

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Raquel Castro de Souza

**A referência impossível:
traços do jogo musical meierholdiano**

Belo Horizonte
2018

Raquel Castro de Souza

**A referência impossível:
traços do jogo musical meierholdiano**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2018

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Castro, Raquel, 1983-

A referência impossível [manuscrito] : traços do jogo musical meierholdiano / Raquel Castro de Souza. – 2018.

359 f. : il.

Orientador: Maurilio Andrade Rocha.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Meierhold, Karl Theodor Kasimir, 1875-1940 – Teses.
2. Representação teatral – Teses. 3. Música e teatro – Teses. 4. Teatro brasileiro – Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna **RAQUEL CASTRO DE SOUZA** Número de Registro **2013710245**.

Titulo: **"A REFERÊNCIA IMPOSSÍVEL: TRAÇOS DO JOGO MUSICAL MEIERHOLDIANO"**



Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha – Orientador – EBA/UFMG



Prof. Dr. Ernesto Gomes Valença– Titular– UFOP



Prof. Dr. Davi de Oliveira Pinto – Titular – UFOP



Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta- Titular - EBA/UFMG

À minha extraordinária assistente de pesquisa, parceira, revisora, incentivadora e
consultora de sinônimos,
aos seus 12 brilhantes anos quase completos,
Sofia.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, ao ex-coordenador Prof. Dr. Maurício Gino e à atual, Profa. Dra. Mariana Muniz, e a todos os funcionários e ex-funcionários de sua secretaria.

Ao Prof. Maurilio Rocha, meu orientador, pela generosidade, incentivo, confiança, paciência e por me ajudar, apesar dos meus desvios, a encontrar o caminho para chegar até aqui. Muito obrigada por ter me acompanhado.

Aos professores que participaram da banca de qualificação pelas contribuições essenciais e incentivo para que o trabalho se concretizasse, Prof. Ernani Maletta e Profa. Mônica Ribeiro. Obrigada por ajudarem a desvendar os caminhos possíveis para esta pesquisa.

Aos professores Davi Dolpi e Ernesto Valença pela leitura da tese e pelas contribuições na banca de doutorado.

Aos professores e aos colegas do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG.

À pesquisadora Marie-Christine Autant-Mathieu pelo carinhoso acolhimento no Centro de Pesquisa EUR'ORBEM, pelas conversas riquíssimas, pela entrevista concedida e por todas as referências sobre o teatro russo.

Ao Centro de Pesquisa EUR'OBEM/CNRS-Université Paris-Sorbonne, todos os seus funcionários e pesquisadores, pela atenciosa acolhida durante o doutorado sanduíche.

Ao Prof. Stéphanie Poliakov pelo acolhimento no Seminário Stanislávski.

Aos colegas da Fundação Municipal de Cultura, especialmente: Núbia, Lucinéia, Ricardo, Nilce, Valter, Randolpho, Dhi, Dadá, Ana Paula, Fred, Cristina, Simone, Simone Rocha, Alex, Rodolfo, Marcos, Marcelino, Ângelo, Antônio, Regina, Richard e Hélio pelo apoio, compreensão e incentivo. Ao André, Henrique e Amanda, colegas de área, pelas trocas e pela amizade.

Às companheiras e companheiros do teatro, especialmente às equipes de Nossa Senhora [do Horto/da Luz] e Guerrilha, pela inspiração.

À querida turma de *Musicofilia* da Graduação em Teatro da UFMG.

Aos queridos alunos, professores e funcionários do DEART/UFOP pelo apoio, confiança e pelas experiências compartilhadas.

Aos amigos Clóvis e Júlia por tantas conversas incentivadoras.

Aos colegas doutorandos e amigos em Paris, Caroliny, Pablo, Miguel, Marina, Douglas, Diego, Verônica, Maíra, Juliana, Rodrigo, Renata, Thibaut e Diogo, pelas dicas e pela companhia em um país estrangeiro.

À biblioteca do Centro Pompidou.

À Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte pela concessão da licença para aperfeiçoamento profissional.

À Rita Clemente, pelas experiências artísticas compartilhadas e pela entrevista concedida.

À Profª Maria Thais pelas referências e pela colaboração.

À Siphai Burcu, Relva Türk e Pavlo Cheplyaka pelas traduções do romeno, turco e russo, respectivamente.

À Victoria Petina e Anna Efremova pela ajuda com a língua russa.

À Sabrina Cotta, Débora Borges e Jean Legroux pelo apoio nas traduções em francês.

Ao Museu-apartamento Meierhold em Moscou.

À Wilma Rossi, Rodrigo Ianhez e Luanda Andrade pela carinhosa e atenciosa recepção em Moscou e São Petersburgo.

Aos meus familiares, Regina, Moacir, Norma, Rafael e Juliana, por todo apoio e afeto.

Ao Eberth, pela presença, companheirismo, incentivo, apoio, carinho. Enfim, por todo amor.

“Parte desta pesquisa foi financiada Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), através do Programa de Doutorado-sanduíche no exterior (PDSE).”

A eles, e aos muitos amigos que me alentaram na tarefa destes últimos anos, dedico o resultado, do qual são, é claro, inocentes.

(Eduardo Galeano)

Qualquer atitude nossa é evidentemente sempre determinada por um conjunto de motivos. [...] Mas nesse “conjunto” de motivos há sempre um, geralmente o mais estranho, abstrato, ilógico, na maior parte das vezes absurdo, e muito frequentemente irracional, “secreto” – que entretanto decide tudo.

Eisenstein

RESUMO

Esta tese se propõe a investigar os traços do jogo musical do teatro de Vsévolod Meierhold (1874-1940) na cena contemporânea, especialmente em criações e atividades de formação teatral realizadas no Brasil, com recorte no que se refere ao pensamento musical na cena. Parte-se da hipótese de que há incorporação dos princípios e procedimentos musicais desenvolvidos pelo encenador russo do início do século XX no teatro do século XXI, ainda que seu legado tenha sido confiscado pelo regime totalitário de Stálin e os processos de transmissão tenham sido interrompidos. É lançado um olhar de filiação artística sobre a história desse legado buscando *Referências, Interferências ou Entrecruzamentos e Ressonâncias* entre Meierhold e diversos artistas contemporâneos e posteriores a ele. É proposto, então, um panorama dos artistas que se consideram ou são considerados, em determinados aspectos e de diversas maneiras, herdeiros ou depositários da obra de Meierhold no mundo. Apresenta-se ainda a possibilidade de *Referência impossível ou influência por ricochete*, atravessada pela ideia de “traço” de Derrida que permite considerar a “presença invisível” das ideias de Meierhold na obra de artistas que desenvolverem propostas que compartilham semelhanças sem que tenham tido contato direto com tais ideias e sem que tenham feito referência a elas, desvendando feixes de contaminação pressupostos que teriam permanecido implícitos e ocultos. A pesquisa compreende a análise da trajetória de artistas da cena contemporânea que se destacam pelo jogo musical na cena, como a atriz, diretora e dramaturga Rita Clemente; a encenadora, professora e pesquisadora Maria Thais, e o artista, professor e pesquisador Ernani Maletta. O operador metodológico que sustenta a aproximação desses artistas com o teatro de Meierhold é o “panorama de princípios e procedimentos de jogo musical meierholdiano nos planos da atuação, encenação e dramaturgia”, trabalho de cunho analítico-descritivo iniciado na dissertação de mestrado que antecede esta tese e concluído aqui com a apresentação de mais oito princípios e vinte e dois procedimentos de jogo musical desenvolvidos pelo encenador. Trata-se de uma proposta de delineamento dos recursos e estratégias desenvolvidos por Meierhold em que a música opera como elemento construtivo da cena teatral, recorte sobre o qual se apoia, nesta pesquisa, a observação da presença meierholdiana no teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Jogo musical. Relações teatro-música. V. Meierhold. Filiação artística. Traços de presença. Processos de criação.

