental na poética deste encenador, estará presente. E os princípios para o tratamento da linguagem musical, aliada predileta de Meierhold na construção da convencionalidade, preservam esse conceito fundamental. Assim, o jogo musical meierholdiano, que configura o recorte da nossa pesquisa, compreende procedimentos ou modos operativos que garantem a assimilação e incorporação na ação teatral (nos planos da atuação, encenação e dramaturgia) de elementos e parâmetros essencialmente musicais.

No artigo “A música no jogo do ator meierholdiano” (1989), a pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin aborda a formação musical dos atores de Meierhold e os princípios de seu jogo sobre a música na cena. Em certo ponto do artigo a autora se pergunta: “Como, nos espetáculos de Meyerhold, aparecia esta formação específica, como se manifesta este jogo musical?” (PICON-VALLIN, 1989, p.9). É justamente esta a pergunta central desta dissertação.

² A tradução mais frequentemente encontrada do nome de Meierhold para o português apresenta o “y” no lugar do “i” (Meyerhold, ao invés de Meierhold). Contudo, decidimos adotar a forma “Meierhold”, utilizada pelos tradutores e pesquisadores Maria Thais e J. Guinsburg, por serem os realizadores de traduções para o português diretamente do russo. De toda forma, preservaremos a forma utilizada pelos autores das citações apresentadas nesta dissertação.

³Artigo publicado no livro virtual *Meierhold: experimentalismo e vanguarda*: Seminário de pesquisa/Organização André Carreira e Marisa Napolini. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

Em seu artigo, Picon-Vallin dá ênfase ao jogo musical do ator. No entanto, buscamos abordar o jogo musical que se manifesta também pelos processos próprios da encenação e da dramaturgia, além dos que se referem à atuação, nos espetáculos de Meierhold. É fato, porém, que tais procedimentos e princípios se articulam, entrelaçam-se e compreendem, em correlação, mais de um plano do fazer teatral.

Portanto, visando responder à questão apresentada, no intuito de investigar a natureza da manifestação do jogo musical no teatro de Meierhold e em busca de “caminhos operativos” para processos de criação desta natureza, a presente dissertação propõe o delineamento dos princípios e procedimentos musicais no contexto teatral de V. Meierhold.

- Metodologia

O procedimento realizado foi basicamente o de rastreamento, identificação e mapeamento dos aspectos do jogo musical na cena meierholdiana. Para tanto, adotou-se um percurso metodológico constituído dos seguintes instrumentos: pesquisa bibliográfica, estudo da literatura teatral, análise e estruturação dos dados levantados. Trata-se, portanto, de um trabalho de cunho analítico-descritivo.

A pesquisa bibliográfica deu-se por meio de consultas às produções acadêmicas produzidas pelos comentadores de Vsévolod Meierhold. Dentre eles, destacam-se Gérard Abensour, Béatrice Picon-Vallin, Robert Leach, Juan Antonio Hormigón, Angelo Maria Ripellino, Eugenio Barba, Matteo Bonfitto, Arlete Cavaliere, Jacó Guinsburg e Maria Thais. Muito embora o jogo musical no teatro de Meierhold não seja exatamente o foco de nenhum dos autores citados, suas pesquisas apresentam importantes apontamentos e reflexões acerca do tema, em especial as de Picon-Vallin.

Como segunda fonte de pesquisa bibliográfica, foi realizado um estudo da literatura teatral de Vsévolod Meierhold. Através da consulta de textos teóricos, artigos, conferências, relatos, cartas, programas de curso e outros documentos traduzidos para as línguas ocidentais (francês, inglês, espanhol e português), o objetivo do estudo foi detectar recursos e estratégias para o estabelecimento do jogo musical no teatro desse encenador. Esse estudo consistiu a principal fonte de informações para a investigação desenvolvida, cujo levantamento dos dados resultou no segundo capítulo desta dissertação.

O acesso aos textos de Meierhold - que publicou apenas um livro, *Sobre o Teatro*, em 1912, mas produziu outros textos publicados em jornais, revistas, programas, etc - deu-se pelas traduções de Béatrice Picon-Vallin (do russo para o francês), de Maria Thais e Roberto Mallet (do russo para o português, cotejadas pelas traduções francesas de Béatrice Picon-Vallin), de Juan Antonio Hormigón (do russo para o espanhol), de Agustín Barreno (do russo para o espanhol) e de Aldomar Conrado (de diversas línguas para o português).

Os textos de V. Meierhold consultados para esta pesquisa foram os seguintes:

1- Publicados no livro *Sobre o Teatro*:

- Prefácio

- Sobre a História e Técnica do Teatro

I. Teatro-Estúdio

II. Teatro Naturalista e Teatro de Estados d'Alma

III. Presságios Literários do Novo Teatro

IV. Primeiras Tentativas de Criação de um Teatro da Convenção

V. O Teatro da Convenção

- Sobre a Encenação de *Tristão e Isolda* no Teatro Mariínski

- Extratos de Jornal (1907-1912)

I. Max Reinhardt (berliner Kammerspiele) (1907)

II. Edward Gordon Craig (1909)

III. (1908)

IV. (1909)

V. (1910)

VI. Dramaturgos Russos (1911)

VII. O “Teatro Antigo” de São Petersburgo (Primeiro Período) – 1907

VIII. A Encenação de *Don Juan*, de Molière (1910)

IX. Depois da encenação de *Tristão e Isolda* (1910)

X. Encenação de *César e Cleópatra* (1910)

XI. Extratos dos Blocos de Notas

- O Teatro de Feira

- Lista dos Trabalhos de Encenação

- Encenações nos Teatros Imperiais de Petersburgo

- Comentários à Lista dos Trabalhos de Encenação

2. Publicados na revista *O Amor de Três Laranjas*, na parte “O Estúdio da Rua Borondiskaia”:

- Anexo I: Estúdio V. E. Meierhold – Livro 1, 1914
- Anexo II: Estúdio V. E. Meierhold – Livro 2, 1914
- Anexo III: Estúdio V. E. Meierhold – Livro 4-5, 1914
- Anexo IV: Estúdio V. E. Meierhold – Livro 6-7, 1914
- Anexo V: Estúdio V. E. Meierhold – Livro 1-2-3, 1915
- Anexo VI: Estúdio V. E. Meierhold – Livro 4-5-6-7, 1915
- Anexo VII: Estúdio V. E. Meierhold – Livro 2-3, 1916
- Anexo VIII: Tabela das Edições da Revista *O Amor de Três Laranjas*, 1914/1915/1916

3. Ensaaios, artigos, manifestos, cartas e conferências publicados ou arquivados em fontes diversas e reunidos/organizados pelos tradutores⁴:

- Cartas a Tchêkov (1899-1904)
- A revolução no teatro
- O outubro teatral
- I. Problemas do departamento teatral de Narkompros (1920)
- II. Os pontos frágeis da frente teatral (1920)
- III. *J'accuse* (1920)
- III. O teatro do nosso tempo
- IV. A solidão de Stanislávski (1921)
- Crítica ao livro de Tairóv (Notas de um diretor) (1922)
- O ator do futuro e a biomecânica (1922)
- O ator e seu papel (1922)
- Ao ator
- Jogo e pré-jogo (1925)
- A herança de Vajtangov (1926)
- Colóquio para um grupo de jovens arquitetos (1927)
- Dramaturgia e encenação
- I. A arte do diretor de cena (1927)
- II. Discurso no debate sobre a metodologia criadora do Teatro Meierhold (1930)

⁴ Os textos citados neste item foram consultados em edições espanholas e francesas, sendo nossa a tradução dos títulos para o português.

III. A reconstrução do teatro (1930)

IV. Ideologia e tecnologia no teatro (1933)

V. Conferência no Seminário Teatral do *Inturist* (1934)

- Igor Iliinski: Trajetória de um ator (1933)

- Meierhold contra o meierholdismo

I. Meierhold contra o meierholdismo (1936)

II. Discurso na conferência de diretores de cena (1936)

- Problemas internacionais do teatro (1936)

- A composição espacial do espetáculo (1936)

- Chaplin e o chaplinismo (1936)

- Trabalho do diretor de cena com o ator (1936)

I. Conferência com a companhia de teatro D-37 de Praga (1936)

II. Discurso na seção de diretores da Sociedade Teatral Pan-russa (1938-39)

III. 11 de janeiro de 1939

- Conferência nos cursos de diretores de cena de teatros dramáticos (1939)

- Intervenção no Primeiro Congresso Nacional de Diretores de Cena (1939)

4. Textos de Meierhold sobre os seus espetáculos, publicados ou arquivados em fontes diversas e reunidos/organizados pelos tradutores⁵:

- *A Barraca de Feira* (1913)

- *Don Juan* de Molière (1910)

- *O Baile de Máscaras* de Lermontov (1917): Antes da estréia

- Sobre a encenação de *As Auroras* no Primeiro Teatro da R.S.F.S.R (1920)

- O dispositivo cênico de *As Auroras* (1926)

- *O Corno Magnífico* de F. Crommelynck (1922): Meierhold a Lunacharski

- Como se montou *O Corno Magnífico* (1926)

- *A Terra Revoltada* de S. Tretiakov (1923)

I. Espetáculo de agitação

II. Dispositivo cênico

- *A Floresta* de Ostróvski (1924)

I. Intervenção no debate sobre o espetáculo

⁵ Os textos citados neste item foram consultados em edições espanholas, sendo nossa a tradução dos títulos para o português.

- II. Introdução ao espetáculo de aniversário
 - D.E (1924)
- I. Conversa com os atores do Teatro Meierhold
 - *O Professor Bubus* e os problemas do espetáculo sobre música (1925)
 - *O Mandato* (1925)
- I. Resposta a uma pesquisa de opinião do periódico *Vechernia Moskva*
- II. Intervenção na seção teatral da Academia de Ciências Artísticas da Rússia
 - *Grita, China!* (1926)
- I. Entrevista com o correspondente de *Vechernia Moskva*
 - *O Inspetor Geral* (1926)
- I. Explicação do espetáculo (1925)
- II. Conversa com os atores (1925)
- III. Observações nos ensaios do primeiro ato (1926)
- IV. Conversa com os atores (1926)
- V. Comunicação sobre *O Inspetor Geral* (1927)
 - *O Percevejo* (1928-29)
 - *Os Banhos* (1929-30)
 - Maiakóvski e seu teatro
 - *A Lista de Benefícios* (1931)
- I. Conversa no Teatro de Estado Meierhold
 - *A Dama das Camélias* (1934)
- I. Espetáculo sobre o destino da mulher
- II. A interpretação da obra
- III. Cartas a V. I. Shebalin (1933)
 - *33 Desmaios* (1935)
- I. Sobre o espetáculo *33 Desmaios*
- II. Meu trabalho sobre Tchékov
 - *Boris Godunov* (1936)
- I. Notas à leitura
 - *A Desgraça de ser Inteligente* (1928-1935)
- I. Princípios do espetáculo
- II. Palavras iniciais ao debate sobre o espetáculo
 - Púshkin, dramaturgo (1937)

Foram ainda consultados textos de comentadores, críticos e atores contemporâneos de V. Meierhold incluídos pelos tradutores Aldomar Conrado e Agustín Barreno nas edições de seus livros.

Com o objetivo de qualificar os dados coletados através de fundamentação teórica, a pesquisa contemplou ainda a literatura sobre a teoria musical, tendo em vista também o cruzamento de informações entre as áreas da música e do teatro.

Enfim, a partir do rastreamento e identificação de princípios e procedimentos do jogo musical nos textos acima relacionados, deu-se a estruturação de seu conteúdo. O mapeamento foi realizado através da percepção do fenômeno investigado, pelo levantamento de suas características e especificidades e a decomposição desse material, por meio de recortes dos conteúdos.

Sendo assim, esta dissertação está organizada, além da presente Introdução, em dois capítulos, que serão descritos a seguir.

- Descrição dos capítulos

O capítulo 1 desta pesquisa foi dedicado à contextualização do trabalho teatral de Vsévolod Meierhold e suas aproximações com a arte da música. Com este intuito, o capítulo aborda as propostas e pensamentos do encenador sobre as relações entre música e teatro, sobre a ópera ou drama musical - referência fundamental para que se desenvolvam os princípios de Meierhold sobre o conceito musical de seus espetáculos - e sobre a presença da música nos programas de ensino dos seus estúdios para a formação de seu “ator-músico”. Além disso, apresenta um breve relato biográfico com o objetivo de oferecer referências ao leitor sobre a importante trajetória artística do encenador em questão, assim como o contexto em que se desenvolve sua atuação profissional.

O capítulo 2 focaliza o jogo musical meierholdiano e apresenta os 13 princípios e os 41 procedimentos relativos ao assunto identificados através da pesquisa bibliográfica e nomeados/classificados por nós para a organização deste trabalho. A partir disso, dá-se a análise descritiva dos 5 princípios e 19 procedimentos de jogo sobre a música que consideramos mais estruturais e relevantes nos processos de criação de Meierhold. Essa escolha é pautada no destaque que o encenador confere aos mesmos e por se articularem

profundamente com conceitos fundamentais do teatro meierholdiano, ainda que todos os princípios tenham imensa relevância em sua pedagogia e na construção de suas célebres encenações. No entanto, a análise de todo o conteúdo rastreado tornaria esta dissertação demasiadamente extensa, o que nos levou a dar foco a determinados princípios.

Por fim, constam ainda nesta dissertação as considerações finais e os anexos nos quais apresentamos o material geral abordado nesta pesquisa através de cinco documentos: quatro esquemas (Figuras 1, 2, 3 e 4) que apresentam um *panorama do jogo musical meierholdiano* através da relação entre os planos de construção teatral (atuação, encenação e dramaturgia), os 13 princípios de jogo sobre a música e os 41 procedimentos levantados e classificados de acordo com o seu conteúdo musical e uma *lista das encenações de Meierhold* (elaborada a partir de um recorte determinado) com os procedimentos de jogo musical correspondentes a cada espetáculo do encenador. Nas considerações finais são tecidos ainda alguns comentários sobre o panorama do jogo musical no teatro de Meierhold apresentado no capítulo 2 e a possibilidade de futuros desdobramentos da pesquisa sobre o assunto.

CAP. 1: REFLEXÕES E PROPOSTAS DE VSÉVOLOD MEIERHOLD SOBRE MÚSICA E TEATRO

A música, tipo eterno para onde tendem todas as artes.

WALTER PATER, na epígrafe de *Da Arte do Teatro* de Gordon Craig

1.1 A evolução das relações entre música e teatro na cena meierholdiana

Nos comentários sobre o espetáculo *O Professor Bubus* (1925)¹, Meierhold faz uma análise aprofundada do teatro musical, da palavra apoiada na música e da superação dos métodos da ópera italiana com sua separação entre árias e recitativos, rumo a um teatro musical em que ações, palavras e música se unem para potencializar seu significado.

Ainda que todos esses aspectos sejam muito importantes, Hormigón (1998) considera que mais relevante para Meierhold é o “conceito musical do espetáculo, pelo que o mesmo supõe de controle e precisão” (p.389, tradução nossa). E completa: “É por esse motivo que Meierhold, em muitas passagens de seus escritos, fala da partitura da encenação na qual se harmonizam, com seus ritmos concretos, os elementos que configuram o espetáculo” (*Idem*, tradução nossa).

Os atores de Meierhold convertem-se, como os músicos, em intérpretes da partitura, servindo-se da palavra, do gesto e do jogo para a sua execução. A esta partitura idealizada pelo encenador, relacionam-se os demais elementos da cena: os planos visuais e sonoros, todos articulados segundo leis musicais. Meierhold desenvolveu amplamente esses princípios que, segundo Hormigón (1998), são “resultados de uma concepção prévia de encenação-partitura” (p.390, tradução nossa).

No ensaio intitulado “Rumo a um Teatro Musical”,² a pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin afirma que o emprego da música no teatro será muito diferente se pensarmos em Meierhold, Brecht, Stanislávski, ou mesmo nos nossos contemporâneos, como Ariane Mnouchckine.³ Destaca ainda que “há uma evolução na história das

¹ “*O Professor Bubus* e os problemas do espetáculo sobre música” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.448-477).

² PICON-VALLIN. *Da cena em ensaios*, p.19.

³ Ariane Mnouchckine (1939) é diretora de teatro e cinema francesa, de renome mundial, fundadora do *Théâtre du Soleil*. Ela e seu teatro estão no centro das pesquisas teatrais da atualidade.

relações entre teatro e música na cena meierholdiana” (PICON-VALLIN, 2008, p.20).

Por sua vez, em seu livro *O Ator Compositor*, Matteo Bonfitto escreve: “Em Meierhold [...], há um alargamento no que se refere às matrizes utilizadas para a construção de seus espetáculos [...]” (BONFITTO, 2002, p.97). Nesse sentido, esse autor afirma que além das matrizes (referências artísticas) teatrais (*commedia dell’ arte*, o teatro do Século de Ouro espanhol, o teatro elisabetano, as formas teatrais populares, etc), Meierhold utiliza matrizes extra-teatrais (música, pintura, escultura) e “extraí, de cada linguagem, elementos, modos de funcionamento e relação, e processos de construção de sentido” (*Ibidem*, p.41).

Bonfitto destaca que o caráter inovador dessa prática não está ligado somente ao fato de Meierhold ter sido o primeiro diretor a utilizar diferentes referências em suas pesquisas, mas está ligado ao “como” ele as utilizou. “Longe de ser uma reprodução superficial de formas, Meierhold vê tais referências como ‘linguagens’, compostas portanto de diferentes procedimentos de construção de códigos” (*Ibidem*, p.40).

A partir do quadro comparativo *As Ações Físicas: De Stanislávski a Barba*, proposto por Bonfitto (2002, p.102-104), percebe-se que o único encenador que tem a música como matriz geradora da ação é Meierhold. O autor trata especificamente das matrizes geradoras de ações físicas, contudo, reconhece que os elementos da construção da ação para Meierhold estão relacionados diretamente às escolhas que o encenador faz para o seu teatro. Nesse sentido, a música configura uma importante matriz operacional da poética meierholdiana.

Também para Picon-Vallin (2008), o princípio da música como base construtiva do espetáculo teatral meierholdiano abrange mais do que o papel dado à música por qualquer encenador até o momento. Tal princípio abrange a linguagem musical em seus mais diversos aspectos e compreende procedimentos criativos inovadores. Para a pesquisadora:

Essas relações vão da fusão, do uníssono das séries musicais, visuais, faladas, gestuais, em um conjunto harmonioso que visa a provocar a hipnose no espectador - já em curso em *Tristão e Isolda* (1909) e magnificamente realizada no *Orfeu de Gluck* (1911) - até o desenvolvimento de uma estratégia de contraponto em que cada linha permanece autônoma, portadora de um sentido diferente, um conjunto de tipo polifônico que suscita emoções ativas e não procura criar qualquer tipo de encantamento (PICON-VALLIN, 2008, p. 23).

Percebe-se que as relações entre os elementos da cena e a música que desprendem da prática de Meierhold não são de equivalência, mas extremamente complexas e variáveis. Assim, as acepções mais comuns de “teatro musical” não se aplicam ao teatro de Meierhold. Picon-Vallin afirma:

Em sua obra, o “teatro musical” seria uma forma de teatro dialogado em que o papel da música, *audível e inaudível*, é o de valorizar o texto, estruturá-lo, aprofundar seu sentido, encená-lo afinal. Seria um teatro dramático, no qual a música tem papel essencial na encenação de um texto (*Idem*, p. 21).

Dessa forma, percebe-se que, no início do século XX, Meierhold amplia consideravelmente as referências para o trabalho de composição teatral e a música desempenha um papel fundamental na reforma da cena proposta por esse encenador. No entanto, em decorrência do longo período em que, por razões políticas, o nome de Meierhold permaneceu riscado da história do teatro russo, o acesso restrito aos documentos, textos e estudos sobre seu teatro dificultou a divulgação de sua obra em toda a sua abrangência temática, tanto na Rússia como no ocidente. De fato, as reflexões sobre os diversos aspectos do teatro de Meierhold tem se dado, de forma mais sistemática, nos últimos trinta anos.

1.2 Sobre o acesso e divulgação de seus estudos

Quase respirando cheiro de tinta,

Haveis vos aniquilado pelo truque

O nome desse truque é alma.

BÓRIS PATERNAK, AOS MEIERHOLD

Evguêni Vakhtângov⁴ declarou, em 1921, a respeito “do inventor da maioria das formas teatrais e dos estilos de encenação que serão desenvolvidos no século XX”: “Meierhold deu raízes ao teatro do futuro” (VAKHTÂNGOV *apud* PICON-VALLIN, p.22).

Ademais, a prática cênica meierholdiana caminhou paralelamente ao amadurecimento de suas formulações teóricas. Como esclarece Maria Thais (2009):

⁴ Brillhante ator do primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, grande conhecedor do “sistema” de Stanislávski a partir de seu interior e melhor professor de suas conquistas que seu próprio criador (nas palavras do próprio Stanislávski), Vakhtângov leu *Sobre o teatro*, de Meierhold, texto com o qual se identificou, e era um admirador do trabalho do encenador (PICON-VALLIN, 2008, p.93).

Podemos considerar *Sobre o Teatro*, escrito por V. E. Meierhold em 1912, como o primeiro livro escrito por um encenador na história do teatro russo, e um testemunho exemplar da perspectiva estética de um artista, pois abordava, ainda que de forma não sistemática, temas recorrentes no teatro meierholdiano (p.57).

Contudo, sabe-se que parte da fascinante história do teatro russo do início do século XX, da revolução e dos anos de 1920 e 1930 (incluindo o nome de Meierhold) foi petrificada pelos anos de chumbo do stalinismo e permaneceu desconhecida por um longo tempo.

Em 1938, a segunda esposa de Meierhold, a atriz Zinaida Reich foi encontrada morta com 19 facadas no apartamento em que moravam na cidade de Moscou. O fato aconteceu 24 dias após Meierhold ser preso pela ditadura stalinista sob a acusação de trotskismo e formalismo. No dia 2 de fevereiro de 1940 o encenador russo foi sumariamente executado.

Após o silêncio instaurado depois do fuzilamento de V. E. Meierhold provocado pelo banimento de seu nome da história russa oficial, somente no início dos anos de 1960 foram retomados os estudos e a análise crítica da sua obra, com as publicações de pequena parte de seus escritos.

Se até a época de sua morte, a produção crítica russa (favorável ou não) compreendia, como analisa Maria Thais (2009), o projeto cênico meierholdiano na sua integralidade - abarcando os aspectos técnicos, estéticos e poéticos - o mesmo não ocorreu após a sua reabilitação no final dos anos 50 (os seus trabalhos artísticos e escritos estiveram banidos até 1955, quando Meierhold foi reabilitado pela corte suprema da antiga URSS).

Maria Thais escreve:

Até os anos de 1980 a abordagem crítica do projeto estético e poético de V. E. Meierhold na Rússia concentrava-se basicamente na análise dos aspectos estéticos da encenação, sem o exame dos procedimentos técnicos que conduziam o trabalho do ator. Negligenciava-se, pois, os indícios de um sistema de representação próprio, omitindo-se uma abordagem, sistêmica ou não, da arte do ator, o que resultou numa clara cisão entre a encenação e a pedagogia. Nos últimos vinte anos, com as mudanças das condições políticas do país, grande parte do Arquivo Meierhold foi reunida em Moscou, ampliando sobremaneira os títulos publicados, além do aparecimento de estudos específicos acerca das concepções meierholdianas sobre o ator (MARIA THAIS, 2009, p. 4).

No capítulo *Aprendizagem* publicado em 1991 no livro *A arte secreta do ator*, BARBA comenta:

Podemos ler sobre os métodos de ensino que Meyerhold usou em suas aulas no estúdio da Rua Borondiskaia (descritos em sua revista, *O Amor de três laranjas*), acerca dos seus “processos liberadores” e pelo catálogo prático de técnicas teatrais. Quando lemos Sklovskij podemos entrever os ensinamentos de Meyerhold no curso de direção do GYRM (Laboratórios Superiores Estatais para a direção). Sklovskij relata a visita de Eisenstein⁵ e sublinha a necessidade de aprender a criar novas convenções além das que não são mais percebidas como tais (não se pode esquecer o quanto o teatro realista é convencional). Lamenta, em seguida, o fato de os ensaios de Stanislavski e Meyerhold não terem sido filmados, de modo que novos diretores “pudessem ficar acostumados a aprender e a ficar atônitos” (BARBA, 1995, p.28).

Em sua tese *Vsévolod E. Meierhold – O encenador pedagogo* editada como parte integrante do livro *Na cena do Dr. Dapertutto*, Maria Thais destaca que alguns temas e problemas centrais da obra meierholdiana foram levantados primeiramente por estudiosos ocidentais, como é o caso, acrescentamos, de Eugenio Barba.

Em 1990, por decisão oficial, foi criado o museu *Memorial Meierhold* em Moscou, no apartamento em que o encenador viveu nos últimos anos de sua vida. O museu foi aberto em julho de 1991 sob a coordenação da neta de Meierhold, Maria Valentei.

No Brasil, o Prof. Dr. Jacó Guinsburg, estudioso do teatro eslavo e precursor no país, como teórico e como editor de inúmeros trabalhos sobre a vanguarda russa, considera que hoje, mais do que nunca, há interesse de muitos pesquisadores de universidades brasileiras pelas obras mais significativas do acervo russo⁶ e pelo contato com críticos, diretores e atores que fazem parte da atualidade teatral russa. Sobre o interesse por V. Meierhold, Guinsburg escreve:

⁵ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898 - 1948) foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Foi relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística. Notabilizou-se por seus filmes mudos *Strike*, *O Coraçado Potemkin* e *Outubro: Dez Dias que Abalaram o Mundo*, assim como os épicos históricos *Alexander Nevsky* e *Ivan, o Terrível*. Sua obra influenciou fortemente os primeiros cineastas devido ao seu uso inovador de escritos sobre montagem. Dedicou-se ao teatro a partir de 1920, primeiro como desenhista (fazendo cenários, figurinos e esquemas de encenação), logo como estudante do curso de direção de Meierhold e depois como diretor, no Teatro Operário de Proletkult.

⁶ Vale destacar a recém-lançada *Nova Antologia do Conto Russo* (2011, Editora 34. Org. Bruno Barretto Gomide) com traduções inéditas para o português de autores apreciados por Meierhold cujas obras foram utilizadas em suas montagens.

O interesse pelo teatro russo que, desde 1920, veio num crescendo, inclusive no Brasil, por razões até mais político-ideológicas do que propriamente culturais e artísticas, sofreu uma inversão a partir dos anos de 1960 e do acelerado ritmo de modernização e de atualização de nosso teatro. Nesse fluxo, o nome de Vsévolod Meierhold começou a impor-se, a princípio como que à sombra de Stanislavski, e no curso do tempo com uma presença cada vez mais destacada, sendo hoje uma fonte de referência obrigatória na abordagem dos processos de vanguarda e renovação cênicas em nosso país e não menos internacionalmente (GUINSBURG *apud* MARIA THAIS, 2009, contracapa).

É sob a orientação de J. Guinsburg que a pesquisadora Maria Thais realiza grande parte de seus estudos, já citados na presente pesquisa, sobre o encenador russo. Como pesquisadora visitante do Centro de Pesquisa da Obra de V. Meierhold, do Instituto Estatal de Estudos da Arte em Moscou, realizou um levantamento das edições russas, documentos, artigos em jornais e revistas que ampliassem os sinais encontrados no ocidente, especialmente sobre a fase do Estúdio da Rua Borondiskaia entre 1913 e 1916. Maria Thais traduziu diversos textos e artigos, além da tradução do livro *Sobre o Teatro* de Meierhold, a partir do original russo e cotejada com a edição francesa de Picon-Vallin.

Outra pesquisadora, cujos estudos sobre Meierhold são bastante difundidos no Brasil, é justamente a francesa Béatrice Picon-Vallin, também já citada nesta dissertação, pelo constante diálogo que estabelece com pesquisadores brasileiros e pelas publicações de textos, críticas e ensaios sobre Meierhold e sua influência na cena contemporânea disponíveis em traduções brasileiras. Picon-Vallin, dentre os autores que compõem a bibliografia deste trabalho, é a pesquisadora que mais aborda através de citações e análises a questão musical na poética meierholdiana.

Contudo, há ainda textos de V. Meierhold que não foram traduzidos no Brasil. Nas línguas ocidentais, podemos encontrá-los principalmente em francês, inglês e espanhol.

Dessa forma, os estudos acima citados, assim como textos disponíveis em língua estrangeira, constituem a principal fonte bibliográfica sobre o teatro de Meierhold nesta pesquisa.

Consideramos importante apresentar também, ainda no 1º capítulo desta dissertação, uma breve revisão histórica da trajetória artística de Meierhold com o objetivo de oferecer ao leitor, antes de seguirmos com a análise proposta, um resumo panorâmico

do contexto político, social e artístico em que o encenador russo viveu e desenvolveu o seu teatro. É esse, portanto, o tópico seguinte.

1.3 A trajetória artística de Meierhold: breve relato biográfico

Para compilarmos as informações biográficas de Vsévolod Meierhold que constam neste tópico utilizamos como principal fonte de referência o texto em espanhol “Nota Biográfica sobre Meyerhold” do livro *Teoría Teatral* (MEIERHOLD, trad. BARRENO, Madri, 2008, p.11-23), além de consultas pontuais aos livros *Teatro de Meyerhold* (MEIERHOLD, trad. CONRADO, 1969), *Stanislavski, Meierhold & Cia.* (GUINSBURG, 2001) e *Meyerhold: Textos Teóricos* (MEIERHOLD, trad. HORMIGON, Madri, 1998). Assim, o que se segue é um pequeno resumo referenciado nos textos citados acima e elaborado para que o leitor tenha à mão as principais informações sobre a vida e a obra de Meierhold.

1.3.1 Origens

Meierhold nasce em Penza, no dia 28 de janeiro de 1874, no seio de uma família luterana. Seu pai, Emil Meierhold era alemão e sua mãe, Alvina Danilovna, de origem báltica. Meierhold recebe o nome de Karl-Fiodor-Kasimir.

Vive sua infância e adolescência em Penza. A cidade era um centro teatral e artístico entre as províncias e também servia de exílio a refugiados políticos: populistas, primeiros marxistas, polacos, que eram, em sua maioria, escritores e artistas. Esse ambiente, e a influência de sua mãe musicista, contribuíram em grande medida para suas afinidades artísticas. Pelo contrário, por parte de seu pai recebeu imposições e ameaças, pois este queria fazer do filho um alemão a serviço do império de Bismark.

Como reação, ao completar vinte e um anos, Meierhold converte-se em ortodoxo grego, tomando o nome de Vsévolod Emilievitch e assumindo a nacionalidade russa. Vsévolod Garsin era o escritor predileto dos jovens daquela época, deprimido e pessimista, suicidou-se na juventude. Meierhold escolheu seu nome como homenagem ao poeta.

1.3.2 Da Escola de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica para o Teatro de Arte de Moscou

Em 1895, Meierhold muda-se para Moscou para estudar Direito, mas sente-se fortemente atraído pela vida artística da cidade e, no ano seguinte, abandona o curso e ingressa na Escola de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica, tendo como professor

Niemiróvitch-Dântchenko, cujas observações quanto ao desempenho excepcional de Meierhold como aluno, atestavam a capacidade de se distinguir com sua personalidade cênica, sua sólida formação e capacidade intelectual.

Logo, Meierhold é convidado por Dântchenko para integrar o primeiro grupo de atores do Teatro de Arte de Moscou e durante quatro temporadas, entre 1898 e 1902, interpretou dezoito personagens, entre papéis de gênero e papéis grotescos, mas era excluído do elenco principal. Nesse período, durante os ensaios de *A Gaivota*, Meierhold conhece seu autor, A. Tchékov, por quem demonstra grande admiração e com quem trocará correspondências, com frequência, nos anos seguintes.

Aos crescentes conflitos sobre a validade dos caminhos percorridos por Stanislávski e Dântchenko, somou-se o descontentamento de Meierhold e alguns outros atores do Teatro de Arte por conta das reformas administrativas realizadas em 1901/1902. Assim, em 12 de fevereiro de 1902, o TAM comunica o afastamento de Meierhold, assim como o de outros atores. Ele cumpre o contrato até o final, março de 1902, e entre abril e maio faz a sua primeira viagem ao exterior - vai a Milão, Itália.

1.3.3 A Trupe de Artistas Dramáticos Russos

Em agosto, Meierhold inicia seus ensaios na Trupe de Artistas Dramáticos Russos, composta por 38 jovens atores sob direção dele e de C. Kochervéron na Ucrânia. A trupe ocupa um celeiro, numa cidade com características provincianas, sem vida intelectual significativa. No período de seis meses são encenadas cento e quinze peças, um quarto delas em um ato, formando um repertório identificado como cópia ao estilo de produção do TAM, das quais Meierhold participa como ator de oitenta e três.

A Trupe obtém sucesso durante a temporada e realiza, na primavera seguinte, uma turnê por três cidades da Crimeia, no fim da qual Meierhold e Kochervéron separam-se. Da associação com o consultor literário A. M. Rêmikov surge a Cia. do Drama Novo, traduzida também como Confraria ou Sociedade do Drama Novo, que idealiza um novo projeto artístico pautado na nova literatura russa.

1.3.4 A Cia. do Drama Novo

Na temporada de 1904-1905, a Cia. transfere-se para Tiflis, capital da Geórgia, onde lhe fora oferecido um bom contrato no teatro recém-construído pela Sociedade Artística e equipado com palco giratório, mecanismos de elevação de nível no tablado e iluminação

moderna. A Cia. estreou com *As Três Irmãs* de Tchekov onde encontramos os primeiros sinais de transformação nas encenações meierholdianas. A montagem seguinte, *Neve*, de Przybyszewski aprofunda as experimentações e provoca reação contrária do público e da crítica local que denominava o espetáculo de “charlatanismo literário”. Esta foi a última temporada da Cia. que seria reativada, por um curto período, no inverno de 1905-1906.

1.3.5 A convite de Stanislávski: o Teatro-Estúdio

Depois da experiência em Tiflis, Meierhold encontra-se sem trabalho quando lhe é apresentada uma magnífica oportunidade: Stanislávski oferece-lhe a direção de um Estúdio Laboratório Experimental, em Moscou. O Estúdio nasce da necessidade de experimentar formas cênicas novas paralelamente às representações do Teatro de Arte.

O Teatro-Estúdio, como nomeou Meierhold a primeira filial do Teatro de Arte, não objetiva ser nem uma escola para principiantes nem um teatro convencional. Mas já nos discursos de abertura do Estúdio, em maio de 1905, os dois diretores, Stanislávski e Meierhold, revelavam diferentes perspectivas. Mas apesar dos diferentes tons do discurso, os dois encenadores convergiam na tese fundamental: buscar meios para concretizar, na cena, as inovações impostas pelo novo drama, o drama simbolista.

Stanislávski havia acompanhado a trajetória de seu ex-aluno nas províncias e sabia perfeitamente as diferenças que os separavam. Contudo, sabia também que sua capacidade criadora era fora do comum e só poderia levá-lo a investigar terrenos novos. Desse modo, Meierhold juntou-se a um grupo heterogêneo de pintores, cenógrafos, atores e músicos com a tarefa de montar *A morte de Tintagiles* de Maeterlinck.

No entanto, apesar dos resultados positivos, o Teatro-Estúdio não prosperou. Parece que Stanislávski considerou que o trabalho havia tomado um caminho que divergia fundamentalmente de seus ensinamentos e decidiu fechar o Estúdio. A isso se soma a revolução recém-instaurada que terminou com muitos planos do Teatro de Arte de Moscou.

1.3.6 A Cia. Vera Komissarjévskaia

Novamente sem trabalho, ao final de 1906, Meierhold tenta retomar a Cia. do Drama Novo, porém, sem sucesso. Neste momento, recebe uma oferta da atriz Vera Komissarjévskaia para dirigir, em São Petersburgo, o teatro que levava seu nome. A

atriz havia interrompido sua carreira no Teatro Alexandrinski para criar um teatro próprio e procurava um diretor capaz de levar à cena um repertório moderno que satisfaria seu público de estudantes e intelectuais. O teatro foi inaugurado em 10 de novembro de 1906 com a estreia de *Hedda Gabler*, de Ibsen.

Ao final de duas temporadas, entre sucessos e fracassos, Komissarjévskaia rompeu seu contrato com seu diretor porque considerava que ele não dava espaço ao seu temperamento dramático. A relação conflituosa entre a atriz e Meierhold foi decorrente, segundo Maria Thais, do encontro de duas práticas teatrais: aquela que se fundava na figura do ator, e a que se afirmava, cada vez mais, na regência do diretor.

1.3.7 Os Teatros Imperiais e o Dr. Dapertutto

Em novembro de 1908, Meierhold encontra-se sem trabalho em plena temporada quando recebe a proposta inesperada de V. A. Teliakovski para assumir a direção dos Teatros Imperiais de São Petersburgo (Teatro Mariinski e Teatro Alexandrinski). Meierhold aceita sem vacilar e, durante dez anos, permanece à frente dos teatros oficiais. Desta época são os espetáculos *Tristão e Isolda*, *Don Juan*, *O Príncipe Constante*, *O Baile de Máscaras*, entre outros.

Porém, paralelamente a sua atividade teatral oficial desenvolve uma atividade paralela de caráter experimental, que realiza em pequenos teatros, círculos de amigos, clubes, etc. Para tal finalidade, Meierhold assume o pseudônimo Dr. Dapertutto, tirado de um personagem de Hoffman, seu autor preferido. As atividades do Dr. Dapertutto compreendem conferências, viagens, colóquios, preparação de material para futuras publicações, a criação de uma pequena revista “O amor de três laranjas” que funciona de 1914 a 1916, e finalmente a criação de um Estúdio-Escola na Rua Borondinskaia. O objetivo de Meierhold no Estúdio era prover o ator de uma técnica que o transformasse num criador capaz de abarcar a obra em sua totalidade.

A revolução de 1917 surpreendeu Meierhold enquanto montava um dos grandes êxitos de sua carreira no Teatro Alexandrinski, *A Mascarada*, de Lermontov. Foi o fim de seu trabalho nos Teatros Imperiais.

1.3.8 Outubro Teatral e Construtivismo

Por decreto de 22 de novembro de 1917, o novo Estado Soviético agrupa todos os teatros em um departamento especial, o T.E.O (Seção Teatral do Comissariado de

Educação). Meierhold é nomeado diretor da seção de Petrogrado do T.E.O e, ali, busca atrair velhos amigos, principalmente os simbolistas, e outros novos, sobretudo os cubistas e futuristas, dentre estes estava Maiakovski que escreveu *O Mistério Bufo*, encenada por Meierhold em 1918 para celebrar o primeiro aniversário da revolução.

Em 1919, fugindo da fome, abandona Petrogrado com sua mulher e três filhas e se refugia na Crimeia. É preso durante a guerra civil e só consegue voltar para a República Socialista Soviética Russa em 1920, quando o exército vermelho libera a cidade. Meierhold ingressa no Partido Comunista. Seu regresso, vestido de comissário de guerra, com jaqueta de couro e revólver na cintura, foi acolhido calorosamente nos meios teatrais da capital.

No mesmo ano, 1920, Meierhold foi nomeado chefe do T.E.O e lança a ideia de Outubro Teatral, cujo objetivo era organizar o trabalho artístico de modo a tornar o terreno teatral um órgão de propaganda comunista e liquidar as tendências culturais neutras. Sua nova orientação para um teatro proletário começa com a montagem de *As Auroras*, texto de Emil Verhaeren de 1898, visto que o ateliê de dramaturgia comunista instituído pelo órgão Proletkult para criar o novo drama comunista não produziu nenhuma obra aceitável. Meierhold transforma o texto, modernizando-o e introduzindo alusões à situação do momento. A estreia da peça provocou acaloradas discussões e como resultado, Meierhold foi destituído da direção do T.E.O e passou a ser um artista independente.

A partir desse momento, o encenador estabelece estreito contato com o grupo construtivista que buscava realizar uma arte baseada no materialismo recusando toda a herança cultural idealista do passado. Com efeito, os postulados construtivistas que buscavam uma beleza funcional e utilitária foram o ponto de partida para que Meierhold desenvolvesse a biomecânica.