ABSTRACT

This thesis intends to investigate the traces of the musical game of Vsévolod Meierhold's (1874-1940) theater in the contemporary scene, especially regarding creations and activities of theatre training carried out in Brazil, with a focus concerning the musical thought inside the scene. We start from the hypothesis that there is an incorporation of the principles and musical procedures developed by the early 20th-century Russian theatre director in the 21st-century theatre, though his legacy had been confiscated by Stalin's totalitarian regime and the transmission process had been interrupted. We look, through a perspective of artistic affiliation, at the history of this legacy, searching *for References, Interferences or Intersections and Resonances* between Meierhold and many contemporary artists who are posterior to him. We propose, hence, an overview of the artists who consider themselves or are considered, in some aspects and in many ways, heirs or depositaries of Meierhold's work in the world. In addition, we present the possibility of *Impossible Reference* or *influence by ricochet*, crossed by the idea of "trace" by Derrida, which allows us to consider the "invisible presence" of Meierhold's ideas in the work of artists who developed proposals that are similar, even though they have not had direct contact with such ideas and although they have not made reference to them, revealing, thus, presupposed points of contamination that would have remained implicit and hidden. The research focuses on the analysis of the trajectory of artists from the contemporary scene who stand out when it comes to the musical game in the scene, such as the artist, director and playwright Rita Clemente, the director Maria Thais and the artist, professor, and researcher Ernani Maletta. The methodological operator that sustains the approaching of these artists with Meierhold's theater is the "overview of principles and procedures of meierholdian musical game in the planes of acting, staging, and dramaturgy", a work of critical and descriptive intent, started in the master thesis that precedes this thesis and concluded here with the presentation of more eight principles and twenty-two procedures of musical game developed by the theatre director. This is a proposal of outlining the resources and strategies developed by Meierhold in which music works as a constructing element of the theatrical scene, which is a focus that supports the observation of the meierholdian presence in the contemporary theater.

KEYWORDS: Musical game. Theater-music relations. V. Meierhold. Artistic filiation. Traces of presence. Creation process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fachada do Museu-apartamento Meierhold em Moscou.....	20
Figura 2 - Maria Valentei, neta de Meierhold, na porta do Museu-apartamento Meierhold	21
Figura 3 - Capa da publicação comemorativa de 20 anos do Museu-apartamento Meierhold, de 2011.....	20
Figura 4 - Interior do Museu-apartamento Meierhold, em Moscou	22
Figura 5 - Evento realizado no Museu-apartamento Meierhold, em Moscou	21
Figura 6 - Fachada do GOSTIM (Teatro Meierhold).....	23
Figura 7 - Interior do Museu-apartamento Meierhold, em Moscou	23
Figura 8 - Mapa genealógico de Borja Ruiz.....	26
Figura 9 - Foto do Simpósio de 2000, em Paris, durante a fala de Maria Valentei, neta de Meierhold.	30
Figura 10 - Trecho da partitura de M. Gnéssin para Antígona (Leitura Musical do Drama)	36
Figura 11 - Écrits sur le Théâtre I, II, III e IV	44
Figura 12 - Gráfico original de Appia	53
Figura 13 - Quadro comparativo Stanislávski/Meierhold	61
Figura 14 - Stanislávski e Meierhold, juntos em 1938	65
Figura 15 - Série de fotos de <i>études</i> biomecânicos executados Z. Zlobine e N. Kústov no telhado do Teatro Meierhold.	86
Figura 16 - Série de fotos de <i>études</i> biomecânicos executados Z. Zlobine e N. Kústov no telhado do Teatro Meierhold.	86
Figura 17 - Iuri Liubímov no Museu-apartamento Meierhold	91
Figura 18 - Recorte do mapa genealógico de Borja Ruiz.....	94
Figura 19 - Espetáculo <i>Oh What A Lovely War!</i>	96
Figura 20 - Conjunto de Panfletos dos programas de visitas guiadas ao Festival de Teatro de Moscou (1933, 1934, 1935).....	103

Figura 21 - Capa da publicação original que compreende o artigo “A música no jogo do ator meierholdiano”	112
Figura 22 - Sumário da publicação original do artigo “A música no jogo do ator meierholdiano”	113
Figura 23 - Princípios e procedimentos no plano da atuação	116
Figura 24 - Princípios e procedimentos no plano da encenação.....	117
Figura 25 - Princípios e procedimentos no plano da dramaturgia.....	118
Figura 26 - Grade geral de princípios e procedimentos	119
Figura 27 - Procedimentos e princípios que serão analisados (destacados em amarelo) ..	123
Figura 28 - Um dos desenhos de Meierhold ilustrando suas notas dos anos 10 sobre o grotesco.....	124
Figura 29 - Cena de <i>O Mandato</i> . S. Martinson (Smetánitch) com Z. Raikh (Varvára)	130
Figura 30 - “Pantomima do medo”. Martinson em <i>O Mandato</i>	135
Figura 31 - Cena de <i>O Mandato</i> com a orquestra de operários bêbados abaixo do palco	136
Figura 32 - Cena de <i>A Luta Final</i> , espetáculo de 1931	137
Figura 33 - Cena de <i>A Luta Final</i> , espetáculo de 1931	137
Figura 34 - Notação de Varpahkóvski	150
Figura 35 - “Coviello”: desenho de personagem para <i>O Baile de Máscaras</i>	152
Figura 36 - Fermata	157
Figura 37 - Cena do espetáculo <i>D. E</i>	187
Figura 38 - Cena do “Café Riche”	188
Figura 39 - Coreografia do número “Tchong”, foxtrote excêntrico, composto a partir de um estudo biomecânico “O salto sobre as costas”	188
Figura 40 - Desenho de B. Erdman “Uma dança do poeta V. Parnakh, organizador do jazz-band em <i>D.E</i> ”	189
Figura 41 - Cena do espetáculo <i>Professor Bubus</i> , de Meierhold	198
Figura 42 - Cena do espetáculo <i>Professor Bubus</i> , de Meierhold	216
Figura 43 - Cena do espetáculo <i>Recusa</i> , da Cia. Balagan	217

Figura 44 - Estudo biomecânico “Disparando o Arco”	220
Figura 45 - “Disparando o Arco” em <i>Recusa</i>	221
Figura 46 - Cena do espetáculo <i>Partido</i> do Grupo Galpão	236
Figura 47 - Cena do espetáculo <i>A Terra Revoltada</i> de Meierhold (1923)	238
Figura 48 - Dispositivo de <i>A Terra Revoltada</i> adaptado para apresentação a céu aberto .	238
Figura 49 - Cena do espetáculo <i>O Inspetor Geral</i> do Grupo Galpão	240
Figura 50 - Cenas de <i>O Inspetor Geral</i> de Meierhold.....	245
Figura 51 - Cena de <i>O Inspetor Geral</i> de Meierhold	245
Figura 52 - Meierhold em seu púlpito de encenador, rodeado de assistentes e atores. Atrás dele, o poeta e dramaturgo Maiakóvski (1928)	248
Figura 53 - Rita Clemente em <i>Dias Felizes – Suíte em Nove Movimentos</i>	252
Figura 54 - Cena do espetáculo <i>Dias Felizes – Suíte em Nove Movimentos</i>	253
Figura 55 - Cena do espetáculo <i>O Inspetor Geral</i> de Peter Sellars	261
Figura 56 - Cena do espetáculo <i>O Inspetor Geral</i> de Peter Sellars	262
Figura 57 - Espetáculo <i>Desdêmona</i> , de Peter Sellars	262
Figura 58 - Cena do espetáculo <i>Ricardo III</i> de Thomas Ostermeier	264
Figura 59 - Cena do espetáculo <i>Ricardo III</i> de Thomas Ostermeier	264
Figura 60 - Cena do espetáculo <i>O Inimigo do Povo</i> de Thomas Ostermeier	264
Figura 61 - Cena de <i>Ricardo III</i> , espetáculo de Robert Sturua	265
Figura 62 - Cena do espetáculo <i>Nem</i> , uma peça baseada na anti-ópera de Morton Feldmann e Samuel Beckett, encenação de Romeo Castellucci, 2014	266
Figura 63 - Cena do espetáculo <i>Nem</i> , uma peça baseada na anti-ópera de Morton Feldmann e Samuel Beckett, encenação de Romeo Castellucci, 2014	267
Figura 64 - Um ensaio de Meierhol no qual ele faz entrar um cavalo (1929).....	267
Figura 65 - Traços de Meierhold: um olhar de filiação artística	269

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
1 - A Referência Possível (ou quase).....	18
2 - A Referência Impossível	26
3 - O Traço.....	27
PARTE 1. UM OLHAR DE FILIAÇÃO ARTÍSTICA	30
1. 1 O Legado de Meierhold	30
1.2 Referências e Interferências: relações de filiação.....	41
1.2.1 Referências	45
Wagner: reflexões sobre a ópera	45
Appia: a encenação musical	50
Craig: tradição e vanguarda.....	54
Stanislávski: mestre e antimestre.....	58
1.2.2 Interferências.....	67
Fuchs e Reinhardt: o teatro alemão	67
Dalcroze, Duncan e Fuller: ritmo e movimento cênico.....	69
Mei Lan Fang: o teatro oriental	74
Brecht: <i>Verfremdung</i> e uma relação “fictícia”	75
Eisenstein: cinema ultrateatral.....	78
Tchékhov, Kústov, Burian, Varpaskhóvski, Sano, Okhlópkov: os alunos.....	83
Vakhângov, Liubímov: a escola russa.....	88
Kantor, Jouvét: percursos	92
Littlewood, Acterian, Hikmet, Flanagan: intercâmbios	93
PARTE 2. O JOGO MUSICAL MEIERHOLDIANO: OITO PRINCÍPIOS E VINTE E DOIS PROCEDIMENTOS DE JOGO MUSICAL.....	108
Introdução	108

Teatralidade.....	108
Jogo.....	110
Jogo Musical.....	111
2.1 Jogo sobre a composição paradoxal.....	124
Introdução.....	124
2.1.1 Contraste entre música e situação dramática.....	133
2.1.2 Contraste de dinâmica, caráter e andamento entre sequências cênicas e musicais	139
2.1.3 Construção de texturas vocais sonoras/musicais díspares.....	143
2.1.4 Contraste gerado pela combinação dos ritmos das ações.....	144
2.2 Jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical	147
Introdução.....	147
2.2.1 Jogo <i>ex improviso</i> do ator através da música criada para as pantomimas de <i>Commedia dell'Arte</i>	152
2.2.2 Jogo <i>ex improviso</i> do ator no interior da composição de conjunto estruturada sobre a música	155
2.2.3 Jogo <i>ex improviso</i> do ator através da <i>fermata</i>	157
2.3 Jogo sobre a dinâmica musical	160
Introdução.....	160
2.3.1 Ambientação referencial-acústica a partir do jogo entre <i>forte</i> e <i>piano</i>	161
2.3.2 Construção de modulações de intensidade vocal indicadas por termos musicais	162
2.4 Jogo sobre o caráter e expressão musical	164
Introdução.....	164
2.4.1 Construção de texturas vocais indicadas por termos musicais de caráter e expressão musical.....	165
2.4.2 Construção de episódios indicados por termos musicais de caráter e expressão	165
2.4.3 Construção de ações indicadas por termos musicais de caráter e expressão	167

2.5 Jogo sobre o ator/personagem cantor ou instrumentista	170
Introdução.....	170
2.5.1 Expressão psico-fisiológica da personagem através do canto.....	171
2.5.2 Expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical...	174
2.5.3 Músico como personagem.....	177
2.6 Jogo sobre a música erudita	178
Introdução.....	178
2.6.1 Obras da literatura musical acompanham a encenação	181
2.7 Jogo sobre a dança	184
Introdução.....	184
2.7.1 Dança como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico	186
2.7.2 Ambientação referencial através da dança	191
2.7.3 Dança como expressão psico-fisiológica da personagem	192
2.7.4 Dança como tema e como técnica para a movimentação dos atores.....	194
2.8 Jogo sobre o jazz.....	196
Introdução.....	196
2.8.1 Construção de ritmos acelerados na encenação através do jazz.....	199
2.8.2 Construção de sonoridade vocal (timbre-grito) e gestualidade sincopada (gestos –golpes) a partir do jazz	201
PARTE 3. A REFERÊNCIA IMPOSSÍVEL OU INFLUÊNCIA POR RICOCHETE ...	204
Introdução	204
Presença (ou ausência) de Meierhold no Brasil	204
Traços de Presença	208
3.1 Maria Thais: “O Mestre Imaginário”	212
Ecos: Professor Bubus (Meierhold/1925) - Recusa (Balagan/2012)	215
3.2 Ernani Maletta: polifonia como princípio da formação artística	223

3.3 Rita Clemente: forma, estrutura e a escritura da cena	247
CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU UMA CODA SILENCIOSA PARA O FINAL)	257
1. As Ressonâncias: herdeiros do jogo musical	258
2. Proposta de mapa genealógico	268
3. Uma porta aberta aos ausentes	270
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	272
APÊNDICE	277
A. PROGRAMAÇÃO TRADUZIDA DO SIMPÓSIO DE 2000: “MEIERHOLD. A ENCENAÇÃO DO SÉCULO”	277
B. PROGRAMAÇÃO ORIGINAL EM FRANCÊS DO SIMPÓSIO DE 2000: “MEYERHOLD. LA MISE EN SCÈNE DANS LE SIÈCLE”	285
C. PROGRAMAÇÃO ORIGINAL DO SEMINÁRIO 2015-2016: “MEYERHOLD ET « L’OCTOBRE » THÉÂTRAL” DO CENTRO DE PESQUISA EUR’ORBEM.....	292
D. ENTREVISTA COM MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU	294
E. FALA DA DIRETORA MARIA THAIS	313
F. “AS FLORES DE MEIERHOLD” – TRADUÇÃO INÉDITA DO ORIGINAL FRANCÊS DO TEXTO DE IÚRI LIUBIMOV NO LIVRO <i>LE FEU SACRÈ</i>	319
G. “POR UM RETRATO DE MEIERHOLD” E “ESBOÇO BIOGRÁFICO E COMENTÁRIOS”: TRADUÇÕES INÉDITAS DOS ORIGINAIS FRANCESES DE ANTOINE VITEZ	324
H. O DIRETOR E A MÚSICA: TRADUÇÃO INÉDITA DO ORIGINAL RUSSO DO TEXTO DE E. KAPLAN EM <i>ENCONTROS COM MEIERHOLD</i>	331
ANEXO	341
Introdução à Lista de Encenações.....	341

INTRODUÇÃO

A intenção desta pesquisa é destacar possíveis traços dos princípios e práticas de jogo musical do teatro do encenador russo Vsévolod Meierhold (1874-1940) na cena contemporânea, em especial, nos processos de criação de três artistas brasileiros.

Parte-se da premissa de que há possibilidades diversas de considerar a presença de ideias similares em práticas artísticas e pedagógicas de artistas distintos. Formula-se a hipótese de que a contaminação, ou o processo de incorporação de princípios e procedimentos, pode ser estabelecido por relações de *referência, interferência/entrecruzamento, ressonância e traço de presença*.

Longe de dizer que tais artistas não desenvolveram práticas e conceitos personalizados, esta pesquisa considera que em suas proposições pode haver marcas de ideias teórico-práticas distantes deles no tempo e/ou no espaço.

O desejo de estabelecer uma aproximação, muitas vezes oculta e insuspeita, entre as proposições do teórico e encenador russo V. Meierhold e artistas da cena contemporânea é também o desejo de uma compreensão mais abrangente tanto das práticas da vanguarda teatral do início do século XX, quanto das práticas do teatro de hoje, aprofundando a análise dos seus processos artísticos e pedagógicos.

Através de operações de identificação e diferenciação, tendo como base metodológica o mapeamento dos princípios e procedimentos de jogo musical meierholdiano desenvolvido neste trabalho e na dissertação que o antecede, o intuito desta pesquisa é contribuir para a produção de pensamento e conhecimento sobre os processos de criação da cena contemporânea brasileira, especialmente no que se refere às relações entre teatro e música.

Parte-se da hipótese, portanto, de que há incorporação dos princípios e procedimentos musicais desenvolvidos pelo encenador russo do início do século XX no teatro brasileiro do século XXI.

1 - A Referência Possível (ou quase)

Não é simples a tarefa de apreender uma obra multiforme, contraditória e polêmica como a de Meierhold. O teatrólogo russo Boris Alpers, já em 1923, constata que “não se consegue classificar Meierhold numa estante de biblioteca. Ele não gosta de armários e foge deles com

um salto” (ALPERS *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.21). Essa afirmação poderia ser feita a respeito da maioria dos grandes mestres do teatro do século XX, mas não há dúvida de que quando o assunto é Meierhold, especialmente na Rússia, tudo é mais controverso.

Aproximar da cultura russa para compreender melhor o teatro de Meierhold é apenas parcialmente satisfatório e, definitivamente, nada reconfortante. Sob determinados aspectos, é mais fácil analisar sua obra à distância - certamente, não de uma distância tão grande quanto a de um país como o Brasil, onde o acesso aos escritos do encenador russo é ainda bastante restrito. De toda forma, a maioria das pesquisas sobre Meierhold foram realizadas por pesquisadores europeus, notadamente pela pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin. Além de ser a responsável pelo conjunto mais completo de traduções dos seus textos, ela é autora, dentre outras publicações, de um livro monumental sobre o encenador intitulado *Meierhold* (2004).

Aqueles (poucos) pesquisadores, sejam russos ou estrangeiros, que se dedicam atualmente ao estudo da obra de Meierhold, buscam mostrar a amplitude da pesquisa e da atividade do artista e a qualidade de seu engajamento no teatro.