1.3.9 Biomecânica e o Teatro Meierhold

Durante todo o inverno de 1921-1922, trancado em um teatro meio abandonado, o Sohn, Meierhold dedica-se à tarefa de formar atores para a sua própria companhia e investigar o princípio da biomecânica. Em abril de 1922, com a encenação de *O Corno Magnífico*, de Crommelynk, leva à cena a biomecânica e o cenário construtivista. Este

estilo abarcou uma ampla etapa de suas atividades artísticas cujas principais criações foram *A morte de Tarelkin*, de Kobylin e *A Floresta*, de Ostrovski.

Em 1923, celebraram-se solenemente, no Teatro Bolshoi, os cinquenta anos de Meierhold e os 25 anos de suas atividades teatrais. Foi-lhe concedido o título de “Artista do Povo” e ao final do mesmo ano, foi criado o Teatro Meierhold. Na mesma época, Meierhold dedica-se a atividades de ensino nos Laboratórios Superiores Teatrais de Estado (GVYTM), que em 1926, passa a se chamar Teatro Estatal Meierhold.

É também nessa época que Meierhold intenta utilizar o cinema em seus espetáculos. Tendo representado o papel de Lord Henri no filme *O Retrato de Dorian Gray*, entusiasma-se pela nova arte. O conceito de montagem cinematográfica desenvolvido por Eisenstein, que fora seu aluno e assistente de direção, será compartilhado por Meierhold, por quem o cineasta devota grande admiração. No entanto, Meierhold percebe o perigo que corria o teatro de perder sua especificidade. Assim, tenta uma síntese dos elementos resultantes de vinte e cinco anos de pesquisas. Esta síntese teve seu apogeu na montagem de *O Inspetor Geral*, de Gógol, cuja estreia em Paris foi ovacionada por artistas como Picasso e Cocteau.

1.3.10 Meierhold contra o meierholdismo, A Conferência dos Diretores e o apoio de Stanislávski

Depois do sucesso de *O Inspetor Geral*, Meierhold realizou durante os anos seguintes uma série de montagens, das quais não se sentia muito orgulhoso, sobretudo porque não encontrava os textos que desejava. Em um telegrama a Maiakóvski, em 1928, escreve: “O teatro está agonizando, não há obras novas”.

Em 1929-1930, o encenador monta duas obras de Maiakóvski, *O Percevejo* e *Os Banhos*, ambas criticavam a burocracia e a mentalidade pequeno-burguesa. Pouco depois, Maiakóvski suicidou-se.

Entre os últimos trabalhos de Meierhold merece destaque *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, que montou em homenagem à sua esposa, a atriz Zinaida Raikh. A obra foi considerada formalista e retrógrada pelos críticos. E em 1935, Meierhold encena no pequeno Teatro de Ópera, *A Dama de Espadas*, de Tchaikóvski.

O resultado de toda a atividade do governo soviético contra a liberdade dos artistas, nesse período, foi a resolução do Congresso de Escritores, em 1934, que proclamou o

realismo socialista como única e verdadeira arte. Em 1936, Prokofiev, Shostakovitch e Meierhold foram acusados de formalismo por Zanolov, autor da resolução de 1934, juntamente com o escritor Gorki.

Meierhold vai a Leningrado em março de 1936 e, como resposta às acusações de Zanolov, pronuncia uma extensa conferência com o título “Meierhold contra o meierholdismo” na qual ataca seus imitadores e ganha mais inimigos. No mês seguinte, na Conferência de Diretores, é acusado por Tairov e alguns de seus antigos alunos, de formalista. Ao invés de retratar-se, Meierhold ataca também a política cultural do Governo e do Partido.

Meses mais tarde, começaram os Processos de Moscou e, em janeiro de 1938, o Teatro Meierhold foi fechado por decreto oficial. Nesse momento, Stanislávski foi o único que o ajudou oferecendo-lhe um cargo em um dos Estúdios do TAM, porém, a morte de Stanislávski, em junho do mesmo ano, priva Meierhold de seu último apoio.

Em junho do ano seguinte, o Congresso dos Diretores chama Meierhold para fazer uma declaração pública de seus erros. Mas, em seu discurso, negou as acusações formuladas pelo fiscal general Andrei Vyshinski e perguntou “se um mestre não teria direito de experimentar suas ideias criadoras”. Disse ainda que o realismo socialista nada tinha a ver com a arte e que sem arte não há teatro.

Três dias depois, Meierhold foi preso e deportado. Como já mencionamos, o nome de Meierhold é riscado da história oficial russa e soviética. Muitos de seus documentos e arquivos pessoais são salvos por amigos, como o cineasta Eisenstein que recebe da filha de Meierhold as caixas de arquivos retiradas às pressas do apartamento da família. Contudo, os textos e estudos do mestre russo só seriam divulgados amplamente vários anos mais tarde.

Dito isso, passamos ao tópico seguinte que introduz as reflexões de Meierhold sobre a música no teatro a partir dos seus aprofundados estudos sobre a ópera ou drama musical.

1.4 Meierhold e as reflexões sobre o drama musical

As chamadas “revoluções cênicas” do início do século XX, segundo os estudos de Picon-Vallin (2008), não estão ligadas somente às revoluções cenográficas - sem dúvida, muito importantes nesse período com os estudos de Adolphe Appia e Gordon

Craig – no entanto, a pesquisadora afirma que elas estão em relação direta com uma reflexão sobre a música no teatro:

As propostas de *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte comum”, geralmente traduzida por “obra de arte total”) realizadas por Richard Wagner tiveram uma influência essencial nos destinos do teatro europeu, bem como os modelos orientais (papel da orquestra situada no palco) que se impõem nas vanguardas do início do século (PICON-VALLIN, 2008, p. 19).

Desse modo, a reflexão sobre a ópera e a reforma de sua encenação, nesse período, alimenta paralelamente o pensamento de encenadores como Appia, Craig, Stanislávski e Meierhold (todos trabalharam na montagem de óperas) sobre a utilização e o lugar da música no teatro.

A influência de Richard Wagner na Rússia se fez sentir desde o início do século XX, na medida em que o desenvolvimento da arte da encenação aprofundou a unidade do espetáculo. Tal unidade pressupõe uma relação de interdependência entre todos os seus componentes. Sobre a influência das ideias de Wagner, Maria Thais (2009) discorre:

O diálogo com as artes intermediárias foi consciente e constituiu o problema principal da criação, e nenhum grande homem de teatro do século XX escapou do confronto com as teorias de Wagner (MARIA THAIS, 2009, p.48).

O contato de Vsévolod Meierhold com os escritos de Wagner, segundo Picon-Vallin, data do início do século XX com a leitura das suas obras completas em alemão, para a preparação de *Tristão e Isolda*, levado à cena em outubro de 1909 no Teatro Mairinskii, que pode ser considerado o espetáculo exemplar da sua concepção de drama musical.

Por sua vez, Maria Thais afirma que Meierhold tinha conhecimento dos escritos de Wagner no início do século, mas sua perspectiva sobre a obra wagneriana encontrou apoio teórico a partir das ideias de Adolphe Appia, expressas em seu livro *Die Musik und die Inszenierung* que pode ser traduzido como *A Música e a Encenação*.

Sobre a influência de Appia, Hormigón (1998) escreve:

Os textos de Appia [...] influenciaram profundamente a formação de Meierhold. Não apenas na forma de reunir texto e música no espetáculo, mas também na compreensão musical das palavras, da gestualidade, do jogo, como elementos da partitura que é a encenação (p.389, tradução nossa).

De toda forma, tanto a reflexão sobre a encenação da ópera nos escritos de Adolphe Appia, quanto as realizações de Vsévolod Meierhold a partir de 1909 (*Tristão e Isolda*, *Orfeu*, *Electra*, *O Convidado de Pedra*, *O Rouxinol*, etc) apresentam a ópera como forma problemática e constituem um laboratório de experimentação da música no teatro.

Assim, PICON-VALLIN conclui:

[...] efetivamente, os grandes reformadores recorrem à música para renovar a linguagem teatral. A música, arte do tempo, torna-se, para Appia, e mais tarde para Meierhold, o sistema regulador que orienta e dita a encenação, arte do espaço (PICON-VALLIN, 2008, p.20).

Além disso, a característica da integridade (interdependência dos componentes da cena) proposta por Wagner para o drama musical permitiu que Meierhold entendesse a complexidade da composição cênica e as tarefas que o encenador deveria cumprir para o domínio de todos os aspectos da cena.

O principal período do trabalho de Meierhold com montagens de óperas durou de 1908 a 1917, quando a sua produção como encenador dos Teatros Imperiais de São Petersburgo baseou-se em duas vertentes: a primeira, a ópera, e a segunda, a formação de um repertório composto de obras da dramaturgia antiga, como *Don Juan* de Molière, encenada em 1910 no Teatro Aleksandrinskii, que correspondia aos anseios programáticos do movimento de retorno às tradições.

Mais tarde, em 1935, Meierhold monta ainda *A Dama de Espadas*, de Tchaikovsky,⁷ encenação que causou escândalo pela adaptação do libreto e pelos cortes na partitura, mas encantou o jovem compositor russo Dimitri Schostakóvitch cuja obra musical será consideravelmente influenciada por Meierhold.

Para Maria Thais, o caráter convencional da ópera permite que Meierhold formule alguns paradigmas que irão permear o seu pensamento artístico. Ela cita o artigo “A Encenação de Tristão e Isolda no Teatro Mairiínski” (1909) em que Meierhold trata da questão da *convenção* na ópera:

⁷ Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893) é o compositor russo mais famoso do mundo. Tchaikovsky, assim como Mozart, é um dos poucos compositores aclamados que se sentia igualmente confortável escrevendo óperas, sinfonias, concertos e obras para piano.

No seu artigo [...] encontramos os principais elementos de reflexão do encenador sobre a composição cênica da ópera. Partindo do pressuposto de que “há uma convenção na base da arte lírica - canta-se”, a encenação deveria impedir que o espectador se perguntasse por que “nesse drama os atores cantam ao invés de falar” (MARIA THAIS, 2009, p.48).

Portanto, é possível destacar a importância das reflexões de Meierhold sobre o drama musical na criação do seu *Teatro da Convenção Consciente*, com o qual o encenador, nos anos de 1910, reintroduz no palco todo o “teatral” que Stanislávski banira em sua luta contra os clichês:

A técnica da “convenção consciente” luta contra o princípio da ilusão. O novo teatro nada tem a fazer com a ilusão, este sonho apolíneo. Fixando a plástica estatuária, fixa ao mesmo tempo, na lembrança do espectador, certos agrupamentos portadores, ao lado das palavras, das notas falsas da tragédia (MEIERHOLD, trad. CONRADO, 1969, p.38).

E, ainda:

A ribalta abolida, o teatro da convenção consciente baixará a cena ao nível da orquestra. E como a dicção e os movimentos dos atores estão fundamentados no ritmo, contribuirá para ressuscitar a *cascata*. Neste teatro, a palavra se transformará facilmente num grito melodioso ou num silêncio, também melodioso (*Ibidem*, p.37).

Assim, no final da primeira década do século XX, a música configurava-se para Meierhold como modelo máximo de produção artística, por ser capaz de “revelar o mundo da Alma em sua plenitude” (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.49). A partir da música, esboçou-se, para o encenador, uma concepção espetacular do drama. Porém, Meierhold ainda iria mais longe, desenvolvendo amplamente os princípios e procedimentos criativos intrinsecamente ligados à música em seu teatro.

1.5 Meierhold e a música: aproximações

Sobre a última declaração pública de Meierhold no Congresso dos Diretores, Picon-Vallin (1989) comenta:

Em sua última e definitiva intervenção, na Conferência Pan-russa dos Encenadores, a 15 de junho de 1939 onde, sob a pressão ambiente, chega a renegar muito de si mesmo, [Meierhold] não cede entretanto um centímetro em suas convicções sobre a importância da música na composição de um espetáculo e no jogo do ator (p.14).

É interessante notar que desde os seus primeiros textos teóricos até as suas últimas declarações e conferências, Meierhold aborda a questão da música no teatro, o que confirma a grande aproximação do encenador com esta arte.

Meierhold afirmava: “A música é a arte mais perfeita. Ao escutar uma sinfonia não se esqueça do teatro. A alternância de contrastes, dos ritmos, dos tempos, a união do tema principal e dos temas secundários, tudo isso é necessário ao teatro como à música” (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.22). E recomendava a seus alunos (atores e diretores) que fossem o mais frequentemente possível a concertos.

Contudo, o que possibilita a sólida parceria do encenador com a música é a sua própria formação na área. Como declara Picon-Vallin:

Meierhold tem uma formação musical muito aprofundada. Violinista, ele poderia tornar-se um músico profissional [...]. Ele é capaz de ler partituras à primeira vista, sabe reger a orquestra de seu teatro, encomenda com extrema precisão a música de que necessita ao compositor escolhido para este ou aquele espetáculo. Nos anos 20, cerca-se de compositores, pianistas, e intitula suas encenações como obras musicais: *opus*,⁸ seguido do número correspondente (PICON-VALLIN, 2008, p. 22).

Ainda nas palavras da pesquisadora, comprovamos a imediata relação do projeto teatral de Meierhold com a música:

Muito cedo, Meierhold recorre à música em seus espetáculos. Já em 1905, ele utiliza a música de Iliá Sats para *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck. Executada sem pausas durante toda a representação, ela faz com que a natureza surja no teatro - faz com que se escute o sopro do vento ou a ressaca do mar -, exprime o indizível, o diálogo das almas e sua parte obscura, enigmática, enfim, cria o meio propício para a “desrealização” da cena, necessária à representação da nova escrita do simbolista belga (*Ibidem*, p.22-23).

Além de Sats,⁹ outros importantes compositores desenvolveram trabalhos com V. Meierhold, como Gnessin,¹⁰ Prokofiev¹¹ e Shostakóvitch.¹² cuja colaboração “sempre

⁸ *Opus* é uma palavra latina que significa "obra" ou "trabalho". É utilizada em várias áreas, principalmente na música. Seguida de um número de ordem, designa uma composição musical, na ordem em que foi publicada, situando-a no conjunto da obra catalogada de um compositor.

⁹ Iliá Sats (1875-1912), compositor e maestro russo, dedicou sua curta carreira à música para teatro.

¹⁰ Mikhail Fabianovich Gnessin (1883–1957), músico, compositor e professor russo. Trabalhou com V. Meierhold no Estúdio da Rua Borondiskaia onde ministrava o curso *Leitura Musical do Drama*. Gnessin

foi benéfica para ambas as partes, seja para as pesquisas de Meierhold relativas à música no teatro, seja para os próprios compositores a quem Meierhold dava impulsos criadores” (PICON-VALLIN, 1989, p.6).

Dessa forma, a música encontra lugar nos diversos teatros e estúdios pelos quais Meierhold passa, fazendo-se também essencial na formação de seus atores.

1.6 A música nos programas de ensino de Meierhold: formação do ator-músico

A função pedagógica do encenador em relação ao ator sempre foi uma das principais questões com as quais Meierhold se ocupou. É este, inclusive, o foco das pesquisas da professora Maria Thais sobre esse encenador em sua tese *Vsévolod E. Meierhold – O Encenador Pedagogo*.

Picon-Vallin também destaca o pensamento e as ações pedagógicas de Meierhold no teatro e relata que da experiência do Teatro-Estúdio ele tira a seguinte lição: em lugar de simplesmente trabalhar tudo ao mesmo tempo e procurar unir, como ele fez então, elementos heterogêneos (a dramaturgia simbolista, os pintores que trabalhavam com a estilização e os jovens atores formados pelo Teatro de Arte), “é preciso formar um ator novo, depois propor-lhe novos objetivos” (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2006, p.18-19.). Seu método de formação, segundo a autora, vai unir o estudo das épocas e tradições que ele identifica como “autenticamente teatrais” e as disciplinas capazes de desenvolver as habilidades físicas e musicais do ator.

Observa-se que a formação musical do ator foi concebida como parte fundamental do projeto pedagógico de Meierhold, desde o seu primeiro Estúdio, em 1908/1909. Porém, de acordo com Maria Thais (2009), o laboratório do Estúdio da Rua Borondiskaia,

já havia sido professor do primeiro Estúdio de Meierhold (1908) onde ministrou *Coral e Declamação Musical do Drama*.

¹¹ Sergei Sergeievich Prokofiev (1891–1953), compositor russo, foi um dos compositores mais celebrados do século XX. É conhecido por obras como o balé *Romeu e Julieta*, as óperas *O Amor das Três Laranjas* e *Guerra e Paz*, a composição infantil *Pedro e o Lobo* e duas trilhas sonoras para filmes de Sergei Eisenstein.

¹² Dmitri Dmitriyevich Shostakovitch (1906 –1975) é um dos mais conhecidos compositores russos. Os trabalhos orquestrais de Shostakovitch incluem quinze sinfonias e seis concertos. Sua música de câmara inclui quinze quartetos para cordas, um quinteto para piano, duas peças para um octeto de cordas e dois trios para piano. Para piano, ele compôs duas sonatas solo, um primeiro conjunto de prelúdios e um outro conjunto mais tardio de prelúdios e fugas. Outros trabalhos incluem duas óperas e uma quantidade substancial de música para filmes.

inaugurado em 1913, permitiu-lhe aprofundar os estudos musicais e ampliar o campo de referência para além da ópera, do drama musical.

No período que antecedeu o Estúdio, as reflexões sobre o drama musical desde a encenação de *Tristão e Isolda*, já levaram Meierhold a orientar o ator a se relacionar com o desenho da partitura musical.

Contudo, no curso Técnica do Movimento para o Palco, do Estúdio da Rua Borondiskaia, a criação de um programa a ser cumprido pelos atores possibilitava tanto a análise, quanto a experimentação aprofundada das questões musicais na cena. A análise focalizava as formas de utilização da música em diversas referências e sua relação com o movimento, como demonstra o programa abaixo, publicado por Meierhold em uma das edições da revista “O Amor de Três Laranjas”:

Diferença entre os fundos musicais: na senhora Füller,¹³ na senhora Duncan¹⁴ e seus herdeiros (a psicologização das obras musicais), no melodrama, no circo e no teatro de variedades, nos teatros chinês e japonês. O ritmo como suporte dos movimentos. O desenho do movimento é sempre a música, ou a que realmente existe no teatro, ou a que é suposta, como se o ator cantarolasse enquanto age (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, p.164).

Mais tarde, Meierhold inclui a Eurítmica, a ginástica rítmica de Jaques-Dalcroze, importante educador musical, com exercícios de polirritmia¹⁵ e polidinâmica¹⁶, no programa dos Laboratórios Superiores Teatrais de Estado (GVYTM).

No programa do curso de biomecânica há no item “r” a indicação de Meierhold para que sejam construídas duas partituras as quais deveriam estar relacionadas, uma partitura de movimentos e uma partitura musical (BONFITTO, 2002, p.114).

Assim, a atuação se tornará, para Meierhold, cada vez mais complexa e submetida à forma musical. Sobre a importância do ator no jogo com a música, o encenador escreve:

¹³ Loïe Fuller, nascida Marie Louise Fuller (1862 - 1928) foi uma atriz e dançarina norte-americana, pioneira das técnicas tanto da dança moderna quanto da iluminação teatral. Fuller fazia uma união de suas coreografias com seus trajes confeccionados em seda iluminados por luzes multicoloridas.

¹⁴ Angela Isadora Duncan (1877-1927) bailarina norte-americana considerada a pioneira da dança moderna, causou polêmica ao ignorar todas as técnicas do balé clássico.

¹⁵ Os exercícios de polirritmia consistem na execução simultânea de diferentes ritmos em diferentes partes do corpo (BONFITTO, 2002, p.12).

¹⁶ Os exercícios de polidinâmica consistem na execução simultânea de movimentos com diferentes gradações de tensão (*Ibidem*).

É principalmente por meio do ator que a música traduz a dimensão do tempo em termos espaciais. Antes de a música ser dramatizada, ela pode criar uma imagem ilusória somente no tempo; uma vez dramatizada, ela é capaz de conquistar o espaço. O ilusório se tornou real por meio da mímica e do movimento do ator subordinado ao desenho musical; aquilo que antes permanecia apenas no tempo agora se manifesta no espaço (MEIERHOLD *apud* BARBA, 1995, p.216).

O ator, segundo Meierhold, distingue-se por seu ouvido musical e a sutileza de sua percepção do espaço e do tempo cênico, calculado em centímetros e em segundos. “É um ator tragicômico, que sabe que o trágico e o cômico são inseparáveis, que usa a assimetria do contraponto para desestabilizar o espectador, que constrói seu trabalho a partir de contrastes e dissonâncias¹⁷” (PICON-VALLIN, 2006, p.47).

Após a descrição de um exercício de seu Estúdio que fora apresentado ao público - a Cena de Loucura da Ofélia – Meierhold comenta acerca do domínio do ator sobre os procedimentos empregados na cena: “[...] O que parece fácil para o ator-músico torna-se impossível para o ator cuja musicalidade ainda não foi despertada.” (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.426). Em outra passagem, Meierhold afirma: “A palavra obriga o ator a ser músico. A pausa o faz recordar que deve saber calcular o tempo” (MEIERHOLD, trad. BARRENO, 2008, p.77, tradução nossa).

Assim, o que a cena meierholdiana demanda do ator é a assimilação no corpo, voz e mente dos preceitos musicais e a rigorosa aplicação de seus elementos na cena, tanto para a criação dos movimentos quanto para o tratamento da palavra pelo ator.

O teatro meierholdiano, principalmente a partir das experiências do Estúdio da Rua Borondiskaia, funda-se, de acordo com Picon-Vallin, sobre esse duplo movimento de reforma nas artes da cena: “seu ator está dentro do ideal essencialmente musical e sua formação deve oferecer-lhe sólidas bases nessa área” (2008, p.20).

Desse modo, destacam-se como principais procedimentos desenvolvidos no teatro de Meierhold que, dentre outros objetivos, habilitariam o ator a assimilar os princípios musicais e levá-los à cena: os exercícios e estudos da biomecânica e a leitura musical do drama, assuntos que abordaremos nos itens a seguir.

¹⁷ Consonância e dissonância são os dois elementos principais da harmonia clássica. A consonância proporciona uma sensação de repouso e estabilidade. A dissonância proporciona uma sensação de movimento e tensão. Intervalo dissonante é aquele cujas notas não se completam. Tem o caráter ativo, dinâmico, transitivo, instável e de movimento (MED, 2006, p.97).

1.7 Assimilação dos princípios musicais na ação: música e biomecânica

No texto “Enunciados Sobre a Biomecânica¹⁸” organizado por M. Koreniev, estagiário de Meierhold, é possível ter acesso a 44 afirmações do encenador sobre a biomecânica, dentre elas, a de número 39 que estabelece uma analogia com a música:

39. Assim como a música é sempre uma sucessão precisa de medidas que não rompem o conjunto musical, também nossos exercícios são uma sequência de deslocamentos de uma precisão matemática que devem ser claramente distinguidos, o que não impede absolutamente a clareza do desenho do conjunto (MEIERHOLD, trad. MALLET, 2007, p.1).

Outra associação, em termos gerais, entre a música e os exercícios da biomecânica pode ser percebida no texto a seguir de Meierhold, anotado por A. Gladkov:

O treinamento biomecânico representa para o ator o mesmo que o treinamento do músico. O músico estuda, ele tem exercícios para dar agilidade aos dedos, para trabalhar a posição de todo o seu corpo. Ele treina o balançar rítmico da cabeça, seu modo de operar o pedal, etc. Há intérpretes que, quando tocam em concertos, não sabem se libertar desses elementos de treinamento. Dizemos então: “Bom pianista, mas excesso de ginástica, de acrobacia, de virtuosismo.” [...] Mas há pianistas que sabem estabelecer uma fronteira clara entre os exercícios de hoje e o concerto de hoje [...]. Eles são extraordinariamente preparados para executar uma obra musical determinada. A técnica deles não esconde sua visão de mundo, ao contrário, revela-a (MEIERHOLD *in* GLADKOV *apud* PICON-VALLIN, 2006, p. 52).¹⁹

Porém, indo além das associações mais generalizadas, mas não menos importantes para a prática pedagógica de Meierhold, é possível identificar nos princípios da biomecânica tanto elementos musicais estruturantes como funções essenciais que a música desempenha para o desenvolvimento dos exercícios. Assim, faz-se necessário compreender como e para quê se deu a elaboração dos exercícios e estudos biomecânicos de Meierhold para que possamos qualificar o papel da música nos mesmos.

A técnica da biomecânica, na qual, segundo PAVIS (1999), o ator aborda seu papel a partir do exterior antes de apreendê-lo intuitivamente, foi desenvolvida por Meierhold

¹⁸ Texto estabelecido por M. Koreniev (TSGALI, 963, 1338 e 998, 740, tradução de Béatrice Picon-Vallin - CNRS, *in Buffoneries, n° 18-19 - Exercice (s) - Le Siècle Stanislavski, Lecture*, 1989, pág. 215-219. Tradução de Roberto Mallet).

¹⁹ Elementos para um dicionário terminológico elaborado por estudantes, por volta de 1935, a partir de intervenções, conferências e entrevistas de V. Meierhold. Trecho traduzido para o português por Fátima Saadi.

visando afastar uma concepção teatral de cunho introspectivo (p.33). Na biomecânica os gestos são fixados e seguem o princípio da economia para garantir a precisão dos movimentos. Seus exercícios teriam como objetivo o treinamento do ator para o movimento cênico, ou seja, para a ação na cena.

Segundo Picon-Vallin, a história da constituição do repertório de exercícios biomecânicos, “que Meierhold jamais desejará publicar, de medo que, isolados do resto de seus ensinamentos, eles sejam interpretados como receitas [...]” (2008, p.66), começa de 1913 a 1917, no Estúdio da Rua Borondiskaia, quando Meierhold constrói, com sua turma de Técnicas dos Movimentos Cênicos, exercícios sobre a relação entre o gesto e o movimento que aplicam o princípio do coreógrafo italiano Guglielmo Ebreo di Pesaro²⁰, “*partire del terreno*” – saber se adaptar à configuração do lugar de atuação: “é preciso executar os movimentos num círculo, num quadrado, num triângulo, ao ar livre ou em recintos fechados” (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.66). Sobre o mesmo período, Picon-Vallin destaca os estudos de Meierhold sobre a *Commedia dell' Arte* e sua relação com a música:

Meierhold trabalha sobre a relação música, ritmo e movimento estudando os *scenarii*, vestígios escritos do jogo dos antigos atores, com historiadores da *Commedia dell' Arte*, numa pedagogia inovadora, ao mesmo tempo teórica e prática, imediatamente aplicada pelos alunos que acompanham a pesquisa. Os exercícios desenvolvem o movimento cênico em estreita relação com o espaço no qual ele se desenrola, com os objetos manipulados, **numa relação contrapontística com a música** (*Idem, ibidem*, grifo nosso).

Mais tarde, em 1918-1919, na escola de formação do ator que Meierhold cria em Petrogrado, além de estabelecer um programa de disciplinas (ginástica, esgrima, dança e esportes coletivos), o encenador trabalha com exercícios específicos que têm como objetivo a racionalização do movimento, a compreensão do ritmo e o desenvolvimento do sentido do tempo, em suma, objetivos que a biomecânica viria a compreender e que também dizem respeito à assimilação de princípios musicais na ação do ator.

Já em 1921-1922, em seu Laboratório de Técnicas do Ator, Meierhold elabora com seus estagiários Valeri Inkjinov e Mikhaïl Koreniev, uma série de exercícios de biomecânica que, segundo Picon-Vallin (2008), concentram todas as pesquisas desenvolvidas desde

²⁰ Coreógrafo italiano do *Quattrocento*, autor de um Tratado sobre a dança no qual enumera as qualidades indispensáveis ao bailarino, dentre as quais a habilidade de avaliar o espaço onde vai evoluir e adaptar a ele os seus passos (PICON-Vallin, 2006, p.55).

os anos de 1910 sobre a arte do ator, por meio do estudo experimental da *Commedia dell' Arte*, de um estudo bibliográfico e iconográfico dos teatros orientais, da observação e da análise da arte dos grandes atores ocidentais de seu tempo e, por fim, por meio da observação das técnicas das diferentes disciplinas circenses.

Os resultados dessas pesquisas são organizados em função das grades racionais fornecidas pelas ideologias da época (marxismo, produtivismo, taylorismo) e pelas descobertas da psicologia objetiva americana, da teoria periférica das emoções (W. James) e da reflexologia soviética (I. Pávlov, I. Bekhterev) (PICON-VALLIN, 2008 p.66-67).

Para Picon-Vallin, a biomecânica, “coexiste na formação do ator segundo Meierhold, com numerosas outras disciplinas, o que se tende, com frequência, a esquecer” (*Idem, ibidem*). O que também se costuma esquecer, segundo a autora, é que os exercícios de biomecânica são sempre acompanhados de música.

Lev Sverdlin, um dos biomecânicos de Meierhold, escreve:

Com a biomecânica e os elementos de pantomima, Meyerhold nos habituava à música clássica. Fazíamos exercícios, não somente com um acompanhante que tocava valsas ou polcas, mas sobre a música de Rachmaninov, Tchaikovski, Chopin, Schubert (SVERDLIN *apud* PICON-VALLIN, 1989, p.36).

O exercício de biomecânica intitulado "O Tiro com o arco", por exemplo, é acompanhado sucessivamente de trechos de um Estudo em C (dó) maior de Chopin, do Prelúdio da primeira fuga de Bach, de um Estudo em A (lá) maior de Schlosser, e a parada que o precede e conclui é executada ao som do Casamento de Trolkugen de Grieg.

Dessa forma, a biomecânica não deve ser vista, ainda segundo Picon-Vallin (2008), como uma série de exercícios “executados ao ritmo de um apito”, dada a complexidade dos fundos musicais que acompanham os estudos biomecânicos. Assim, ora a frase musical coincide com a sequência de movimentos, ora estabelece com ela uma rede complexa de contrapontos rítmicos. Nesse sentido, a música desempenha uma importante função como matriz que estrutura e garante o complexo desenho das ações dos atores nos exercícios biomecânicos.

Se retomarmos a primeira citação deste tópico²¹, na qual Meierhold compara a sucessão de medidas que formam a música com a sucessão de movimentos que formam o exercício biomecânico, é possível considerar – Picon-Vallin assim o considera também pelos aspectos que abordaremos adiante – “que o movimento biomecânico é concebido sobre o modelo de uma frase musical” (PICON-VALLIN, 1989, p.36).

Dourado e Shöenberg, respectivamente, definem frase musical:

Frase (*ing. Phrase; al. Phrase*) Compreendida na música de forma singular à gramática, consiste em unidade maior do que o MOTIVO, e equivale a uma idéia musical definida de uma melodia. Schönberg define o termo frase da maneira mais simples: o trecho musical que se pode cantar em um só fôlego (DOURADO, 2004, p.139).

O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula (SHOENBERG, 2008, p.29).

Para Shöenberg, a menor unidade estrutural é a *frase*, “uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares” (*Idem ibidem*).

O conceito de frase musical corresponde às expectativas de Meierhold na busca do “desenho dos movimentos” de forma que, assim como a frase é uma unidade que compreende uma sucessão de notas musicais, cada exercício biomecânico é segmentado numa série de ações delimitadas, cada uma com início e fim demarcados. Sobre o início do exercício biomecânico, Picon-Vallin descreve:

A preparação do exercício é às vezes feitas com um “dácilito”, dupla batida brusca das mãos, acompanhada duas vezes por um movimento rápido ascendente e descendente do corpo, que se instala assim numa dinâmica enérgica e se apóia com firmeza nas pernas e nos pés. Esse “dácilito” ou simplesmente “hop”, ordem semelhante às utilizadas no circo, permite ao ator concentrar-se no fragmento que virá em seguida e, ao mesmo tempo, pôr em alerta os seus parceiros. (PICON-VALLIN, 2006, p.62)

De modo geral, cada elemento da atuação meierholdiana é dividido em intenção, realização e reação, segundo o modelo do reflexo, desenvolvido pelo encenador:

²¹ 39. Assim como a música é sempre uma sucessão precisa de medidas que não rompem o conjunto musical, também nossos exercícios são uma seqüência de deslocamentos de uma precisão matemática que devem ser claramente distinguidos, o que não impede absolutamente a clareza do desenho de conjunto (MEIERHOLD, trad. MALLET, 2007, p.1).

A natureza de um ator deve ser essencialmente apta a responder à excitação dos reflexos. Aquele que não possui essa aptidão não saberá ser ator.

Responder aos reflexos significa reproduzir, com a ajuda dos movimentos, do sentimento e da palavra, uma tarefa proposta exteriormente.

A *interpretação* do ator consiste em coordenar os modos de expressão assim suscitados.

Estes modos de expressão são os mesmos elementos da interpretação. Cada elemento comporta, invariavelmente, três fases:

1ª A intenção

2ª A realização

3ª A reação

(MEEERHOLD, trad. BARRENO, 2008, p.84, tradução nossa).

Especificamente nos estudos biomecânicos, as três fases do modelo do reflexo encontram certa correspondência nos três procedimentos de construção da ação no desenvolvimento do exercício ou, de acordo com a nossa análise, da “frase”: *znak otkaza* ou *otkaz* (recusa), *passil* (desenvolvimento) e *totchka* (conclusão).

E se podemos afirmar que o ritmo é determinante na construção de uma frase musical, também é possível destacar a sua atuação dentre os objetivos de Meierhold para a construção das ações de seus atores através da biomecânica. Segundo Bonfitto:

A busca de um preciso “desenho dos movimentos” envolve os elementos de confecção da ação: as três fases da **variação rítmica** [*otkaz*, *passil*, *totchka*]; a importância da reatividade do ator; a consciência da própria execução; **a assimilação e incorporação na ação de elementos pertencentes à teoria musical**; a importância da plasticidade; os recursos de dilatação e concentração da ação (BONFITTO, 2002, p. 97, grifo nosso).

Assim, variar ritmicamente a ação, a partir de uma estrutura triádica e através das cesuras²² que fazem com que se alternem ritmos contrastados, permite que o movimento revele sua estrutura e sua dinâmica, um dos objetivos de Meierhold na construção da ação não-realista. Acerca do ritmo e sua relação com o movimento biomecânico, Picon-Vallin conclui: “Enfim, o movimento é concebido em sua relação com o tempo, ou melhor, com o ritmo, materializado por um fundo musical constante e não-psicologizado” (2006, p.56).

Otkaz, *passil* e *totchka*, classificados por Bonfitto como as três fases da variação rítmica na confecção da ação, são chamados por Maria Thais de “ciclo de ação” e o comentário a seguir confirma o modelo de frase musical quando se refere ao estudo biomecânico do

²² **Cesura** (lat. Lit.: *caesare*: cortar) Silêncio, interrupção súbita ou respiração, costuma ser representada pelos símbolos [] e [/] (DOURADO, 2004, p.75).

início ao fim:

[...] o *ciclo de ação* [*otkaz, passil, tochka*] meierholdiano repetia-se em cada parte da composição e, mesmo invisível para o espectador, era a base da ação do ator. De modo que a estrutura rítmica e a mecânica de decomposição do movimento, propostas por Meierhold, não se referiam apenas a cada gesto, mas também à organização global do estudo (MARIA THAIS, 2009, p.159).

É importante ressaltar ainda que dois termos da biomecânica estão fortemente ligados à música. Trata-se do conceito relacionado ao termo da mecânica *tormoz* (freio, frenagem), ou seja, “todo ralentar da ação cênica antes de uma explosão, suscitado ou não por um obstáculo, que surge sobre a linha de um movimento orientado” (PICON- VALLIN, 1989, p. 34).

É através desses *rallentandi* no interior da representação que esta pode arquitetar-se, desenvolver sua musculatura, ao mesmo tempo que o *rallentando* cria tensões no conjunto da composição cênica ou na micro-estrutura da cada cena ou jogo de cena. (*Idem, ibidem*).

Ao conceito *tormoz* está ligada a técnica do *znak otkaza* (literalmente "sinal de recusa"), definido em termos biomecânicos como fixação dos pontos em que começa, ou acaba um movimento, e visto, no conjunto do jogo do ator, como um movimento de curta duração em sentido inverso, opondo-se ao movimento geral ou à direção deste movimento: “recuo antes de avançar, impulso da mão que se ergue antes de dar um golpe, flexão antes de ficar em pé” (PICON-VALLIN, 1989, p.34). Ou nas palavras de Bonfitto: “dar início ao percurso de uma ação no sentido oposto ao de sua finalização” (BONFITTO, 2002, p.97).

É interessante notar que o termo escolhido por Meierhold para esse movimento está associado ao sinal musical bequadro²³ (que em russo também pode ser chamado de *znak otkaza*) que significa recusa provisória de uma alteração ascendente ou descendente da nota, do sustenido²⁴ ou do bemol²⁵.

²³ **Bequadro** Sinal que colocado antes da nota da partitura indica um som natural, serve também para cancelar um acidente (DOURADO, 2008, p.49).

²⁴ **Sustenido** Nota natural alterada ascendentemente um SEMITOM. Representação da notação musical [#] (*Idem, ibidem*).

²⁵ **Bemol** Sinal característico [b] da notação musical que indica que a nota deve ser tocada um SEMITOM abaixo [...] (*Idem, ibidem*).

Picon-Vallin afirma ainda que este breve movimento facilita o trabalho do ator ao mesmo tempo que sublinha uma situação cênica, reforça a expressividade corporal, ou individualiza um estado psicológico (1998, p.35).

Em outro de seus textos, Picon-Vallin conclui sobre o corpo do ator no treinamento biomecânico de Meierhold: “Aqui o corpo já é considerado como um material a trabalhar, a aperfeiçoar até que se torne um instrumento, não apenas a serviço de um encenador mas, principalmente, a serviço de um **ator músico**” (PICON, 2006, p.56, grifo nosso).

A expressão “ator músico” usada pela pesquisadora nessa afirmação reitera a estreita relação entre os princípios musicais e a biomecânica no treinamento para o movimento cênico. Visto que o conjunto de ações é concebido como uma frase musical, o ator meierholdiano deve assimilar no corpo/ação e, como veremos a seguir, na voz/palavra, os elementos da teoria musical.

1.8 Assimilação dos Princípios Musicais na Palavra: Leitura Musical do Drama

Meierhold escreve em seu texto “O Teatro de Feira” (1912) sobre o valor da pantomima em detrimento do “abuso inútil das palavras”: “*As palavras no teatro não são mais que desenhos feitos sobre o roteiro dos movimentos?*”. E diz que leu em algum lugar:

O elemento dramático de um livro reside antes de tudo no diálogo, na discussão, na tensão dialética. Sobre a cena, o elemento dramático é antes de tudo a ação, a tensão da luta. **As palavras aqui são como harmônicos²⁶ da ação.** Elas devem sacrificar a si mesmas ao ator, em prol do movimento cego da luta dramática (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2008, p.326, grifo nosso).

No entanto, a afirmação do encenador deve ser interpretada menos no sentido de diminuir o valor da palavra no teatro - que passa a ser considerada como “harmônicos da ação”, ou seja, seu prolongamento - e mais no sentido de resgatar o valor “autônomo da técnica do ator” em relação ao drama literário. Além disso, seu objetivo é valorizar as tradições “autenticamente teatrais” em relação ao teatro realista de sua época:

²⁶ **Harmônicos** Sons que compõem as notas musicais, múltiplos da onda básica de um som FUNDAMENTAL (acp. 2) – razão pela qual são também chamados sobretons ou parciais. Qualquer corpo, seja ele uma membrana, uma corda, tubo metálico, de madeira, ou outro material, vibra não apenas em sua totalidade, mas também em seções menores, como metade, um terço ou dois terços de sua dimensão (DOURADO, 2004, p.157).

A máscara, o gesto, o movimento e a intriga são elementos que o ator contemporâneo ignora completamente. Ele perdeu totalmente a ligação com as tradições dos grandes mestres da arte do ator. Deixou de ouvir o que expressavam os velhos companheiros de sua corporação sobre o valor autônomo da técnica do ator. No ator contemporâneo, o comediante transformou-se em “declamador intelectual” (*Idem, ibidem*).