No entanto, a relação dos russos com a memória do período soviético é extremamente complexa. São aproximadamente 70 anos de história que parte da população enxerga com certo saudosismo e outra parte quer esquecer. Tanto para uns quanto para outros, olhar para trás não parece uma opção agora. Pelo menos não naquela direção. Se há um movimento, parece ser o de retomar ícones de antes da Revolução de 1917.

Se muitas das imponentes estátuas dos czares e muitos dos sinos das igrejas cristãs ortodoxas foram derretidos, após a revolução, para dar origem às placas de homenagens aos seus heróis, hoje é possível acompanhar o movimento inverso: muitos monumentos da revolução transformando-se em ícones religiosos novamente. E no campo das artes não é diferente: o período soviético não é alvo de muito interesse. Um mapeamento das comemorações (e da ausência delas) dos 100 anos da Revolução Russa, em 2017, na Rússia e em outros países da ex-URSS, poderia ajudar a mensurar o interesse pela memória daquele período. Mas essa seria uma outra tese.

Assim, essa é uma observação pessoal que admite que as inúmeras razões históricas e implicações políticas, econômicas, sociais e culturais desse fato fogem enormemente ao alcance desta pesquisa. É preciso também considerar que a visão apresentada aqui, ainda que embasada por muitas conversas formais e informais com especialistas e historiadores do

teatro russo, não é a visão de uma historiadora, mas de uma brasileira, artista e pesquisadora de teatro.

Nesse sentido, visitar o país que foi palco de importantíssimas revoluções teatrais do início do século passado; estar no apartamento em que Meierhold viveu e trabalhou ao lado de sua esposa, a atriz Zinaida Reich; pisar no pequeno palco da sala da casa de Stanislávski no qual, ao final da vida, o mestre ensaiava atores de ópera; percorrer os corredores do TAM, são experiências que possibilitam a construção de uma imagem mais concreta do que se passou ali, ainda que não desvende seus mistérios.

Figura 1 - Fachada do Museu-apartamento Meierhold, em Moscou



Fonte: Publicação comemorativa do Museu-apartamento Meierhold (exemplar russo)¹.

¹ Edição comemorativa “20 anos Museu-apartamento de Meierhold, Moscou, 2011 (tradução minha). XX лет музею-квартира вс. Мейерхолдаб. Москва, 2011.

Figura 2 - Maria Valentei, neta de Meierhold, na porta do Museu-apartamento Meierhold



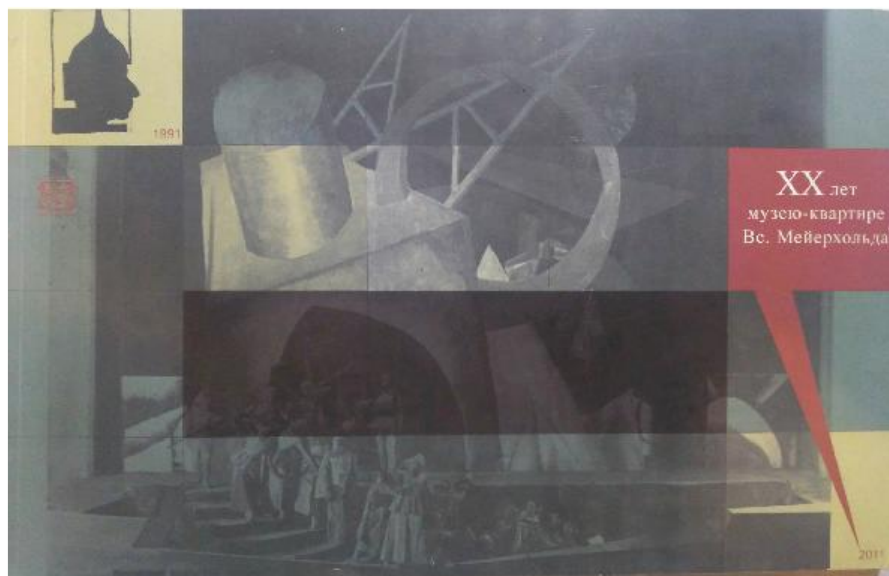
Fonte: *Idem*.

Se o famoso TAM, o Teatro de Arte de Moscou de Stanislávski, constitui uma lenda no imaginário de todos que possuem alguma relação com as artes da cena, talvez o Teatro de Meierhold seja, para a maioria de nós, inimaginável². Essa dimensão mítica é relativamente desvelada quando se tem a oportunidade de conhecer o TAM ou o apartamento de Meierhold *in loco*. A presença física no espaço revela a dimensão de real e de concreto que permite vislumbrar a vida cotidiana daqueles que ali trabalharam.

No entanto, o caminho até lá não é tão simples. Não é fácil chegar ao Museu Meierhold, museu-apartamento que guarda a maior parte do seu impressionante acervo, sem a companhia de alguém que conheça Moscou e seja fluente no idioma russo. O apartamento encontra-se num prédio residencial, isto é, comporta outros moradores além do museu, e seu funcionamento acontece em dias e horários específicos. O museu promove eventos e apresentações artísticas e realiza um incessante trabalho de preservação e divulgação da obra de Meierhold.

² Na verdade, nem há um “Teatro Meierhold” conservado no espaço e nos moldes da época, como é o caso do TAM. Isso porque o teatro de Meierhold foi fechado na época em que ele foi preso e, naquele período, o encenador ocupava-se do audacioso projeto de construção do seu novo teatro que nunca chegou a ser destinado a ele. Há um “Teatro Meierhold” em Moscou, cujo nome é em sua homenagem, mas trata-se de uma edificação mais moderna e o encenador nunca trabalhou naquele endereço.

Figura 3- Capa da publicação comemorativa de 20 anos do Museu-apartamento Meierhold, de 2011



Fonte: *Idem.*

Muitos pesquisadores estrangeiros já fizeram esse percurso e muitos russos se dedicam à obra de Meierhold, mas muitos mais seriam necessários para que seja cumprida a tarefa de preencher as lacunas da história do teatro russo.

Figura 4 - Interior do Museu-apartamento Meierhold, em Moscou



Fonte: Publicação comemorativa do Museu-apartamento Meierhold (exemplar russo)³.

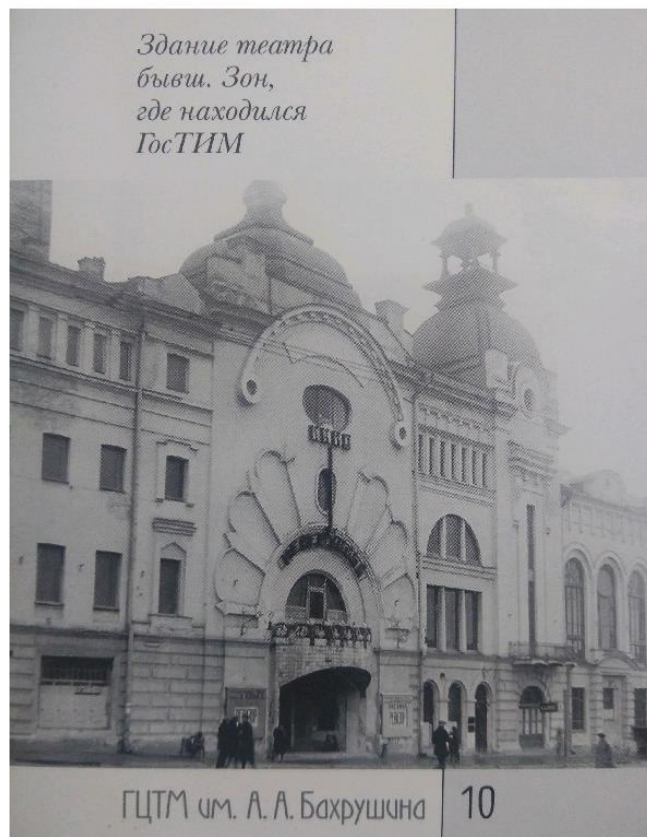
³ Edição comemorativa “20 anos Museu-apartamento de Meierhold, Moscou, 2001 (tradução minha). XX лет музею-квартира вс. Мейерхольдаб. Москва, 2011.

Figura 5 - Evento realizado no Museu-apartamento Meierhold, em Moscou



Fonte: *Idem.*

Figura 6 - Fachada do GOSTIM (Teatro Meierhold)



Fonte: *Idem.*

Diferentemente de Stanislavski, M. Tchékhev, Craig ou Artaud, Meierhold não deixou uma obra que, traduzida, tenha tido a chance de marcar de forma durável o mundo teatral. E seu fim trágico impediu toda transmissão direta de sua obra por seus alunos.

Sabe-se que ele pretendia reeditar seu livro *Do Teatro* na URSS completando-o com outros textos e que ele intentava também outros projetos editoriais, mas nada disso aconteceu. *Do Teatro* teve muitas propostas de tradução na França enquanto Meierhold era vivo, mas nenhuma delas se concretizou.

Contudo, ele deixou diversos rastros: artigos e brochuras publicadas, intervenções em debates, conferências, programas, cartas, notas e planos de trabalho e de cursos, revistas, estenogramas de ensaios. Esse último tipo de documento, segundo Picon-Vallin, aparece aos olhos de Meierhold como uma possibilidade de deixar um testemunho autêntico de seu pensamento e de sua prática de encenador. Tais estenogramas deveriam ser tratados e elaborados, mas somente uma parte desse trabalho foi realizado por seus assistentes, em 1933 (PICON-VALLIN *in* MEYERHOLD, 2009, tomo II, p.25, edição francesa). Enfim, há muito material arquivado e muito trabalho a ser feito.

Talvez essa seja uma das razões pelas quais me era recorrente a sensação de que parte do trabalho de pesquisa dessa tese - especialmente a parte 1, que aborda os processos de filiação artística relativas ao teatro de Meierhold - já deveria existir, estar pronto em algum lugar. Considerando que o mapeamento das relações que foram travadas entre Meierhold e outros artistas poderia contribuir significativamente para a compreensão dos princípios de elaboração da sua poética da cena, alguém já devia ter se ocupado disso, eu pensava.

E, de fato, a pesquisa impressionantemente abrangente de Picon-Vallin e a obra biográfica do pesquisador Gérard Abensour contemplam as relações de Meierhold com os artistas de sua época e apontam possibilidades de filiação. No entanto, esse conteúdo está disperso e, evidentemente, não possui o recorte pretendido na presente pesquisa. Desse modo, fez-se necessário percorrer todo esse percurso no rastro das pesquisas já realizadas, mas com o olhar sobre o jogo musical.

A vontade de visualizar de forma concreta essas relações de filiação levou à ideia de elaborar um mapa genealógico que, por sua vez, veio da avistagem de uma imagem que está em uma das paredes do apartamento/museu de Meierhold, em Moscou: uma espécie de árvore genealógica que traça as filiações artísticas no teatro russo.

Figura 7 - Interior do Museu-apartamento Meierhold, em Moscou



Fonte: *Idem.*

Buscando referências sobre esse tipo de documento, foi consultado o livro do pesquisador espanhol Borja Ruiz, intitulado *A arte do ator no século XX: um percurso teórico e prático pelas vanguardas*⁴, que recebeu o prêmio⁵ de melhor livro de artes cênicas na Espanha, em 2008. O estudo de Ruiz apresenta um panorama dos mestres do teatro do século XX e suas influências, além de popor um mapa (fig.9) que aponta as relações (diretas ou indiretas) entre eles.

Nessa direção, parte desta pesquisa é dedicada a compreender os processos de filiação, neste caso, especificamente relacionados ao teatro de Vsévolod Meierhold.

Com o objetivo de apresentar um panorama desses processos, são classificadas como *referências* aqueles artistas cujas obras foram fundamentais para que Meierhold desenvolvesse as matrizes do seu teatro, seja por atração ou necessidade de ruptura, como Richard Wagner, Adolphe Appia, Gordon Craig e Constantin Stanislávski.

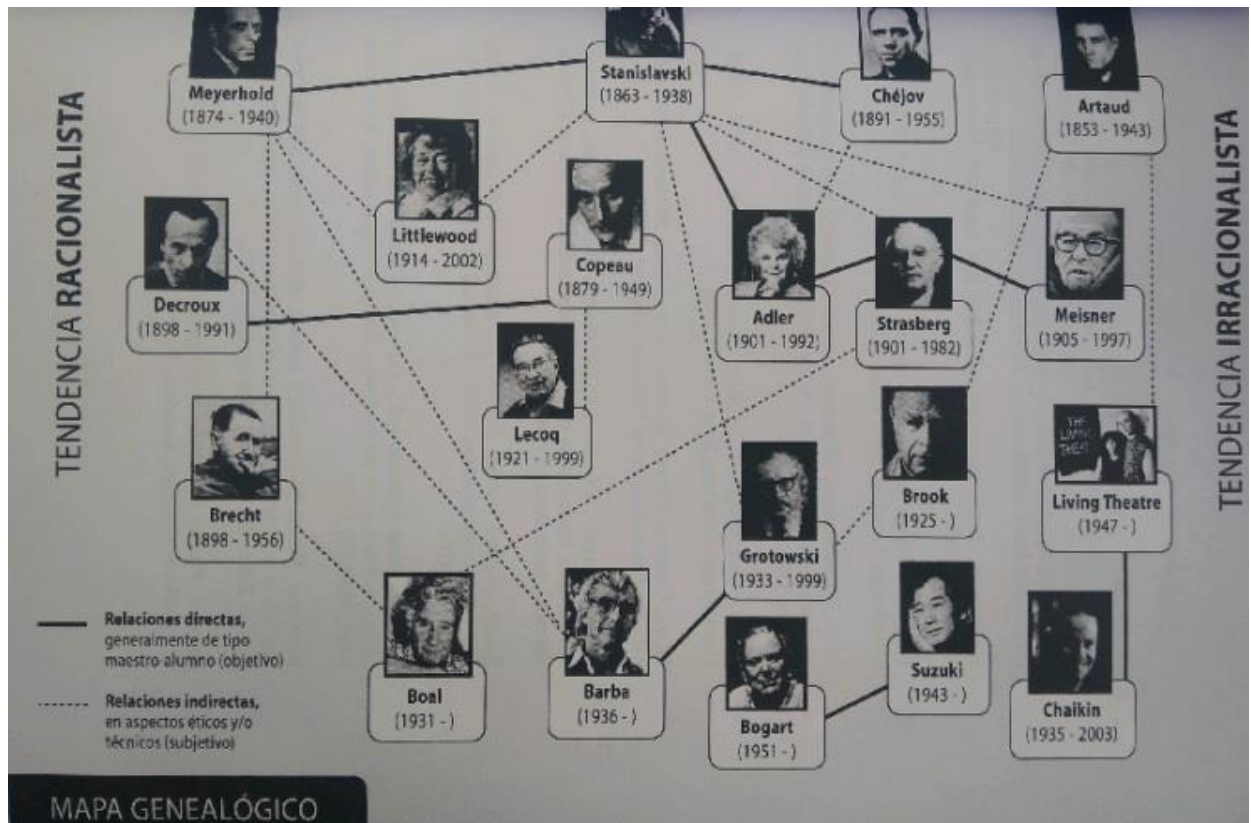
Denomina-se *interferências* as relações diretas, porém de caráter diverso. Às vezes vias de mão dupla, influências pontuais para Meierhold, embora importantes em determinado aspecto: alunos que se tornaram também mestres do teatro e contatos importantes com

⁴ Tradução minha para: *El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Livro adquirido na Espanha, sem tradução para o português.

⁵ Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas.

grandes artistas da época, como M. Reinhardt, G. Fuchs, J. Dalcroze, I. Duncan, L. Fuller, Mei Lan Fang, B. Brecht, S. Eisenstein, M. Tchékhev, N. Kústov, F. Burian, Varpaskhóvski, Seki Sano, N. Okhlópkov, E. Vakthângov, I. Liubimov, T. Kantor, L. Jovet, J. Littlewood, H. Acterian, N. Hikmet e H. Flanagan.

Figura 8 - Mapa genealógico de Borja Ruiz



Fonte: RUIZ, 2012, p.55.

2 - A Referência Impossível

Além das relações possíveis (ainda que difíceis) de rastrear entre as proposições de Meierhold e de outros artistas com os quais ele pode ter tido algum tipo de contato, este trabalho pretende mapear possíveis reverberações dessas ideias no teatro da segunda metade do século XX e do início do século XXI.

A ideia de “referência impossível” contida no título desta tese expressa o desejo pela busca de algo que não está estabelecido ou previsto. Em certo sentido, este é um título ingrato

porque descarta qualquer possibilidade de um trabalho definitivo, encerrado. O que fica é um traço, uma possibilidade de *vir-a-ser*.

Mesmo com essa perspectiva, se é possível aqui “mostrar os tijolos” da pesquisa, muitas vezes a sensação era de que seria também “impossível” concluir esta tese. Foi preciso que muitas expectativas fossem redimensionadas e uma delas foi o deslocamento da palavra *rastro* para a ideia derridiana de *traço*.