Dessa forma, Maria Thais pontua que, no início do século, frente ao predomínio da palavra e à tradição textocentrista, a linguagem corporal revelou ser um instrumento fecundo na transformação do teatro. Mas a autora adverte:

[...] O que não significou, no caso da prática cênica e pedagógica de Meierhold, a exclusão do verbo como código teatral. Os esforços destinados a encontrar novos meios de expressão do ator e da cena abrangiam também **a expressão da palavra e a busca de renovação da técnica vocal** (*Idem, p.127, grifo nosso*).

Assim, paralelamente ao trabalho de decomposição do movimento, realizado por Meierhold em suas aulas no Estúdio da Rua Borondiskaia, as aulas de M. F. Gnessin²⁷ e de seu assistente, S. M. Bondi tratavam de decompor a fala cênica, buscando a citada renovação da técnica vocal a partir de preceitos musicais: “por meio do estudo do verso ou da criação de uma partitura rigorosa, em que o ator encontrava a mesma restrição e a mesma liberdade dos cantores de ópera” (MARIA THAIS, 2009, p.164).

A prática cênica do Estúdio se articulava, então, sobre três disciplinas básicas: Movimento para a Cena (ou Técnica dos Movimentos Cênicos), orientado por Meierhold, História da Técnica Cênica da Commedia dell’Arte, a cargo de V. Soloviov - cujas pesquisas, como vimos, ajudaram Meierhold a desenvolver a biomecânica - e Leitura Musical do Drama, ministrada por M. Gnessin e, depois, por S. Bondi.

²⁷ Mikhail Fabianovitchii Gnessin iniciou seus estudos musicais na adolescência e, nos primeiros anos do século XX ingressou no Conservatório de São Petersburgo, tendo como orientador o compositor Rímiski-Kórsakov. Em 1908, ano em que concluiu seus estudos, participou como professor do primeiro Estúdio V. E. Meierhold, responsável pela classe de Coral e Declamação Musical do Drama [...]. Em 1911, com o auxílio de uma bolsa de estudo, viajou pela Alemanha e França, a fim de conhecer a tradição musical da Europa Ocidental. Em 1914, durante o mês de janeiro, Gnessin foi à Palestina para visitar escolas de música judaica, tendo aí reunido uma série de gravações e anotações sobre a música folclórica [...]. Com uma produção teórica bastante expressiva, Gnessin sintetizou e aprofundou as ideias de seus antecessores acerca da natureza e da constituição das formas musicais, propondo, em seu livro, *Curso Básico de Composição Prática*, de 1914, um sistema de ensino de composição livre para alunos iniciantes (MARIA THAIS, 2009, p.128-129).

Sobre o trabalho do compositor Gnessin que funda a teoria da leitura musical do drama para o programa do seu Estúdio, Meierhold declara: “Pela primeira vez (desde a Antiguidade) alguém tentou aplicar rigorosamente ao drama os princípios da arte musical” (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.368). A teoria surge na tentativa de encontrar um meio de fixar na leitura dos atores o ritmo e as entonações que eles tinham descoberto sob o acompanhamento musical da orquestra e do coro na primeira montagem do espetáculo *A Morte de Tintagiles* (1905), cuja música foi composta por I. A. Sats. No texto “Comentários à lista dos trabalhos de encenação” publicado em seu livro *Sobre o teatro*, Meierhold escreve sobre a necessidade apontada:

[...] a orquestra e o coro conservavam as nuances que conseguiam obter a cada ensaio; sem dúvida os detalhes isolados desapareciam ou transformavam-se, mas o essencial, descoberto e estabelecido pelo maestro da orquestra (I. A. Sats), continuava solidamente presente na interpretação da orquestra e do coro. A partitura os auxiliava. Mas isso não acontecia com os atores [...]. Enquanto os movimentos plásticos conservavam uma certa estabilidade (para isto, os atores utilizavam-se visivelmente de certas marcas), o ritmo e as entonações eram de uma extrema instabilidade [...]. Para que a maneira de pronunciar o texto pudesse fixar-se faltava aos atores uma notação gráfica (o equivalente das notas). Quando conseguimos reunir para um ensaio comum os atores e a orquestra, a ausência desse grafismo musical surgiu, de uma forma particularmente clara, como o maior defeito de um teatro dramático desejoso de abordar peças que incluam uma música e que sejam interpretadas com um acompanhamento musical” (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.367).

Nos anos seguintes, a participação de Gnessin no Estúdio da Rua Borondiskaia tinha por objetivo verificar, na prática, a teoria desenvolvida por ele a fim de contribuir com a formação do “novo ator” almejado por Meierhold. A leitura musical do drama era, portanto, a construção, baseada nas leis da arte musical, de um texto poético que, sem deixar de ser fala e sem transformar-se em canto, anulava no ator “o tipo de interpretação naturalista que lhe havia sido inculcado nas escolas tradicionais, e servia para modelar, profundamente, um ator ligado mais ao movimento e ao gesto do que ao conteúdo da palavra” (SOLIVETTI *apud* Maria THAIS, 2009, p.129). Em consulta aos livros 1 e 2 da revista “O Amor de Três Laranjas” é possível encontrar os conteúdos do curso de Gnessin descritos por Meierhold no programa do Estúdio da Rua Borondiskaia:

ESTÚDIO

1. Classe de M. F. Gnessin

Leitura Musical do Drama

Estudo das leis do ritmo e das melodias, e sua aplicação à leitura de versos. O ritmo e o metro. A relação de duração e de expressão das notas. O ajuste das notas. Ruptura do tecido musical (pausas). Expressividade dos intervalos.

Interpretação musical dos ritmos poéticos. A notação dos versos através dos signos musicais. O *meio-acento* e o *triolet*²⁸. Aplicação dos ritmos complexos. O *meio-acento* no verso e na música. Os pés líricos. A métrica antiga. Alongamentos.

O estudo da técnica da leitura musical. As entonações naturais. Diferença entre a leitura e o canto. Técnicas de alongamento na leitura: *glissando*²⁹ e nota de transição³⁰. Leitura rítmica e musical.

Estudos dos coros de *Antígona*, de Sófocles, e *As fenícias*, de Eurípedes.

Encenação de fragmentos de *Antígona* com coro e alguns intérpretes.

(MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.388).

ESTÚDIO

1. Classe de M. F. Gnessin

Leitura Musical do Drama

M. F. Gnessin viajou, por um mês e meio, para a Palestina, confiando a classe ao seu assistente, S. M. Bondi [...]. Durante a análise dos ritmos poéticos, os ouvintes estudam como reconhecer a base musical da fala. A notação dos versos em notas fortalece, na consciência dos alunos, a ideia de Ordem, inevitável na arte [...]. (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.391).

Gnessin jamais publicou, como pretendia, suas teorias sobre a leitura musical do drama. Portanto, temos acesso aos seus estudos e à sua prática através dos escritos de Meierhold, como é o caso do programa de curso citado acima; de Bondi, assistente do compositor; e de Sriebkov, ator do Estúdio. É Bondi quem escreve sobre a questão principal levantada por Gnessin para a elaboração da teoria:

[...] para organizar uma Leitura Musical, e não apenas rítmica, Gnessin apresentou a primeira questão: qual a diferença entre a fala e o canto ou a recitação musical, mesmo aquela que se aproxima ao máximo da entonação da fala comum? (BONDI *apud* MARIA THAIS, 2009, p. 133).

²⁸ **Trioleto** termo correspondente a **Tercina** ou **Quiáltera** Alteração rítmica da divisão regular das notas, refere-se à execução de três notas no tempo de duas. A quiáltera de três (tercina) é grafada com um pequeno semicírculo encimando o algarismo 3 sobre as notas que a compõem (DOURADO, 2004, p.269).

²⁹ **Glissando** Efeito obtido por instrumento de cordas, sopro, teclado ou no canto, consiste em saltar de uma nota a outra com pouca ou nenhuma distinção dos sons intermediários, em espécie de longo PORTAMENTO (*Idem*, p.148).

³⁰ **Nota de transição** termo correspondente a **Nota de passagem** Como a expressão sugere, uma nota não-harmônica, ou seja, estranha ao acorde, que conduz por grau conjunto a linha melódica para uma nota harmônica, servindo-lhe de passagem (*Idem*, p.227).

A principal diferença, segundo Bondi, está no fato de que no canto e na recitação a altura³¹ de determinada sílaba permanece inalterada, independentemente do tempo de duração da sílaba, enquanto na fala, todas as sílabas tônicas mudam invariavelmente de altura durante a pronúncia.

Contudo, segundo relatos de atrizes do Estúdio que participaram dos estudos dos coros de Antígona, estabelecer essa diferença na prática não era fácil. Bondi também observa esse desafio:

Inicialmente o coro (mais ou menos dez estudantes) aprendia a melodia do canto com o piano. Depois começava o trabalho de transição para a fala, o que não era fácil: o coro era ouvido em uníssono, mantendo o caráter de fala e realizando com precisão as indicações do compositor (*Idem, ibidem*).

Certamente, a realização da leitura musical do drama implicava, para o ator, prévio conhecimento teórico do ritmo musical, da estrutura do verso e da expressividade do ritmo na música e na fala.

Além disso, é possível identificar as noções musicais de forma e estrutura³² na leitura musical do drama. De acordo com Stribkov, Gnessin considerava que as propriedades e regularidades da música estão sempre subordinadas à ideia do todo artístico. A obra era analisada a partir das formas (principais e subordinadas), da estrutura de cada parte (instáveis ou estáveis) e, por último, do conteúdo temático (similares ou contrastantes):

A estrutura era dividida nas seguintes partes: introdução, junção-passagem ou ligação, posfácio e coda³³. Essa classificação, já conhecida na música, recebe

³¹ O termo “altura” é empregado popularmente como sinônimo de “intensidade”, “volume”, porém, na linguagem musical altura constitui um parâmetro do som e possui a seguinte definição: **Altura** A posição de um som determinável em relação a uma frequência referencial ou diapasão (...). O diapasão mais frequente empregado nas orquestras vibra em 442hertz (DOURADO, 2004, p.25).

³² **Forma** Estrutura ou plano musical de uma composição. Princípio de organização de uma obra e seus elementos musicais, como tonalidade, tema, repetições, variações. Designa de modo específico, a organização dos elementos de construção de sonatas ou rondós, por exemplo (DOURADO, 2004, p.137).

³³ Termos referentes à estrutura musical. Introdução e coda são os mais comuns:

Introdução Parte em andamento moderado ou lento agregada ao início de obras musicais dos mais diversos gêneros. Com frequência, a introdução assume importância própria, adquirindo caráter de movimento independente (DOURADO, 2004, p.170).

Coda Seção ou trecho que encerra um movimento ou peça. Na FORMA SONATA é o trecho conclusivo, disposto logo após a RECAPITULAÇÃO, que reafirma a tonalidade e imprime a ideia de final (*Idem*, p.85).

em Gnessin uma outra interpretação, na medida em que os termos são considerados como partes orgânicas da obra como um todo, estando na mesma linha de desenvolvimento e não como acréscimos ou introduções. Para ele, a estrutura da obra musical é um processo, o processo de desenvolvimento do pensamento musical (SRIEBKOV *apud* MARIA THAIS, 2009, p.133).

As ideias de processo, leis e estrutura da obra musical para a construção da fala cênica, defendidas por Gnessin, refletem também o pensamento de Meierhold sobre o que deve ser o trabalho do ator. Segundo o encenador:

O ator contemporâneo não dispõe, até agora, de nenhuma regra relativa à arte do comediante (pois não há arte que não esteja submetida a leis, como indica esta ideia de Voltaire: “A dança é uma arte porque está submetida a leis”), o que faz com que instale nela o mais horrível caos. Mas este é ainda um mal menor, pois ele também toma por um dever absoluto introduzir o caos em outros domínios da arte, quando entra em contato com eles. Se ele quer então apoiar-se sobre a música, violando suas regras fundamentais, inventa a melodeclamação. Se quer então dizer versos em cena, fixando-se apenas em seu conteúdo, empenha-se em colocar um acento lógico, e não quer saber nem de metro e ritmo, nem de cesuras e pausas, nem de entonações musicais (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.333-334).

Segundo o encenador, o que prejudica o ator contemporâneo é o hábito adquirido com o repertório romântico, de onde retira os elementos de melodrama, e sua constante tendência à melodeclamação:

[...] que não exige dele nem estudos especiais das leis do metro e do ritmo, nem conhecimentos especiais da teoria musical, tão necessários ao novo teatro. **O novo teatro espera um novo ator, munido de toda uma série de conhecimentos especiais nos domínios musical e plástico** (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2008, p.358-359, grifo nosso).

Diante da afirmação de Meierhold, faz-se necessário caracterizar melodeclamação e, em seguida, “leitura rítmica” com o intuito de diferenciá-las da leitura musical do drama desenvolvida por Gnessin para a formação do ator meierholdiano.

Maria Thais (2009) afirma que, aparentemente, a leitura musical era muito semelhante à melodeclamação, forma muito popular na época, que consistia na leitura de obras poéticas ou em prosa com fundo musical, usualmente ao som de piano. Segundo a autora, “grandes atores do período, como Vera Komissarjévskaja, participavam de recitais de melodeclamação, conciliando a leitura com o desenho melódico, ou seja, a

voz acompanhava as mudanças de melodia em uma tradução emocional” que, para S. Bondi, “resultava numa terrível cacofonia” (p. 131).

No entanto, consideramos ser possível afirmar, pelo tanto que Meierhold enfatiza as diferenças entre os dois que, nem aparentemente, melodeclamação e leitura musical do drama possuem características comuns, visto que partem de princípios distintos e atingem diferentes objetivos.

É a afirmação da própria Maria Thais, a seguir, que nos ajuda a compreender a distinção entre os objetivos que na melodeclamação estão associados à emoção do ator e à expressão livre de seu temperamento e no método de Gnessin, “ao contrário, buscava-se uma fala cênica, inscrevendo o texto teatral no domínio da música e produzindo uma notação precisa, uma marcação rítmica e melódica, quer dizer, uma partitura do texto [...]” (MARIA THAIS, 2009, p.131).

Na carta que Meierhold escreve a Serguêi Prokófiev, em 1936, dando orientações ao compositor sobre uma passagem do quadro “O Recinto do Mosteiro” da peça *Boris Godunov*, sua última montagem que não chegou a estrear, consta a afirmação abaixo que indica que, mesmo no final dos anos 30, Meierhold continua reforçando a importância dos princípios da leitura musical do drama em lugar da melodeclamação:

[...] É preciso apenas que isso não seja escutado como melodeclamação. O texto será dito de acordo com determinadas notas, com instruções entonativas (o trabalho realizado com o compositor Mikail Gnessin a partir dos anos de 1910). Às vezes uma linha é como que cantada para mostrar que se trata de um canto. É quase uma cena de ópera. É preciso refiná-la muito. É como um sonho [...]. Há uma acumulação de imagens musicais, uma culminação. Toda a cena terá como ligadura diversos extratos musicais, e ela junta e reúne os trechos. Será uma coisa completamente diferente do resto. E, para o público, será um repouso (PICON-VALLIN, 2008, p.60).

Meierhold distingue ainda a leitura musical do drama do que ele chama de “leitura rítmica” que não considera outros aspectos musicais, além do ritmo, nem sua relação com o conteúdo da obra dramática, ou seja, trata-se de um procedimento bem menos complexo do que o proposto por Gnessin. O texto de Meierhold, abaixo, parece-nos bastante significativo por estabelecer tal diferença e apontar a leitura musical do drama como um fenômeno estruturado, antes de tudo, por um pensamento musical da obra dramática em questão.

Quando o ator do novo teatro abandona-se ao poder do ritmo, isto não significa que deverá substituir o “discurso do seu temperamento” pelo que se chama de “leitura rítmica”. O que denominamos entre nós de “leitura rítmica” não tem nada a ver com o que se chama de “leitura musical do drama” (conforme a teoria ainda inédita de M.F. Gnessin). A “leitura rítmica” tem todos os defeitos da melodeclamação. Geralmente não se introduz a música em um drama senão com o fim de sustentar uma atmosfera, ela de hábito não mantém nenhuma relação com os elementos da ação dramática; e **na “leitura rítmica” nenhuma subida ou descida corresponde às particularidades musicais dissimuladas no coração da obra.** Na leitura musical, que Gnessin propõe ao novo ator, o ritmo deve nascer absolutamente de um roteiro métrico estabelecido, o que jamais acontece na “leitura rítmica” nem na famosa melodeclamação. **A leitura musical, segundo Gnessin, compreende momentos de entonações musicais, e a leitura torna-se às vezes um fenômeno puramente musical e facilmente se afina com o acompanhamento musical** (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2008, p.358-359, grifo nosso).

Segundo Maria Thais (2009), a aplicação do método Leitura Musical no Drama proposto por Gnessin não foi aprofundada na prática do Estúdio e em 1915 o curso foi denominado Técnica do Discurso Poético em Prosa, sob a orientação de K. A. Vogak (p.134).

Porém, parece-nos mais apropriado considerar que se trata de outro curso, incluído no programa depois da saída de Gnessin do Estúdio, e não da transformação do curso de leitura musical do drama sob outra denominação. Isso porque, como revela o título do novo curso, “Técnica do Discurso Poético em Prosa” ou “Técnica da Declamação em Verso e em Prosa”, a ênfase era na análise da linguagem poética e literária e não na arte musical. É importante notar a diferença de conteúdo da classe de K. A. Vogak em relação ao curso de Gnessin e o reconhecimento de Meierhold, declarado no próprio programa de conteúdo da classe de Vogak, da necessidade do estudo da leitura musical como “arte independente”. É o que podemos conferir neste trecho do programa da disciplina de Vogak no Estúdio publicado por Meierhold no livro 4-5 da revista “O Amor de Três Laranjas”:

Três sistemas de versificação – métrico, silábico e tônico: suas interrelações e suas principais unidades. Conceito de métrica e ritmo do verso. Relação da rítmica e da métrica nos sistemas métrico e tônico da versificação. **A estrofe na versificação e o compasso na música. O erro desta analogia e a decorrente necessidade de leitura musical como arte independente** (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.402, grifo nosso).

Constam ainda os seguintes conteúdos no curso Técnica da Declamação em Verso e em Prosa: “Definição da estrofe. Estrofes trissilábicas: *anfíbraco*. *Dáclito e Espondeu*. Estudo sobre a cesura. Cesura e pausa relacionadas à questão da métrica e do ritmo. Técnica da fala em prosa [...]” (*Idem, ibidem*). Assim, o curso objetivava, principalmente, apresentar aos alunos a teoria de construção do verso e da estrofe, além de técnicas de declamação, o que, para Meierhold, não excluía a necessidade da leitura musical do drama na formação do ator.

De todo modo, tanto o curso de Vogak quanto o de Gnessin propunham um tratamento para a palavra do ator. O primeiro, através de técnicas mais ligadas à linguagem poética e literária e o último, em consonância maior com vários outros procedimentos cênicos pesquisados por Meierhold no período, através da linguagem musical.

De acordo com Maria Thais (2009), a colaboração entre Gnessin e Meierhold não foi interrompida mesmo após o fim do Estúdio e suas composições integraram vários espetáculos do encenador, entre os quais podemos destacar a montagem de *O Inspetor Geral*, em 1926. Além disso, dentre as obras musicais do compositor, algumas resultaram das pesquisas empreendidas no Estúdio e esclarecem os pressupostos musicais e poéticos do método.

Dos resultados do trabalho realizado no curso de Gnessin sobre a Antígona temos acesso apenas a alguns registros fotográficos. Eles foram apresentados três vezes, para um círculo restrito de convidados, entre os quais os compositores Scriabine, Rímiski-Kórsakov e o cenógrafo Golóvin.

De um modo geral, conclui-se, neste tópico, que a palavra - a ação falada no teatro meierholdiano - é tratada como música e seu ator é treinado para assimilá-la como tal. Dito isso, passaremos ao segundo capítulo desta dissertação no qual buscaremos qualificar o jogo musical no teatro de Meierhold a partir do rastreamento dos princípios e procedimentos musicais empregados pelo encenador nas suas obras teatrais.

CAP. 2: O JOGO MUSICAL MEIERHOLDIANO

Introdução

“O principal na arte teatral é o jogo”, escreve Meierhold no programa de 1914-1915 de seu Estúdio. E completa:

Até mesmo nos casos em que é necessário mostrar no palco os elementos da vida, o teatro reconstrói seus fragmentos com a ajuda dos meios orgânicos para a arte cênica, cujo lema é o *jogo* (MEIERHOLD trad. MARIA THAIS, 2009, p.400).

Referindo-se ao jogo do ator e sua relação com os outros elementos da cena, Meierhold escreve ainda:

“Como eu sei – diz o nosso ator – que entro no palco onde o cenário não é ocasional; onde o chão do palco (tablado) compõe-se com o desenho da plateia; onde reina o fundo musical, então não posso ignorar como devo entrar nesse palco. Já que meu jogo chegará ao espectador simultaneamente com o fundo pictórico e musical, então, para que o conjunto de todos os elementos do espetáculo tenha *um sentido determinado*, **o jogo deve ser um dos componentes da soma dos elementos atuantes**” (*Idem*, p.401, grifo nosso).

Percebe-se, dessa forma, que o jogo do ator no teatro de Meierhold configura-se tanto como um jogo plástico quanto como um jogo musical, pela relação estreita que estabelece com estes elementos. É o que reitera a pesquisadora Picon-Vallin quando escreve o artigo, já citado nesta dissertação, “A música no jogo do ator meierholdiano” (1989), no qual aborda a formação musical dos atores de Meierhold e os princípios de seu jogo sobre a música na cena.

Picon-Vallin apresenta alguns exemplos de manifestação do jogo musical do ator meierholdiano em seu artigo, a saber: “construção do jogo sobre o princípio do *leitmotiv*”, “jogo sobre o tempo”, “jogo construído diretamente sobre uma música clássica”, “jogo sobre o jazz” e “a dança” (PICON-VALLIN, 1989, p.10-11).

Buscando destrinchar esses princípios, além de ampliá-los a partir da identificação de outros procedimentos, partimos para a pesquisa bibliográfica de relatos e descrições sobre os espetáculos de Meierhold e seus processos de construção. Assim, foram elencados procedimentos musicais de toda ordem, desde os mais estruturais (como o jogo com determinada forma musical inaudível), até os mais explícitos (como o jogo do ator instrumentista). Além de identificar os procedimentos a partir dos relatos encontrados e classificá-los por princípios de jogo que os norteiam, buscamos organizá-

los nos seguintes planos correspondentes: plano da atuação, plano da encenação e plano da dramaturgia.

É importante ressaltar que os procedimentos e princípios musicais do teatro de Meierhold se articulam, se entrelaçam e compreendem, simultaneamente, mais de um plano do fazer teatral. No entanto, para fins didáticos e de análise, os mesmos encontram-se aqui divididos, embora suas correlações estejam apontadas no esquema que será apresentado nas considerações finais (Figura 4).

Desse modo, relacionamos abaixo os 13 princípios e os 41 procedimentos de jogo musical do teatro meierholdiano identificados nesta pesquisa. Porém, abordaremos através de um trabalho analítico-descritivo apenas os 5 primeiros princípios e os 19 primeiros procedimentos indicados na relação abaixo. Isso porque, como apontamos na introdução deste trabalho, estabelecemos um recorte, coerente com os limites de uma dissertação, que elege os princípios de jogo sobre a música mais estreitamente relacionados aos conceitos fundamentais do teatro de Meierhold. Sendo assim, segue abaixo a referida relação:

1.Jogo sobre o tempo

- concordância rítmica entre música e ação
- polifonia rítmica
- contraponto rítmico entre música e ação
- contraponto rítmico entre o coro e a ação
- construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa
- indicação de *ralenttando* ou *acellerando* para o jogo cênico
- construção de episódios indicados por termos musicais de andamento

2..Jogo sobre a organização sonora e musical

- música como personagem
- música como ambientação referencial
- música como expressão psico-fisiológica da personagem
- música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico

3.Jogo sobre a estrutura e a forma musical audível ou inaudível

- música como base construtiva: forma suíte
- música como base construtiva: forma sonata
- música como base construtiva: forma sinfônica
- música como base construtiva: opereta tragicômica

4.Jogo sobre o princípio do *leitmotiv*

- construção de *ostinatos*: repetição obstinada de melodias, entonações, frases ou episódios significativos
- construção de tema pantomímico para o jogo da personagem

5.Jogo sobre a direcionalidade musical

- alternância de jogo e pré-jogo articulados sobre a música
- concordância entre a linha de ações e os pontos culminantes do discurso musical tonal

6.Jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical

- jogo *ex improviso* do ator no interior da composição de conjunto estruturada sobre a música
- jogo *ex improviso* do ator através da *fermata*
- jogo *ex improviso* do ator através da música criada para as pantomimas de *commedia dell'arte*

7.Jogo sobre a composição paradoxal

- construção de texturas vocais sonoras/musicais díspares
- contraste de dinâmica, caráter e andamento entre sequências cênicas e musicais
- contraste entre música e situação dramática
- contraste gerado pela combinação dos ritmos das ações

8.Jogo sobre a dinâmica musical

- construção de modulações de intensidade vocal indicadas por termos musicais
- ambientação referencial-acústica a partir do jogo entre *forte* e *piano*

9.Jogo sobre o caráter e expressão musical

- construção de texturas vocais indicadas por termos musicais de caráter e expressão musical

- construção de episódios indicados por termos musicais de caráter e expressão

- construção de ações indicadas por termos musicais de caráter e expressão

10.Jogo sobre o ator/personagem cantor ou instrumentista

- expressão psico-fisiológica da personagem através do canto

- expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical

- músico como personagem

11.Jogo sobre a música erudita

- obras da literatura musical acompanham a encenação

12.Jogo sobre o jazz

- construção de ritmos acelerados na encenação através do jazz

- construção de sonoridade vocal (timbre-grito) e gestualidade sincopada (gestos – golpes) a partir do jazz

13.Jogo sobre a dança

- ambientação referencial através da dança

- dança como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico

- dança como expressão psico-fisiológica da personagem

- dança como tema e como técnica para a movimentação dos atores

2.1. Jogo sobre o tempo

A fascinação de Meierhold pela música e sua relação com a cena pode ser explicada, em um primeiro nível, pela necessidade de dotar a representação de uma organização de duração. Termos como “tempodrama”, “encenação-partitura” e “plano escenométrico” atribuídos aos espetáculos de Meierhold revelam o trabalho preciso do encenador sobre as relações de tempo através de uma gestão do ritmo que confere justeza à encenação na direção da inverossimilhança convencional.

Sem dúvida, a relação com o tempo e suas propriedades é matéria de trabalho de todo artista cênico. Regido ou não pelos princípios do teatro da convenção proferidos por Meierhold, é no tempo e também no espaço que esse artista realiza a sua ação, qualquer que seja a sua natureza.

Dessa forma, ao tratar de um elemento que opera no tempo, como o ritmo, amplamente utilizado em diversos contextos (artísticos e não artísticos), cabe ressaltar sob qual acepção tal termo será considerado. Segundo Kiefer (1984), a palavra ritmo compreende três ideias: fluir, medir e ordenar. Sua origem grega, *rhythmos*, significa “aquilo que flui, aquilo que se move” (p. 23). Med (1996), tratando especificamente da teoria musical, define o ritmo como “relação entre as durações das notas executadas sucessivamente; distribuição ordenada de valores” (p.128). E Sadie (1994) no *Dicionário Grove de Música* apresenta a seguinte definição: “subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; grupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase” (p.592).

No trabalho teatral de V. Meierhold o ritmo será um elemento tratado completamente em sua acepção musical. Apoiado nas bases desta teoria, sua manipulação no processo criativo irá exigir do encenador e do ator um considerável nível de musicalidade. Daí a importância das disciplinas de música nos seus estúdios e a elaboração de técnicas que contemplem a assimilação do conhecimento musical no corpo e na voz do ator. Assim, o jogo sobre o tempo no teatro de Meierhold pode ser considerado, essencialmente, um jogo musical.

Essa afirmação pode ser confirmada pelas palavras de Meierhold no curso de 19 de novembro de 1921 para os estudantes do GVM (Ateliês Superiores de Estado de Encenação):

Faço meus alunos trabalharem sobre um fundo musical, não para colocar a música em cena, mas para que se habituem ao cálculo do tempo, para que se apoiem nele. Vocês me perguntam: não seria possível, em lugar da música,

utilizar simplesmente um metrônomo? Não, não é o suficiente. O metrônomo desempenha o mesmo papel daqueles que batem em pequenas tábuas como se faz no teatro japonês com o objetivo de criar um fundo para a representação. Mas isto não nos satisfaz, nós que pertencemos a uma outra cultura; isto resulta tedioso para nós. Sobre um roteiro métrico, temos necessidade de um fundo rítmico (MEIERHOLD, *apud* PICON-VALLIN, 1989, p.7-8).

Meierhold distinguia ritmo de metro. Ele desejava “não o metro, mas o ritmo, o ritmo e o ritmo de novo” (MEIERHOLD *apud* LEACH, 1999, p.113, tradução nossa), ele disse ao pianista Arnstam, e, à guisa de explicação, compara ao artista de circo o ator:

Ele [o acrobata] tem necessidade de um fundo [musical] sobre o qual se apoiar solidamente. Isto significa que existe uma precisão rítmica [...]. Ele é livre em seus movimentos e pode pegar o trapézio, soltá-lo e saltar quando quiser. Não o lança necessariamente em um tempo forte, pois não trabalha metricamente, mas ritmicamente. Se pudéssemos registrar seus movimentos em um aparelho perfeito, obteríamos resultados espantosos. Costumo explicar o ritmo como qualquer coisa que luta contra, que se opõe à monotonia do metro. Portanto, um acrobata que trabalha no trapézio não utiliza os tons fortes e fracos, mas constrói a música de seus movimentos de tal forma que ela seja uma segunda partitura que, se fosse escrita com precisão, coincidiria totalmente ritmicamente, ou seja, criaria uma co-ritmia (*Idem, ibidem*, tradução nossa).

Se o fundo rítmico da música ajuda o ator a desempenhar o seu papel com maior precisão, para o encenador isto não representa um controle opressivo. Pelo contrário, a “livre movimentação do ator” deveria, segundo depoimento do ator meierholdiano Gladkov, ser

[...] delineada a partir de uma frase musical inteira. Uma fatia de ação cênica tinha que, conseqüentemente, ser subordinada a todo um período musical. No entanto, ele não gostava da palavra ‘subordinada’. Não se deve subordinar à música, mas respirá-la, vivê-la – ele reiterou isso repetidamente (GLADKOV, *apud* LEACH, 1999, p.113, tradução nossa).

A relação entre a liberdade do ator e a precisão rítmica de sua ação na cena pode ser associada à relação entre improvisação e o princípio de auto-limitação abordado por Meierhold em alguns de seus textos e conferências. Tal relação corresponde ao princípio de jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical, que não abordaremos nesta dissertação. Contudo, faz-se necessário discorrer sobre o princípio de auto-limitação, pois ele está relacionado, principalmente, ao jogo sobre o tempo no plano da atuação no teatro de Meierhold.

No texto “O Inspetor Geral - Explicação do espetáculo” de 1925, o encenador se refere também ao espetáculo *Professor Bubus* (1922), cuja representação era totalmente acompanhada de música, declarando:

Em *Bubus*, a interpretação se fazia fácil, pois existia um fundo musical que criou uma atmosfera de certa auto-limitação: quer fazer uma pausa, mas a música te arrasta. Ou quer improvisar, mas a encenação está concebida de tal forma que se você desvia entra num beco sem saída [...] (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.487, tradução nossa).

Essa auto-limitação do jogo sobre o tempo na encenação, dada pelo fundo musical em *O Professor Bubus*, traduz-se em uma auto-limitação no espaço em *O Inspetor Geral*. Partindo do mesmo princípio, Meierhold limita em um pequeno praticável o espaço de jogo de seus atores. Sobre este princípio e a função didática do procedimento desenvolvido, ele escreve:

Devíamos impedir a anarquia na interpretação do ator, a chamada “interpretação espontânea”, quando o ator faz imediatamente o que lhe ocorre; por isso nos propusemos implantar a auto-limitação no cenário, como se faz nas partituras musicais. Ali, cada compasso está separado por uma linha. Em cada compasso há uma nota que se canta ou se toca ou que, durante a qual, calam. Aqui os atores aprendem nos ensaios. Portanto, cada espetáculo tem dupla função: por um lado fazemos para o público isso e aquilo e por outro nós mesmos aprendemos. Por isso, em certas ocasiões se quer tirar um detalhe do espetáculo, mas o conserva com fins pedagógicos, pois aqui se afina seu talento de ator (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.488, tradução nossa).

Observa-se, portanto, que o princípio de auto-limitação - que mais tarde faria um par indissociável com a improvisação - desenvolvia-se, sobretudo, por meio do ritmo. E o uso da música por Meierhold foi fundamental para sua organização do ritmo na encenação. Porém, como observaremos adiante, o ritmo não é apenas um agente organizador, tem também impacto direto sobre o significado e sobre a qualidade da emoção que as suas combinações podem despertar no espectador.

Dito isso, buscaremos apontar alguns dos procedimentos através dos quais se manifesta o jogo com o tempo nas encenações de Vsévolod Meierhold.

2.1.1 Concordância rítmica entre música e ação

As principais considerações de Meierhold acerca do jogo sobre o tempo através da concordância rítmica entre música e ação encontram-se no texto “Sobre a Encenação de

Tristão e Isolda no Teatro Mairiínski” (1914). Nesse período, Meierhold debruçava-se sobre as questões da encenação do drama musical e sua primeira preocupação era que a representação do ator deixasse de se basear no libreto e passasse a ter a partitura musical como substância da ação.

Meierhold começa seu artigo afirmando, para fins de explicação, que se retirarmos a música da ópera ela pode ser comparada à pantomima,

Pois na pantomima cada episódio, cada um dos movimentos desse episódio (suas modulações plásticas), assim como os gestos de personagens isoladas e os agrupamentos do conjunto, são determinados precisamente pela música, por suas mudanças de ritmo, sua modulação e, de maneira geral, pelo seu desenho. Na pantomima o ritmo dos movimentos, dos gestos e dos agrupamentos são rigorosamente sincronizados com o da música; e somente quando foi atingida uma concordância rítmica total entre o que é apresentado em cena e a música é que se pode considerar ideal a execução da pantomima na cena (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.240).

O encenador se pergunta em seguida “por que então os movimentos e os gestos dos artistas de ópera não acompanham com uma precisão matemática o ritmo da música, o desenho tônico da partitura?” (*Idem, ibidem*).

A causa está, segundo Meierhold, no fato que o ator de ópera constrói a essência de sua representação principalmente no plano material, explorando não a partitura, mas o libreto. O princípio da convenção no teatro será então colocado pelo encenador como uma alternativa coerente às características do drama musical em detrimento da interpretação realista. Meierhold considera que a discordância entre o ritmo dado pela orquestra e o ritmo dos gestos e movimentos cotidianos (não-convencionais) é intolerável,

[...] primeiro porque a música fica em desarmonia com a realidade do gesto automático, do gesto cotidiano, e porque a orquestra, como nas más pantomimas, passa a ser simplesmente uma acompanhante que toca estribilhos e refrões; depois porque resulta em um desdobramento fatal do espectador: quanto melhor a representação, mais ingênua parece ser a própria arte lírica; nessa circunstância, parece naturalmente absurdo que pessoas que se comportam em cena como se tivessem saído da vida comecem a cantar [...] (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.240).

Meierhold destaca o ator Chaliápin¹ como um dos raros artistas que seguem escrupulosamente as indicações da partitura do compositor e que fazem com seus

¹ Fiodor Ivanovich Chaliápin (1873-1938) foi um dos principais reformadores da ópera russa, atuando como cantor (baixo) e diretor.

movimentos um desenho. “E esse desenho plástico sempre se funde harmoniosamente com o desenho melódico da partitura” (*Idem*, p.241-242).

Em nota, Maria Thais afirma que Meierhold usa o termo “tônico”, mas ela opta por “melódico” para não confundir com a noção de acentuação sonora. No entanto, o termo “tônico” nos parece mesmo mais acertado que o termo escolhido pela tradutora, visto que, nesse período, o desenho a que Meierhold se refere é essencialmente rítmico, e não melódico, cuja natureza está mais relacionada às alturas das notas e às relações intervalares.

De toda forma, o desafio de Meierhold na montagem de *Tristão e Isolda* consistia em criar uma partitura cênica que é o equivalente exato da partitura do compositor. A configuração dessa partitura-encenação desenvolve-se através do ator, principalmente pela concordância rítmica de suas ações com a música de Wagner. Não se trata de ilustrar a música, mas, segundo o encenador, de completá-la, revelá-la. Todavia, Meierhold ainda não pensa em contraponto, cuja teoria irá elaborar justamente a partir das reflexões sobre a concordância rítmica que as profundas investigações para a montagem de sua primeira ópera suscitaram.

No entanto, antes mesmo da formalização dessas teorias com a publicação do referido artigo, Meierhold já experimentava o jogo com a concordância rítmica. Da primeira cena de *Schluck e Jaú*, por exemplo, espetáculo de 1905, Meierhold faz a seguinte descrição:

Antes que se abra a cortina, soa um dueto ao estilo do século XVIII. A cortina se abre. Nos caramanchões-cestos estão sentadas as damas da corte, no centro, Sidselil, a princesa. Todas bordam uma grande e única fita, com agulhas de marfim, ao mesmo ritmo, como se fossem uma só pessoa, enquanto ao longe se escuta o dueto com acompanhamento de clave e harpa. Movimentos, linhas, gestos, palavras, cores do cenário e dos figurinos, seguem o ritmo da música (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.141, tradução nossa).

Sobre o espetáculo *O Grito da Vida*, do ano seguinte (1906), Abensour relata que mesmo nas passagens tipicamente realistas “os movimentos dos atores são regulados como os de uma dança” (p.138), o que nos leva a crer que é o ritmo musical que rege a linha de ações dos atores.

Na encenação de *Irmã Beatriz*, o movimento estruturado rigorosamente sobre uma base rítmica e as pausas de tamanho estritamente calculado sobre essa base concretizaram em cena o ideário simbolista que considerava a música a essência de todas as artes.

Essa obra de Maeterlinck foi encenada a partir da formação de um coro de religiosas e mendigos que, como no teatro antigo, relacionavam-se com a heroína, Irmã Beatriz. Sobre uma passagem do coro, Meierhold relata: “As irmãs formavam um único grupo – um coro: era ritmicamente, de forma coletiva, que falavam suas réplicas: ‘A Madona desapareceu!’ [...]” (IARSTEV *apud* MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.372).

Abensour destaca a beleza do ritmo musical da dicção da atriz Vera Komissarjévskaja, que interpretava o papel de Irmã Beatriz e que no final do ano seguinte, depois da estreia de *Pelléas e Mélisande* (1907), se perguntará pela primeira vez se o caminho que ela segue em companhia de Meierhold é o correto:

No nosso teatro, o aspecto decorativo domina o jogo do ator, pesa sobre ele, limita seu estímulo. Os movimentos são bloqueados, não são sentidos como necessários, um ritmo severo até a monotonia, levado ao ponto de se tornar mecânico, leva-nos até o teatro de marionetes, ou seja, na direção da morte do teatro (KOMISSARJÉVSKAIA *apud* ABENSOUR, 2011, p.189).

O embate entre a atriz Vera Komissarjévskaja - considerada uma das maiores atrizes russas da época – e Meierhold revelam, segundo Maria Thais (2009) “os conflitos [...] decorrentes da reunião de duas práticas teatrais: aquela que se fundava na figura do ator, e a que se afirmava, cada vez mais, na regência do diretor” (p.30). Mas, de toda forma, o próprio Meierhold reavaliaria a questão do “ritmo severo até a monotonia” que a total concordância rítmica das ações com a música poderia causar, evoluindo suas reflexões até a teoria do contraponto.