3 - O Traço

Se o tema geral desta tese, o teatro de Meierhold, está situado no contexto do *construtivismo* sendo, portanto, atravessado por ele, é curioso que esta pesquisa seja inspirada por uma linha de pensamento conhecida como *desconstrutivismo* ou *desconstrução*. Ainda que inicialmente em campos diferentes – o construtivismo russo está relacionado ao campo artístico, em especial às artes plásticas e à arquitetura; e a desconstrução é uma forma de análise filosófica e literária criada na década de 1960, que questiona e *desmonta* os modos tradicionais de pensamento – essas duas linhas partem de princípios opostos.

Para o construtivismo russo, a pintura e a escultura são pensadas como construções -e não como representações, guardando proximidade com a arquitetura em termos de materiais, procedimentos e objetivos. A nova sociedade projetada no contexto revolucionário mobiliza os artistas em torno de uma arte nova, que se coloca a serviço da revolução e de produções concretas para a vida do povo. A produção artística deveria ser funcional e informativa. Embora a admiração de seus criadores por novas tecnologias os tenha levado a projetarem estruturas de plástico, aço e vidro, eles não estavam vinculados ao puro funcionalismo, e seu título preferido era o de "artistas -engenheiros".

O movimento da desconstrução, representado sobretudo pelo filósofo francês Jacques Derrida, é apenas uma das diversas tendências do pensamento crítico do chamado pós-estruturalismo, dentre as quais se contam também as formulações de Michel Foucault e as do *new historicism*, proposto por Stephen Greemblatt no início dos anos oitenta. A desconstrução passou a tomar corpo como movimento crítico depois da célebre conferência proferida por Derrida na Johns Hopkins University, em 1966, quando o filósofo leu o ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, que hoje integra o volume *A escritura e a diferença*, de Derrida.

Para Derrida, em sua desconfiança à objetividade, essa tensão particular do pensamento crítico estimula a pensar não apenas o que o texto diz, mas o que ele faz - e qual pode ser a relação entre os dois.

Um exemplo de interação entre os dois conceitos, o construtivismo e a desconstrução, foi a “Exposição Desconstrutivista” de 1988 no MoMA, o Museu de Arte Moderna de Nova York. Essa exposição, sob curadoria de Philip Johnson, é um marco para a arquitetura internacional que define o novo estilo. O termo "Desconstrutivismo" refere-se, segundo Johnson, exatamente a essas duas inspirações.

Ressaltado esse fato insólito da aproximação de dois universos de pensamento totalmente distintos nesta pesquisa, apresenta-se a ideia de *traços de presença* como uma das possibilidades de operação para esta empreitada analítica.

De acordo com Derrida:

O traço ocorre como percepção que se evidencia no **contraste entre as diferenças** e se institui na escritura que inscreve um sentido. Assim o traço entra no vir-a-ser “inscrição” situado dentro de um determinado conjunto já instituído de saberes (DERRIDA, 1999, p. 77, grifo meu).

Assim, lançando um olhar sobre as similaridades e as diferenças entre a obra de Meierhold e determinados processos artísticos e pedagógicos mais recentes, pretende-se reconhecer e explicitar traços da presença do jogo musical meierholdiano no teatro contemporâneo.

Diante dessas questões, este estudo articula-se em três partes, além desta introdução, das considerações finais, referências bibliográficas, apêndice e anexo.

A primeira parte é dedicada ao legado do teatro russo, especialmente do teatro de Vsévolod Meierhold, de uma forma geral. É traçado um panorama dos artistas que se consideram ou são considerados, em determinados aspectos e de diversas maneiras, herdeiros ou depositários da obra de Meierhold no mundo. Além disso, estabelece-se duas formas de relações de filiação, anteriores e posteriores ao encenador russo: *Referências* e *Interferências/Entrecruzamentos*.

A segunda parte é exatamente a continuidade da pesquisa de mestrado que antecede esta tese e que constitui o operador metodológico que possibilita as análises empreendidas na Parte 3 deste trabalho. Dando sequência ao estudo dos 19 princípios e 41 procedimentos de jogo musical no teatro de Meierhold, rastreados e mapeados na dissertação “O Jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e

dramaturgia”, são apresentadas a descrição e análise de mais 8 princípios e 22 procedimentos, fechando o trabalho de cunho analítico-descritivo de todo o material mapeado.

Na terceira parte, apresenta-se o discurso de três artistas brasileiros: Maria Thais, Ernani Maletta e Rita Clemente, evidenciando suas afinidades intrínsecas às relações entre teatro e música e os princípios e procedimentos de jogo musical no teatro do encenador russo V. Meierhold.

As considerações finais são tecidas através de um olhar sobre as ressonâncias das proposições de Meierhold no teatro do século XXI. Apresenta-se uma proposta de mapa genealógico no qual foram reunidos diversos artistas de expressão na cena teatral mundial e apontadas as relações diretas ou objetivas (mestre-aluno, relações de trabalho ou convivência) e as relações indiretas ou subjetivas (aspectos, técnicos, éticos ou estéticos). O mapa também sinaliza se o artista é ou não, na vida adulta, contemporâneo de Meierhold. Os artistas não-contemporâneos foram agrupados em três grupos de acordo com as gerações: nascidos nos anos 20 e 30; nascidos nos anos 40 e 50; nascidos nos anos 60 e 70. E, finalmente, estão assinaladas as relações em que há traços de presença do jogo musical meierholdiano.

O apêndice é composto, principalmente, por traduções inéditas de textos sobre Meierhold.

Em anexo encontra-se, para consulta, a *Lista de Encenações de Meierhold* elaborada na dissertação de mestrado citada, onde estão listados os princípios e procedimentos musicais utilizados em cada um dos espetáculos do encenador.

PARTE 1. UM OLHAR DE FILIAÇÃO ARTÍSTICA

A MEMÓRIA... Vale a pena ocupar-se dela!

Tadeusz Kantor

1. 1 O Legado de Meierhold

“Meierhold começa, sem dúvida, a ser mais conhecido no mundo”. Essa afirmação é da pesquisadora Béatrice Picon-Vallin no texto “A obra incontornável de Vsévolod Meyerhold⁶: Acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 2000” publicado em 2011 no Brasil⁷. E continua:

Seus riquíssimos arquivos, milagrosamente preservados por sua filha e, depois por seu aluno Serguei Eisenstein, estão sendo publicados de forma sistemática na Rússia por um grupo de pesquisa dirigido por Oleg Féldman. Isso deve permitir avançar na pesquisa e avaliar em sua justa medida a enorme importância tanto das descobertas meyerholdianas quanto de seu legado para a história do teatro do século XX. Com esse mesmo objetivo, organizei em Paris, em conjunto com o Laboratório de Pesquisa sobre as Artes do Espetáculo do CNRS (Centre National de Recherche Scientifique), entre 6 e 12 de novembro de 2000, o encontro internacional “Meyerhold. A encenação do século” (PICON-VALLIN *in* CAVALIERE e VÁSSINA, 2011, p.215).

Figura 9 - Foto do Simpósio de 2000, em Paris, durante a fala de Maria Valentei, neta de Meierhold



Fonte: Publicação comemorativa do Museu-apartamento Meierhold (exemplar russo)⁸.

⁶ Reproduzo a grafia do nome “Meierhold” com a letra “y” como está na publicação original. Este procedimento será repetido ao longo desta tese: Será utilizada a grafia “Meierhold”, por escolha minha (de acordo com a normatização da transliteração do alfabeto cirílico para o alfabeto latino elaborada pelo Departamento de Russo da USP), e será preservada a grafia “Meyerhold” quando se tratar de citações de autores que a adotam.

⁷ CAVALIERE, Arlete e VÁSSINA, Elena (orgs.): *Teatro russo: literatura e espetáculo* – São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

⁸ Edição comemorativa “20 anos Museu-apartamento de Meierhold, Moscou, 2001 (tradução minha). XX лет музею-квартира вс. Мейерхолдаб. Москва, 2011.

O simpósio reuniu pesquisadores, historiadores, teatrólogos, pedagogos e artistas de teatro em torno das contribuições meierholdianas ao teatro do século XX e seu legado para o século XXI. “Artista inventor, Meyerhold tinha consciência de estar criando ao mesmo tempo para seu tempo e para o futuro do teatro” (*Idem*, p.216).

De diferentes países e continentes, os pesquisadores reunidos no simpósio de Paris tentaram apreender os caminhos subterrâneos de um legado erradicado pelo sistema totalitário de Stálin:

Perturbadora, não consensual, a obra de Meyerhold sofreu sob políticas repressivas de todo tipo, tanto sob o comunismo nos países do Leste europeu quanto sob o macarthismo nos EUA. E, apesar de tudo, quantos artistas marcados por sua obra – de Hallie Flannagan⁹, diretor e produtor americano morto em 1969, a Tadeusz Kantor; de Jerzy Grotowski a Antoine Vitez, cenógrafo e pedagogo francês; passando por Hijikata, coreógrafo japonês criador do Butoh; Haig Acterian, diretor, crítico e dramaturgo romeno, ou o dramaturgo Nazim Hikmet na Turquia! (*Idem*, p.216-217).