Vale destacar, contudo, que depois de *Pelléas e Mélisande*, o procedimento de concordância rítmica ainda pode ser identificado nas descrições de várias produções do encenador. Por vezes, associado ao jogo sobre a dança, como em *Os Amorosos* (1912), espetáculo concebido a partir da ideia que lhe veio ao contemplar a reprodução de uma obra do pintor espanhol Anglada Camarasa e associar tal imagem à música dos dois Prelúdios de Debussy, vizinhos pelo tema e contemporâneos na escritura. A partir daí, segundo Abensour, Meierhold cria um espetáculo encantador:

Todos os elementos da visão de mundo de Meierhold estão aí condensados: oposição entre o amor partilhado e as angústias da solidão, **técnica de jogo físico em que o movimento é ritmado pela música e confina, com a dança, a interioridade que se manifesta apenas pela expressividade dos gestos e das mímicas** (ABENSOUR, 2011, p.267, grifo nosso).

Um Posto Lucrativo, espetáculo de 1923, alia também o jogo sobre a dança à concordância rítmica, como identificado na seguinte descrição:

Iussov adianta-se titubeando no meio do palco e, com um lenço branco na mão, começa a marcar suavemente o compasso, com os braços separados, os pés movendo-se ao ritmo da dança russa. Não é senão um esboço de dança, mas cheio de dignidade, de uma potência contida. Seus subordinados estão em pé ao redor da mesa, e batem palmas no ritmo da dança [...] (ABENSOUR, 2011, p.418).

Na encenação da ópera *O Segredo de Suzana* (1914) de Wolf-Ferrari², Meierhold representa o papel de um negro mudo, cujo desempenho merece elogio por “seu estilo grotesco, cômico e expressivo” (*Idem*, p.294). Cabe ressaltar, nesse período, a predileção de Meierhold pelas composições mudas, em que se desenvolve a arte da pantomima. Abensour destaca sobre o papel desempenhado por Meierhold na ópera que “o fato de se tratar de um papel mudo em uma obra lírica ajunta algo de picante a esse desempenho. Uma vez mais fica colocado o problema da **tradução do ritmo musical na plástica corporal**” (ABENSOUR, 2011, p.294, grifo nosso).

Ainda no espetáculo *A Lista de Benefícios* (1931), já na década final de sua carreira, Meierhold parece lançar mão do procedimento da concordância rítmica em certas passagens. O encenador escreve que se insistiu nos ritmos controlados, para conseguir o “processo sério e lento que desvelasse os conteúdos da peça” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.557, tradução nossa).

Contudo, Meierhold já havia experimentado amplamente a sua teoria do contraponto em espetáculos como *A Dama de Espadas* ou *A Desgraça de ser Inteligente*, não sem antes investigar o procedimento da polifonia rítmica, do qual trataremos a seguir.

2.1.2 Polifonia rítmica

O termo polifonia, assim como o termo ritmo, não se refere unicamente ao universo musical. Derivado do grego, significando “vozes múltiplas” tanto é usado na teoria literária, quanto na teoria musical, onde é atribuído à “música em que duas ou mais linhas

² **Ermanno Wolf-Ferrari** (Veneza, 12 de janeiro de 1876 — 21 de janeiro de 1948) foi um compositor e professor italiano. É conhecido por suas óperas cômicas, como *Il segreto di Susanna* (1909). Várias das suas obras foram baseadas em peças de Carlo Goldoni, incluindo *Le donne curiose* (1903), *I quattro rusteghi* (1906) e *Il campiello* (1936).

melódicas (vozes ou partes) soam simultaneamente” (DOURADO, 2004, p.148). E, mais uma vez, é principalmente pelo viés da música que Meierhold aborda e manipula o conceito de polifonia.

O procedimento que identificamos como polifonia rítmica na obra de Meierhold consiste no ato de tecer a rede rítmica do espetáculo em dois planos: a música e o movimento dos atores. Tal procedimento desenvolveu-se na época do Estúdio da Rua Borondiskáia entre 1913 e 1917 quando, paralelamente as suas atividades como diretor dos Teatros Imperiais, Meierhold empreendia pesquisas sobre o movimento cênico e as reflexões sobre a ópera deram lugar a um minucioso estudo sobre a *commedia dell'arte*.

Sobre o que chamamos de jogo sobre o tempo através da polifonia rítmica, Meierhold escreve no programa do curso “Técnica dos movimentos cênicos” de 1914-1915:

Os planos da música e do movimento do ator podem não coincidir, mas, chamados à vida simultaneamente no seu desenvolvimento (a música e o movimento, cada um em seu plano pessoal), manifestam um gênero de polifonia. O surgimento de um novo tipo de pantomima, na qual música e movimento reinam nos seus respectivos planos. Os atores, sem dar ao espectador a construção da música e dos movimentos em um cálculo métrico do tempo, procuram tecer uma rede rítmica (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 1989, p. 8 e MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.402).³

Contudo, no programa do curso anterior publicado na revista “O amor de três laranjas”, livro 1, edição de 1914, encontramos o seguinte tópico:

Os movimentos e o fundo musical. Diferença entre os fundos musicais: na senhora Füller, na senhora Duncan e seus herdeiros (a psicologização das obras musicais), no melodrama, no circo e no teatro de variedades, nos teatros chinês e japonês. O ritmo como suporte dos movimentos [...] (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.389).

A referência às danças de Isadora Duncan leva a crer que a concordância rítmica ainda opera como procedimento em seu teatro desse período. Somente depois de 1917, Meierhold irá negar categoricamente essa referência, como veremos mais adiante, considerando a dança de Duncan tediosa pela concordância com a música.

³ Realizamos uma mescla das duas traduções, visto que a versão da pesquisadora Maria Thais é mais clara quanto à construção das frases no português, mas a de Béatrice Picon-Vallin parece-nos mais adequada em relação ao entendimento dos termos musicais.

Assim, dentre os espetáculos que apresentam em suas descrições indícios do uso da polifonia rítmica como procedimento destacam-se *A União dos Jovens* (1921), *O Corno Magnífico* (1922) e *Professor Bubus* (1925).

O Corno Magnífico, encenação que fez história pela sua proposta construtivista e pela brilhante atuação de Ilínski, Babanova e Zaitichikov, atores treinados pela biomecânica, apresentava também uma nova proposta de relação entre música e cena.

Se nos anos 10, a influência do simbolismo conferia à música a função de criar um universo de magia e revelar o diálogo interior das personagens das peças, nos anos 20, a influência do construtivismo levou Meierhold a explorar ainda mais a função estrutural da música como elemento de co-construção do espetáculo.

No texto “Como se montou O Corno Magnífico” (28 de setembro de 1926), Meierhold escreve sobre a nova perspectiva dessa montagem:

Ao nosso entender, o espetáculo verbal teria que ser a intenção de uma ação teatral elaborada de forma que pudesse prescindir de truques de cenário, de complicados acessórios de cena, [...], uma ação que, de espetáculo de especialistas, se converteria em um jogo livre de trabalhadores durante seu período de descanso (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p. 430, tradução nossa).

Para substituir os mencionados “truques de cenário” e “complicados acessórios de cena” na construção dos episódios, Meierhold utiliza o jazz como base sonora do espetáculo – princípio que denominamos “jogo sobre o jazz” - extraíndo dele possibilidades de polifonia rítmica que ajudariam a criar dois planos para a percepção do espectador sobre o conteúdo da peça:

Meierhold concebe o seu espetáculo de tal modo que os dois ingredientes empregados pelo autor se cruzem mui visivelmente na percepção do espectador. A primeira linha é sombria, é o encerramento trágico de Bruno no círculo vicioso em que está encerrado; a segunda linha está, em oposição, centrada no bom humor dos comediantes que interpretam esta fábula, zombando dele. O espectador é convidado a ser um partícipe ativo de um espetáculo ambivalente (ABENSOUR, 2011, p.396).

Tal ambivalência será percebida, principalmente, pela polifonia rítmica formada pelas linhas de ações dos três atores apoiadas pelo fundo musical. Hormigón (1998) declara que “a comédia de Crommelynck converteu-se deste modo em uma sucessão de ritmos, [...] em um exercício mecanizado profundamente anti-psicológico” (p.426, tradução nossa).

O crítico Gvozdiev destaca, na época da primeira temporada do espetáculo, o jogo dos três atores aos quais ele se refere pela sigla “Il-bazai”⁴. Observa-se, em sua declaração, a referência à “ritmicidade” de Babanova:

Il-bazai [é] a fórmula do novo teatro do século XX, que modifica totalmente a ideia que se tinha até então de um jogo coletivo. Ao mesmo tempo em que conserva a sua individualidade, cada um dos atores testemunha um sentimento sutil de parceiros e sabe acordar seus movimentos com o jogo interpretativo deles: a impetuosidade e a flexibilidade de Ilínski encontram seu prolongamento na extraordinária musicalidade e “ritmicidade” de Babanova, e Zaitchikov lhe serve perfeitamente de acompanhamento, cimentando todo o gestual com uma precisão absoluta. Como o coro da tragédia grega, ele acompanha e elucida, pela pantomima, tudo o que arrebatava seus parceiros em sua sucessão fogosa de paixões (GVOZDEV *apud* ABENSOUR, 2011, p.399).

O mesmo tipo de jogo polifônico pode ser identificado nas declarações sobre a encenação de *A União dos Jovens*. Abensour afirma que o interesse desse espetáculo é de ordem pedagógica: “Trata-se de familiarizar seus atores com um jogo polifônico sustentado por um acompanhamento musical extraído de Grieg, Liszt e Chopin” (ABENSOUR, 2011, p.382).

Arriscamo-nos a completar que este procedimento em *A União dos Jovens* será uma espécie de ensaio para o complexo jogo desenvolvido quatro anos depois em *Professor Bubus*, realizado também sobre um fundo musical de Liszt e Chopin.

V. Fedorov, um dos assistentes de Meierhold, escreve sobre a música de *Professor Bubus*:

A música torna-se uma espécie de co-construção e o pianista, o maestro da representação, detendo-se um instante sobre o centésimo compasso da Sonata de Dante e a interrompendo com um estudo de Chopin, retorna alguns minutos depois ao Liszt que ficara em suspenso (FEDOROV *apud* PICON-VALLIN, 1989, p. 15).

A música de *Professor Bubus* é produzida em cena. Acima do espaço destinado ao jogo dos atores foi instalado um estrado dourado, em forma de concha, contendo um piano de cauda no qual o pianista Leo Arnstam, em fraque, interpreta durante todo o espetáculo obras de grande complexidade musical dos dois compositores românticos já citados.

⁴ Ilínski, o comico, desempenha o papel de Bruno, Babanova, a ingênua é Stella, e Zaitchikov interpreta Strugo. “O trio é tão notável que a opinião pública adota o grito de reunião inventado pelo crítico Gvozdiev: “Il-ba-zai!”, composto pela primeira sílaba de seu nome, evoca divertidamente o grito de guerra japonês “banzai!” (ABENSOUR, 2011, p.399).

À música que ele interpreta superpõem-se os sons produzidos por um anteparo de bambus suspensos em anéis metálicos que contorna a área circular de representação e ressoa a cada entrada e saída dos atores. Segundo Picon-Vallin (1989), o som dos bambus “desempenha o papel da matraca dos teatros orientais avisando o espectador do acontecimento teatral que se vai realizar, atraindo sua atenção” (p.6).

Dessa forma, se estabelecerá o que Meierhold denomina “pré-jogo”. Embora o princípio da relação entre jogo e “pré-jogo” possa ser melhor compreendido pelo princípio de jogo sobre a direcionalidade musical, cabe ressaltar aqui a função do ritmo no seu desenvolvimento. O encenador exige que os atores realizem a pantomima da ação antes de comentá-la pelo texto. A música dá o ritmo, a personagem desacelera seus movimentos, interpreta corporalmente a situação e somente então diz o seu texto.

É enorme a complexidade das tarefas exigidas aos atores que, segundo as descrições de Picon-Vallin (1989), devem abafar o ruído dos passos e evitar sua interferência na música. Cada instante é construído ritmicamente a partir de uma cronometragem rigorosa, em um entrelaçamento das palavras, dos movimentos e da música, criando um refinado jogo polifônico.

Esse jogo polifônico se construiu a partir do controle e frenagem de ritmos. Cada situação era precedida pelo pré-jogo, articulado sobre a música e por uma medida exata do tempo, criando planos rítmicos diversos compostos por linhas de ações e música.

Contudo, o espetáculo de um novo gênero, denominado "tempodrama" no catálogo do Museu do Teatro Meierhold, permanece incompreendido, como é possível confirmar pelos comentários de Abensour e Picon-Vallin, nesta ordem:

Para alguns críticos, o *ralentissement* imposto pelo pré-jogo torna a peça fatidiosa. Um dos críticos afirma maliciosamente que, em relação a esta, *As Três Irmãs* no Teatro Artístico [TAM] parecem galopar a toda brida! (ABENSOUR, 2011, p.441).

Os ritmos ralentados, em contraponto com a partitura musical e os jogos de cena em arco, executados sobre o tapete oval, são difíceis tanto para o ator quanto para o espectador. Mas aqueles que participaram dele terão feito seus estudos para *O Inspetor Geral*, representado no ano seguinte, para aquilo que Meyerhold chamará, muito convencionalmente, o “realismo” musical (PICON-VALLIN, 1989, p.8).

Reafirmando a função pedagógica que Meierhold atribui a muitos de seus procedimentos, inclusive os musicais, seguimos para o estudo do contraponto rítmico, o mais elaborado dentre os procedimentos de jogo sobre o tempo no teatro desse encenador.

2.1.3 Contraponto rítmico entre música e ação

Os dois primeiros procedimentos abordados, concordância e polifonia rítmica, evoluem, através das pesquisas incansáveis de Meierhold, para o terceiro procedimento, o contraponto rítmico. Por essa razão, identificamos relatos sobre este procedimento, principalmente, nos espetáculos mais tardios do encenador.

Porém, a sua teoria do contraponto começa a ser desenvolvida ainda na época do Estúdio da Rua Borondinskáia, depois de 1917, quando Meierhold recusará, desta vez categoricamente, perante seus estudantes do GEKTEMAS (Ateliês Teatrais Superiores do Estado), “a aplicação das teorias de Dalcroze - largamente difundidas na Rússia - ao teatro e qualificará de absurdas as danças de I. Duncan em razão de sua tediosa e repetitiva simetria em relação à música” (PICON-VALLIN, 1989, p.2). Nas palavras do encenador: "Esforçamo-nos em evitar fazer coincidir o tecido musical e o tecido cênico sobre a base do metro. Aspiramos à fusão contrapontística dos dois tecidos, musical e cênico" (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 1989, p.3).

É importante destacar que o termo contraponto se origina do latim *punctos contra puntum* (nota contra nota) e surge na renascença, época em que o cantochão⁵ começou a ser substituído nas igrejas pelo canto com mais de uma linha melódica criando polifonia no lugar da homofonia⁶. O desenvolvimento da polifonia leva ao contraponto, propriamente dito, e tem seu ápice no barroco tardio, com Johann Sebastian Bach.

Em suma, o contraponto, na música, é uma técnica de composição na qual duas ou mais vozes melódicas são compostas levando-se em conta, simultaneamente, o perfil melódico de cada uma delas e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição das duas ou mais melodias (DOURADO, 2004 e SADIE, 1994).

⁵Cantochão é a denominação aplicada à prática monofônica de canto utilizada nas liturgias cristãs, originalmente desacompanhada.

⁶Monofonia = voz única. Homofonia = vozes compatíveis (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p.733).

Embora não apareça a palavra ritmo nessa definição de contraponto, sabe-se que toda melodia se caracteriza pela variação de alturas (linha de sons) e pela variação de durações (ritmo) (MED, 1996, p. 333). Assim, o movimento das vozes criado pelo contraponto entre as linhas melódicas leva em conta as relações estabelecidas sob o ponto de vista de altura e também de ritmo. Por esse motivo e pela ênfase dada ao ritmo nas declarações de Meierhold sobre o assunto, escolhemos o termo contraponto rítmico, para nomear o procedimento usado pelo encenador.

Certamente, como músico e conhecedor da pedagogia musical, Meierhold conhecia (e talvez até aplicasse) as leis estritas do contraponto em seu teatro, contudo, não encontramos nas fontes consultadas descrições mais detalhadas sobre os tipos específicos dessa técnica (contraponto invertido, contraponto dissonante, contraponto imitativo, contraponto de primeira espécie, segunda espécie, etc) nem para a tradução na cena das relações criadas pelo parâmetro musical altura. De todo modo, os relatos apontam um tratamento contrapontístico que poderíamos, talvez, associar ao contraponto livre,⁷ para a relação entre o tecido musical e o tecido cênico das montagens de Meierhold submetidas a esse procedimento.

Segundo Cavaliere, ao referir-se à própria evolução de sua concepção sobre a ópera na reflexão que faz sobre a montagem de *A Dama de Espadas* de Puchkin-Tchaikovski, encenada em 1935 no Pequeno Teatro Dramático de Leningrado, Meierhold chegou a reconhecer que

[...] se em *Tristão e Isolda* insistia na coincidência precisa, quase matemática, entre os movimentos, os gestos dos atores e o ritmo da música, enfim, o desenho tônico, já em seus trabalhos do final da década de 20 e 30, sem recusar a subordinação do conjunto à partitura, procurava, no entanto, uma liberdade rítmica para o ator no interior de uma grande frase musical, para que, ao invés de uma coincidência metricamente precisa, pudesse surgir uma coincidência em contraponto, às vezes até mesmo em contraste com a música, como uma espécie de variação, evitando assim segui-la em uníssono (CAVALIERE, 1996, p.122).

⁷ O contraponto através das espécies é um tipo de contraponto conhecido como *estrito* que foi desenvolvido como uma ferramenta pedagógica na qual o estudante avança através de várias *espécies* de complexidade crescente, trabalhando sempre no *cantus firmus*, expressão latina que significa *melodia fixa*, sobre uma mesma parte bastante plana que lhe é fornecida. Gradualmente, o estudante adquire a habilidade de escrever contraponto *livre*, isto é, um contraponto menos rigorosamente restrito, frequentemente sem o *cantus firmus*, segundo as regras estabelecidas e num intervalo de tempo especificado.

De acordo com Picon-Vallin (1989), essa teoria do contraponto encontrará uma de suas melhores aplicações justamente na encenação de *A Dama de Espadas*. Sobre os atores do espetáculo, a crítica teatral da época se pronuncia:

[...] um ator autenticamente musical, conservando exteriormente a liberdade de seu comportamento teatral, mas de fato ligado à música durante todo o tempo em um complexo **contraponto rítmico**. Seus movimentos podem ser invertidos em relação ao metro da música, acelerados ou ralentados; entretanto, mesmo sua pausa estática sobre o fundo de um movimento rápido da orquestra e, digamos, um gestual rápido sobre o fundo de uma pausa geral na música devem estar estritamente apoiados sobre a partitura da encenação, concebida como o contraponto cênico da partitura do compositor (SOLLERTINSKI *apud* PICON-VALLIN, 1989, p. 8, grifo nosso).

Uma performance desse tipo só poderia ser produto de um treinamento intenso, e isso é o que a biomecânica de Meierhold forneceu, ao longo dos anos, para seus principais atores. E a teoria do contraponto, como é possível deduzir pela descrição de Erast Garin, encontrava seu lugar nesse treinamento:

Trabalhando com o movimento estritamente acompanhado por música... Começando pelo movimento elementar de acordo com as leis da natureza, procedemos a problemas mais complicados: em uma tela de metro, dominamos o movimento rítmico livre e, finalmente, a maestria do movimento livre em acordo com as **leis de contraponto irrestrito**. Após isso, apreendemos sem dificuldade o *tempi* e o caráter do movimento pela música: *legato*, *staccato* etc. O movimento ao som da música estava para nós ligado, ainda, a outro problema: a coordenação do sujeito no tempo e no espaço. A coordenação demandava grande precisão, um senso absoluto de tempo e cálculo preciso – contar em frações de segundos. Então, tendo dominado a coordenação do sujeito com parceiros, com objetos e adereços, procedemos com penhor à base de uma composição. (GARIN *apud* ABENSOUR, 2011, p.280, grifo nosso).

O ator Erast Garin representará, além de outros memoráveis papéis nas encenações de Meierhold, o protagonista Tchatski⁸ de *A Desgraça de ser Inteligente* (1928), na qual o jogo de suas ações é acompanhado pelo próprio ator ao piano (princípio de jogo sobre o

⁸ Meierhold escreve, no bilhete que envia para E. Garin, que deseja tê-lo no elenco para interpretar Tchatski em substituição ao ator que ensaiava na ocasião:

“Para Hassia. Segredo absoluto.

Sei que vão censurar minha parcialidade, mas parece-me que Garin é o único capaz de ser o nosso Tchatski: é um rapaz malicioso, não um “orador”. Em Iakontov eu tenho o “tenor” no sentido musical do termo, e o “metido a bonito”, que poderia concorrer com Zavadski. Ah, os tenores, que eles vão pro diabo!” (MEIERHOLD *apud* ABENSOUR, p.479-480).

ator instrumentista) e é possível considerar a utilização do contraponto, ao menos na segunda versão do espetáculo, pela influência do ator chinês Mei Lan-Fang.⁹ Meierhold não somente lhe dedica este espetáculo, como incorpora uma parte de sua técnica à montagem da peça. O que mais inspira Meierhold é justamente o jogo sobre o tempo complexamente elaborado entre a concordância e o contraponto rítmico.

Dos textos escritos por Meierhold em 1935, quando preparava a segunda versão de *A Desgraça de ser Inteligente*, destacamos:

[...] Ademais, esta última versão revela influência do ator chinês Mei Lan-Fang (no plano “escenométrico”), ao qual (e a L. Oborin) dedico este espetáculo. Neste espetáculo foram adicionados ao elemento musical aspectos tomados do “folclore” teatral que interpreta a companhia chinesa do inesquecível ator Mei Lan-Fang (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.602, tradução nossa).

Sobre a influência do teatro oriental no jogo musical aplicado por Meierhold, Picon-Vallin completa:

Desde que viu Ganako e Satta Iako no início do século até seus deslumbramentos diante de Mei-Lan-Fang em 1935, Meyerhold refere-se obstinadamente ao jogo musical do ator japonês e chinês. Perante o sentido de ritmo de Mei-Lan-Fang, todos os atores soviéticos deveriam empalidecer, segundo Meyerhold, que escreve: "Nós não temos o sentido do tempo. Não sabemos o que quer dizer economizar o tempo. Mei-Lan-Fang o conta em quartos de segundo e nós o contamos em minutos, sem mesmo contar os segundos..." (MEIERHOLD *apud* Picon-VALLIN, 1989, p.5).

É também pela experiência de outro ator meierholdiano que temos notícia da utilização do procedimento de contraponto, ainda em 1917, na encenação de *O Baile de Máscaras*, suntuoso espetáculo que ficaria em cartaz durante muitos anos no Teatro Alexandriński. Abensour (2011) relata que até 1948, data de sua morte, o ator Iuriev, que representava o papel do protagonista Arbenin, procederá ainda leituras da peça em companhia da atriz Time, que criou o papel da baronesa: “Eles a interpretam sem cenários, conservando a complexidade do ritmo, **o contraponto com a música**, a precisão plástica inscrita pelo encenador no corpo e na consciência dos atores” (p.321).

⁹ Ator chinês de técnica depurada. Realizou turnê pela União Soviética. Eisenstein escreveu sobre ele; também Brecht, cuja observação lhe serviu de base para escrever: “Os métodos de distanciamento no teatro chinês”. (HORMIGÓN, 1998, p.602, tradução nossa).

Presume-se, pelo relato de Abensour, a consistência das pesquisas de Meierhold e o seu empenho pedagógico para garantir a assimilação do complexo procedimento de contraponto rítmico no jogo de seus atores sobre o tempo.

2.1.4 Contraponto rítmico entre o coro e a ação

Destacamos como um procedimento específico o contraponto rítmico entre coro e ação por não se tratar de construção de contraponto entre ação e música, mas entre ação e intervenção sonora (ainda que tratada, muitas vezes, musicalmente) de um coro formado por atores na cena.

Se na montagem de *Irmã Beatriz* (1906) o coro endossava a ação através da concordância rítmica, em *O Inspetor Geral* (1926) o coro cumpria a função de contrapontear ritmicamente a ação cênica e, segundo Cavaliere (1996), para esse efeito de contraponto o coro “desenvolvia evoluções que iam do breve murmúrio ao forte rumor” (p.4).

A presença de coros pode ser observada em diversas produções de Meierhold, seja pela indicação do autor/compositor no caso das óperas, seja pela sua livre inserção nas peças teatrais. Fato que ocorre tanto pela vontade do encenador de organizar musicalmente a encenação, quanto pela referência às formas antigas de teatro (consideradas “formas autenticamente teatrais” por Meierhold), nas quais dança, música e representação encontravam-se entrelaçadas, diferentemente da avaliação que Meierhold fazia do teatro vigente em sua época.

2.1.5 Construção de episódios indicados por termos musicais de andamento

Andamento, em música, é a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical (MED, 1996, p.187). Podemos considerar que a tradução dessa definição musical para o procedimento na cena teatral meierholdiana é quase literal, substituindo-se apenas “trecho musical” por “trecho teatral”.

O andamento na partitura musical é indicado no começo da música, normalmente com termos italianos ou sinais metronômicos. O exemplo mais claro de indicação de andamento no teatro de Meierhold dá-se no plano da dramaturgia, ainda que diga respeito também ao plano da encenação. Tal indicação pode ser observada na montagem de *A Dama das Camélias* (1934) cujos cinco atos são divididos em episódios, todos designados

por um termo musical de andamento e/ou caráter e expressão. Segue abaixo o roteiro de encenação desse espetáculo publicado em seu programa:

ATO-I

1. Após a Grande Ópera e passeando na festa	<i>Andante</i> <i>Allegro grazioso</i> <i>Grave</i>
2. Uma das noites	<i>Capriccioso</i> <i>Lento (trio)</i> <i>Scherzando</i>
3. A reunião	<i>Adagio</i> <i>Coda. Strepitoso.</i>

ATO-II

1. Sonhos de um idílio rural	<i>Allegretto</i> <i>Tenerezza</i> <i>Intermedietto</i>
2. O dinheiro do Conde Girey	<i>Moderato. Secco</i> <i>Agitato</i>
3. Confusão de uma cortesã	<i>Lamentoso</i> <i>Molto appassionato</i>

ATO-III

1. <i>Bougival</i>	<i>Giocoso</i>
2. Moral burguesa	<i>Freddo</i> <i>Dolce</i> <i>Impetuoso</i> <i>Lacrimoso</i>
3. Sonhos despedaçados	<i>Leno con dolore</i> <i>Inquieto</i>

ATO-IV

1. Festa do <i>Olympe</i>	<i>Tempo vivo</i> <i>Tempo di ballo</i>
2. Mais uma vez no papel de uma cortesã	<i>Tempo di valse</i> <i>Allegro agitato</i>
3. <i>Parole d'honneur</i>	<i>Espressivo</i> <i>Piu mosso</i>

ATO-V

- | | |
|------------------------|------------------------|
| 1. Abandonada | <i>Tempo commodo</i> |
| | <i>Largo e mesto</i> |
| 2. Um retorno tardio | <i>Amoroso</i> |
| 3. “E a vida continua” | <i>Coda. Spianato.</i> |

(MEIERHOLD *apud* LEACH, 1989, p.124-125, tradução nossa).

A Dama das Camélias de Meierhold é intercalada em partes em que a música real está presente e partes em que está ausente e, segundo Picon-Vallin (2009), segue as leis da forma-sonata, uma parte lenta intercalada entre duas partes rápidas. Sobre a forma sonata iremos discorrer, mais adiante, quando tratarmos do princípio de jogo sobre a estrutura e a forma da música audível ou inaudível. Porém, cabe destacar que a combinação de andamentos e os seus ritmos internos nos episódios desempenham várias funções no teatro de Meierhold. Leach destaca a função dialética desse procedimento em *A Dama das Camélias*:

Há aqui claramente uma relação dialética entre a montagem de episódios fragmentados listados à esquerda e a total concepção rítmica e musical, à direita. O vigor definitivo da madura obra de Meierhold fundamenta-se em grande medida na tensão que, precisamente, esta contradição criou (LEACH, 1989, p.125, tradução nossa).

Essa afirmação articula-se também ao que identificamos nas montagens de Meierhold como jogo sobre a composição paradoxal. Sobre a função do ritmo e do andamento na criação de relações dialéticas temos notícia do ensaio “Ritmo como dialética” escrito por Andrei Bely, em 1929, depois de ensinar poesia por um ano no Teatro-Estúdio de Meierhold. Para Bely, os equivalentes às ideias de “rejeitar” e “negar” de Meierhold (interpretados aqui como as indicações de frenagem de ritmos e *rallentandos* já mencionados para *Professor Bubus* e o conceito de *otkaz* da biomecânica) são vistos como uma contradição ou uma antítese do fluxo do movimento, e são, portanto, inerentemente dialéticos.

Acerca da construção dialética, Leach completa:

Meierhold, é claro, inspirou-se em diversas tradições intelectuais – teoria do cinema, formalismo e marxismo certamente, mas também nos princípios da filosofia chinesa, Wagner, Fuchs [...]. Embora seu trabalho pareça indicar a relevância do formalismo para uma estética marxista genuína (em oposição àquela falsa do “realismo socialista”), ele não tinha, em nenhum sentido, a intenção de manifestar ou significar posições teóricas em especial (LEACH, 1999, p.123, tradução nossa).

No entanto, deve-se notar que a teoria de Eisenstein da montagem de atrações¹⁰ foi desenvolvida enquanto seu autor estava trabalhando na mais estreita colaboração com Meierhold, e este último certamente a abraçou. Em 1936, ele escreveu:

Quando nos propomos a analisar os pronunciamentos de Eisenstein, vemos como ele decompõe tudo em “atrações” – ou seja, em episódios, cada um com uma conclusão infalivelmente eficaz. Ele constrói estes episódios de acordo com princípios musicais, não com o objetivo convencional de avançar na narrativa. Isto pode soar um tanto obscuro a não ser que entendamos a natureza do ritmo (MEIERHOLD *apud* LEACH, 1999, p.124, tradução nossa).

A título de ilustração da aplicação de alguns procedimentos compreendidos pela teoria da montagem de atrações de Eisenstein, incluímos a seguir o gráfico elaborado pelo cineasta para uma sequência audiovisual do filme *Alexander Nevsky*. Este gráfico foi publicado em seu livro *O Sentido do Filme* e profundamente analisado no capítulo IV denominado “Forma e conteúdo: prática” desta obra. No capítulo II, Eisenstein introduz a nova questão colocada pelas combinações audiovisuais (um problema de composição totalmente novo com o fim do cinema mudo). Ele escreve:

A solução deste problema de composição reside em encontrar a *chave para a igualdade rítmica* de uma faixa de música e uma faixa de imagem; tal igualdade rítmica nos tornaria capazes de unir ambas as faixas “verticalmente” ou *simultaneamente*: igualando cada frase musical contínua a cada fase das contínuas faixas de imagens paralelas – nossos planos. Isto será condicionado por nossa adesão à lei que nos permite *combinar “horizontalmente”* ou “continuamente”: plano após plano, no cinema mudo – frase após frase de um tema em desenvolvimento na música. Fizemos, com relação a esta questão, uma análise das teorias existentes sobre as correlações gerais entre fenômenos sonoros e visuais. Também examinamos a questão de

¹⁰ Em 1923, no mesmo ano em que escreve “Movimento Expressivo”, Eisenstein, a convite da revista *Lef* de Maiakóvski, apresenta o seu método de “construção” do espetáculo teatral, a *montagem de atrações*, por meio de um texto de mesmo título. Vanessa Oliveira (2008) afirma que “diferentemente de Meierhold, para Eisenstein, em lugar do ator, seria o espectador o material básico do teatro. A própria nomeação do método de encenação eisensteiniano faz referência ao momento de produção (*montagem*) e de recepção (*atrações*) do espetáculo” (p.10).

se correlacionarem fenômenos visuais e sonoros com emoções específicas (EISENSTEIN, 2002, p.105-106).

Eisenstein salienta que o aspecto audiovisual de *Alexander Nevsky*, cuja música foi composta por Prokófiev – que também compunha para os espetáculos de Meierhold – alcança sua mais completa fusão na sequência da “batalha sobre o gelo”, particularmente no quadro “ataque dos cavaleiros”, segundo Eisenstein, “o mais comovente e memorável para os críticos e espectadores” (*Idem*, p.116).

O cineasta constrói o gráfico da sequência “batalha sobre o gelo” em seis linhas: os fotogramas (planos de imagem), o esquema de frases musicais, a partitura musical, a duração dos trechos (em medidas), o diagrama da composição das imagens e o diagrama do movimento do olho do espectador. O objetivo desse gráfico é possibilitar uma complexa análise sobre o efeito na percepção do espectador das relações entre a imagem e o trecho musical de cada plano e da sequência como um todo.

São muito instigantes as correspondências¹¹ entre os estudos de Meierhold sobre as relações entre música e cena e as investigações de Eisenstein sobre as relações entre música e quadro cinematográfico, porém, dados os limites desta dissertação, nos deteremos em apenas apontar essa identificação (e, por vezes, não identificação) de ideias entre os dois brilhantes artistas russos.

¹¹ Visando uma formação teatral mais sólida, Eisenstein entra em setembro de 1921 nos Laboratórios Estaduais Superiores de Encenação (GVYRM), a escola de Meierhold, encenador cujas realizações Eisenstein estudava há tempos com admiração. Eisenstein se sobressai nas aulas de biomecânica e é, inclusive, convidado a ensiná-la a outros estudantes. Mais tarde, irá romper com Meierhold (da mesma forma que Meierhold rompeu com Stanislávski), pois, para Eisenstein “a preocupação de Meierhold com uma ‘ciência artística’ não passava de empirismo puro, não se refletindo numa prática e numa metodologia” (OLIVEIRA, 2008, p.7). Eisenstein ainda retornou para os Laboratórios de Meierhold, seis meses depois desse primeiro rompimento, mas foi expulso, reprovado na apresentação de um trabalho. Contudo, após a morte de Meierhold, Eisenstein rendeu diversas homenagens ao encenador a quem considerava ser seu “segundo pai”, além de ter salvado do governo stanilista os arquivos pessoais do mestre.

Gráfico de Eisenstein (outro arquivo)

2.1.6 Construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa

Vimos, no tópico anterior, a utilização de termos de andamento para designar os episódios construídos por Meierhold no plano da dramaturgia. No plano da atuação, identificamos, além de orientações mais generalizadas para o uso de determinada velocidade nas cenas, indicações musicais de andamento muito precisas para a representação dos atores.

É o caso de *33 Desmaios*, espetáculo de 1935 que reúne três *vaudevilles* de Anton Tchékhov: *O Aniversário*, *O Urso* e *Pedido de Casamento*. A soma de 33 desfalecimentos nas três peças, cada uma de um ato, justifica o título.

Dmítri Schostakóvitch recusou o convite de Meierhold para compor a música original para o espetáculo. Foram então selecionadas melodias de operetas de Jacques Offenbach e Johann Strauss para *O Aniversário*, e de Edward Grieg e Piotr Tchaikóvski, respectivamente, para *O Urso* e *Pedido de Casamento*.

Segundo Picon-Vallin (2008), Meierhold tenta apreender nesta encenação “a determinação do autor de *A Gaivota*, fino observador do comportamento humano, de captar o espírito dos anos de 1880- 1890, quando reinava ‘uma espécie de epidemia de histeria’ ” (p.36-37). Dessa forma, logo que uma personagem indica no texto que está fisicamente enfraquecida ou tomada por um violento acesso de nervos, o encenador conclui com o desfalecimento. Picon-Vallin descreve:

A cada um desses momentos “lírico- satíricos” corresponde um “jogo de cena” - o desmaio, sustentado por uma música específica. No programa do espetáculo, cada um deles é, portanto, designado pelo tempo [**andamento**] do trecho musical escolhido, que dá uma ideia precisa do estado da personagem (*Idem, ibidem*, grifo nosso).

Assim, para *O Pedido de Casamento*, inteiramente acompanhado por trechos de Piotr Tchaikóvski, temos na primeira coluna o termo musical de andamento e na segunda o nome da personagem cujo comportamento é afetado por um desmaio:

<i>Allegro agitato</i>	Lomov
<i>Alegro agitato</i>	Lomov
<i>Andantino. Moriento</i>	Lomov
<i>Allegro com impeto</i>	Tchubukov
<i>Valsa (piano solo)</i>	
<i>Inquieto</i>	Lomov
<i>Valsa (piano solo)</i>	

<i>Moderato commodo</i>	Lomov
<i>Allegro afanatto</i>	Lomov
<i>Andante portato</i>	Lomov
<i>Moderato. Scordato</i>	Lomov
<i>Allegro agitato com passione</i>	Natalia Stepanovna
<i>Valsa (piano solo)</i>	
<i>Valsa (piano solo)</i>	
<i>Allegro adirato</i>	Lomov
<i>Allegro com fuoco</i>	Lomov
<i>Andantino pregando</i>	Lomov
<i>Allegro com impeto</i>	Tchubukov
<i>Allegro agitato com passione</i>	Lomov
	Tchubukov
	Natalia Stepanovna
	Machka
<i>Valsa (piano solo)</i>	
<i>Quadrilha</i>	
<i>Valsa (coda)</i>	

(MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.37-38).

Percebe-se que, como em *A Dama das Camélias*, para *33 Desmaios* há também indicações de caráter e expressão, assunto que diz respeito ao princípio de jogo sobre o caráter e a expressão musical.

Contudo, além do jogo com o andamento e com o caráter, vale destacar ainda o jogo com a pausa em *33 Desmaios*. Cada desmaio é marcado por uma pausa mais ou menos longa, depois (entre os desmaios) é tocada ao piano uma valsa tirada do *Quebra-Nozes* e retrabalhada pelo pianista do teatro Anatoli Pappé. Abensour escreve sobre a pausa, o *rallentando* e a ação do desmaio:

O desfalecimento tem uma função teatral: os personagens se imobilizam, a música preenche o espaço e sente-se a desaceleração experimentada com a peça *Bubus*. Tomada da dança essa técnica cria um sentimento de ambiguidade dinâmica: admiração pela beleza da pose e inquietude pela saúde da personagem (ABENSOUR, 2011, p.563).

Nas encenações de Meierhold das peças *Crimes e Crimes* (1912) de Strindberg e *O Mandato* (1925) de Erdman, Picon-Vallin destaca também uma função ativa para a pausa:

E esta pausa, de “passiva”, pode igualmente tornar-se ativa, centro, culminação da ação, ser sentida como o grito do silêncio [...] (*Crimes e Crimes*) ou como uma abertura escancarada sobre um vazio monstruoso (as pausas do ator Garin em *O Mandato*) (PICON-VALLI, 1989, p.8).

Meierhold atribui enorme importância à pausa no jogo do ator: "a pausa", ele escreve em 1914, "não é ausência nem cessação de movimento, mas, como em música, ela guarda em si mesma um elemento de movimento" (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 1989, p.9).

Durante a conferência, já citada anteriormente, “O Professor Bubus e os problemas do espetáculo sobre uma música” Zinaida Reich faz a Meierhold uma pergunta que ele considera a mais importante: “Nossas pausas não lembram as do Teatro de Arte [TAM]?” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p. 474, tradução nossa).

Meierhold responde, primeiramente, demonstrando sua admiração por Stanislávski e ressaltando sua musicalidade:

Eu passei pela escola do Teatro de Arte em seu período florescente, melhor dizendo, no período de florescimento do trabalho pedagógico de Konstantín Serguéievch Stanislávski, e não quero tomá-lo como exemplo. Os exemplos que pusermos não resultariam muito convincentes, pois algumas pausas daquele período eram do mesmo tipo que as nossas de hoje: Konstantín Serguéievich era muito musical [...] grande músico e bom observador da realidade e, sobretudo, dos estilos interpretativos (...) (*Idem, ibidem*, tradução nossa).

O encenador prossegue dizendo que para ver a diferença entre a pausa do TAM e a de seu teatro, deve-se ir ao cinema. Ele dá diversos exemplos de interpretações de atores no cinema para afirmar que esta arte não admite excesso. O conceito de auto-limitação é novamente colocado e a função da música no desenvolvimento deste conceito é reafirmada: “quando não há música aparecem as pausas emocionais, as revivescências, o suor interno e demais disparates” (*Idem, ibidem*, tradução nossa).

Para Meierhold, a pausa musical exige o ator de uma interpretação não-concisa. No entanto, ele considera que não é a ausência de psicologia que determina a qualidade da técnica do ator:

Nossa pausa tem caráter psicológico? Há quem nos acuse de ausência de psicologia e alguns dos nossos [atores] se intranquilizam, [...]. Baseamo-nos na psicologia objetiva, portanto, temos psicologia, mas não nos guiamos pela memória emotiva, senão pela fé permanente de que realizamos uma interpretação técnica correta (*Idem*, p.475, tradução nossa).

Depois de tratar ainda do trabalho do ator sobre seu aparato físico comparando-o a uma máquina, Meierhold conclui a resposta à Zinaida e a conferência com um comentário muito interessante sobre Stanislávski, que nos permitimos reproduzir aqui, ainda que fuja ao nosso tema central:

Stanislávski, um bom exemplar de máquina, um bom exemplar da raça humana, também recorria a isto no período inicial de sua carreira. Durante um tempo fez, e me ensinou, exercícios para os dedos e para os pulsos. [...] ensinava a pegar o copo, a jarra, a manejar as coisas. No início, se apoiava no físico. Depois vieram os comentários, os professores, Lopatin e Berdiáiev,¹² e todos ficam loucos (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.476, tradução nossa).

Antes de finalizar este tópico, cabe apontar, para conhecimento do leitor, outros espetáculos de Meierhold que utilizam o procedimento de construção de ações indicadas por termos de andamento.

O Lago Lul, peça de Alexei Faiko, encenada por Meierhold em 1923, ficou conhecida pelo andamento acelerado ditado pelo foxtrote.¹³ Abensour relata que no papel de Georgette Bem-Amada, a atriz Maria Babanova

[...] encarna à perfeição a sensualidade de uma sociedade sem rumo que se joga de corpo e alma nos prazeres. Testemunhando a voga do foxtrote que se apossa da Europa inteira, e cujo ritmo diabólico parece exorcizar as desgraças da guerra e do imediato pós-guerra (ABENSOUR, 2011, p.421).

Os ritmos desenfreados no andamento do foxtrote também regem a encenação de *D.E (Tirem as Mãos da Europa)*, levado à cena um ano depois: “Os episódios se sucediam a um ritmo muito vivo, ao estilo do *music-hall*, as danças, as projeções, davam ao espetáculo a cadência de um filme de aventuras” (HORMIGÓN, 1989, p.443, tradução nossa).

Já em *Professor Bubus*, como vimos anteriormente, o andamento é predominantemente lento, como é possível confirmar pela descrição de Picon-Vallin (1989):

Okhlopkov, o intérprete do papel do General Berkovets, que foi chamado ao telefone, para criar o mal-estar, a angústia, passa de um movimento brusco que introduz uma primeira fase de jogo (8 segundos) a uma reação lenta, imóvel (ele se levanta e permanece em pé) (10 segundos) que se prolonga com uma inclinação lenta do busto (15 segundos), depois se resolve em 4

¹² L Lopatin e N. Berdiaiev: filósofos idealistas.

¹³ Foxtrote (em inglês *fox-trot*) é uma dança de salão e um ritmo musical que leva o nome de seu inventor, o ator norte-americano Harry Fox.

segundos com um movimento da mão (oculta em seu uniforme) e uma saída brutal. **Os fragmentos temporais são materializados pelos fragmentos de jogo, mas é a combinação das durações que cria o impacto, que é o principal significante** (p.10, grifo nosso).

É o que se observa também em *O Inspetor Geral*, uma composição cujo andamento lento concentra as ações dos atores, por vezes fixadas em uma pausa, e que, “subitamente, se aceleram segundo a partitura musical” (CAVALIERE, 1996, p.121).

Sobre os procedimentos de aceleração e desaceleração das ações, seguiremos tratando no próximo tópico.

2.1.7 Indicação de *rallentando* ou *acellerando* para o jogo cênico

Os termos musicais *rallentando* e *acellerando* indicam modificações momentâneas no andamento original e, nas partituras, são indicados no decorrer de um trecho musical (MED, 1996, p.191). *Rallentando* é uma indicação para retardar o andamento e *acellerando*, para apressá-lo.

Já foram citadas, nos itens anteriores, as indicações de *rallentando* para trechos dos espetáculos *Irmã Beatriz*, *33 Desmaios* e *Professor Bubus*. Para cada um deles, como vimos, Meierhold tinha um objetivo para o jogo cênico com a utilização deste procedimento.

Para *Boris Godunov* (1936) - o último espetáculo no qual Meierhold trabalhou e que não chegou a estrear - há ainda as seguintes indicações musicais encontradas nas notas de leitura do encenador (3 de agosto de 1936): uma cacofonia¹⁴ para uma cena “bêbada”, um *tutti* que “abrirá as válvulas para que soe tudo” num episódio que será finalizado com um monólogo e um *rallentando* para imprimir mistério nas palavras de determinada personagem (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.592-593, tradução nossa).

Percebe-se a indicação de *rallentando*, neste caso, para a construção da ação vocal do ator. Meierhold indicava também que o ator que interpretava a personagem título da peça deveria construir sua representação *a tempo* e o próprio Meierhold explica: “em música significa o retorno ao andamento principal” (*Idem*, p.595, tradução nossa).

¹⁴ Em música, cacofonia significa mistura de sons discordantes.

Para o *acellerando* encontramos indicações de Meierhold principalmente nos relatos dos espetáculos que partem do princípio de jogo sobre o jazz: *O Percevejo* (1929), *O Corno Magnífico* (1922) e *D. E* (1924).

Enfim, o jogo sobre o tempo no teatro meierholdiano encontra diversas formas para se manifestar e é possível notar a evolução de seus procedimentos ao longo da carreira do encenador. A preocupação de Meierhold com o ritmo, por exemplo, fica evidente por mais de 30 anos, o que se nota pela presença constante deste assunto em seus variados textos, relatos, cartas, conferências, desde os primeiros anos do século XX até o seu último discurso realizado na seção de diretores da Sociedade Teatral Panrusa antes de sua prisão, em 1938.

A atenção ao tempo na cena foi talvez um dos mais importantes princípios que guiou Meierhold ao longo de sua carreira. “A performance de uma peça é uma alternância de momentos dinâmicos e estáticos, bem como momentos dinâmicos de diferentes tipos”, disse ele nos anos 1930. “É por isso que o dom do ritmo me parece um dos mais importantes que um diretor pode ter.” (MEIERHOLD *apud* LEACH, p.112, tradução nossa).

2. 2 Jogo sobre a organização sonora e musical

Como vimos no capítulo 1, no teatro russo, nas primeiras décadas do século vinte, a relação entre o teatro e a música transformou-se. O novo teatro exigia, segundo Maria Thais (2009), “uma música originada pela cena, e intrinsecamente ligada à encenação”. É também o que afirma o autor russo N. Tarchis no livro *Direção e Música, Música e Espetáculo*:

A música agora não é simplesmente uma citação do grande mundo da vida real. Ela **sonoriza um todo** – **inspirado pela vontade do diretor**. O pequeno mundo completo, no qual o homem é considerado em toda a complexidade de suas relações reais (TARCHIS *apud* MARIA THAIS, 2009, p.162, grifo nosso).

O “todo” do espetáculo sonorizado, ou talvez possamos dizer “musicado”, de acordo com a intenção do encenador consiste no espaço sonoro da cena. É possível considerar, ao contrário do senso comum, que a música também é uma obra do espaço, pois além de operar no tempo, possui condição de ser vista por imagens (gráficos, desenhos, notações, etc) ainda que não seja levada à cena, isto é, traduzida em imagens pela

encenação. Meierhold parece compreender essa condição da arte musical melhor que qualquer homem de teatro de seu tempo e confere à sonoridade e musicalidade de seus espetáculos as funções de organização temporal, espacial e dramática da cena.

O jogo sobre a organização sonora e musical no teatro de Meierhold pode ser percebido através de procedimentos para a atuação, encenação e dramaturgia. Mas é, principalmente, no plano dramático que a estrutura da organização sonora do espetáculo gera signos para a percepção do espectador. Se considerarmos que a relação entre os sons ou entre as notas musicais cria operações análogas ao que chamamos, no teatro, de dramaturgia e que, nesse sentido, há operação dramática mesmo em melodias não-tonais¹⁵, podemos afirmar que um único som pode ter função dramática. E Meierhold manipula com maestria essa possível condição dramática dos sons na construção de seus espetáculos, o que se dá através dos seguintes procedimentos:

2.2.1 Música como Personagem

Sobre o espetáculo *A desgraça de ser inteligente*¹⁶ (1928) de Griboiédov- opus 101 de Meierhold, dedicado ao jovem pianista Lev Oborine, Abensour escreve:

A música onipresente tornou-se uma personagem inteiramente à parte, tal como essas personagens mudas que Meierhold introduzira algures. Mas a música, ela, é expressiva por natureza, e desenha o retrato emocional de Tchatski [protagonista da peça], cuja figura assume, por esse fato, um relevo espantoso (ABENSOUR, 2011, p.484, grifo nosso).

Percebe-se através da fala de Abensour que, nesse espetáculo, Meierhold atribui à música um caráter discursivo tão relevante que ela passa a ser um elemento que, como as personagens da peça, tem voz autônoma na encenação. E como veremos adiante, essa “voz” dá o “tom” também da vida interior das outras personagens, sendo possível, talvez, considerar que essa personagem-música em *A desgraça de ser inteligente* seja a “voz” ou a força discursiva mais presente no espetáculo.

Um exemplo mais concreto da utilização da música como personagem é *Boris Godunov*

¹⁵ **Atonalismo** Propriedade de uma composição de caráter não-tonal; refere-se a um trecho ou obra sem tonalidade definida. Tristão e Isolda, ópera de Wagner, abriu os caminhos para a música atonal do século XX, que por sua vez precedeu o serialismo, técnica da Segunda Escola de Viena que resultou no dodecafonismo de Arno Schönberg (DOURADO, 2004, p.33).

¹⁶ Esse espetáculo é comumente traduzido também como *A desgraça de ter espírito*.

de Púschkin, ensaiada em 1936-1937, e para qual Meierhold solicita a colaboração do compositor Serguêi Prokófiev. Desde 1908, Meierhold tinha a ideia de montá-la e sempre afirmou que era uma das obras que mais gostava. Segundo Hormigón (1998), Meierhold “articulou o texto em vinte e quatro partes que deveriam unir-se pelo sólido cimento da música de Prokófiev” (p.589, tradução nossa).

Prokófiev escreverá vinte e quatro números para esse *Boris Godunov*, designado como seu opus 70 bis para orquestra sinfônica (a partitura de Prokófiev será editada e representada, mas o espetáculo de Meierhold nunca foi realizado). Picon-Vallin afirma que a concepção desse *Boris Godunov* é audaciosa:

[...] em razão dos reiterados fracassos, a crítica considera a peça de Púschkin impossível de ser encenada. É para acentuar esse desafio que **Meierhold recorre à música, confiando-lhe o papel do povo** [...]. Meierhold imagina o povo como um coro que, sendo ao mesmo tempo trágico e operístico, não deve, contudo, tornar mais pesado o desenrolar da ação. E **suprime-o do plano visual para intensificar seu papel por meio de um tratamento puramente musical**. Na montagem de *Boris*, de 1936, o povo está lá, mediante uma dialética musical da presença/ausência. (PICON-VALLIN, 2008, p. 38-39, grifo nosso).

Assim, a música propicia, ao mesmo tempo, uma solução dramaturgica para o povo, protagonista invisível mas onipresente do drama, e ainda, de acordo com Picon-Vallin, uma solução espacial que permite “planos de conjunto” sonoros e “closes” visuais.

Em verdade, os procedimentos desenvolvidos para o princípio do jogo sobre a organização sonora aparecem, normalmente, associados entre si. Embora eles estejam aqui apresentados separadamente para fins de análise, devem ser considerados como um todo nas obras de Meierhold. Dessa forma, seguimos tratando ainda dos espetáculos *A desgraça de ser inteligente* e *Boris Godunov* nos próximos procedimentos.

2.2.2 Música como Ambientação Referencial

Em *Boris Godunov* a música cria não somente a personagem, mas também o espaço. Para o quadro VIII, “Um Albergue na Fronteira Lituana”, Prokófiev compõe duas canções: a primeira, de inspiração religiosa, é destinada a uma breve “entrada-intermédio” de monges cegos que pedem esmolas e, em contraste brutal, exigido por Meierhold, a segunda, truculenta, é entoada por Misail e Varlaam, dois vagabundos bêbados disfarçados de monges. Sobre o quadro, Picon-Vallin (2008) completa:

[...] Essa seqüência bufona se conclui por um silêncio que, depois do salto barulhento de Grigori [...] pela janela, se estende pelo palco todo, de onde

brotava uma longínqua **“canção-paisagem” que exprime a errância de um viajante solitário e o infinito da estepe russa**. Transparência sonora na qual se dissolvem os limites do teatro (p. 40, grifo nosso).

O termo “canção-paisagem” surge, assim como “música-personagem”, na tentativa de descrever a função atribuída à música dentro do princípio de organização sonora aplicado por Meierhold em seus espetáculos. No caso de *Boris Godunov*, a canção citada dá a referência de espaço (“o infinito da estepe russa”) para o espectador.

Em *Don Juan*, espetáculo de 1910, Meierhold utiliza a ambientação referencial de espaço e de tempo através da música, na verdade criando um anacronismo entre a música tomada das obras de J. Rameau, *Hippolyte et Aricie e Les Indes galantes*, e arranjada para orquestra de cordas por v. Karatíguin (nota de MEIERHOLD in MARIA THAIS, 2009, p.301) e o cenário que Golóvin cria voluntariamente representando um palácio do século XVIII para dar a ideia de “fausto principesco” (ABENSOUR, 2011, p.247).

A função de ambientação referencial espaço-temporal é também conferida à música de *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho, montada em 1934. Como já observamos no tópico “Construção de Episódios Indicados por Termos Musicais de Andamento” todo o texto é reestruturado numa alternância de partes executadas com e sem música, e definidas por indicações musicais muito precisas.

Algumas indicações constam na carta que Meierhold escreve a Vissarion Schebalin que faria a composição das músicas para a peça. É possível observar, segundo Picon-Vallin (2008), “o minucioso trabalho do encenador que envia um exemplar da peça no qual estão marcadas todas as partes do primeiro ato que levam música e indica sua duração” (p.36). Para a música do primeiro ato, Meierhold escreve:

Música do Primeiro Ato

[...]

11. Final do primeiro ato: cena carnavalesca ao estilo do “Baile das quatro artes”. Neste final carnavalesco há três aspectos:

a) Carnaval “espanhol”. Todos com chapéu e capas, debaixo delas, nus. A Espanha aparece com secos tons amarelos. O tórrido Toledo. A música é severa, como a “Jota aragonesa”, de Glinka. No cenário uma chatice: um toca o violão, outro assovia com uma garrafa, outro golpeia um copo, outro arranha uma corda. Esta chatice é secundada pela orquestra. Claro, deve ser uma chatice organizada, contrapontada. Sobre um fundo rigorosamente organizado terá um aspecto cacofônico. A orquestra fará tudo. Os atores terão instrumentos cenográficos.

b) A cena carnavalesca espanhola passa a um cancán agudo, impetuoso, verdadeiramente francês. Tiraram as capas, todos estão nus, por alguns segundos há brilho de corpos desnudos. Tudo submerge em uma orgia. O espectador deve ter a impressão de que será uma noite terrível, com uma orgia de medo.

c) Faz falta um corinho (para o *tutti*) dos normandos ou bretões, com um pouco de dialeto. Interpreta uma canção tonta, ingênua. Com este grito deve iniciar a cena final. Entram em trajes espanhóis, mas cantando uma canção do povo.

(MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.571-574, tradução nossa).

Nos três aspectos (itens a, b, c) da cena carnavalesca construída por Meierhold, a música a ser criada por Schebalin deveria estabelecer a referência de lugar (Espanha, cidade de Toledo) e época (meados do séc. XIX), em sincronia com os figurinos e cenário da peça. A música também deveria trazer referências dos grupos étnicos normandos¹⁷ e bretões¹⁸ através de um “corinho com um pouco de dialeto”. Além de criar o ambiente para o desenrolar da cena, a música deveria caracterizá-lo, traduzindo a “chatice” de uma Espanha com “secos tons amarelos”.

O próprio Meierhold admira-se com a possibilidade expressiva da linguagem musical quando escreve a indicação para uma cena do IV ato de *A Dama das Camélias* e utiliza a expressão “música de sobremesa”:

IV ato.

Número 5. Música interpretada para os que ceiam “**música de sobremesa**”. Muito graciosa. Servem doces gelados adornados talvez com caramelos e frutas confeitadas de cores variadas. Dá vontade de dizer: Tocam um scherzo¹⁹? Não! Sim! Um scherzo! Não, é outra coisa. Expressiva. Sóbria, mas ao mesmo tempo, na profundidade da música, palpita algo lírico. **Que expressiva é a linguagem da música!** (*Idem, Ibidem*, tradução nossa).

Em *A Morte de Tintagiles*, a música de I. Sats executada sem pausas durante toda a representação “faz com que a natureza surja no teatro - faz com que se escute o sopro do vento ou a ressaca do mar”. No artigo “Sobre a História e Técnica do Teatro”, Meierhold afirma:

¹⁷ Os **normandos** foram um povo medieval estabelecido no norte da França, cuja aristocracia descendia em grande parte de Vikings da Escandinávia.

¹⁸ Os **bretões** eram um grupo étnico de origem romano-britânico que se estabeleceram no noroeste da Península Ibérica durante os séculos V e VI.

¹⁹ **Scherzo** Termo que remete à brincadeira e surgiu no início do período Barroco a partir de certo tipo de peça ligeira. Passou a fazer parte da sonata, como terceiro movimento de algumas obras clássicas de compositores como Haydn [...] (DOURADO, 2004, p.296).

Os efeitos exteriores que Maeterlinck indica nessa peça, como, por exemplo, o uivo do vento, a ressaca das ondas ou o rumor das vozes, bem como todas **as particularidades do “diálogo interior” enfatizadas pelo encenador, eram indicadas sempre com a ajuda da música** (orquestra e coro a *capella*) (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p. 367, grifo nosso).

Procedimentos semelhantes podem ser observados também nas descrições dos espetáculos *O Inspetor Geral* e *O Lago Lul*, contudo, nos deteremos nos exemplos já apresentados. É importante dizer ainda que a música como ambientação referencial é um dos procedimentos mais comuns de utilização da música no teatro, usado amplamente por diversos diretores como o “fundo musical da cena”. Porém, como já afirmamos, no teatro de Meierhold os diversos procedimentos apresentam-se entrelaçados e de forma bastante complexa, por isso continuaremos abordando a montagem de *A Morte de Tintagiles* no tópico que se segue.

2.2.3 Música como Reveladora do Conteúdo Emocional/Crítico da Obra ou do Jogo Cênico

Trata-se de mais um procedimento muito comum nos processos de criação teatral e um dos mais explorados por Meierhold em seus primeiros trabalhos como encenador. É o caso de *A Morte de Tintagiles*, como vimos, peça simbolista do belga Maeterlinck, montada por Meierhold em 1905 ainda no Teatro-Estúdio, filial do TAM de Stanislávski, mas que não chegou a estrear. Sobre a função da música nesse espetáculo, Abensour (2011) afirma que ela “exprime o indizível, o diálogo das almas e sua parte obscura, enigmática, enfim, cria o meio propício para a ‘desrealização’ da cena, necessária à representação da nova escrita do simbolista belga” (p.201).

Embora o espetáculo não tenha sido apresentado ao público por causa de desentendimentos entre Meierhold e Stanislávski, o seu processo de criação desencadeou diversas pesquisas - dentre elas, como vimos no capítulo anterior, a *Leitura Musical do Drama* - além de causar impacto nos profissionais envolvidos pelas novas propostas apresentadas pelo encenador. Valerri Briússov escreveu sobre o ensaio geral de *A Morte de Tintagiles*:

Eu estava entre os poucos que tiveram a felicidade de assistir no Estúdio o ensaio-geral de *A Morte de Tintagiles*. Com certeza, esse foi um dos espetáculos mais interessantes que assisti em minha vida (BRIÚSSOV *apud* MEIERHOLD trad. MARIA THAIS, 2009, p.186).

Na carta de 13 de junho de 1905, em que Meierhold relatava a Stanislávski os ensaios de *A Morte de Tintagiles*, o encenador se mostrava entusiasmado com os experimentos realizados pelo compositor Iliá Sats. Segundo Maria Thais (2009), Meierhold se surpreendia com a sincronia entre as propostas musicais de Sats e a sua leitura do autor da peça (p.22-23).

Essa sincronia é justamente um exemplo do procedimento em que a música atua como reveladora do conteúdo emocional da obra, no caso, a obra literária de Maeterlinck que Meierhold pretendia levar à cena. A afirmação de Meierhold, a seguir, explicita sua leitura do conteúdo emocional da obra do autor simbolista:

Um espetáculo de Maeterlinck é um mistério: encontramos nele tanto a harmonia quase inaudível das vozes, o coro das lágrimas silenciosas, os soluços estrangulados e o estremecimento da esperança (como em *A Morte de Tintagiles*), e o êxtase que convida à ação religiosa, à dança marcada pelas trombetas e pelo órgão, o bacanal da festa do Milagre (como no segundo ato de *Irmã Beatriz*). Os dramas de Maeterlinck são “primeiro e antes de tudo uma manifestação e uma purificação das almas”. “Seus dramas são os coros das almas que cantam a meia-voz os sofrimentos, o amor, a beleza e a morte” [...] (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.225).

Meierhold declara ainda que o trabalho sobre *A Morte de Tintagiles* deu ao grupo de artistas “a possibilidade de experimentar a força dos acentos artísticos, em lugar dos velhos acentos lógicos” e pôs em suas mãos “[...] o modo de **revelar o diálogo interior através da música** [...]” (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS p.196, grifo nosso). De fato, esta última afirmação de Meierhold está em completa consonância com a perspectiva simbolista que via na música a expressão mais sublime entre todas as artes.

De uma maneira geral, podemos considerar que a música nos afeta, desperta sensações e sentimentos de toda ordem. Paul Lehmann, educador musical norte-americano contemporâneo, afirma em seu livro *Panorama da Educação Musical no Mundo* que uma das funções da música é “exaltar o espírito humano” (LEHMANN in GAINZA, 1993, p.30). Nesse sentido, em sua fase simbolista, é possível considerar que Meierhold manipula essa condição da linguagem musical para “exaltar o espírito” de seu espectador de acordo com os novos meios de expressão requeridos pelo simbolismo.

A incursão de Meierhold pelo simbolismo segue com a montagem da peça *Irmã Beatriz*, que se tornou o primeiro espetáculo simbolista em palco russo. E o princípio da organização sonora e musical continua orientando o processo criativo do encenador. Segundo Maria Thais (2009), “o caráter musical da composição cênica, aliados à bem-

sucedida incorporação gestual e sensível de Vera Komissarjévskaja [...], concretizaram o ideário simbolista” (p.34).

A impressão de mistério em *Irmã Beatriz* é dada pela música mais que pelas notações visuais. Meierhold se concentra então na partitura sonora, cujo desenho vai permitir-lhe mostrar o ritmo interno da passagem. Para esse texto, segundo Abensour, ele realizará um recorte em quatro partes, que se tornará a matriz a partir da qual fará trabalhar os atores:

I.

1. Chegada. O zumbido de um enxame. Dez segundos.
2. Silêncio.
3. Um gesto breve.
4. “É ela ou não? É ela ou não?”
5. Pausa. Cinco segundos.
6. A virgem fala.

Em seguida: um Velho pobre

um Enfermo

a Virgem

II.

7. Zumbido de enxame mais enérgico

Se destaca sobre esse fundo: “Minha irmã (precisaria de um lençol)” depois “(Minha irmã) eu vos peço...”

palavras da Pobre Mulher

de uma outra.

8. Sempre sobre o fundo de um zumbido.
9. O monólogo da virgem.

III.

10. Pausa no final do monólogo.
11. Exclamações maravilhadas.
12. *Pausa* (maior) dez segundos.
13. Cena de alegria intensa (Taírov e os outros).
14. O toque de um sino.
15. um gesto da Virgem e as suas palavras: “Vão em paz...”
16. A multidão se apazigua.
17. Segundo golpe de gongo (o sino).
18. Cena de alegria intensa até o hino de reconhecimento (Taírov e a multidão).

IV.

19. No momento em que a multidão sai, terceiro toque de sino (MEIERHOLD *apud* ABENSOUR, 2011, p.154-155) .

Abensour confirma a importância da música em *Irmã Beatriz* através da análise a seguir, na qual é possível identificarmos o procedimento que denominamos “música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico”:

A alternância das faixas sonoras e dos silêncios, a harmonização dos diálogos “sobre o fundo de zumbido”, **foram alguns dos meios para criar a impressão “sonambúlica” que desejava o autor.** Essa valorização do ritmo interno faz com que apareça, de maneira mais evidente, as articulações do texto e encontra múltiplas ressonâncias nos gestos, nas atitudes e nos movimentos das personagens [...]. **Todo o edifício repousa sobre a interseção da trama visual e do encadeamento sonoro,** o encenador é encarregado de dominar os volumes, à maneira de um chefe de orquestra (ABENSOUR, 2011, p.155, grifo nosso).

Para a montagem de *Pelléas e Mélisande* (1907), também de Maeterlinck, Meierhold inspira-se essencialmente na música para traduzir o que chama de “trágico cotidiano” da peça simbolista. A música, com essa função, é composta por Spiess von Eschenbruch.

Deixando para trás a fase simbolista em que a função da música é essencialmente “exaltar o espírito humano”, ainda outros espetáculos apresentam o procedimento de música como reveladora do conteúdo emocional da obra. É o caso de *O Convidado de Pedra* de 1917 e *O Lago Lul* de 1923.

O Convidado de Pedra, ópera composta por Dargomiski sobre o texto da tragédia de Púschkin, é apresentada quase inteiramente em estilo recitativo dramático. Segundo Abensour, pode-se dizer que esta ópera é a “pedra de toque da nova ópera russa”. “Inacabada à morte do compositor (em 1869), ela é dotada de uma abertura por César Cui e orquestrada pelo infatigável Rímski-Kórsakov. É essa versão que Meierhold apresenta” (ABENSOUR, 2011, p.308).

É interessante notar que Meierhold julga, com efeito, que “é preciso ser músico para compreender toda a força expressa pela rapidez com que se escoia o tempo em Púschkin, em sua pequena tragédia *O Convidado de Pedra*” (MEIERHOLD *apud* ABENSOUR, 2011, p.311).

Assim, da mesma forma que a música constitui o meio pelo qual foi possível “expressar o indizível” revelando a leitura de Meierhold das obras de Maeterlinck, é através dela

que o encenador apresenta ao público sua leitura da tragédia de Púschkin. A descrição da cena final de *O Convidado de Pedra* aponta a “voz” da música na encenação:

Depois de ter estreitado como em um torniquete a mão de Dom Juan, o Comendador desaparece com ele em um alçapão situado no fundo do palco. As duas personagens são arrastadas juntas em uma queda que sela o destino compartilhado da vítima e de seu carrasco. **A cena fica vazia e a última palavra fica com a música** (ABENSOUR, 2011, p.234, grifo nosso).

Sobre *O Lago Lul*, do qual já destacamos o ritmo acelerado das cenas ao som do foxtrote, vale acrescentar que a música revelava um arrebatamento erótico-místico que Meierhold reconhecia no texto de Alexei Faiko. Para Abensour é através da música que “Meierhold acentua o erotismo subjacente que constitui o interesse de *O Lago Lul* [...]” (ABENSOUR, 2011, p.421). O autor completa:

Esta peça moderna, que rivaliza com o cinema por suas rápidas mudanças de planos e que é ritmada ao som do foxtrote, constitui uma explosão de alegria para homens e mulheres [...]. Seu sonho de uma vida nova, rica e alegre, parece tomar corpo nesse espetáculo, que sabe habilmente misturar prazer sensual e ardor revolucionário (*Idem*, p. 422).

Para *O Percevejo*, de 1929, o procedimento em questão revela mais que o conteúdo emocional da importante obra de Vladímir Maiakóvski. A música de cena, segundo Abensour (2011, p.496), possui uma função expressiva e sublinha o contraste entre dois mundos (a representação da realidade e a visão utópica na peça de Maiakóvski).

Para esse espetáculo já podemos falar na música como reveladora do conteúdo crítico da obra, muito embora a função de “exaltar o espírito humano” esteja mais apropriada do que nunca, ainda que para uma finalidade totalmente diferente daquela almejada nas peças simbolistas. É o que podemos comprovar através das palavras de Meierhold sobre o papel da música em *O Percevejo*:

Uma obra musical se propõe a um único fim: estimular os centros volitivos²⁰. **Esforçamo-nos em introduzir a música** (sobretudo com o uso do acordeón) **nas massas, porque serve para organizar a volição**. Devemos marchar em uníssono com o elemento musical, organizar nossa vontade de forma que afrontemos o trabalho com mais vida e energia. Isto não quer dizer, contudo, que não seja necessária a clareza de ideias (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p. 536, tradução nossa, grifo nosso).

²⁰ Determinação da vontade.

Se, por um lado, a música serve para estimular a determinação da vontade das massas (pensemos no contexto da URSS de 1929), por outro lado, ela não pode impedir a “clareza de ideias”, o que aponta para um aumento do grau de complexidade do procedimento de organização sonora em questão. Para atender a esse complexo propósito (que, aliás, se tornaria ainda mais complexo em outros espetáculos do encenador), Meierhold envia um telegrama a Prokófiev fazendo o convite para compor os números musicais da obra, mas o compositor declina do convite, respondendo de Paris, onde vivia, alegando que já assumira compromissos precedentes.

Tendo Prokófiev se recusado, Meierhold faz vir de Leningrado o jovem Dmítri Schostakóvitch. De acordo com Abensour, “este [Schostakóvitch] dá satisfação a Maiakóvski, que afirma gostar principalmente das fanfarras de bombeiro”:

O compositor escreve nesse estilo a “marcha triunfal”, que acompanha a inauguração do jardim zoológico do futuro. Apesar de uma forte utilização de ritmos de jazz, seu talento é menos apreciado do que quando escreve acompanhamento para o cinema, e ele não renovará sua experiência de músico de teatro (ABENSOUR, p.496).

No entanto, Schostakóvitch será influenciado fortemente pelo trabalho de Meierhold e escreverá sua ópera moderna *O Nariz*, inspirada no conto de N. Gógol, a partir de sua experiência com o encenador.

Vale ainda citar o discurso pronunciado por Meierhold em 12 de janeiro de 1929 referindo-se à obra de Maiakóvski, a fim de reforçar a ideia de que a leitura que Meierhold faz das obras literárias que eleger para levar à cena é, antes de tudo, musical. E esse fator torna-se determinante no modo como o encenador organiza sonoramente/musicalmente seus espetáculos, conferindo à música a função de revelar “as entrelinhas” da obra dramática. Meierhold proclama:

Devemos considerar a obra de Maiakóvski como um quarteto musical de Hindemith²¹. Em um concerto, as obras de Hindemith se executam junto às de Haydin e as de Beethoven. Hindemith faz soar coisas velhas de maneira tão nova, que nós começamos a compreender suas obras melhor que as de Haydin e as de Beethoven. Convencidos de que nosso ouvido assimilou a técnica moderna, Hindemith viola as leis da velha arte (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.535, tradução nossa, grifo nosso).

²¹ **Paul Hindemith** (Hanau, Hesse, 16 de Novembro de 1895 – Frankfurt am Main, 28 de Dezembro de 1963), foi um compositor, violista, maestro e professor alemão.

No espetáculo *O Professor Bubus*, a música é utilizada para mostrar uma determinada classe e ridicularizá-la. Segundo Meierhold, “o fundamental seria o papel da música no que poderíamos chamar talvez de distanciamento e, claro, para a construção das associações de ideias” (*Idem*, p.466, tradução nossa). Meierhold diz que “a música nos põe em guarda”:

O público diz: “Não sei porque diabos soa a música e incomoda” [...]. Depois essa música, que a princípio incomodava, parece sugerir algo como: “Não acredite que aqui estamos fazendo asneiras, aqui não só se ‘come, bebe, ama, anda e veste seu paletó; também se atua’. Como atua? Aparece Kamperfald e diz: ‘ À delegacia. [...] À delegacia.’ É uma forma de mostrar uma classe determinada [...]. **A música nos sugere que se trata de um ato sério.** A artista cala de repente e a orquestra começa a falar por ela. [...]. **A música revelará o conteúdo da frase.** Assim, evitamos ter que reviver o papel. Para que reviver o papel quando existe essa forma tão assombrosa? [...] (*Idem*, p.466-467, tradução nossa).

Nesse momento de sua fala na conferência “*O Professor Bubus e os problemas do espetáculo sobre uma música*”, Meierhold dá um exemplo do procedimento em questão pedindo que seu pianista interprete alguns compassos de um estudo de Chopin e diz: “Essa música, claro, enfatiza e amplia as circunstâncias em que estão colocados Bérkovets e Kamperdaff [personagens da peça]; amplia-as para ridicularizá-las, desacreditá-las aos olhos do público [...]” (*Idem, ibidem*, tradução nossa).

Embora, ao longo dos anos, Meierhold tenha tornado mais complexos seus procedimentos para o jogo com a música, é possível encontrar indícios da utilização do procedimento relativo à organização sonora descrito nesse tópico nos relatos sobre montagens realizadas nas quatro décadas de sua carreira. Além das peças já citadas são exemplos também: *O Vampiro* (1908), *A Echarpe da Colombina* (1910), *D.E* (1924), *O Inspetor Geral* (1926), *A Desgraça de ser inteligente* (1928), *A Lista de Benefícios* (1931) e *33 Desmaios* (1935).

2.2.4 Música como Expressão Psico-Fisiológica da Personagem

Esse procedimento está intimamente ligado ao anterior, pois a expressão da personagem costuma estar associada ao conteúdo da obra como um todo que, por sua vez, é também revelado pela música nas montagens de Meierhold. Portanto, é muito provável que nos espetáculos citados no item anterior, o encenador tenha lançado mão também do procedimento “música como expressão psico-fisiológica da personagem”, contudo não encontramos registros ou descrições acerca do mesmo para tais espetáculos.

Já em *A Desgraça de Ser Inteligente* (1928) que Meierhold transforma em uma comédia musical, fica evidente, de acordo com os relatos encontrados, a utilização do procedimento em questão. Picon-Vallin (2008) considera que

Meierhold utiliza a música para exprimir a vida interior da personagem: o ator Erast Garin, intérprete do papel de Tchatski, herói maçante que o diretor aproxima dos Dezembristas, senta-se diante do piano de cauda que faz parte do cenário e toca Beethoven durante os seus longos monólogos: ele extrai a intensidade de sua reflexão pessoal e sua energia da música interpretada em cena (p. 35, grifo nosso).

Para Meierhold, o romantismo de Tchatski traduz-se pela musicalidade de sua alma. Abensour (2011) destaca que “o tema principal é o da solidão, a solidão dos grandes românticos russos” (p.481). Dessa forma, Meierhold, que dedica o espetáculo ao pianista Lev Oborin, faz da personagem Tchatski um pianista e suas réplicas soarão entrecortadas de passagens executadas ao piano. É interessante notar, por curiosidade, que o autor de *A Desgraça de Ser Inteligente*, A. Griboiédov, era também um excelente pianista.

A descrição de Abensour, apresentada a seguir, retrata o jogo de Tchatski, interpretado pelo brilhante ator (e claro, também pianista) Erast Garin ao piano, cuja música interpretada revela a gama de sentimentos da personagem no jogo cênico:

A primeira cena desempenha o papel de uma *ouverture*²². Tchatski chega à antecâmara agasalhado em casaco de peles que os lacaios têm dificuldade de tirar [...]. Ele passa pelo salão, detém-se, espreguiça, reconhece o piano, em que, quando criança tomava aulas com Field, dedilha alguns acordes, como para verificar sua sonoridade. A partir daí **todas as suas falas** com Sofia, por quem está apaixonado **e o jogo de suas ações são acompanhados pelo próprio Tchatski ao piano**. Ele toca uma passagem de um prelúdio de Bach [...]. Ele torna a sentar-se ao piano e toca um adágio de Bach, luminoso, pleno de otimismo e depois retoma o curso de sua conversa, **o texto e a música se entrelaçam em um contraponto complexo de sentimentos em que se misturam o amor, a esperança, a inquietude e a dúvida** (ABENSOUR, 2011, p.482).

Também em *Boris Godunov* (1936), o ambiente musical que o encenador e o compositor criam em torno das cenas renova totalmente o personagem do tsar (Boris Godunov) que, segundo Abensour (2011) “desde a sua primeira aparição, está presente, não como um nobre rei vestido de ouro e seda, mas como um homem que ama o poder,

²² **Overture:** Abertura

um guerreiro jovem e sujo, um caçador meio selvagem” (p.38). A música estabelece esse diferencial por não se apresentar solene ou pomposa. Nas palavras de Meierhold:

Mostro em cena feiticeiros, magos, adivinhos, e *Boris Godunov* está sentado, cercado por esses feiticeiros e adivinhos. **Serguêi Prokófiev vem em meu auxílio com instrumentos de percussão e outros efeitos de som, ele cria uma espécie de jazz da época de *Boris Godunov*, o século XVI [...]** (MEIERHOLD *apud* ABENSOUR P. 39-40, grifo nosso).

Para *A Dama das Camélias* (1934) e *33 Desmaios* (1935), as indicações musicais de caráter e andamento feitas com precisão por Meierhold para as ações dos atores englobam, dentre outras funções, a de revelar as características e estados emocionais das personagens.

Como descrevemos anteriormente, em *33 Desmaios* - espetáculo montado a partir de textos de Tchékhov - o encenador define momentos em que as personagens, tomadas por um violento acesso de nervos, perdem o controle de si mesmas e desfalecem. Cada desfalecimento, indicado por um termo de andamento e outro de caráter, é seguido de uma pausa. Essa parada súbita, de acordo com o relato de Abensour, é enfatizada por uma música vinda de duas fontes diferentes: dos instrumentos de sopro à esquerda do palco para as personagens masculinas e dos instrumentos de corda à direita para as personagens femininas, o que dá ênfase às características psico-fisiológicas das mesmas. E, como acontece em *A Desgraça de Ser Inteligente*, durante as réplicas, um piano instalado no fundo do palco acompanha o diálogo das personagens. Portanto, como afirma Abensour, “a música pontua constantemente o desenrolar da ação” (2011, p.562) e revela ao público as intenções ocultas, o diálogo interior das personagens na cena.

Através do conjunto de “desnudamentos” das personagens possibilitado pelo jogo musical em *33 Desmaios*, Meierhold consegue apresentar ao público a sua leitura da obra de Tchékhov, ou seja, faz-se presente o procedimento de organização sonora apresentado anteriormente, o de “música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico”, assim identificado por Abensour:

Assim, a famosa “pequena música” tchekoviana, metáfora do tédio e da nostalgia, torna-se música tocada em cena, destinada a criar a cor lírico-satírica que, segundo Meierhold, é o verdadeiro universo de Tchékhov (ABENSOUR, 2011, p.38).

Encontramos descrições semelhantes que apontam para a utilização do procedimento “música como expressão psico-fisiológica da personagem” também nos espetáculos *O Lago Lul* e *A Morte de Tintagiles*, já citados nos tópicos anteriores.

2.3 Jogo sobre a Forma Musical Audível ou Inaudível

Em seu artigo “A música no Drama”, Boris Assafiev²³ escreve acerca de *O Inspetor Geral* de Vsévolod Meierhold:

Faz muito tempo que não experimento, ao assistir a um espetáculo de teatro, uma impressão de ordem musical tão viva e tão forte como a que em mim foi suscitada pela concepção de *O Inspetor Geral* de Meierhold. **O espetáculo é saturado de música: uma música evidente, transmitida concretamente pelo canto e pela encenação, pelas nuances das entonações do discurso, e uma música “escondida”, mas, contudo, constantemente presente.** É principalmente sobre ela que eu gostaria de falar, pois me parece estranho que nenhuma atenção tenha sido concedida a esse aspecto do espetáculo (ASSAFIEV *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.43, grifo nosso).