Mesas-redondas reuniram profissionais de teatro de diferentes gerações que se consideram, em graus variados, depositários do legado de Meierhold. Os temas escolhidos referiam-se à refundação teatral; às relações com o político; às relações do teatro com as outras artes, como o circo e o cinema; à importância do conhecimento da história do teatro ocidental e oriental para a pesquisa do encenador-artista; às suas relações com os demais encenadores de sua época, russos e europeus.

Segundo Picon-Vallin, foi especialmente enfatizada a importância estrutural assumida em seus espetáculos pela música, que o encenador concebia em estreita colaboração com os maiores compositores de seu tempo:

Meyerhold soube enriquecer sua reflexão sobre o teatro por uma reflexão sobre a ópera, da qual foi um dos grandes e dos primeiros reformadores. Música para instrumento, orquestra ou voz, escrita para as diferentes *opera* (em nota: Meyerhold gostava de utilizar o termo *opus* [no plural, *opera*], em geral reservado às obras musicais, para designar seus próprios trabalhos) do encenador – que era, aliás, um músico muito bom – frequentemente a partir de uma encomenda precisa feita aos compositores, música que ele depreende do texto encenado, dramaturgia musical

⁹ Creio que há um erro de tradução no texto. Hallie Flannagan foi citada como “diretor e produtor americano morto em 1969” (PICON-VALLIN *in* CAVALIERE e VÁSSINA, trad. Fátima Saadi, 2011, p.216-217), contudo, de acordo com as pesquisas empreendidas aqui, Hallie Flannagan foi diretora e produtora, do gênero feminino. Não tive acesso ao texto original, visto que a publicação foi feita apenas no Brasil, já traduzida para o português diretamente do manuscrito em francês, portanto não posso atestar o erro. Confesso que fiquei feliz em saber que se trata de uma mulher (ainda que citada como homem) em meio a tantos diretores homens na cena teatral do século XX, como o leitor poderá constatar no panorama que será apresentado nesta primeira parte.

que o ajuda no trabalho com os atores e com os espectadores (fazer perceber as estruturas profundas da obra escolhida) (*Idem*, p.216-217).

Picon-Vallin conclui que essa é, sem dúvida, uma das contribuições essenciais de Meierhold para o teatro do futuro, constatação que o interesse que os musicólogos começam a lhe dedicar no século XXI só faz reiterar. Presenciei um exemplo desse mesmo interesse, já em 2015, conhecendo a pesquisa da musicóloga Laetitia Leguay-Brancovan¹⁰. Sua comunicação intitulada “Meierhold e a reforma da ópera após 1917”¹¹ levantava questões sobre o alcance da influência de Meierhold sobre importantes compositores do período, e foi realizada na mesma sessão em que minha pesquisa foi apresentada no seminário do centro de pesquisa EUR’ORBEM¹², que me acolheu durante o meu estágio¹³ como doutoranda associada.

Assim, considerando a afirmação de Picon-Vallin de que Meierhold começa a ser mais conhecido no mundo (publicada em 2011 sobre o Simpósio de 2000) e minhas próprias observações acerca do tema, apresento as seguintes questões: Conhecemos mais Meierhold agora do que em 2000? As pesquisas, tanto teóricas como práticas, prosseguiram e se expandiram? Há mais textos de Meierhold traduzidos e divulgados? E, especialmente, há traços do trabalho de Meierhold com a música no teatro contemporâneo?

Na tentativa de responder essas questões, o primeiro passo foi analisar a intensa programação do Simpósio de 2000 em Paris¹⁴ (o mais completo e importante evento sobre Meierhold de que tive conhecimento) e seguir o rastro dos artistas e pesquisadores que lá estiveram e que foram considerados, de alguma forma, depositários do legado de Meierhold.

Sabe-se, através do relato de Picon-Vallin, que o diretor de teatro russo mundialmente conhecido, Anatóli Vassíliev, falou em público pela primeira vez sobre Meierhold naquela ocasião. Ele que montou *O Baile de Máscaras*, de Liérmontov, na Comédie-Française utilizando a música composta por A. Glazunov para o suntuoso espetáculo de Meierhold, de

¹⁰ Musicóloga, professora na Universidade de Cergy-Pontoise (França) e membro do Centro de Pesquisa EUR’ORBEM.

¹¹ Resumo da comunicação: Pelo acaso da história e, apesar de muitos projetos, Meierhold não chega a encenar finalmente nenhuma ópera de Shostakovich ou Prokofiev. Isto, apesar dos inúmeros projetos e, no caso de Prokofiev, uma colaboração artística de vinte anos. Como as concepções que Meierhold tinha da ópera, no entanto, teria influenciado ambos compositores? Podemos falar de uma reforma da ópera depois de 1917? (tradução minha).

¹² *Séminaire commun 2015-2016* do Centro de Pesquisa EUR’ORBEM na sessão “*Meyerhold et « l’Octobre » théâtral*”. A programação do seminário segue no apêndice deste trabalho.

¹³ Doutorado sanduíche realizado em Paris, entre setembro de 2015 e janeiro de 2016, com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PDSE/CAPES) no Centro de Pesquisa EUR’ORBEM. Trata-se de uma unidade de pesquisa interdisciplinar sob a dupla tutela do CNRS (*Centre National de la Recherche Scientifique*) e da Universidade Paris-Sorbonne em Paris.

¹⁴ A programação do Simpósio Internacional “Meierhold. A encenação do século” (no original e traduzida) encontra-se no apêndice deste trabalho.

1917, bem como *A Dama de Espadas*, ópera de Tchaikóvski (um dos espetáculos mais famosos de Meierhold).

Da Hungria, David Esrig, alemão de ascendência romena, destacou a importância de Meierhold ao longo de seu percurso artístico. Também se declararam “herdeiros” do encenador os russos Valiéri Fókin, Kama Guínkas, Nikolai Cheikó, Aleksei Levínski, Ivan Popóvski e David Boróvski, o georgiano Robert Sturua, os franceses Jean-Pierre Vincent, Jacques Lassalle, Matthias Langhoff, Bernard Sobel, Agathe Alexis, Christian Benedetti, Daniel Jeanneteau, Serge Tranvouez, o espanhol Juan Antonio Hormigón (que foi que primeiro publicou textos de Meierhold na Espanha franquista), Christian von Treskow (jovem encenador alemão que estudou a biomecânica na Escola Ernst Busch de Berlim com Guenádi Bogdánov, no mesmo período de Thomas Ostermeier, diretor do Teatro Schaubühne).

Falaram ainda Arpad Schilling, jovem encenador húngaro; Luis Varela, encenador português formado na França; Vladímír Petkov, formado na Bulgária e que trabalha em Caen/França, junto com Eric Lacascade, que também esteve presente; Radu Penciulescu, romeno radicado na Suécia; Marta Monzon, da Bolívia; os americanos David Chambers, que dirigiu um projeto americano-russo de reconstrução pedagógica do espetáculo *O Inspetor Geral*, e, sobretudo, Peter Sellars, cujas relações com Meierhold, com o construtivismo e com a vanguarda russa dos anos 1920 são “fortes e precisas”, segundo Picon-Vallin.

Os depoimentos giraram em torno das formas de transmissão e do legado de Meierhold e do modo pelo qual cada um encontrou a obra dele, “sem deixar de lado as questões fundamentais que agitam o teatro meierholdiano: a cena e o político, a relação com o espaço cênico, o trabalho com os atores, a música e a musicalização do teatro dramático” (*Idem*, p.218).

O modo como cada um desses artistas encontrou a obra de Meierhold interessa-me particularmente, pois foi buscando a música no teatro que eu encontrei a obra de Meierhold e essa é a primeira razão desta pesquisa. Por isso, lancei um olhar mais atencioso para este ponto na programação do simpósio com o objetivo de destacar os pesquisadores e artistas que trataram do assunto.

Os teóricos abaixo participaram da mesa “A encenação e a música”, com os respectivos temas:

N. Tarchis: O realismo musical.

V. Chepourov: Encenar a partir da música: a partitura de “O Baile de Máscaras”.

F. Malcovati: Um espetáculo sinfônico.

L. Potapova: Meierhold e a ópera.

G. Abensour: É preciso queimar Meierhold?

N. Kiraly: Melodia e ritmo da palavra: o espetáculo de teatro como composição musical no teatro de V. Meierhold e A. Vassíliev.