A presença no espetáculo de Meierhold dessa música “escondida”, isto é, inaudível, de que fala o autor do artigo, é sintomática das proporções e do grau de complexidade da pesquisa sobre as relações entre teatro e música no teatro desse encenador. Dentre os princípios de composição cênica abordados nesta dissertação, os que tratam da música inaudível são ao mesmo tempo os mais instigantes e os mais reveladores da poética meierholdiana. Isto porque demonstram claramente que a concepção de Meierhold sobre teatro está calcada no pensamento musical.

Falamos, no capítulo 1, sobre o modo como Meierhold extrai das outras linguagens artísticas matrizes de trabalho e princípios de composição. Nessa direção, os procedimentos a seguir são os melhores exemplos de como a música pode efetivamente tornar-se a “base construtiva” da cena teatral. Sobre esse aspecto, Assafiev afirma:

Não posso não insistir sobre o fato de que a força de impressão que emana de *O Inspetor Geral* na interpretação de Meierhold repousa, em grande parte, sobre **os princípios da composição musical e sobre a utilização da música**, não somente como elemento que “afina” o espetáculo segundo uma clave espiritual precisa, mas **como base construtiva** (*Idem*, p.44, grifo nosso).

²³ Boris Assafiev (1884-1949), musicólogo e compositor. Membro da Academia das Ciências da URSS (PICON-VALLIN, 2008, p.43).

Se a música pode assumir o papel de “afinar o espetáculo sobre uma clave espiritual precisa”, como vimos nos procedimentos anteriores, por sua possível condição de “exaltar o espírito humano” (Meierhold explora essa condição, em maior ou menor escala, de acordo com os seus propósitos e com as circunstâncias que envolvem o seu teatro em cada fase de sua carreira), ela pode ter também um papel mais estrutural, ou seja, a música pode operar como força organizadora de toda a ação teatral.

Quando se trata de organização, de acordo com a teoria da música, não se pode deixar de falar das leis da forma musical. A **Forma musical** é a maneira como os eventos sonoro-musicais se organizam no tempo. Essa organização acontece através da alternância entre a repetição de “ideias” musicais e a introdução de novas “ideias”. Grandes compositores escreveram sobre o assunto e definiram a forma musical à sua maneira.

Para Shoenberg, em um sentido estético, “o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*” (SHOENBERG, 2008, p.27-28). Ainda de acordo com as teorias do compositor,

Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. [...] Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com a importância e função [...]. Assim sendo, os requisitos da lógica, coerência e compreensibilidade devem ser preenchidos de acordo com a necessidade de contraste, variação e fluência de apresentação (*Idem, ibidem*).

Essa definição de forma segundo Shöenberg parece-nos contemplar os propósitos de Meierhold ao buscar as formas musicais como base para construção dos seus espetáculos. Do mesmo modo que as leis musicais o auxiliavam a controlar o “livre temperamento do ator” no trabalho com o texto através da Leitura Musical do Drama, as formas musicais o ajudavam a delimitar a encenação e até mesmo a dramaturgia de seus espetáculos.

Sabemos que embora Meierhold recorra a textos dramaturgicos prontos, seja de autores clássicos (Molière, Calderón de La Barca, Púshkin, Gógol) ou, principalmente, contemporâneos ao encenador (Maiakóvski, Tchékov, Faiko, Lérmontov), há um trabalho dramaturgico realizado pelo encenador que modifica, fragmenta, constrói ou

reparte em quadros, isto é, adapta a obra do autor de acordo com os seus objetivos na encenação. Nessa medida, Meierhold é autor de uma obra teatral onde o encenador é também dramaturgo. Sobre a figura do encenador-dramaturgo, Cavaliere comenta:

Meyerhold inaugurava já na década de vinte do nosso século a figura, hoje tão decantada, do “autor do espetáculo”. Seu *Inspetor Geral* é um poema teatral em quinze episódios. Estes episódios, interligados por um tema único subjacente ao próprio texto dramático, resultam, do ponto de vista cênico, de uma percepção global de toda obra de Gógol. [...] O texto literário não está simplesmente representado no palco, mas é objeto de uma reflexão e de uma re-criação cênica cujo produto artístico encerra uma simbiose entre o texto e a sua projeção espacial, visual e sonora. O encenador não é simples instrumento de evocação do texto, mas seu co-criador, que busca através do espetáculo uma leitura analítica e crítica da obra como um todo, filtrada esteticamente por um complexo processo de trabalho que conjuga as mais diversas linguagens que estruturam o fenômeno teatral (CAVALIERE, 1996, p.7).

Nesse sentido, as formas musicais lhe ofereceriam as possibilidades de organização e interconexão das ideias a partir das relações internas que apresentam. Acerca da ideia, seu desenvolvimento e as interações possíveis, vale citar a afirmação de Edgar Varèse (1883-1965), compositor francês, na qual faz uma analogia entre o fenômeno da cristalização e a forma musical para evidenciar a riqueza das possibilidades formais em música:

Há a ideia. É a origem da estrutura interna. Essa última aumenta, se agrupa de diversas maneiras e está constantemente a mudar de direção, de velocidade, impulsionando ou repousando devido a forças diversas. A forma é um produto dessa interação. As formas musicais são assim inumeráveis como as formas de um cristal. **Considero a forma musical como um resultante, o resultado de um processo. Sinto uma estreita analogia da forma musical com o fenômeno da cristalização.** O cristal se caracteriza por uma forma externa e uma estrutura interna, ambas bem definidas. A estrutura interna depende da molécula, do mais minúsculo arranjo de átomos, o mais ínfimo dos átomos com o mesmo fim e a mesma composição dos átomos cristalizados. O aumento desta molécula gera todo o cristal. Mas, apesar da diversidade pouco considerável das estruturas internas, o número de combinações é, por assim dizer, infinito (VARÈSE *apud* VIVIER, 1973, p.70, grifo nosso).

Cabe destacar ainda que o tema **Formas Musicais** é uma interseção das áreas do “saber musical”. De acordo com Seincman, comentador de Shöenberg, “nela se polarizam as grandes questões relativas à harmonia, ao contraponto, ao tempo, à expressão, ao caráter, ao andamento, ao ritmo, e a muitos outros fatores relevantes” (SEINCMAN *in* SHOENBERG, 2008, contracapa). Shoenberg, por sua vez, também destaca a forma musical como tema que compreende diversos elementos da música:

O termo *forma* é utilizado em muitas acepções: nas expressões “forma binária”, “forma ternária” ou “forma-rondó”, ele se refere, substancialmente, ao número de partes; a expressão “forma-sonata” indica, por sua vez, o tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações; quando nos referimos ao “minueto”, ao *scherzo* e a outras “formas de dança”, pensamos nas características rítmicas, métricas e de andamento, que identificam a dança (SHOENBERG, 2008, p.27).

Assim, seguimos tratando das formas musicais tradicionais utilizadas por Meierhold na estrutura de seus espetáculos. É bem provável que a partir de um pensamento sobre a forma na música, Meierhold tenha criado também as suas próprias formas músico-teatrais. Contudo, só poderemos abordar aquelas que estão apresentadas mais explicitamente nos relatos consultados para esta dissertação.

2.3.1 Música como Base Construtiva: Forma Suíte

Em *Boris Godunov*, como já foi possível detectar nos itens anteriores, o projeto de teatro musical é claro. Para Picon-Vallin, “trata-se de transformar a peça em versos em uma ‘suíte trágica em vinte e quatro partes’”. Meierhold usa o termo musical- e não o termo teatral ‘quadro’ ” (Picon-Vallin, 2008, p.39, grifo nosso).

É importante o destaque de Picon-Vallin para a utilização por Meierhold do termo “parte”, pois ele está no cerne da forma musical suíte. Se procurarmos “parte” no dicionário de termos musicais de Autran Dourado, encontraremos na acepção de número 3: “Cada variação de uma **Partita**” (2004, p.244). Adiante, veremos na definição de “partita” que ela está na origem da forma suíte: “**Partita** Durante o período barroco, obra instrumental com variações, chamadas partes. Posteriormente, passou a designar suíte, como nas *Partitas de violino solo*, de Bach” (*Idem, ibidem*).

Dourado apresenta-nos ainda a definição de suíte:

Obra instrumental, geralmente uma sequência de danças para instrumento solista, pequenos conjuntos ou orquestra, subsistiu até o final do período barroco. A suíte barroca era baseada principalmente em danças como a allemande, a courante, a sarabanda e a giga [...]. Outras suítes foram escritas, a partir do Romantismo, para diversas formações, como a Suíte quebra-nozes, de Tchaikovsky, para orquestra sinfônica (DOURADO, 2004, p.319).

A forma suíte é uma forma cíclica. “Diz-se da forma cujas diversas partes empregam o mesmo material temático” (DOURADO, 2004, p.138). Sobre a organização das partes

em *Boris Godunov* de Meierhold, Picon-Vallin relata:

Cada parte, autônoma, representará por seu tema, suas sonoridades, seus ritmos, um fragmento da obra músico dramática que a transposição para a cena deve realizar [...]. Os três primeiros episódios estão, portanto, unidos pelo alarido da multidão, sustentado pelo conjunto de contrabaixo e violoncelos. São três afrescos sonoros monumentais com coro e orquestra (Picon-Vallin, 2008, p.39).

No conjunto das obras de Prokófiev, *Boris Godunov* – seu opus 70 bis para orquestra sinfônica - não está classificado como suíte, mas como música incidental²⁴ ou música para teatro, o que nos leva a crer que mais importante que a forma da música audível utilizada no espetáculo é a forma inaudível escolhida por Meierhold para organizar a encenação. E no caso de sua montagem de *Boris Godunov*, tudo indica que Meierhold tenha escolhido a forma suíte como princípio de organização da dramaturgia e, conseqüentemente, da encenação da peça.

De todo modo, Picon-Vallin conclui ressaltando a importância da parceria entre Meierhold e Prokófiev na construção dessa “suíte trágica em vinte e quatro partes”:
“Com esse espetáculo nunca terminado, Meierhold funda as bases de uma dramaturgia musical concretizada por Prokófiev” (2008, p. 41).

2.3.2 Música como Base Construtiva: Forma Sonata

É fato que o princípio de jogo sobre a forma musical no teatro meierholdiano dá-se nos planos da encenação e, especialmente, da dramaturgia. Assim, vale citar novamente a pesquisadora Picon-Vallin que confirma o papel da estrutura musical na construção da dramaturgia do espetáculo *A Dama das Camélias* (1934):

O processo de "musicalização" toca todos os domínios do teatro. E logo de início o trabalho dramático. A composição dos *scenarii* de encenação de Meyerhold, onde a música real tanto pode estar ausente quanto pode estar presente, **segue as leis da forma-sonata, uma parte lenta intercalada entre duas partes rápidas**. O melhor exemplo deste trabalho é *A Dama das camélias* cujos cinco atos são divididos em episódios, todos designados por um termo musical que lhes dá o colorido, o ritmo, a velocidade. Um exemplo:

	<i>Capriccioso</i>
	<i>Lento</i>
Iº ato, 2ª parte	<i>Scherzando</i>
	<i>Largo e maestoso</i>

²⁴ Música utilizada em filmes, peças teatrais ou programas de TV. Na Antiguidade, era conhecida como peça musical, sendo frequente em representações de Shakespeare e composições de Purcell [...]. (DOURADO, 2004, p.217).

(PICON-VALLIN, 1989, p.7, grifo nosso).

O termo “sonata” na música aplica-se a um movimento ou peça como uma forma ternária²⁵ evoluída. Segundo Dourado, trata-se de uma estrutura consolidada no Classicismo e consiste basicamente de três seções (exposição, desenvolvimento e recapitulação), a qual podem ser acrescentados elementos introdutórios e conclusivos (introdução e coda, respectivamente). O autor completa:

O modelo da forma sonata consolidou-se de tal maneira na música ocidental que, mesmo com o advento do atonalismo e das técnicas modernas, continuou a ser frequentemente empregado durante o século XX entre compositores como Hindemith e Schönberg, por exemplo (DOURADO, 2004, p.138).

Também encontramos o termo sonata nos relatos sobre um dos mais importantes espetáculos de Meierhold, *O Inspetor Geral*. No artigo já citado “A música no drama” de Boris Assafiev, o crítico relata:

Em *O Inspetor Geral* estão simultaneamente aplicados os princípios da formulação musical da variação e da sonata. O primeiro contribui para reforçar no curso da ação os temas principais, saborosamente modulados e desenvolvidos nas variações. O segundo confere tensão dramática, na medida que opõe a este ou àquele tema motivos rítmicos e relativos à entonação que entram em conflito com ele (ASSAFIEV *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.44, grifo nosso).

É importante destacar que a variação, termo utilizado por Assafiev, consiste em outra forma musical, embora intimamente relacionada à forma sonata. A saber:

Variações Forma de composição musical em que determinado tema recebe sucessivas alterações, é repetido como modificações ou reformulado a partir de seu contexto original. Uma das mais conhecidas formas, surgida no período Barroco, chamava-se tema e variações, e consistia, como a expressão indica, na apresentação de um tema seguida pelo desenvolvimento de um número determinado de variações. A partir de Bach, com suas *Variações Goldberg* (1742), todos os grandes compositores, como Haydn, Mozart e, finalmente, Beethoven, escreveram variações, com destaque para a *Sonata Apassionata* e as *Variações Diabelli* [...] As variações chegaram ao tempos recentes nas mãos inovadoras de Henze e Dallapiccola (DOURADO, 2004, p.351-352).

²⁵ Forma em três seções independentes (A B A), na qual a última frequentemente apresenta apenas uma repetição ornamentada da primeira, como no minueto-trio (DOURADO, 2004, p. 138).

Assafiev, crítico e espectador de *O Inspetor Geral* de Meierhold, relata que o princípio da variação é constantemente aplicado na peça “e os temas podem ser falas características, situações, estados ou mesmo frases separadas, entonações postas em relevo, que irradiam um tom musical muito vivo. [...]” (ASSAFIEV *apud* Picon-Vallin, 2008, p. 43- 44).

Diferentemente de Assafiev que utiliza os termos variação e sonata, a pesquisadora Arlete Cavaliere, em termos de forma, refere-se ao *Inspetor Geral* como “sinfonia teatral”. Meierhold definiu seu espetáculo como “sinfonia cênica sobre temas gogolianos”. Sob esse ponto de vista, seguiremos tratando de *O Inspetor Geral* no tópico a seguir.

2.3.3 Música como Base Construtiva: Forma Sinfônica

É consenso entre os comentadores de Meierhold que *O Inspetor Geral* é um acontecimento na história das relações entre teatro e música. O espetáculo influenciaria inclusive Shostakóvitch, que escreverá *O Nariz* (1930) adotando técnicas de vocalidade e de composição elaboradas por Meierhold, técnicas que ele pôde analisar à vontade, visto que, durante alguns meses, fez parte da orquestra de *O Inspetor Geral*.

Abordamos, no item anterior, a música inaudível de *O Inspetor Geral* destacada por Assafiev em sua crítica, contudo também a música audível do espetáculo é abundante e digna da atenção de seus comentadores.

Picon-Vallin (1989) conta-nos que para *O Inspetor Geral*, Meierhold exige de Arnstam (pianista do seu teatro) que toque a cada ensaio novas romanças²⁶, sublinhando que é somente em uma abundância de material musical que a trupe conseguirá executar as complexas tarefas impostas pela peça. Ainda segundo a autora:

Sublinhemos de passagem que *O Inspetor Geral* é um espetáculo da abundância, no qual o próprio processo do trabalho criador, do nascimento de múltiplas variantes, da escolha dentre a riqueza dessas eventualidades se reflete na encenação, na medida em que deixa traços perceptíveis, analisáveis à luz das complexidades, e mesmo das contradições do longo trabalho de ensaio. (PICON-VALLIN, 1989, p.)

²⁶ **Romance** romanza (esp.) 1. Como a romanza italiana do final do período medieval, durante certo tempo ainda esteve associada à balada (acp.1). [...] era executado por poucas vezes e um ou dois instrumentos de corda como o alaúde. Evoluiu até o início do barroco, quando principalmente nas formas alemãs e francesas tornaram-se exacerbadamente sentimentais. Apesar de suas características de música vocal, o gênero passou a ser utilizado por Mozart e Beethoven, entre outros, ou exercer influência sobre suas composições instrumentais (DOURADO, 2004, p.285).

Se por um lado cabe destacar a abundância do material musical utilizado para a montagem de *O Inspetor Geral*, por outro lado, um dos principais objetivos da música no espetáculo seria conferir a economia necessária, segundo Meierhold, à construção das cenas e da gestualidade dos atores. Cavaliere expõe a questão da economia e introduz o conceito de “realismo musical” proferido por Meierhold da seguinte forma:

O elemento musical significava para a economia do espetáculo muito mais do que uma base de atmosfera para o desenvolvimento da ação dramática. Este foi definido como uma “sinfonia cênica sobre temas gogolianos”. As declarações do encenador sobre o espetáculo demonstram também que essa estruturação vinculava-se ao seu conceito de “realismo musical”. A questão do realismo “à base da convenção”, tal como Meierhold propugnava, muitas vezes sob a denominação de “realismo autêntico”, acha-se em estreita relação com este “realismo musical”, preocupação constante do encenador, orientada para uma linguagem teatral, apoiada na abstração da estrutura da música, propiciando concentrar em cada detalhe concreto do conjunto cênico força poética e expressiva, e ainda, **utilizando a música como sintaxe do discurso cênico, lograva-o radicalmente diferente, “estranhado”, por assim dizer, em relação ao discurso cotidiano** (CAVALIERE, 1996, p.119-120, grifo nosso).

São muitas as questões relevantes para a compreensão do papel da música em *O Inspetor Geral* nesta afirmação de Arlete Cavaliere, no entanto, daremos ênfase à “música como sintaxe do discurso cênico”, pois remete justamente ao aspecto formal que diz respeito ao conteúdo deste tópico. Podemos avaliar que a forma musical “sinfonia”, conhecida como “grande forma instrumental”, constrói a sintaxe do discurso cênico em *O Inspetor Geral*.

Se pensarmos na “abundância musical” destacada por Picon-Vallin em contraponto à “economia” (necessária, no mesmo sentido que na concepção de Meierhold, à construção de toda forma musical) ressaltada por Cavaliere, ou mesmo no fato de que com *O Inspetor*, Meierhold efetuava como que um balanço de suas pesquisas, também dirigidas para o aspecto técnico da forma teatral, o termo “sinfonia” parece mesmo o mais apropriado para designar essa grande obra do encenador. É importante ressaltar que mesmo compositores modernos (contemporâneos de Meierhold) usavam a forma sinfônica clássica em suas obras, o que podemos verificar na definição elaborada por Dourado, a seguir:

Sinfonia (it.; gr. *sinfonia*: agrupamento de vozes, sons) [...] **Como composição orquestral maior**, a sinfonia tal como se conhece hoje veio consolidar-se na Mannheim de Stamitz e na Viena clássica, onde os gênios de Mozart e Haydn a consagraram como grande forma instrumental [...]. A sinfonia clássica, que praticamente definiu a forma depois universalmente adotada, surgiu da chamada “abertura italiana” barroca (rápido-lento-rápido), e era composta geralmente de quatro movimentos, sendo o terceiro deles evocativo de uma dança, o minuetto (posteriormente trocado pelo scherzo por

Beethoven), que vinha ligado a um trio. O maior sinfonista foi, talvez, Beethoven [...]. Mais adiante, compositores modernos também se mostraram apegados à tradição sinfônica clássica, mesmo que suas obras representassem novos conceitos estéticos: Prokófiev, Ives, Honneger, Sessions e outros [...] (DOURADO, 2004, p.305-306, grifo nosso).

De fato, como “composição orquestral maior” de Meierhold, *O Inspetor Geral* apresenta uma rede complexa de procedimentos musicais e um papel fundamental dentro da carreira artística do diretor, que afirma: “Antes de *O Inspetor Geral*, montei vinte espetáculos que nada mais eram do que experimentos para *O Inspetor Geral*” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.485, tradução nossa).

E retomando o conceito de “realismo musical” para o qual a forma sinfônica opera na construção de *O Inspetor Geral*, Cavaliere afirma que “o produto é um teatro baseado na realidade, mas convencionalizado na direção da abstração musical” (CAVALIERE, 1996, p.120).

Outra referência de Meierhold ao termo “sinfonia” pode ser encontrada em seus escritos sobre a montagem de *Os Banhos*, peça de Maiakóvski montada em 1930, quatro anos depois de *O Inspetor Geral*. Sobre a peça designada pelo autor como “Drama em seis atos com circo e fogos de artifício”, Meierhold que neste caso não faz nenhuma alteração dramática para o espetáculo, comenta: “Aqui não há nada para corrigir. *Os Banhos* não poderia ter quatro ou cinco atos, é precisamente uma sinfonia em seis partes, na qual não há nada que mudar” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.541, tradução nossa). Porém, não encontramos nas fontes pesquisadas outras informações que nos permitam analisar o modo como Meierhold manipula a forma sinfônica na construção da encenação de *Os Banhos*.

2.3.4 Música como Base Construtiva: Opereta Tragicômica

Meierhold chama seu espetáculo *O Professor Bubus* (1925) de “opereta tragicômica” e escreve no *Pravda* de 31 de dezembro de 1924:

[...] O diretor de cena quis acentuar o plano ‘agitacional’ do espetáculo, o que consegue graças a novos procedimentos no jogo do ator: alternância de jogo e pré-jogo, de cenas faladas e mímicas, acompanhadas de música... (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.446, tradução nossa).

Apesar da designação apresentada por Meierhold e da ênfase dada à criação de novos procedimentos para o jogo do ator possibilitados pela música, não é tarefa fácil

descrever o espetáculo como uma “opereta tragicômica”, já que não encontramos nos relatos consultados procedimentos específicos de construção cênica em relação direta com a forma musical opereta.

Sabe-se, contudo, que para esse espetáculo o encenador empreende uma profunda reflexão sobre a ópera e as questões relativas à criação de um espetáculo com música. Nessa época, a partir de tais estudos, Meierhold teoriza conceitos como os de pré-jogo, jogo invertido e jogo sobre música sobre os quais disserta amplamente em seu texto “*O Professor Bubus e os problemas do espetáculo sobre uma música*” para conferência pronunciada em 1º de janeiro de 1925. Porém, acerca da forma opereta com a qual designa seu espetáculo não faz nenhuma referência.

Assim, na tentativa de encontrar rastros que possam nos ajudar a ver *O Professor Bubus* como uma opereta tragicômica, buscamos as definições dos termos que se apresentam, respectivamente, a seguir:

Opereta (it. *operetta* lit.: pequena ópera) Termo atribuído a Mozart, refere-se ao gênero simplificado, alegre e de curta duração do período Barroco que ressurgiu com a ópera cômica francesa de Offenbach (*A bela Helena*) [...]. Popularizou-se na Viena no final do século XIX, consagrou-se na Inglaterra de Gilbert e Sullivan e abriu caminho para o surgimento do musical no século XX (DOURADO, 2004, p.234).

Tragicômico 1. O gênero tragicômico é um gênero misto que responde a três critérios: as personagens pertencem às camadas populares e aristocráticas, apagando assim a fronteira entre comédia e tragédia. A ação, séria e até mesmo dramática, não desemboca numa catástrofe e o herói não perece. O estilo conhece “altos e baixos”: linguagem realçada e enfática da tragédia e níveis de linguagem cotidiana da comédia (PAVIS, 1999, p.420).

É possível considerar que o caráter cômico e simplificado da opereta (em comparação com a ópera tradicional) e sua relação com a origem dos musicais no século XX aproximam este gênero de *O Professor Bubus* de Meierhold. Isso porque se trata de uma comédia de Alexei Faiko repleta de críticas à burguesia da época e, como já mencionamos anteriormente, a organização sonora proposta por Meierhold para essa montagem tinha como objetivo despertar no espectador associações que o levassem a desacreditar uma burguesia e uma *intelligentsia* decadente. Nesse sentido, Hormigón afirma que “a caracterização dos personagens da aristocracia e seus aliados [em *O Professor Bubus*] se desenvolvia no plano da sátira musical” (1998, p.447, tradução nossa).

Talvez a afirmação do dramaturgo Dürrenmatt (1921-1990)²⁷, citada por Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, ajude-nos a tangenciar a essência do tragicômico, e mesmo da sátira. Segundo Pavis, Dürrenmatt vê em sua época (meados do século XX) elementos trágicos que só podem, todavia, se encarnar numa comédia: “Assim se explica a atual predileção da dramaturgia pelo derrisório, pelo absurdo e pelo grotesco do tragicômico” (PAVIS, 1999, p.420).

De fato, o grotesco é um dos mais importantes princípios aplicados por Meierhold em seu teatro e, como tema associado ao gênero tragicômico, bastante apreciado pelo encenador nos textos de seus dramaturgos prediletos, como é o caso de Alexei Faiko.

Quanto à utilização por Meierhold da forma musical opereta, só podemos afirmar que as reflexões do encenador sobre a ópera em geral, na ocasião da montagem da peça de Faiko, suscitaram diversas experiências cênicas, dentre elas, a opereta tragicômica *O Professor Bubus*. Para Meierhold, tais experiências demonstravam que o teatro de ópera é reformável e que também os valores do teatro dramático levados à ópera podem convertê-la em uma arte nova. É exatamente essa relação apontada pelo encenador a partir de *O Professor Bubus* que poderemos conferir no tópico a seguir, ao tratarmos do que chamamos de jogo sobre o princípio do *leitmotiv*.

2.4. Jogo sobre o princípio do *leitmotiv*

Meierhold divide em três partes a conferência “*O Professor Bubus* e os problemas do espetáculo sobre uma música”. A primeira, nas palavras do encenador, “se refere unicamente ao aspecto formal onde entra o problema da música, que me preocupa de modo especial” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.449, tradução nossa). O encenador se refere ao sistema interpretativo, ou seja, à interpretação do espetáculo sobre uma música.

Nessa primeira parte do texto, Meierhold começa por analisar os métodos da ópera italiana, bastante difundidos na Rússia, que consistiam, segundo o encenador, “em que o cantor considerava mais importante o alardear de voz, mostrar os truques técnicos de todo tipo, [...]” (*Idem, ibidem*). Para Meierhold, o cantor desconsiderava a trama

²⁷ **Friedrich Dürrenmatt** (Konolfingen, 5 de janeiro de 1921 — Neuchâtel, 14 de dezembro de 1990) foi um autor e dramaturgo suíço. Era um proponente do teatro épico cujas peças refletiram as recentes experiências da Segunda Guerra Mundial. O politicamente ativo autor ganhou a maior parte de sua fama devido a seus dramas vanguardistas, profundos romances policiais, e algumas sátiras macabras. Um de seus principais bordões era: "Uma história não está terminada até que algo tenha dado extremamente errado".

dramática fundamental, as circunstâncias e as situações cênicas previstas no libreto. Nota-se que esse tipo de análise é praticamente o realizado por Wagner em suas obras teóricas.

Meierhold afirma que esses métodos foram erradicados por Gluck:

[...] Gluck quis romper essa estúpida tradição e construir de maneira distinta o *libretto* e a forma musical que envolve o *libretto* (roteiro). Dividiu as árias com espaços recitativos; o ator já não considerava puro trâmite estas pontes entre uma ária e outra, senão que os considerava puro trâmite que ajudava a revelar a dramaticidade, sem a qual Gluck não concebia a ópera (*Idem, ibidem*, tradução nossa).

De acordo com Meierhold, Wagner dá o próximo passo no caminho da reforma operística. Segundo a análise do encenador, na ópera de Gluck e na ópera italiana a orquestra só acompanha, não cumpre outra função. Já sobre a ópera do compositor alemão, ele discorre: “Wagner se ocupa da orquestra: deve-se alinhar o que se passa em cena com o que interpreta a orquestra. A orquestra aparece como um novo elemento da ação teatral” (*Idem*, p.456, tradução nossa). Nessa direção, Meierhold aponta que Wagner introduz dois momentos novos: o *leitmotiv* e a melodia infinita.

O encenador não discorre sobre a melodia infinita em sua conferência por considerar que esse é um fator “nitidamente musical”, mas busca explicar o papel do *leitmotiv* para a construção de algo que julga fundamental nos estudos de Wagner e que irá trabalhar até os últimos anos de sua vida: as ideias associativas. Meierhold explica:

Wagner constrói diálogos com palavras, mas para ganhar tempo, quando a personagem diz algo, suas melodias obrigam o espectador a formar ideias, ou seja, a criar uma associação de ideias [...]. Se no primeiro ato vocês escutaram um diálogo acompanhado de certo trecho melódico, no terceiro ato, quando provavelmente o diálogo discorre de outra forma, em uma situação dramática nova, surge a melodia que vocês escutaram antes, mas como ela ficou gravada em sua consciência, lhes obriga a penetrar mais na situação dramática em questão, graças à incorporação de um elemento novo (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.450, tradução nossa).

A conclusão de Meierhold é a seguinte: “Quando Wagner reforma a orquestra, ele capta a capacidade associativa do espectador” (*Idem, ibidem*, tradução nossa). Esse é um tema a que o encenador atribui a maior importância e, conseqüentemente, ele utiliza o procedimento do *leitmotiv* consolidado por Wagner para ativar essa “capacidade associativa” nos espectadores de seu teatro.

Para melhor entendermos o conceito em questão, apresentamos abaixo as definições formuladas por Dourado e Pavis em seus dicionários de música e teatro, respectivamente:

Leitmotiv (al. lit.: motivo condutor) No século XIX, o termo designava elementos decorrentes nos textos literários. Surgiu na música provavelmente em obras de Weber, consolidando-se em Wagner como uma das características mais marcantes de sua música, associado a personagens ou eventos específicos. O recurso é comumente empregado em filmes e peças teatrais (DOURADO, 2004, p.183).

Leitmotiv (Palavra alemã: literalmente: “motivo guia”.)

Termo introduzido por Hans VON WOLZOGEN a propósito da música de WAGNER que fala de *Grundthema* (tema fundamental).

1. Em música, o *leitmotiv* é um tema musical recorrente, espécie de refrão melódico que pontua a obra (ex.: o *leitmotiv* do Graal em Parsifal). Em literatura, o *leitmotiv* é um grupo de palavras, uma imagem ou uma forma que retorna periodicamente para anunciar um tema, assinalar uma repetição formal, até mesmo uma obsessão. **O procedimento é musical, visto que é sobretudo o efeito de repetição e de familiarização que é essencial, sendo secundário o sentido da expressão retomada. Eis por quê o tema não tem necessariamente um valor central para o texto global, mas vale como sinal emotivo e elemento estrutural: o encadeamento dos *leitmotive* forma, na verdade, uma espécie de metáfora paulatinamente desenvolvida, que se impõe à obra toda dando-lhe seu tom. Basta um sinal para caracterizar imediatamente tal personagem ou tal atitude: os *leitmotive* funcionam como código de reconhecimento e como índice de orientação para o espectador.** A obra marca assim sua estrutura temporal, sua pontuação e seu estilo de desenvolvimento (BERLIOZ fala em *ideia fixa* de uma obra).

2.No teatro, esta técnica é empregada com frequência. A comédia a usa como cômico de repetição (c.f os famosos “e Tartufo?”, “sem dote” de MOLIÈRE). Para o teatro poético, a retomada de um verso ou uma figura retórica é uma técnica de *leitmotiv*. De modo mais geral, toda retomada de termos, toda assonância, toda conversa que gira em torno de si mesma (TCHÉKHOV) constitui um *leitmotiv* [...] (PAVIS, 1999, p.226-227, grifo nosso).

A definição elaborada por Pavis parece-nos, por ser mais ampliada, esclarecer melhor o termo *leitmotiv* até mesmo em relação ao conteúdo musical, além de apontar sua utilização nas áreas da literatura e do teatro. Interessa-nos notar que Pavis sinaliza, conforme trecho grifado, que mesmo reproduzido nas outras artes, trata-se de um procedimento musical em sua essência.

Observa-se, por exemplo, a tradução do princípio do *leitmotiv* no procedimento de utilização das cores nos cenário e nos figurinos da encenação de *Crimes e Crimes* (1912) de Meierhold. O encenador comenta: “Alguns *leitmotive* traduzidos nas cores pareciam então revelar (sublinhar) mais profundamente o laço simbólico e profundo

entre momentos isolados [da peça]” (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.364).

Dessa forma, descreveremos a seguir outros indícios de jogo com a música a partir do conceito de *leitmotiv* que conseguimos apreender dos relatos sobre os espetáculos de Meierhold.

2.4.1 Construção de *Ostinatos*: Repetição Obstínada de Melodias, Entonações, Frases ou Episódios Significativos

Depois de apontar a aplicação dos princípios da variação e da sonata na construção de *O Inspetor Geral*, o crítico Boris Assafiev acrescenta em seu artigo sobre o espetáculo de Meierhold:

[...] Além disso, Meierhold utiliza frequentemente uma técnica de impacto também típica e puramente musical: **a repetição obstínada deste ou daquele elemento característico, de uma frase ou de um episódio significativo.** Esse tipo de repetição de uma melodia ou de uma entonação falada, recorrente, serve de meio muito eficaz para exprimir uma força, uma obstinação, um estado de alma que toma conta de uma personagem, ou ainda para conferir precisão psicológica e aprofundar uma situação [...] (ASSAFIEV *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.44, grifo nosso).

A repetição obstínada de um elemento na encenação corresponde, como sugere Assafiev, a uma técnica musical. Conclui-se que se trata do *ostinato*, cuja tradução literal é justamente a palavra “obstínado”. Um *ostinato* é a repetição sucessiva de determinado padrão na partitura musical. Há *ostinatos* melódicos, rítmicos e harmônicos, que empregam recorrentemente uma mesma sequência de acordes.

Em *O Inspetor Geral*, o procedimento relativo ao *ostinato* manifesta-se particularmente no acompanhamento orquestral no processo de loucura que acomete o Governador, para o qual, segundo Assafiev, o encenador usa uma das mais belas melodias de Glinka como impulso emocional e, ao mesmo tempo, como fundo erótico. O crítico acrescenta que “isso também se manifesta na utilização de outras melodias, mais cotidianas, e que determinam uma situação com precisão, verdade e expressividade” [...]. (ASSAFIEV *apud* PICON-VALLIN, ano, p.44).

A música de *O Inspetor Geral* foi selecionada e arranjada pelo importante colaborador de Meierhold, M. Gnessin e, de acordo com Hormigón (1998, p.484) incluía valsas e romanças dos compositores Glinka, Guriliov, Dargomyzski e Varlamov. Como já

mencionamos, cada personagem tinha seu tema musical que se desenvolvia conforme a evolução das cenas e dos movimentos.

2.4.2 Construção de Tema Pantomímico para o Jogo da Personagem

Picon-Vallin apresenta-nos outra excelente descrição de jogo sobre o princípio do *leitmotiv* em sua análise sobre o espetáculo *O Mandato* de Meierhold. Foi a análise da autora que nos inspirou, inclusive, para a denominação deste e dos outros procedimentos de jogo com a música nesta dissertação. Ela escreve:

Construção do jogo sobre o princípio do leitmotiv. Esta repetição de um fragmento de jogo, de uma atitude, em diferentes contextos, acompanhada ou não de música, jamais é como em música uma simples repetição, mas aprofundamento do tema. Assim, na comédia de N. Erdman *O Mandato* (1925), **o motivo pantomímico do medo compõe o leitmotiv do jogo do personagem** do pequeno-burguês, Pavel Guliatchkin, interpretado por Erast Garin (PICON-VALLIN, 1989, p.8).

Em seguida, a pesquisadora descreve as passagens do espetáculo em que Erast Garin realiza o jogo com o tema pantomímico do medo, isto é, seu *leitmotiv*:

Depois da frase: "Silêncio! Sou um homem do Partido.", com a qual ele acredita poder dominar toda forma de resistência no apartamento comunitário em que mora, Guliatchkin, que conseguiu amedrontar sobretudo a si mesmo, senta-se, busto inclinado, boca aberta, pupilas dilatadas, cabelos revoltos: **temos aí uma exposição do medo, motor essencial desse personagem** que navega entre duas épocas, entre duas classes. No segundo ato, o mesmo motivo é retomado, mas desta vez em surdina, e o tema é como que abafado por uma justificação exterior do medo. No meio do terceiro ato, é a culminação: Guliatchkin, em pé sobre a mesa, retoma a mesma pantomima agitando seu mandato misterioso e ameaçando enviar uma cópia dele ao camarada Stálin, aterrorizado por sua ideia. No final do espetáculo, desmascarado, com seu falso mandato, ele retoma a mesma pantomima antes de desaparecer atrás de sua mãe em uma posição que é o equivalente de uma morte cênica (PICON-VALLIN, 1989, p.8, grifo nosso).

Vimos que o tema pantomímico da personagem é desenvolvido até a sua culminação através da repetição da gestualidade do ator em momentos cruciais da encenação de *O Mandato*. A título de curiosidade, Patrice Pavis reconhece o mesmo procedimento no trabalho de outros encenadores, como é o caso do nosso contemporâneo Bob Wilson. É o que ele aponta ainda em sua definição de *leitmotiv*:

3.Certas encenações trabalham a partir de *leitmotive* cênicos: a mesma gestualidade, repetição de sequências inteiras (R. WILSON), atuação desdobrada ou imagens surrealistas como intermédios poéticos

(PLANCHON em *Folies Bourgeois*), breves retomadas de um tema musical (nas encenações de Racine por MEGUICH). O sistema de encenação impregna muitas vezes a representação de um tema ou de um comentário recorrente que faz as vezes de *leitmotiv* (PAVIS, 1999, p.227).

Em suma, podemos concluir que o jogo com o *leitmotiv*, princípio musical em sua essência, traduz-se na cena meierholdiana através dos cenários, figurinos, sonoridades, construção de episódios, falas e ações dos atores. Esse jogo abrange, portanto, os campos da encenação, dramaturgia e atuação, e permite ao encenador desenvolver o “tema fundamental” do espetáculo aprofundando-o e ativando no espectador a capacidade de percepção das “ideias associativas”, tão caras a Meierhold.

2.5. Jogo sobre a direcionalidade musical

O **direcionamento** ou **direcionalidade**²⁸ de uma obra musical é gerado pelas modificações na disposição sequencial e articulação dos eventos sonoros (por repetição, variação ou transformação) e na disposição hierárquica dos sons (a tonalidade musical). Além disso, influem na direcionalidade as modificações na velocidade do fluxo musical, na intensidade, altura e no timbre dos sons. Esses procedimentos, segundo a pesquisadora Maria Bethania Parizzi,

[...] geram uma sucessão de semelhanças e contrastes perceptivos, responsáveis diretos pelas sensações de tensão e relaxamento, expectativa e certeza, movimento e repouso, surpresas e lembranças que experimentamos quando ouvimos música e que “conduzem e orientam” a nossa audição. O sistema tonal, próprio da música ocidental desde o século XVII, é fundamentado nesses direcionamentos (PARIZZI, 2009, p.31).

Stravinsky coloca a questão da sensação de direcionamento gerada pela tonalidade nos seguintes termos:

A tonalidade não é senão um meio de orientar a música a certos pólos de atração. A função tonal está sempre subordinada ao poder de atração de pólos sonoros. Toda a música não é mais que uma série de impulsos que convergem até um ponto definido de repouso. A polaridade da tonalidade constitui em certo modo o eixo essencial da música. A forma musical se tornaria inimaginável se faltassem esses elementos atrativos que formam as partes de cada organismo musical e estão estreitamente ligados à sua psicologia. **As articulações do discurso musical descobrem uma correlação oculta entre o tempo e o jogo tonal.** Não sendo a música mais que uma sequência de impulsos e repousos é fácil conceber que a

²⁸ Os dicionários tradicionais de música não apresentam o termo direcionalidade ou direcionamento musical. Eles são comumente contemplados pelo conceito de tonalidade. Portanto, tomamos como referência estudos mais recentes como os de Flo Menezes e José Miguel Wisnik e pesquisas como as de Ernesto Valença e Maria Bethania Parizzi, citados nesta dissertação.

aproximação e o afastamento dos pólos de atração determinam de certo modo a ‘respiração’ da música (STRAVINSKY, 1977, p.39, grifo nosso).

Dessa forma, entende-se que há princípios de atração ou repulsão que correlacionam as notas e acordes musicais numa sequência. Em linhas gerais, podemos dizer que há uma hierarquia entre os sons e a tendência que prevalece é a convergência para a tônica (primeira nota da escala) ao final da obra, o que gera a sensação de conclusão. A tonalidade refere-se à escala sobre a qual a obra musical foi construída (Dó Maior, Fá menor, entre outras). As escalas (sucessão de sete sons, que obedecem a uma ordem pré-estabelecida), os arpejos (sequências formadas pela primeira, a terceira, a quinta e a oitava nota da escala) e os acordes (simultaneidade de alguns sons do arpejo) são procedimentos básicos utilizados na música tonal.

Em sua dissertação “Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical”, Ernesto Valença considerou esse fenômeno de um material inicial transmutando-se no percurso temporal de uma obra como um campo similar entre teatro e música. No teatro, de acordo com Valença, “esse desdobramento é o que configura a ideia de ação, conceito chave ao longo de séculos de história dessa arte” (2010, p.30). Música, na visão de Valença, “é propriamente a transformação ao longo de um tempo de materiais sonoros previamente selecionados do universo de sons disponíveis ao ouvido humano” (*Idem, ibidem*). Ele afirma que o fenômeno de transformação do som, que nos aproxima do conceito de ação no teatro, é melhor definido justamente pela ideia de direcionalidade musical.

Para além do paralelo entre direcionalidade musical e ação teatral, Meierhold compreende o fenômeno como um princípio gerador de procedimentos possíveis para a organização do discurso cênico. Ou seja, para o encenador, as correlações entre o tempo e o jogo tonal presentes nas articulações do discurso musical podem reger também a construção de ações, cenas, episódios ou mesmo todo o espetáculo.

Se o sistema tonal é reconhecido por codificar uma forma de organizar o discurso musical, articulada sobre a tensão que se acumula e a coda (ou as resoluções progressivas), a ópera será, entre outras formas, uma importante expressão do sistema tonal no ocidente. E como se notará também aqui, as questões relativas a ela continuarão constituindo uma matriz para as reflexões de Meierhold sobre as inovações no teatro.

2.5.1 Alternância de Jogo e Pré-jogo Articulados sobre a Música

Dando sequência às suas reflexões sobre a reforma da ópera, Meierhold cita o compositor Skriabin que, na verdade, jamais pensou em escrever óperas, mas aspirava a criar uma “representação massiva”: “Atraíam-lhe as massas, o movimento de gente no espaço [...], aspirava criar um espetáculo em que se fundiriam a música, os sons e a luz” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.453, tradução nossa).

Além de Skriabin, outro russo, Prokófiev, atraía Meierhold, principalmente pelos métodos que constrói na ópera *O Jogador* na qual elimina todas as árias, não compõe “intermináveis belas melodias” e cria um recitativo muito livre que exige um ator dramático. E este deve saber pronunciar as palavras com a mesma beleza que cantar. Para Meierhold, Prokófiev vai além de Gluck e de Wagner com esta inovação. Esse é, aliás, um ponto de grande interesse para Meierhold que junto ao compositor Gnessin elabora, como vimos no capítulo 1, a Leitura Musical do Drama.

Meierhold profere na conferência já citada, “*O Professor Bubus* e os problemas do espetáculo sobre uma música” a seguinte afirmação: “Por um lado, na ópera se produz seu próprio motim, iniciado por Gluck, Wagner, Skriabin, Prokófiev, etc. Por outro, ao teatro dramático sempre temos incorporado novos elementos”. Em seguida o encenador se pergunta: “Quando introduzimos a música de *Bubus*, que coisas novas trabalharemos?” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.454, tradução nossa).

Respondendo a essa pergunta, Meierhold discorre sobre diversos aspectos que considera inovações que essa encenação inaugura. A principal delas, segundo o encenador, é o conceito de pré-jogo. Sobre ele, sinaliza:

O teatro sempre requereu o acompanhamento musical, sempre necessitou do balé, [...] e os japoneses e chineses do século XVII introduzem outra emenda. Não nos interessa o jogo como tal, mas o pré-jogo, posto que a tensão com que o espectador espera é mais importante que a que lhe produz o recebido e marcado. O teatro quer banhar-se nessas esperas da ação. Isso lhe interessa mais que a própria realização [...] (*Idem*, p.460, tradução nossa).

Para exemplificar o fenômeno do pré-jogo apreciado por Meierhold no teatro oriental, o encenador descreve também um procedimento que Wagner utiliza na ópera *Tristão e Isolda*:

Em *Tristão e Isolda* há uma cena em que Tristão espera Isolda. Está morrendo tombado ao sol. Está morrendo e espera Isolda que não chega. Ele se impacienta, se levanta, grita frases, fica nervoso, mas o público não lhe

escuta. Quem tem vontade de escutar uma pessoa ferida que está morrendo e gritando? Como sair de tal situação? Criando uma tensão de espera de outra natureza. E Wagner anuncia a aproximação de Isolda mediante sons musicais. Não quisera defini-la como música figurativa, mas há certa alusão a ela. [...]. Na obra ninguém grita “Isolda vai pelo mar”, mas se sente o vai e vem do mar. Oferece-nos algo assombroso: a pressa. Alinhou de tal forma a partitura, agrupou de tal forma os sons, uma tessitura muito difícil, que dá a impressão da aproximação... Passa do piano a um forte, ao fortíssimo e por fim tudo se esclarece: entra Isolda e... bem, vem a cena seguinte (*Idem*, p.464, tradução nossa).

Meierhold destaca a “astúcia” de Wagner, mas, para o encenador, “mais astutos ainda foram os realizadores do teatro japonês e chinês, pois, seja necessária ou não, a orquestra soa durante todo o espetáculo” (*Idem, ibidem*, tradução nossa). Ele afirma, portanto, se apropriar dos velhos métodos do teatro chinês e japonês introduzindo a música como um novo elemento e ressalta que o ator deve saber lidar com ela. E, para Meierhold, que na verdade nunca pôde viajar ao oriente, uma boa forma de aprender seria “comprar passagens para todos [os atores] e enviá-los à Tóquio ou Shanghai” para que visitem os velhos teatros japoneses e chineses. Assim, Meierhold descreve a performance de uma atriz japonesa em turnê pela Europa:

A atriz tinha que mostrar que os acontecimentos avançavam sobre ela e começava a falar com muita paixão. Mas, apesar de seus gestos, isto e aquilo, não levava o sentimento ao ponto culminante. Então, fazia o seguinte: elevava até certo grau seu êxtase e começava a mover-se ao compasso da música. Então, o público comentava: ‘Chegou a tal ponto, que começou a dançar’. Excelente’. Ela ganhava assim o público. Não com palavras, nem com gestos, mas atuando sobre um fundo musical (*Idem*, p.468, tradução nossa).

Essa descrição relaciona-se com o conceito de pré-jogo instaurado por Meierhold, pois como o mesmo conclui, “[...] **nos agrada não o próprio jogo, não sua realização, senão a aproximação ao momento culminante**”. E ainda: “Nossa música não tem como missão a melodeclamação, mas o que dissemos do teatro chinês e japonês: a missão de **manter o público em tensão**” (*Idem*, p.468-469, tradução nossa, grifo nosso).

Meierhold declara que a introdução da música coloca também o ator em tensão. A música faz com que o ator se torne mais atento, pois deve estar ciente do que ocorre com ela: “Aqui não se pode pensar assim: ‘Eu terminei, agora é a vez de Arnstam [o pianista]’. Nada disso. Há que se manter sempre atento” (*Idem, ibidem*, tradução nossa).

Para apurar a concentração, o encenador diz acostumar o ator a uma música e depois mudá-la. E discorre sobre onde se revela a percepção do ator dizendo que em certos momentos o ator não tem limites e pode fazer a *fermata*²⁹ que deseje. Posteriormente, de acordo com Meierhold, será o público que estabelecerá os limites da dita *fermata*.

Em seguida, quando questionado por um ouvinte de sua conferência sobre a escolha de Liszt e Chopin³⁰ para *O Professor Bubus*, Meierhold responde que a música desses dois compositores é um bom fundo para mostrar a “inteligentsia”, com sua tensão, seu desdobramento, seu decadentismo, mas a princípio o encenador afirma ter buscado outra coisa: “Ambos, Liszt e Chopin, sabem capturar a atenção do ouvinte” (*Idem*, p.474, tradução nossa).

Outra questão muito significativa é respondida por Meierhold em sua conferência: “Não é o pré-jogo uma espécie de *otkaz*?”. Como vimos no capítulo 1, o *otkaz*, termo relativo à biomecânica, é visto, no conjunto do jogo do ator, como um movimento de curta duração em sentido inverso, opondo-se ao movimento geral ou à direção deste movimento. Em sua resposta para a questão colocada, por sua vez, bastante esclarecedora do procedimento de pré-jogo e sua relação com a direcionalidade musical, diz Meierhold:

[...] lhe direi que o pré-jogo é por ocasiões um *otkaz*, mas muito raramente. O *otkaz* não é trampolim. O *otkaz* pressupõe uma diminuição da tensão, um anestésico, enquanto que o pré-jogo é muito importante por si mesmo. Na maioria das vezes é um trampolim, é a tensão que se descarrega durante o jogo. **O jogo é uma coda e o pré-jogo é a tensão que se acumula, cresce e espera solução** (*Idem, ibidem*, tradução nossa, grifo nosso).

Para Abensour, esse procedimento dava ao espetáculo *O Professor Bubus* o ritmo de um filme mudo. Ele descreve ainda uma passagem em que o pré-jogo acontece:

O espetáculo é inteiramente conduzido ao ritmo de um filme mudo. As personagens aparecem através de um anteparo de bambus que rodeiam a área

²⁹ **Fermata** (it. lit.: parada; var.: it. Corona; al, Fermate; fr. Fermate; ing. Hold) Prolongamento de uma nota ou pausa a critério do intérprete. Simbolizada por um semicírculo com a curva voltada para cima sobre um ponto [...] (DOURADO, 2004, p.130).

³⁰ A partitura musical de *O Professor Bubus* estabeleceu-se, segundo Hormigón, (1998) a partir de composições de Liszt e Chopin, interpretadas pelo pianista Arnstam. De Liszt: *Depois de uma leitura de Dante, no lago de Wallenstadt, Funerais Waldesrauschen, Cântico de amor, Esponsales, Consolações, Três Sonetos de Petrarca*. De Chopin, umas quarenta passagens de prelúdios e estudos; a ação começava com o número 12. Ainda, como nos espetáculos anteriores, se intercalava uma banda com bailes de jazz: *A flor do Rio Grande, Rose of Brasil, Choo-choo-blues, dancing of the Honeymoon, Dardanella* (p.446, tradução nossa).

de jogo circular, como se atravessassem a película. O encenador exige dos comediantes que mimem a ação antes de comentá-la pelo texto [...]. **A música dá o ritmo, a personagem desacelera seus movimentos, interpreta corporalmente a situação e somente então profere sua réplica.** O negociista charlatão Feuervary abre, com gestos langorosos e envolventes, o cofre-forte de Van Kamperdaff ao ritmo de um *Noturno* de Chopin... [...] (ABENSOUR, 2011, p.441).

Dessa forma, cada situação do espetáculo era precedida pelo pré-jogo, articulado sobre a música. Conclui-se, portanto, que o jogo cênico em *O Professor Bubus* se construiu a partir do procedimento de pré-jogo, espécie de tensão que se acumula no desenvolvimento das ações do ator, apoiado no princípio da direcionalidade musical.

2.5.2 Concordância entre a Linha de Ações e os Pontos Culminantes do Discurso Musical Tonal

As palavras de Arlete Cavaliere, a seguir, concluem bem a análise que viemos conduzindo até aqui sobre as relações entre a reforma da ópera e os novos procedimentos criados por Meierhold para seu teatro:

Na verdade, desde *Tristão e Isolda*, Meierhold afirmava os seus princípios inovadores com relação à montagem de óperas, princípios esses que, como está claro, se estenderam a toda sua concepção do “fazer teatral”, nas suas diversas modalidades de expressão, [...] apoiando-se sobre o ritmo, sobre a expressividade melódica, os **pontos culminantes** e os *leitmotive* (CAVALIERE, 1996, p.122).

Os “pontos culminantes”, se pensarmos na ópera, referem-se à ideia de direcionalidade musical e são provocados pelo desenvolvimento das relações de tensão e repouso possibilitadas pela organização dos acordes no sistema tonal.

Essa mesma ideia é traduzida por Meierhold na construção de determinados episódios de sua montagem de *O Inspetor Geral*. Tal procedimento acontece, a princípio, no plano da dramaturgia (lembrando que Meierhold realmente adapta a peça de Gógol, fragmentando-a, criando episódios, personagens, etc). Todavia, reverbera no trabalho da encenação e, por fim, na construção da linha de ações executada pelos atores na cena. Portanto, nos três planos estará presente uma forma de organização semelhante às escaladas de tensão muito comuns àquelas utilizadas nas óperas de um modo geral.

Nesse sentido, Assafiev destaca: “A **escalada** do episódio ‘Uma festa é uma festa’ impressiona pela **tensão** e pela potência sinfônica” (ASSAFIEV *apud* PICON-

VALLIN, ano, p.44, grifo nosso). E adiante, conclui: “Os finais dos episódios, brilhantemente desenvolvidos, são compostos sobre a base das escaladas de tensão elaboradas pela ópera” (*Idem, ibidem*).

Pode-se dizer, enfim, que para Meierhold, sendo a música a força vigorosa que organiza a ópera, o espetáculo (operístico ou não) configura-se como a realização da partitura cênica do encenador cuja construção está pautada em uma concepção musical que encarna, entre outros elementos próprios à linguagem musical e à ópera, o princípio da direcionalidade.

Em suma, esses são os 5 princípios e os 19 procedimentos de jogo sobre a música no teatro meierholdiano que nos propusemos a abordar nesta dissertação. No entanto, todos os modos operativos desenvolvidos por Meierhold a partir de elementos da música, mesmo os mais comuns, são aplicados pelo encenador de modo diferenciado e potencializados ao máximo em seu teatro. Por essa razão, Meierhold é considerado um grande renovador das relações entre teatro e música no século XX e seus estudos deixaram importantes contribuições, produzindo ecos no teatro dos dias de hoje. Sobre isso faremos alguns apontamentos nas considerações finais, a seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Travamos uma luta grandiosa por um espetáculo de alta qualidade. Temos então de continuar intensamente nossas experiências. No entanto, é preciso uma resposta honesta a isso: Todo mundo será capaz de empreender uma experiência?

Discurso de Meierhold enfrentando o tribunal stanilista na conferência dos diretores em abril de 1936.³¹

De acordo com Picon-Vallin, há uma diversidade de abordagens possíveis para o teatro de Meierhold, “um teatrólogo que queria tratar do teatro do passado e do seu tempo”:

[...] abordagem histórica, abordagem comparativa, estudo do trabalho do ator e das diferentes artes reunidas na cena teatral – **e, sobretudo, da música** – observação do surgimento das inovações, indagação sobre a qualidade dos elos que existem entre teatro e política, entre teatro e engajamento, análise dos processos de criação, análise do espetáculo (PICON-VALLIN, 2008, p. X da introdução³², grifo nosso).

Se a autora citada contempla no conjunto de seus trabalhos todas essas abordagens, nós optamos nesta dissertação pelo estudo da música no teatro meierholdiano. A abordagem desse tema, que passa pela análise dos processos de criação, serviu para destacar a existência de princípios e procedimentos musicais elaborados por Meierhold para o jogo teatral em seus mais diversos aspectos. Observou-se que o encenador recorre ao pensamento musical para elaborar e pôr em prática seu teatro, manipulando os elementos desta linguagem nos planos do fazer teatral que tangem a atuação, a dramaturgia e a encenação.

A dissertação apresentada partiu da hipótese que a música é uma das mais importantes matrizes de construção da cena meierholdiana e encontra-se no cerne da renovação artística proposta por ele. Também levantou a questão da assimilação do conteúdo musical no corpo/voz do ator. Nesse sentido, descrevemos os princípios musicais presentes na biomecânica e na Leitura Musical do Drama, teoria elaborada por M. Gnessin para os alunos do Estúdio de Meierhold.

Contudo, tanto a biomecânica quanto a Leitura Musical do Drama só surgiram pela necessidade de Meierhold de moldar um novo ator para o novo teatro que ele criara. E não é difícil constatar, a partir dos estudos empreendidos, que a música entra como

³¹ MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, p.244, tradução nossa.

³² As páginas da introdução do livro referenciado de Béatrice Picon-Vallin são numeradas separadamente, em algarismos romanos, de I a XV. Assim a o texto citado encontra-se na página X.

importante aliada nessa função pedagógica. Ainda que não seja pretensão da nossa pesquisa abordar o papel da música na formação do ator, algumas questões são suscitadas quando confrontamos as experiências de Meierhold com o teatro do século XXI: Há necessidade da música na formação do ator para as diversas formas do teatro contemporâneo? Se há, de que forma a música contribui nessa formação e como os princípios musicais assimilados pelo ator contemporâneo aparecem na cena?

Muitos pesquisadores já se dedicaram, ou ainda dedicam-se, a essas e outras questões sobre a música na formação do ator e um dos teóricos mais referenciados nessas pesquisas é justamente Vsévolod Meierhold. No entanto, o acesso às suas pesquisas não é tão simples, visto que tanto os estudos biomecânicos quanto a teoria da Leitura Musical do Drama, assuntos tratados no capítulo 1 desta dissertação, embora amplamente divulgados por seus comentadores, nunca foram publicados por Meierhold ou por Gnessin. No caso de Meierhold, porque ele tinha receio que os exercícios biomecânicos fossem aplicados desvinculados dos outros conteúdos de sua pedagogia. Já Gnessin pretendia publicar sua teoria, mas nunca chegou a fazê-lo.

O percurso do nosso trabalho permitiu, contudo, que tivéssemos contato com textos teóricos, cartas, programas, conferências, artigos, relatos e outros textos (traduzidos para línguas ocidentais) de Meierhold e seus principais pesquisadores, nos quais pudemos rastrear informações sobre a música em seu teatro. A partir da análise dos dados encontrados propusemos um panorama organizado por princípios de jogo sobre determinado conteúdo musical e procedimentos criativos relacionados a cada um dos princípios.

Assim, para apresentar o material levantado nesta pesquisa foram produzidos quatro esquemas que apresentam um *panorama do jogo musical meierholdiano*. O primeiro deles (Figura 1) apresenta os princípios e procedimentos de jogo sobre a música que se desenvolvem no plano da atuação; o segundo esquema (Figura 2) apresenta aqueles relacionados ao plano da encenação; o terceiro (Figura 3), ao plano da dramaturgia; e o quarto documento (Figura 4) é uma grade geral que apresenta todas as correlações entre os princípios, os procedimentos e os três planos do fazer teatral. É importante dizer que a classificação do material em questão, realizada principalmente de acordo com o seu conteúdo musical, é proposta como uma possibilidade de organização dos processos operativos de jogo com a música no teatro meierholdiano, não esgotando, contudo, as inúmeras possibilidades de classificação.

PLANOS, PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS NO JOGO MUSICAL MEIERHOLDIANO

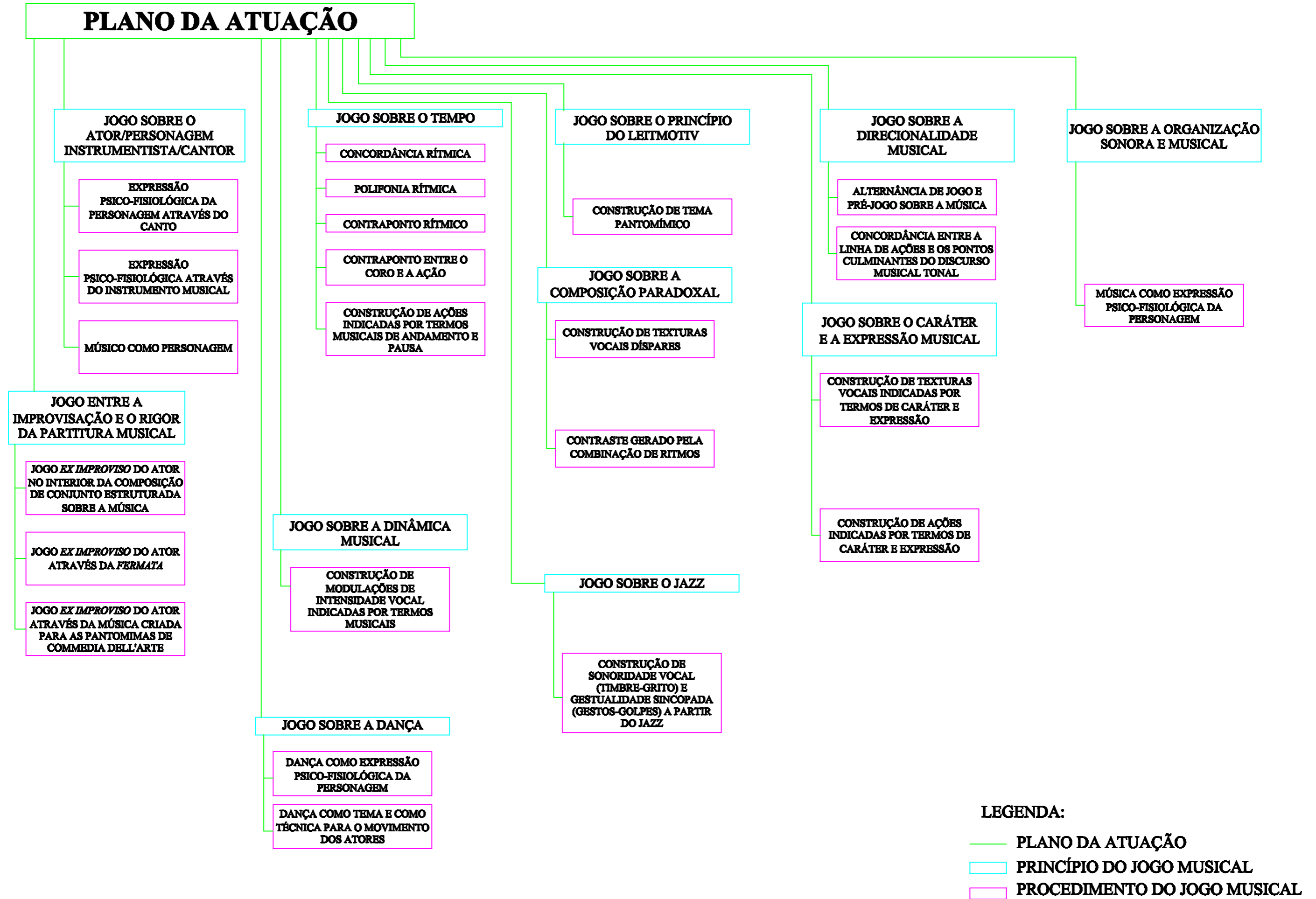


FIGURA 1

PLANOS, PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS NO JOGO MUSICAL MEIERHOLDIANO

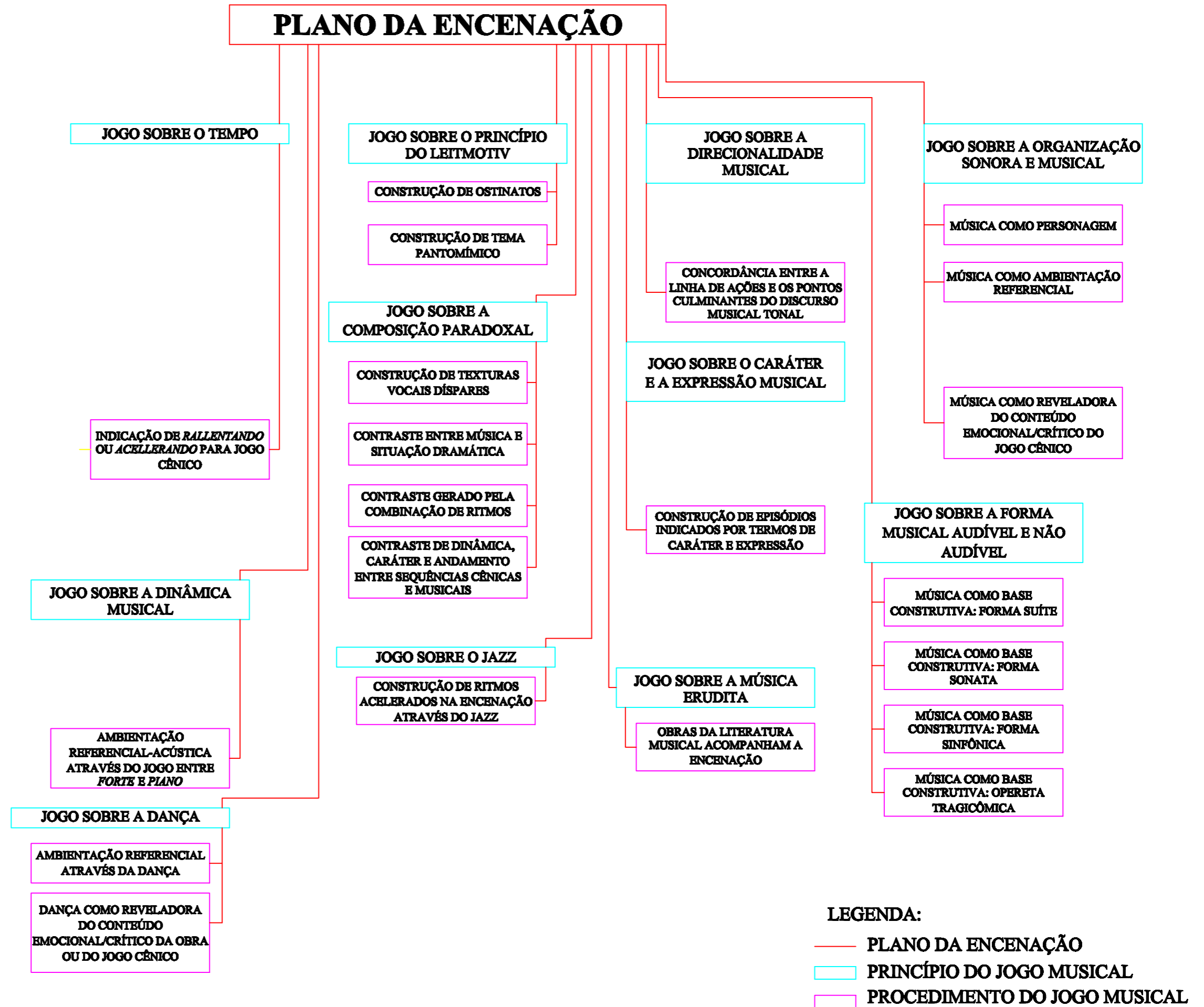
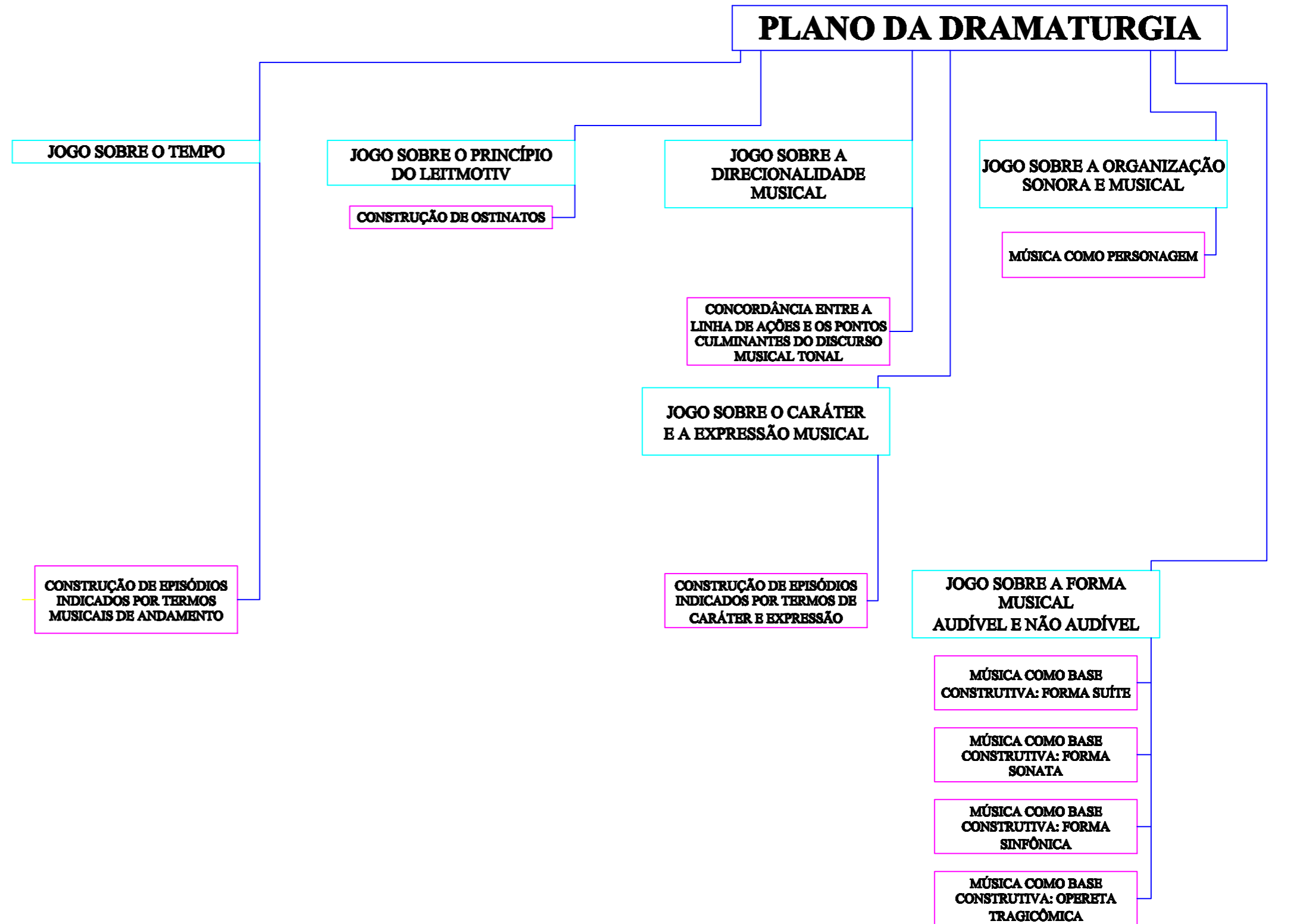


FIGURA 2

PLANOS, PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS NO JOGO MUSICAL MEIERHOLDIANO



LEGENDA:

- PLANO DA DRAMATURGIA
- PRINCÍPIO DO JOGO MUSICAL
- PROCEDIMENTO DO JOGO MUSICAL

FIGURA 3

PLANOS, PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS NO JOGO MUSICAL MEIERHOLDIANO

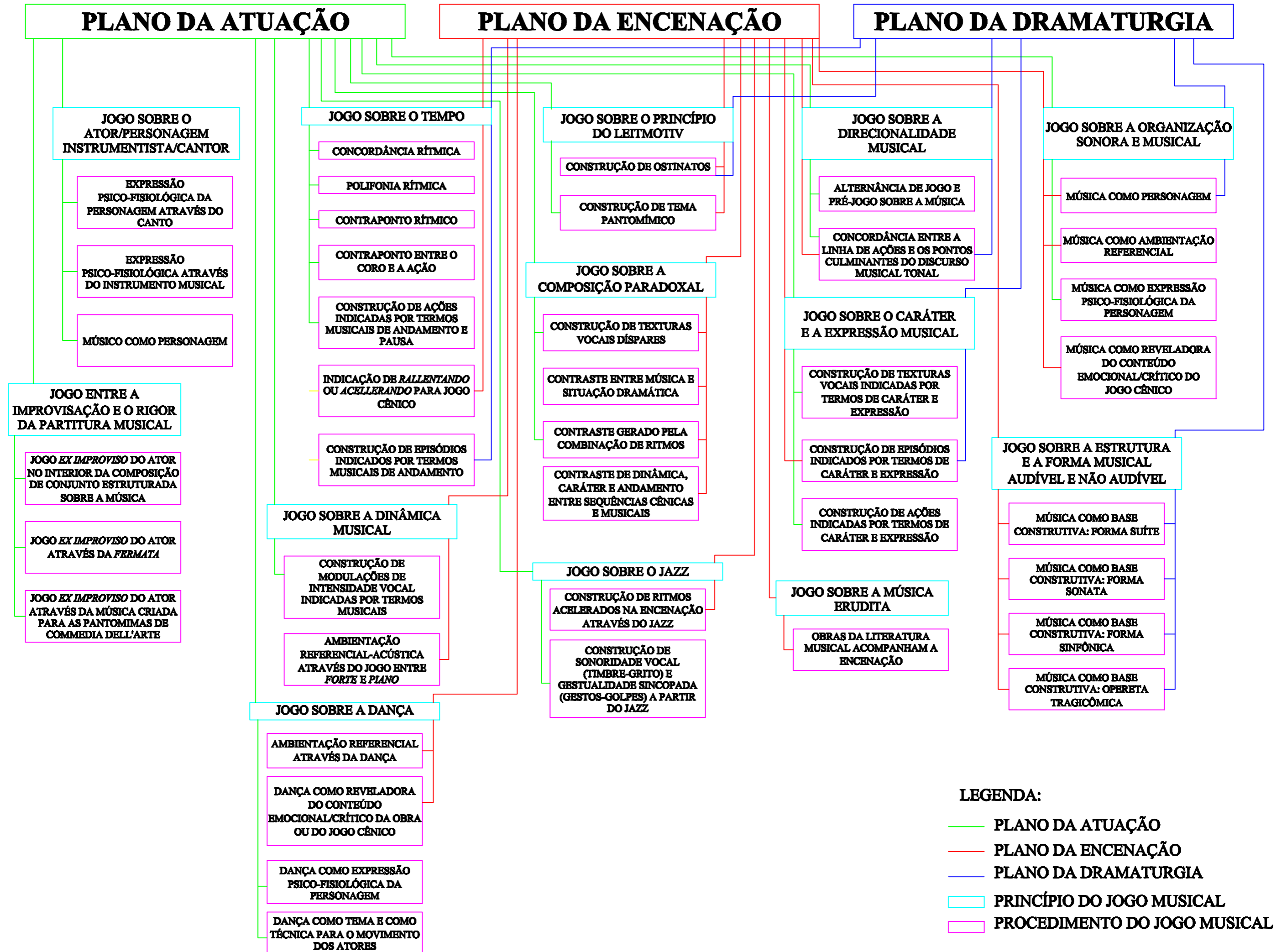


FIGURA 4

Gostaríamos de destacar também a observância de uma quantidade maior de procedimentos musicais desenvolvidos no plano da atuação em relação aos planos da encenação e dramaturgia - 9 procedimentos encontrados estão diretamente relacionados ao plano da dramaturgia, 21 ao plano da encenação e 23 ao plano da atuação - o que nos leva a pensar que ainda que seja considerado o fundador de um teatro pautado na figura do encenador, Meierhold foi, como defende Maria Thais, um grande pedagogo no que diz respeito às técnicas de representação para atores, inclusive no que se refere às suas relações com a música.

De todo modo, quase todos os procedimentos relacionam-se com mais de um plano da construção cênica, e mesmo que em menor quantidade, os procedimentos ligados à dramaturgia - lembrando que Meierhold trabalhava com textos da literatura dramática - são extremamente complexos e corroboram para uma importante mudança no tratamento do texto teatral, como explica Picon-Vallin:

No século XX, o texto de teatro tende, então, a tornar-se um material a tratar, como a luz ou o som: um elemento do fluxo cênico no qual acontecem interações, um elemento da complexa matéria teatral sonora ou visual tratado pelo encenador que se torna “**autor do espetáculo**”, como V. Meyerhold se designa, em 1926, no cartaz de seu *Inspetor Geral*. Matéria teatral na qual entram palavra, som, movimento, cor, forma, feitura, tessitura, ritmo, espaço... e na qual **a música se torna para o teatro um fator de construção essencial** (PICON-VALLIN, 2006, p.78, grifo nosso).

Outra consideração que gostaríamos de fazer é que o teatro de Meierhold, bem como de toda a vanguarda teatral, resulta em diferentes desdobramentos no teatro contemporâneo. No que diz respeito à temática da nossa pesquisa, o trabalho de Meierhold incidirá em uma renovada articulação do jogo teatral com a linguagem musical.

É possível detectar a reverberação (declarada ou não) das ideias de Meierhold sobre a música nos trabalhos de importantes artistas do nosso tempo. É o caso, por exemplo, do Théâtre du Soleil, grupo francês dirigido por Ariane Mnouchkine.

Picon-Vallin realiza em 1993 no contexto de uma pesquisa sua sobre a noção de “obra de arte comum (ou total), uma entrevista com os artistas do Théâtre du Soleil. Ela introduz sua fala dizendo da “aliança das artes irmãs” e depois dirige uma pergunta à Mnouchkine:

Béatrice Picon-Vallin: Em sua reflexão sobre “a obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), Richard Wagner privilegiou a tragédia grega, grande

síntese das artes, na qual estão presentes a música, a poesia e a dança. Sua busca por um drama musical, por um *musik drama*, passa por uma negação da ópera [...] busca que se baseia na união, “a ronda das artes irmãs”. Denis Bablet utilizou uma outra tradução para esse conceito wagneriano, “obra de arte comum”, que lhe pareceu exprimir melhor o termo alemão. Esse conceito, que esteve no centro do pensamento dos artistas ligados ao teatro do começo do século XX – para aceitá-lo, renegá-lo ou remanejá-lo-, pode ajudar a precisar os processos de criação do ciclo dos Átridas (*Ifigênia em Áulis, Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*) no Théâtre du Soleil? Hoje, quando constatamos que existem cada vez menos gêneros “puros”, as fronteiras entre as artes cênicas se tornam cada vez mais porosas, mas o processo de vocês é diferente. Vocês foram guiados por uma utopia de totalidade na realização [...] ou pela utopia de uma obra comum em seus modos de criação? (PICON-VALLIN, 2006, p.114)

Ariane Mnouchkine responde que a questão da presença e da aliança das artes irmãs no teatro não existe mais para o Théâtre du Soleil: “já respondemos ‘sim’ há muito tempo [...]” (*Idem, ibidem*). A entrevista prossegue com a participação do músico e compositor do Théâtre du Soleil, Jean-Jacques Lemêtre, destacando a aliança entre as “artes irmãs”:

Jean-Jacques Lemêtre: [...] Ao lado da palavra *orchestra*, existe um outro termo grego, *orchestique*, que foi completamente esquecido e que conviria bem aqui, porque ele significa a aliança entre a atuação, dança e música. Partindo da definição dos gregos, creio, assim, que a atuação fala ao coração, a dança fala ao corpo e a música à alma. E o conjunto fala ao homem como um todo (*Idem, ibidem*).

Contudo, são as palavras de Ariane Mnouchkine, abaixo, que, impressionantemente, parecem ter sido escritas por Meierhold pela consonância com as ideias do encenador de auto-limitação, limpeza do movimento, tempo e representação do ator sobre uma música:

Ariane Mnouchkine: Não existe movimento sem pausa. Se você observa com atenção um dançarino, ele vai de uma imobilidade para outra imobilidade, até no ar: ele pára no ar! A música denuncia a ausência de pausa, pois se Jean-Jacques toca sobre um movimento e o ator fala ainda em movimento, nada mais funciona. Penso que é a lei de todo gesto, de todo movimento que tem algum sentido. No teatro, temos uma percepção muito profunda, mas muito estreita. O público não pode ver mais de uma coisa ao mesmo tempo e, mesmo se ele consegue ver dez coisas em um segundo, é sempre sucessivamente, uma após a outra. **A música impõe uma limpeza do movimento, do deslocamento e do texto, que é essencial. Ela impede que se gagueje com os pés, com a boca, com os olhos e, sobretudo, com o coração** (PICON-VALLIN, 2006, p.125).

Em resposta a outra pergunta de Picon-Vallin, encontramos também relatos de Mnouchkine e Lemêtre similares aos que classificamos nas obras de Meierhold como “jogo sobre o princípio do *leitmotiv*” e “jogo sobre a organização sonora e musical”.

Picon-Vallin (2006) pergunta “como foram estabelecidas as relações entre os timbres dos diversos instrumentos, as sonoridades das vozes, o jogo das cores e dos materiais?” (p. 128). E temos a sequência de respostas da diretora e do músico:

Jean-Jacques Lemêtre: Aliás, é muito difícil retomar o “timbre” de um personagem e utilizá-lo para outro tão importante quanto ele. A harpa, por exemplo: seu timbre estava de tal forma assimilado ao Congresso da *Indiade* que era tão impossível, para mim, reutilizá-la quanto, para o ator, escutá-la novamente no espetáculo seguinte. Ainda mais porque posso escolher...

Ariane Mnouchkine: Outro dia ele me disse já ter utilizado 1.400 instrumentos (*Idem, ibidem*).

O interesse pela musicalidade e teatralidade oriental e, evidentemente, a íntima relação entre as duas, também é um ponto em comum entre as ideias de Meierhold e a prática do Théâtre du Soleil:

Jean-Jacques Lemêtre: Contudo, pouco a pouco, no trabalho, eliminamos a maior parte dos instrumentos ocidentais modernos e contemporâneos em razão das imagens muito realistas ou cinematográficas que eles engendram. Eu queria dizer também que a música é, de tempos em tempos, um cenário, mas não no sentido de uma camisa-de-força.

Ariane Mnouchkine: Sim, às vezes, Jean-Jacques é o céu, o mar, as nuvens... o destino (*Idem, ibidem*).

Percebe-se que, nesta última afirmação, aparece o que chamamos de procedimento de “música como ambientação referencial”, a “música-paisagem” muito utilizada por Meierhold principalmente em suas montagens simbolistas.

No trabalho de outro importante grupo teatral, o LUME de Campinas/SP, também encontramos procedimentos e conceitos similares aos calcados por Meierhold acerca da música. No subcapítulo “A musicalização das ações físicas” do seu livro *A arte de ator: da técnica à representação*, Luís Otávio Burnier, fundador do grupo, descreve o trabalho com os elementos musicais na composição das ações do ator Carlos Simione no espetáculo *Kelbilim*.

Se pensarmos na sequência das ações físicas como uma *composição*, o trabalho de Denise [Garcia] foi o de introduzir, no âmbito de nossas buscas, a *composição* da musicalidade das ações físicas. Trabalhamos as *pausas*, *compassos*, *contrapontos*, *ritmo*, *tempo*, enfim, o desenho no tempo das ações. A partitura que fixava a corporeidade e a fisicidade das ações, a qualidade das energias envolvidas e a espacialidade física passaram a fixar, também no espaço, o tempo, ou o *dinamoritmo*. Era como se as ações de Carlos não fossem somente físicas, mas também cantadas (BURNIER, 2001, p.239-240).

Se o relato citado acima diz respeito ao plano da atuação, a evolução do procedimento musical proposto por Burnier leva aos planos da dramaturgia e encenação e corresponde exatamente ao princípio que classificamos no teatro de Meierhold como “jogo sobre a forma musical audível ou inaudível”. Burnier relata:

A noção de musicalidade introduziu, também, a da orquestração da peça como um todo. Kelbilim passou a funcionar segundo o esquema tradicional da música A-B-A'. Isto é, uma parte identificada como A (que vai do início da peça até o final da “sedução”), outra diferente como B (das “chibatadas” até o início do “desnudamento”) e, por fim, a finalização reidentificável como A, mas alterada, portanto A' (do “desnudamento” até o final). **Do ponto de vista da direção e da dramaturgia cênica, foram trabalhados também diversos outros elementos da musicalização das cenas, contrapontos, ressonâncias e tantos outros *dinamoritmos* agora vistos de maneira abrangente, do todo da peça e não somente das ações físicas** (BURNIER, 2001, p.240, grifo nosso).

Enfim, esses são apenas alguns exemplos de possíveis correspondências entre as ideias desenvolvidas por Vsévolod Meierhold em relação à música no teatro e algumas práticas teatrais contemporâneas. Poderíamos citar ainda grupos como o dinamarquês *Farm in the Cave* ou o mineiro *Grupo Oficina Multimídia*, contudo, a investigação de tais práticas é assunto para pesquisas futuras, assim como a análise dos 22 procedimentos que foram detectados, mas não puderam ser abordados nesta dissertação, dados os limites deste trabalho.

Dessa forma, gostaríamos de destacar que esta pesquisa teve como pretensão apontar possibilidades de criação cênica em relação estreita com a música. Tais possibilidades, nesta dissertação, foram identificadas através do rastreamento dos princípios e procedimentos desenvolvidos por Meierhold a partir do jogo musical e sua grande possibilidade de contribuição ao teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meierhold*, ou, A invenção da encenação [tradução J. Guinsburg... et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: UNICAMP, 1995.
- BARROS, Fernando de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gogol/ Meyerhold*: um espetáculo em síntese. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Estudos; v. 151).
- Dicionário Larousse espanhol-português, português-espanhol avançado. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.
- DOURADO, Henrique A. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DUDEQUE, Norton. *O Drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas*. Artigo R. cient/FAP, Curitiba, v.4, n.1, p.1-16, jan/jun.2009.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e cena*: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1986.
- FRANÇA, Júnia L.; VASCONCELLOS, Ana. C. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8.ed.revista. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Nova Antologia do Conto Russo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Tercera edición. Madrid: Associação de Directores de Escena de España, 1998.
- KIEFER, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. 4. ed. Porto Alegre: Ed.Movimento,1984.
- LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold. (Directors in Perspective)*.Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- LEHMANN, Paul. Panorama de la educación musical en el mundo. In. Gainza, Violeta (Ed.) *La educación musical frente al futuro*. Buenos Aires: Guadalupe,1993.
- MALETTA, Ernani. C. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- MARIA THAIS. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009. (Coleção estudos; 267).
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- MEYERHOLD, V. E. *O Teatro de Meyerhold*. Trad. Aldomar Conrado. RJ: Civilização Brasileira, 1969.
- MEYERHOLD, V. E. *Teoria Teatral*. Octava edición. Trad. Augustín Barreno. Madri: Editorial Fundamentos, 2008.
- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PARIZZI, Maria Bethânia. *O canto espontâneo da criança de três a seis anos como indicador de seu desenvolvimento cognitivo-musical*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro: entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

_____ *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Trad. Fátima Saad, Cláudia Fares e Eloísa Araújo Ribeiro. (Coleção estudos; 260/dirigida por J. Guinsburg).

_____ *A música no jogo do ator meyerholdiano*. In: *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*, Paris, T. III, p.35-56, 1989. Tradução: Roberto Mallet. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seicman. -3. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

VALENÇA, Ernesto Gomes. *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

VIVIER, Odile. *Varèse*. Paris: Solfèges, 1973.

ANEXOS

Introdução à Lista de Encenações

A lista das encenações de V. Meierhold apresentada nesta dissertação foi elaborada a partir do cruzamento de dados encontrados nas seguintes fontes bibliográficas:

- Lista de produções de Meierhold publicada no livro *Directors in Perspective – Vsevolod Meyerhold* de Robert Leach (1989);
- Dados encontrados na cronologia de vida e obra de Meierhold publicados no site oficial em língua inglesa do Museu Meierhold¹;
- Lista de trabalhos de encenação (entre 1905 e 1912) produzida por Meierhold na segunda parte do seu livro *Sobre o Teatro* (tradução de Maria Thais, 2009);
- Textos de Meierhold sobre suas encenações que integram a segunda parte do livro *Meyerhold: Textos Teóricos* organizado por Juan Hormigón (1998);
- Relatos encontrados no livro *Vsévolod Meierhold Ou a Invenção da Encenação*, biografia de Vsévolod Meierhold publicada por Gérard Abensour (2011)².

O recorte escolhido para a referida lista contempla as encenações de Meierhold a partir de maio de 1905, quando é convidado por Stanislávski para criar o Teatro-Estúdio. Em seguida, listamos ainda seus últimos espetáculos dirigidos na Cia. do Drama Novo, quando o Teatro-Estúdio é fechado; os espetáculos de sua fase como diretor artístico do Teatro Vera Komissarjévskaja; as produções dirigidas nos Teatros Imperiais e os trabalhos paralelos como Doutor Dapertutto; as encenações realizadas no Primeiro Teatro da República Socialista Federativa Soviética da Rússia (Moscou); produções do Teatro Meierhold (Moscou) e do Teatro da Revolução (Moscou).

Tal recorte exclui o início de sua carreira como encenador em 1902, quando Meierhold abandona o trabalho como ator do Teatro de Arte de Moscou e funda a Companhia de Artistas Russos (depois chamada Cia. do Drama Novo). A não inclusão dessa fase deve-se ao pouco acesso que tivemos às descrições das montagens desse período e à grande quantidade de produções.

¹ www.meyerhold.org

² Tradução de J. Guinsburg, Christiane Takeda, Yedda C. Chaves, Matteo Bonfitto e Anita Guimarães.

Nesse período, segundo Abensour (2011), Meierhold dirige e atua na maioria das 120 peças apresentadas pela companhia (p.103). Já a lista de Leach (1989) apresenta 168 produções para o mesmo período (p.194 a197). A maior parte das peças tinha um único ato e, segundo o próprio Meierhold, seguia ainda a linha de trabalho do Teatro de Arte de Moscou. Além disso, o trabalho de encenação, segundo Meierhold, era “frequentemente apressado demais” (MEIERHOLD *apud* MARIA THAIS, p.18).

Entre as peças apresentadas na época da Companhia de Artistas Dramáticos Russos estão: *As Três Irmãs* e *Tio Vania* de Tchékov, *Os Acrobatas* de Franz von Schönthan, *A dama do mar*, de Ibsen, *No Fundo*, de Górkí e *Interior* de Maeterlinck (obra simbolista considerada irrepresentável). Na fase da Cia. do Drama Novo, Meierhold leva à cena *A Desgraça de Ser Inteligente* de Griboiêdov, *A floresta* de Ostróvski, *A Neve* de Przybyszewski, *O Sino Submerso* de Hauptmann, *O Fim de Sodoma* de Sudermann, *Um Inimigo do Povo* de Ibsen, *O colega Crampton* de Hauptmann e, também deste autor, a peça impressionista *Schluck e Jaú*. Observa-se que muitas dessas obras serão novamente encenadas por Meierhold nos anos seguintes, sempre sob uma nova leitura.

Sobre os espetáculos listados foram pesquisadas, especificamente, descrições sobre a música ou possíveis procedimentos musicais operantes nos planos da atuação, encenação ou dramaturgia das peças. Além da consulta à bibliografia dos comentadores de Meierhold, como Picon-Vallin, Maria Thais, Leach, Cavaliere, Hormigón e Abensour, foram consultadas traduções para o espanhol, francês e português de artigos, ensaios, extratos de jornal e revistas, cartas, conferências, programas de peças e outros textos teóricos de Vsévolod Meierhold que integram a bibliografia desta dissertação.

Foram identificados relatos sobre a música e/ou procedimentos musicais para 41 das 114 encenações listadas. Sobre os outros 73 espetáculos listados, não tivemos acesso a tais informações, embora sejam muitas as evidências da presença de música e do jogo musical nestas encenações. Primeiro, pela forte relação que Meierhold conserva com a música em todas as fases de sua carreira, depois pela menção dos comentadores do encenador ao conteúdo de relatos de espetáculos aos quais não tivemos acesso. Contudo, os 73 espetáculos permanecem na lista com o intuito de observarmos a cronologia da obra de Meierhold.

As informações da lista de encenações estão organizadas em seis colunas, a saber: peça, ano, autor, compositor/música, teatro e procedimentos musicais. O formato desta lista foi baseado naquela elaborada pelo próprio Meierhold com a relação de suas encenações

(de 1905 a 1912) na ocasião da publicação de seu livro *Sobre o Teatro* em 1913, sendo na nossa versão suprimida a coluna “cenógrafos” e acrescentada a coluna “procedimentos musicais” dado o caráter da pesquisa empreendida.

Abaixo da lista, encontra-se uma legenda em que se relacionam, através de cores, os procedimentos musicais identificados ao princípio de jogo musical correspondente. Também estão destacadas as produções de óperas.

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
No teatro-estúdio da rua Povarskaya em Moscou (filial do TAM)					
1. A Morte de Tintagiles	1905 - maio a novembro	Maurice Maeterlinck	Iliá Sats	Não chega a estrear	-música como ambientação referencial -música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico
2. Schluck e Jaú	1905 - maio a novembro	Gerhardt Hauptmann	Reingold Glier	Não chega a estrear	-concordância rítmica entre música e ação
3. A Neve	1905 - maio a novembro	Stanislaw Przybyszewski	-	Não chega a estrear	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
4. A Comédia do Amor	1905 - maio a novembro	Henrik Ibsen	-	Não chega a estrear	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
Pela última vez, Meierhold trabalha com a Companhia do Drama Novo em Poltava					
5. Espectros	1906 – junho/julho	Henrik Ibsen	-	-	-expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical
6. O Milagre de Santo Antônio	1906 – junho/julho	Maurice Maeterlinck	-	-	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
7. Caim	1906 – junho/julho	Óssip Dimov	-	-	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
8. O Grito da Vida	1906 – junho/julho	Arthur Schnizler	-	-	-concordância rítmica entre música e ação
9. Hedda Gabler (<i>espécie de esboço do futuro espetáculo do Teatro Vera Komissarjévskaja</i>)	1906 – junho/julho	Henrik Ibsen	-	-	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
No Teatro Vera Komissarjévskaja em São Petersburgo					
10. Hedda Gabler	1906 - 10 de novembro	Henrik Ibsen	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
11. Na Cidade	1906 - 13 de novembro	Simeon Iushkévitch	A.K.Liadov	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
12. Irmã Beatriz	1906 - 22 de novembro	Maurice Maeterlinck	A.K.Liadov	Teatro Vera Komissarjévskaja	-concordância rítmica entre música e ação indicação de <i>ralentando</i> ou <i>acellerando</i> para o jogo cênico -música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico
13. O Conto Eterno	1906 - 4 de dezembro	Stanislaw Przbyszewski	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
14. Casa de Bonecas (<i>remontagem do espetáculo que já integrava o repertório do Teatro Vera</i>)	1906 - 18 de dezembro	Henrik Ibsen	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
<i>Komissarjévskaja</i>)					
15. A Barraca de Feira	1906 - 31 de dezembro	Aleksandr Blok	Mikhail Kuzmin	Teatro Vera Komissarjévskaja	-contraste gerado pela combinação dos ritmos das ações -expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical
16. O Milagre de Santo Antônio <i>(revisão da montagem anterior, com novo cenário)</i>	1906- 31 de dezembro	Maurice Maeterlinck	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
17. A Tragédia do Amor	1907 - 8 de janeiro	Gunnar Heiberg	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
18. A Comédia do Amor	1907- 22 de janeiro	Henrik Ibsen	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
19. O Casamento de Zobeida	1907- 12 de fevereiro	Hugo von Hofmannsthal	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	-dança como expressão psico-fisiológica da personagem
20. A Vida do Homem	1907 - 22 de fevereiro	Leonid Andréiev	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
21. O Despertar da Primavera	1907 - 15 de setembro	Frank Wedekind	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
22. Pelléas e Mélisande	1907- 10 de outubro	Maurice Maeterlinck	Spiess von Eschenbruch	Teatro Vera Komissarjévskaja	-concordância rítmica entre música e ação -música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
23. A Vitória da Morte	1907- 6 de novembro	Fiódor Sologub	-	Teatro Vera Komissarjévskaja	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
Na trupe que Meierhold forma com atores remanescentes da Companhia do Drama Novo na primavera de 1908, apoiada pelo barão Ungern, que irá realizar turnê pelas cidades Vitebsk, Minsk, Poltava, Kharkov, Kiev, Kherson e Ekatérinoslav					
24. Irmã Beatriz <i>(remontagem a partir da versão anterior)</i>	1908 - 17 de fevereiro	Maurice Maeterlinck	A.K.Liadov	-	Não foram identificados relatos que indiquem modificações nos procedimentos desenvolvidos na versão anterior do espetáculo
25. A Barraca de Feira <i>(remontagem a partir da versão anterior)</i>	1908 - 19 de fevereiro	Aleksandr Blok	Mikhail Kuzmin	-	Não foram identificados relatos que indiquem modificações nos procedimentos desenvolvidos na versão anterior do espetáculo
26. O Vampiro (O Espírito da Terra)	1908 - 19 de fevereiro	Frank Wedekind	-	-	-música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico
27. Electra	1908 - 20 de fevereiro	Hugo von Hofmannsthal	-	-	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
28. Hedda Glaber <i>(remontagem a partir da versão anterior)</i>	1908 - 21 de fevereiro	Henrik Ibsen	-	-	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
29. A Vitória da Morte <i>(remontagem a partir da versão anterior)</i>	1908 - 22 de fevereiro	Fiódor Sologub	-	-	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
30. A Vida do Homem <i>(remontagem a partir da versão anterior)</i>	1908 - 23 de fevereiro	Leonid Andréiev	-	-	Não foram identificados relatos que indiquem modificações nos procedimentos desenvolvidos na versão anterior do espetáculo

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
31. A Favorita de Carlos Magno	1908 - 24 de fevereiro	Gerhardt Hauptmann	-	-	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
32. Solness, O Construtor	1908 - 12 de março	Henrik Ibsen	-	-	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
33. Às portas do Reino	1908 - 13 de março	Knut Hamsun	-	-	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
Espectáculos realizados no período em que Meierhold trabalhou como diretor dos Teatros Imperiais de São Petersburgo nos Teatros Mairiínski e Alexandrinski e em suas atividades paralelas como Doutor Dapertutto fora dos Teatros Imperiais					
34. Às portas do reino (nova versão)	1908 - 30 de setembro	Knut Hamsun	-	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
35. Petrouchka (1 ato)	1908 - 6 de dezembro	P. Potemkine	V. F. Nouvel	Teatro Baía ¹	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
36. O Passado de Usher (1 ato)	1908 - 6 de dezembro	Trakhtenberg	V. G. Karatíguin	Teatro Baía	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
37. A Honra e a Vingança (1 ato)	1908 - 6 de dezembro	Fiódor Sologub	-	Teatro Baía	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

¹ Em Abensour (2011) encontramos a informação de que as referidas peças foram encenadas no teatro Na Caverna da Enseada (p.156) em São Petersburgo, já na lista de Meierhold traduzida por Maria Thais (2009) consta Teatro Baía (p.353).

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
38. Tristão e Isolda	1909 - 30 de outubro	Ópera de Richard Wagner	Ópera de Richard Wagner	Teatro Mairínski	-concordância rítmica entre música e ação -concordância entre a linha de ações e os pontos culminantes do discurso musical tonal
39. Tantris, o Bobo	1910 - 9 de março	Ernst Hardt	Mikhail Kuzmin	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
40. A Devoção da Cruz	1910 - 19 de abril	Pedro Calderón de La Barca	-	Teatro da Torre, apartamento de V. Ivaánov	-construção de ações indicadas por termos musicais de caráter e expressão
41. A Echarpe da Colombina	1910 - 12 de outubro	Arthur Schnitzler (adaptação de Doutor Dapertutto)	Donani	Casa dos Intermezzos	-música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico -contraste gerado pela combinação dos ritmos das ações
42. Don Juan	1910 - 9 de novembro	Jean-Baptiste Molière	Jean-Philippe Rameau com arranjos de V. D. Karatyguine	Teatro Alexandrinski	-música como ambientação referencial -obras da literatura musical acompanham a encenação
43. O Príncipe Transformado	1910 - 3 de dezembro	Evguêni Znosko-Boróvski	-	Casa dos Intermezzos	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
44. Boris Godunov²	1911 - 6 de janeiro	Modest Petrovich Mussórgski	-	Teatro Mairínski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
45. O Cabaré Vermelho	1911 - 23 de março	Iuri Beliáav	Mikhail Kuzmin	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

² Nessa montagem, na verdade uma remontagem da ópera que já integrava o repertório do teatro, Meierhold teria a função apenas de regular as cenas de multidão (ABENSOUR,2011, p.257).

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
46. O Cadáver Vivo	1911 - 28 de setembro	Lev Tolstói	-	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
47. Arlequim Casamenteiro	1911 - 8 de novembro	Volmar Lucinius (Vladimir Soloviov)	Speiss von Echenbruch e I. L. De Bour	Teatro Estrada da Assembléia dos Nobres	-jogo <i>ex improviso</i> do ator através da música criada para as pantomimas de Commedia del'Arte
48. Orfeu	1911 - 21 de dezembro	Ópera de Christoph Willibald Gluck	Ópera de Christoph Willibald Gluck	Teatro Mairínski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
49. Os Amorosos	1912 - janeiro	Doutor Dapertutto (Vsévolod Meierhold)	Composição sobre dois prelúdios de Claude Debussy	Representação privada na casa de O. e N. Karabtchevski, Terioki, Finlândia	-concordância rítmica entre música e ação -dança como expressão psico-fisiológica da personagem
50. Crimes e Crimes³	1912 - 14 de julho	August Strindberg	-	Teorik, Finlândia Confraria dos atores, pintores, escritores e músicos	-construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa
51. O Refém da Vida	1912 - 6 de novembro	Fiódor Sologoub	V. D. Karatyguine	Teatro Alexandrinski	-dança como expressão psico-fisiológica da personagem
52. Electra	1913 - 18 de fevereiro	Ópera de Richard Strauss (libreto de Hugo von Hofmannstal)	Ópera de Richard Strauss	Teatro Mairínski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
53. La Pisanella ou A Morte Perfumada	1913 - 11 de junho	G.D'Annunzio	Ildebrando Pizzetti	Châtelet Théâtre, Paris, França	-dança como expressão psico-fisiológica da personagem
54. A Desconhecida seguida, após um intermédio jocoso, de uma nova versão de A Barraca de Feira	1914 - 7 de abril	Aleksandr Blok	Mikhail Kuzmin	Meierhold Estúdio na Escola Tenishevski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

³ Traduzido para o português também como *Culpados ou Inocentes*.

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
55. Mademoiselle Fifi	1914 - 15 de agosto	Guy de Maupassant	-	Teatro A.S.Suvorin	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
56. O Segredo de Suzana	1914 - 20 de setembro	Ópera de Wolf-Ferrari	Ópera de Wolf-Ferrari	Teatro Mairínski	-concordância rítmica entre música e ação
57. O Triunfo das Potências	1914 -11 de outubro	Bobrichtchev-Púschkin	-	Teatro Mairínski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
58. Os Dois Irmãos	1915 - 10 de janeiro	Mikhail Lérmontov	-	Teatro Alexandrínski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
59. Mostra de Trabalhos do Estúdio da Rua Borondiskáia	1915 - 12 de fevereiro		-	Estúdio da Rua Borondiskáia	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
60. O Círculo Verde	1915 - 18 de fevereiro	Zinaida Hippus	V. D. Karatyguin	Teatro Alexandrínski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
61. O Príncipe Constante	1915 - 23 de abril	Pedro Calderón de La Barca	V. D. Karatyguin	Teatro Alexandrínski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
62. Pigmalião	1915 - 26 de abril	Bernard Shaw	-	Teatro Alexandrínski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
63. A Tempestade	1916 - 9 de janeiro	Aleksandr Ostróvski	V. D. Karatyguin	Teatro Alexandrínski	-ambientação referencial através da dança
64. Desejos de Argon	1916 - 29 de janeiro	Mikhail Glinka	-	Teatro Mairínski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
65. A Echarpe da Colombina (<i>remontagem da versão anterior</i>)	1916 - 18 de abril	Arthur Schnitzler (adaptação de Doutor Dapertutto)	-	“The Comedians’ Rest”	Não foram identificados relatos que indiquem modificações nos procedimentos desenvolvidos na versão anterior do espetáculo
66. Os Românticos	1916 - 21 de outubro	Dimítri Mereikóvski	-	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
67. As Núpcias de Kretchinski	1917 - 25 de janeiro	Sukhovó-Kobilin	-	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
68. O Convidado de Pedra	1917 - 27 de janeiro	Ópera composta por Aleksandr Dargomiski sobre o texto da tragédia de Púschkin	Ópera de Aleksandr Dargomiski	Teatro Mairinski	música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico
69. O Baile de Máscaras	1917 - 25 de fevereiro	Mikhail Lérmontov	Aleksandr Glazunov	Teatro Alexandrinski	-contraponto rítmico entre música e ação -dança como tema e como técnica para a movimentação dos atores
70. Um Marido Ideal	1917 - 24 de abril	Oscar Wilde	-	Teatro Mikhailovski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
71. O Caso	1917 - 30 de agosto	Sukhovó-Kobilin	-	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
72. A Morte de Tarelkin	1917 - 23 de outubro	Sukhovó-Kobilin	-	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
73. A Donzela da Neve	1917 - 14 de dezembro	Ópera ?Rímski-Kórsakov	Rímski-Kórsakov	Teatro Mairinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
74. A Dama do Mar	1917 - 15 de dezembro	Henrik Ibsen	-	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
75. Pedro, o Padeiro	1918 - 4 de agosto	Lev Tolstói	R. I. Mervolf	Teatro Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
76. O Rouxinol	1918 - 30 de maio	Igor Stravinski	Igor Stravinski	Teatro Mairinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
77. Casa de Bonecas	1918 - 7 de junho	Henrik Ibsen	-	Teatro da Casa dos Trabalhadores	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
78. A Muda de Portici	1918 - 7 de novembro	Ópera de Esprit Auber	Ópera de Esprit Auber	Teatro Mairinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
79. Mistério Bufo (<i>primeira versão</i>)	1918 - 7 de novembro	Vladimir Maiakovski	-	Teatro do Drama Musical	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
Produções realizadas no Primeiro Teatro da República Socialista Federativa Soviética da Rússia, em Moscou					
80. As Auroras	1920 - 7 de novembro	Emile Verhaeren	-	Primeiro Teatro da República Socialista Federativa Soviética Russa (RSFSR)	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
81. Mistério Bufo (<i>segunda versão</i>)	1921 - 1 de maio	Vladimir Maiakovski	-	Primeiro Teatro da RSFSR	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
82. A União dos Jovens (<i>depois chamado de Uma Aventura de Stensgaard</i>)	1921 - 7 de agosto	Henrik Ibsen, adaptação de Valéri Bebútov, O. P. Idánova e Vsévolod Meierhold	São utilizadas músicas de Frederic Chopin, Edward Grieg e Franz Liszt	Primeiro Teatro da RSFSR	-polifonia rítmica -obras da literatura musical acompanham a encenação

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
Produções realizadas no Teatro do Ator e no GITIS (Instituto Nacional de Arte Teatral)					
83. Casa de Bonecas (“A História de Nora Hekmer ou como uma Mulher Preferiu a Independência e o Trabalho ao Veneno da Família Burguesa”)	1922 - 20 de abril	Henrik Ibsen	-	Teatro do Ator	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
84. O Corno Magnífico	1922 - 25 de abril	Crommelynck	Nicolai Popov São utilizadas também músicas do jazz contemporâneo	Laboratórios Estaduais Superiores de Teatro (GVYTM)	-polifonia rítmica -construção de ritmos acelerados na encenação através do jazz
85. A Morte de Tarelkin	1922 - 24 de novembro	Sukhovó-Kobilin	-	GITIS	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
Produções do Teatro Meierhold (Moscou) e do Teatro da Revolução (Moscou)					
86. A Terra Revoltada	1923 - 4 de março	Adaptação de <i>A Noite</i> de Marcel Martinet realizada por Serguêi Tretiakov	-	Teatro Meierhold	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
87. Um Posto Lucrativo	1923 - 15 de maio	Aleksandr Ostróvski	-	Teatro da Revolução	-concordância rítmica entre música e ação -ambientação referencial através da dança -dança como expressão psico-fisiológica da personagem
88. O Lago Lul	1923 - 7 de novembro	Alexei Faiko	-	Teatro da Revolução	-construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa -música como ambientação referencial -música como expressão psico-fisiológica da personagem -música como reveladora do conteúdo emocional crítico da obra ou do jogo

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
					cênico
89. A Floresta	1924 - 19 de janeiro	Aleksandr Ostróvski	-	Teatro Meierhold	-contraste entre música e situação dramática
90. D.E (Tirem as Mãos da Europa)	1924 - 15 de junho	Ilia Ehrenburg, Mikhail Podgaetski e outros	-	Teatro Estadual Meierhold (TIM)	-construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa -música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico -construção de ritmos acelerados na encenação através do jazz -ambientação referencial através da dança -dança como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico -dança como expressão psico-fisiológica da personagem
91. O Professor Bubus	1925 - 29 de janeiro	Alexei Faiko	São utilizadas música de Frederic Chopin e Franz Liszt	TIM	-indicação de <i>ralentando</i> ou <i>accelerando</i> para o jogo cênico -construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa -polifonia rítmica -jogo <i>ex improviso</i> do ator através da <i>fermata</i> -música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico -música como base construtiva: opereta tragicômica -contraste entre música e situação dramática -contraste gerado pela combinação dos ritmos das ações -obras da literatura musical acompanham a encenação -construção de sonoridade vocal

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
					(timbre-grito) e gestualidade sincopada (gestos –golpes) a partir do jazz -alternância de jogo e pré-jogo articulada sobre a música -músico como personagem
92. O Mandato	1925 - 20 de abril	Nicolai Erdman	-	TIM	-construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa -construção de tema pantomímico para o jogo da personagem
93. Grita, China! (<i>direção do aluno de Meierhold, Vasili Fedorov</i>)	1926 - 23 de janeiro	Serguêi Tretiakov	L. Arnstamm	TIM	-expressão psico-fisiológica da personagem através do canto
94. O Inspetor Geral	1926 - 9 de dezembro	Nicolai Gógol, adaptação de V. Meierhold e M. Korenev	Mikhail Gnessin São utilizadas também músicas de compositores russos românticos: Glinka, Guriliov, Dargomyzski e Varlamov	GOSTIM	-construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa -contraponto rítmico entre o coro e a ação -jogo <i>ex improviso</i> do ator no interior da composição de conjunto estruturada sobre a música -música como ambientação referencial -música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico -música como base construtiva: forma sonata -contraste entre entonações vocais apoiadas em elementos musicais -construção de <i>ostinatos</i> : repetição obstinada de melodias, entonações, frases ou episódios significativos -obras da literatura musical acompanham a encenação - concordância entre a linha de ações e os pontos culminantes do discurso musical tonal

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
95. Uma Janela para o Campo (<i>direção coletiva de 12 atores do TIM</i>)	1927 - 8 de novembro	Rodin Akulsin	R. I. Mervolf	GOSTIM	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
96. Eu Quero uma Criança	1927 a 1930	Serguêi Tretiakov	-	Não chega a estrear	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
97. A Desgraça de ser Inteligente (<i>primeira versão</i>)	1928 - 12 de março	Aleksandr Griboiêdov	Músicas de Schubert, Bach, Glück, Mozart, Beethoven e John Field, seleção e arranjos de Boris Assafiev	GOSTIM	<p>-contraponto rítmico entre música e ação</p> <p>-música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico</p> <p>-música como personagem</p> <p>-música como expressão psico-fisiológica da personagem</p> <p>-obras da literatura musical acompanham a encenação</p> <p>-expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical</p>
98. O Percevejo	1929 - 13 de fevereiro	Vladímir Maiakóvski	Dmítri Schostakóvitch	GOSTIM	<p>-música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico</p> <p>-construção de ritmos acelerados na encenação através do jazz</p>
99. O Segundo Comandante do Exército	1929 - 24 de julho	Iliá Selvínski	Vissarion Schebalin	GOSTIM	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
100. Os Banhos	1930 - 16 de março	Vladímir Maiakóvski	Vissarion Schebalin	GOSTIM	-música como base construtiva: forma sinfônica
101. Tirem as Mãos da Europa Soviética	1930 - 7 de novembro	Roteiro (atualização de <i>Tirem as Mãos da Europa</i>) de Nicolai Mologin	-	GOSTIM	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
102. A Luta Final	1931 - 7 de fevereiro	Vsévolod Vischniévski	Vissarion Schebalin	GOSTIM	-contraste entre música e situação dramática -ambientação referencial através da dança -dança como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico
103. A Lista de Benefícios	1931 - 4 de Junho	Iuri Olescha	Nicolai Popov	GOSTIM	-concordância rítmica entre música e ação -música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico
104. Don Juan (segunda versão)	1932 - 26 de dezembro	Aleksandr Golóvin	Música de Jean- Philippe Rameau, arranjos de V.G. Karatyguin	Teatro Academia do Drama do Estado, Leningrado	Não foram identificados relatos que indiquem modificações nos procedimentos desenvolvidos na versão anterior do espetáculo
105. Prelúdio	1933 - 28 de janeiro	Yuri German	Vissarion Schebalin	GOSTIM	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
106. As Núpcias de Krétchínski	1933 - 14 de abril	Sukhovo-Kobylin	M.L. Starokadomski	GOSTIM	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
107. O Baile de Máscaras (segunda versão)	1933 - 25 de dezembro	Mikhail Lérmontov	Aleksandr Glazunov	Teatro Academia do Drama do Estado, Leningrado	Não foram identificados relatos que indiquem modificações nos procedimentos desenvolvidos na versão anterior do espetáculo
108. A Dama das Camélias	1934 – 19 de Março	Alexandre Dumas Filho	Música com arranjos de Boris Assafiev segundo indicações de Meierhold para as obras de Weber, Glinka e Johann Strauss	GOSTIM	-contraponto rítmico entre música e ação -construção de episódios indicados por termos musicais de andamento -música como ambientação referencial -música como expressão psico-fisiológica da personagem -música como base construtiva: forma sonata -ambientação referencial-acústica a

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
					<ul style="list-style-type: none"> -partir do jogo entre <i>forte</i> e <i>piano</i> -construção de episódios indicados por termos musicais de caráter e expressão -ambientação referencial através da dança -dança como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico -expressão psico-fisiológica da personagem através do canto -expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical -músico como personagem
109. A Dama de Espadas	1935 – 25 de Janeiro	Ópera de Piotr Tchaikóvski retirada da novela de Púschkin, transformada em libreto por Modest Tchaikóvski e reescrito a pedido de Meierhold por Valentin Stenitch	Ópera de Piotr Tchaikóvski	Teatro de Ópera Mali	<ul style="list-style-type: none"> -contraponto rítmico entre música e ação -jogo <i>ex improviso</i> do ator no interior da composição de conjunto estruturada sobre a música -expressão psico-fisiológica da personagem através do canto
110. 33 Desmaios	1935 - 25 de Março	Inclui três farsas de Anton Tchékhev	Melodias de operetas de Jacques Offenbach e Johann Strauss e músicas de Edward Grieg e Piotr Tchaikóvski,	GOSTIM	<ul style="list-style-type: none"> -indicação de <i>ralentando</i> ou <i>acelerando</i> para o jogo cênico -construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa -música como expressão psico-fisiológica da personagem -música como Reveladora do Conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico -construção de ostinatos -obras da literatura musical acompanham a encenação -construção de ações indicadas por termos musicais de caráter e expressão

Peça	Ano	Autor	Compositor/Música	Teatro	Procedimentos Musicais
111. A Desgraça de ser Inteligente (<i>segunda versão</i>)	1935 – 25 de setembro	Aleksandr Griboiêdov	Músicas de Schubert, Bach, Glück, Mozart, Beethoven e John Field, seleção e arranjos de Boris Assafiev	GOSTIM	Não foram identificados relatos que indiquem modificações nos procedimentos desenvolvidos na versão anterior do espetáculo
112. Boris Godunov	1936 - abril a setembro	Alexander Sergueievitch Púshkin	Serguei Serguéievich Prokófiev	Não chega a estrear	<ul style="list-style-type: none"> -Indicação de <i>ralentando</i> ou <i>acelerando</i> para o Jogo Cênico -música como personagem -música como ambientação referencial -música como expressão psico-fisiológica da personagem -música como base construtiva: forma suíte -construção de texturas vocais sonoras/musicais díspares -contraste de dinâmica, caráter e andamento entre sequências cênicas e musicais -construção de modulações de intensidade vocal indicadas por termos musicais -construção de texturas vocais indicadas por termos musicais de caráter e expressão musical
113. O Convidado de Pedra	1937 – 10 de fevereiro	Púschkin	Vissarion Schebalin	GOSTIM	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
114. O Baile de Máscaras	1938 – 29 de dezembro	Mikhail Lérmontov	Aleksandr Glazunov	Academia Teatral do Estado em nome de Púshkin, Leningrado	Não foram identificados relatos que indiquem modificações nos procedimentos desenvolvidos na versão anterior do espetáculo

Legenda

Princípio de jogo musical	Procedimento musical correspondente
Jogo sobre o tempo	<ul style="list-style-type: none">➤ concordância rítmica entre música e ação➤ polifonia rítmica➤ contraponto rítmico entre música e ação➤ contraponto rítmico entre o coro e a ação➤ construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa➤ indicação de <i>ralenttando</i> ou <i>acellerando</i> para o jogo cênico➤ construção de episódios indicados por termos musicais de andamento
jogo sobre a organização sonora e musical	<ul style="list-style-type: none">➤ música como personagem➤ música como ambientação referencial➤ música como expressão psico-fisiológica da personagem➤ música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico
jogo sobre o ator/personagem cantor ou instrumentista	<ul style="list-style-type: none">➤ expressão psico-fisiológica da personagem através do canto➤ expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ músico como personagem
Jogo sobre a composição paradoxal	<ul style="list-style-type: none"> ➤ construção de texturas vocais sonoras/musicais díspares ➤ contraste de dinâmica, caráter e andamento entre sequências cênicas e musicais ➤ contraste entre música e situação dramática ➤ contraste gerado pela combinação dos ritmos das ações
Jogo sobre a dança	<ul style="list-style-type: none"> ➤ ambientação referencial através da dança ➤ dança como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico ➤ dança como expressão psico-fisiológica da personagem ➤ dança como tema e como técnica para a movimentação dos atores
Jogo sobre o princípio do <i>leitmotiv</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ construção de <i>ostinatos</i>: repetição obstinada de melodias, entonações, frases ou episódios significativos ➤ construção de tema pantomímico para o jogo da personagem
Jogo sobre o caráter e expressão musical	<ul style="list-style-type: none"> ➤ construção de texturas vocais indicadas por termos musicais de caráter e expressão musical ➤ construção de episódios indicados por termos

	<p>musicais de caráter e expressão</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ construção de ações indicadas por termos musicais de caráter e expressão
Jogo sobre a direcionalidade musical	<ul style="list-style-type: none"> ➤ alternância de jogo e pré-jogo articulada sobre a música ➤ concordância entre a linha de ações e os pontos culminantes do discurso musical tonal
Jogo sobre a música erudita	<ul style="list-style-type: none"> ➤ obras da literatura musical acompanham a encenação
Jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical	<ul style="list-style-type: none"> ➤ jogo <i>ex improviso</i> do ator no interior da composição de conjunto estruturada sobre a música ➤ jogo <i>ex improviso</i> do ator através da <i>fermata</i> ➤ jogo <i>ex improviso</i> do ator através da música criada para as pantomimas de <i>commedia dell'arte</i>
Jogo sobre o jazz	<ul style="list-style-type: none"> ➤ construção de ritmos acelerados na encenação através do jazz ➤ construção de sonoridade vocal (timbre-grito) e gestualidade sincopada (gestos –golpes) a partir do jazz
Jogo sobre a forma musical audível ou inaudível	<ul style="list-style-type: none"> ➤ música como base construtiva: forma suíte ➤ música como base construtiva: forma sonata ➤ música como base construtiva: forma sinfônica ➤ música como base construtiva: opereta tragicômica

Jogo sobre a dinâmica musical	<ul style="list-style-type: none">➤ construção de modulações de intensidade vocal indicadas por termos musicais➤ ambientação referencial-acústica a partir do jogo entre <i>forte</i> e <i>piano</i>
--------------------------------------	---

Encenação de ópera	
---------------------------	--