(Programação do Simpósio Internacional “Meierhold. A encenação do século”, 2000, p.3, tradução minha).

Além dos teóricos, artistas cujas relações com o teatro de Meierhold são apontadas ao longo desta tese, discutiram o tema em uma mesa intitulada: “Música e musicalização no teatro. Do teatro à ópera e vice-versa. - P. Sellars, A. Mnouchkine, I. Liubimov, R. Sturua, com I. Moindrot e B. P.-V” (*Idem*, p.4, tradução minha).

Várias sessões foram dedicadas à biomecânica, com demonstrações de Guenádi Bogdánov e de Aleksei Levínski, alunos de Nikolai Kústov, ator do TIM¹⁵. Esses exercícios e estudos, marcados pela personalidade e pela corporeidade específica de cada um desses dois artistas, foram recontextualizados e foram compreendidos à luz da pesquisa meierholdiana e do olhar de outros especialistas, atores e diretores. Em uma dessas sessões, cercado por seus atores e músicos, Eugenio Barba reiterou o quanto devia a Meierhold no tocante à formalização de suas próprias pesquisas, do “princípio das oposições” ao “pensamento paradoxal”. Ressalto que estes princípios extraídos dos fundamentos da biomecânica são essencialmente musicais, por essa razão Barba está entre os artistas que são apontados como herdeiros do jogo musical meierholdiano na presente pesquisa.

Foi Meierhold também, já em 1904, realizando a primeira leitura musical-simbolista de *O Jardim das Cerejeiras* – “Sua peça é abstrata como uma sinfonia de Tchaikóvski” (MEIERHOLD, 2009) – que serviu de inspiração, muito mais tarde, para a famosa encenação de Peter Brook, em 1981. Mais uma vez as reflexões de Meierhold sobre as relações entre música e teatro ecoam no teatro do final do século XX.

Para Picon-Vallin, foi também Meierhold que, voltando a Tchékhev em 1935, e numa interpretação muito audaciosa, começa a modificar o olhar carregado de clichês sobre os personagens tchekhovianos e a atribuir a Tchékhev o tom “lírico-satírico” que, segundo ele, é o mais apropriado ao dramaturgo:

O gênero do *vaudeville*, em sua melhor tradição, é o autêntico elemento de Tchékhev. Ele sempre tendeu para essa “forma menor de teatro”, afirma Meyerhold

¹⁵ Teatro Meierhold. Em 1926 ele se transforma em teatro estatal e passa a se chamar GOSTIM (Teatro Estatal Meierhold).

em 1935. [...] Antoine Vitez não estava enganado quando pensou em 1980 em montar *O Jardim das Cerejeiras* como um vaudeville. E, hoje, Matthias Langhoff bate na mesma tecla. (*Idem*, p.230).

O “Tchékhov de Meierhold” é, sem dúvida, “um problema capital de teatrologia hoje em dia e merece ser tratado de modo aprofundado”, afirma Picon-Vallin (2011). Creio que a questão do “tom” dos textos de Tchekhov continua sendo um “problema capital” considerando a quantidade de montagens de textos do autor na atualidade, inclusive no Brasil. Grande parte dessas montagens (ao menos as que tive a oportunidade de conferir), a meu ver, ainda estão limitadas a uma mesma chave de interpretação da obra desse dramaturgo, ainda que maquiadas por uma estética contemporânea. E o “Tchékhov de Meierhold” poderia, ainda que isso soe paradoxal, visto que se trata do teatro da primeira metade do século XX, inspirar montagens mais arejadas, coloridas por outros tons.

Ainda sobre o tema da música na programação do simpósio, a interpretação (piano, canto, leitura ritmada) feita por jovens atores do Conservatório de Paris para a última cena de *Antígona* de Sófocles, escrita por Mikhail Gnéssin para os alunos do Estúdio de Meierhold nos anos de 1910, permitiu aos pesquisadores aproximar-se do que Meierhold chamava de “a leitura musical no drama” (que é realmente bastante difícil de entender somente pelos relatos de Meierhold) e fazer descobrir uma obra totalmente esquecida, próxima de Schönberg, mas de perfil mais teatral. Outra descoberta no simpósio: a música escrita pelo próprio Gnéssin para a orquestra judia do último episódio de *O Inspetor Geral* de Gógol-Meierhold (1926) e interpretada pela orquestra francesa Ostinat.

Figura 10 - Trecho da partitura de M. Gnóssin para Antígona (Leitura Musical do Drama)

The image displays a musical score for M. Gnóssin's Antigone. It consists of two pages of music. The left page is marked 'Хор J. 116' and features a vocal line with lyrics 'Та же' and 'бу. ра в ду. ше та же'. The right page is marked 'J. 100' and features a vocal line with lyrics 'о ме. те. но' and 'го. ра в са. ду. ше'. The score includes piano accompaniment for both pages, with dynamic markings such as 'pp', 'mf', and 'cresc.'. The music is written in a major key and 4/4 time.

Fonte: *Idem*.

Dessa forma, o encontro foi organizado no intuito de dar a ver e a ouvir, na medida do possível, fragmentos da obra de Meierhold: imagens de arquivo, os poucos minutos que temos de *O Inspetor Geral*¹⁶ (1926), a atuação de Meierhold no filme *A Águia Branca*¹⁷, de I. Protazánov – mas também a interpretação das partituras esquecidas, como as de M. Gnóssin para “Antígona” e para “O Inspetor Geral”.

Mas, segundo Picon-Vallin, era preciso igualmente mostrar como a herança de Meierhold pulsava nas criações teatrais contemporâneas e, para tanto, foram programados trechos filmados em vídeo de “O Inspetor Geral” encenado por Matthias Langhoff em 1999, no Teatro de Nanterre-Amandiers, “magistral variação a partir da encenação de 1926” (*Idem*, p.230). Foi apresentado ainda um fragmento de “O Inspetor Geral” montado por Gabor Szambéki na Hungria, no teatro Katona, em 1994, e de “O Mandato”, montado por C. Von Treskow, no teatro do Grütli de Genebra, em 1996.

¹⁶ O vídeo com o trecho de “O Inspetor Geral” de Meierhold encontra-se no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=qSuhgGYVT_0.

¹⁷ O filme “Águia Branca” encontra-se no youtube (em russo): https://www.youtube.com/watch?v=hN3UFodKz_c.

Além disso, foram realizadas leituras de duas peças que têm como tema o mestre russo, escritas pelos autores Vincent Bady e Michèle Signal. Matthias Langhoff, por sua vez, falou de um “Meierhold imaginário”, tal qual a brasileira Maria Thais, como será abordado adiante, em nome do qual Langhoff montou, em 1976, em Zurique, “A Floresta”, para compreender – a partir do pequeno número de documentos então acessíveis – na prática, o que podia ser a pesquisa meierholdiana. “Matthias Langhoff foi categórico: é das pesquisas e descobertas de Meyerhold que se deve partir hoje para avançar no novo século” (*Idem*, p.226). E muitos artistas pensaram o mesmo:

As pesquisas de Meyerhold tiveram – na Tchecoslováquia, na Romênia, na Polônia, na Alemanha, na França, na Itália, no Japão, na América do Norte e do Sul -, “coiotes”: tradutores e pesquisadores, claro, mas também encenadores e atores. Burian, Grotowski, Vitez, Kantor, Brecht, Liubímov e até Ariane Mnouchkine, cujos atores leram juntos, no começo dos anos 1970, as traduções de Meyerhold acessíveis em francês – para citar apenas uma lista reduzida (*Idem*, p.226).

O japonês Seki Sano foi um deles. Assistente (em francês *laborantin*, palavra que se refere à pessoa que trabalha como assistente num laboratório) de Meierhold, pesquisador do NIL, o Laboratório de pesquisa científica criado no âmbito do GOSTIM, trabalhou em especial com Leonid Varpakhóvski em 1934-1935 sobre “A Dama das Camélias” e “Trinta e Três Desmaios”. Ao sair da URSS, ele não pôde, por razões políticas, instalar-se no Japão e foi para o México, onde se fixou. A história de Seki Sano e a maneira pela qual “transportou” discretamente o legado meierholdiano para a América do Sul são especialmente interessantes, de acordo com Picon-Vallin (2011), na medida em que se trata também de um legado “ao contrário” – Meierhold tendo feito, primeiramente, com que seu aluno Seki Sano redescobrisse, como este último afirmou, suas próprias tradições. Seki Sano manifestou seu desejo de “escrever um artigo sério sobre este tema tão importante: como aprendi, com Meyerhold, os segredos do teatro japonês clássico” (SANO *apud* PICON-VALLIN *in* CAVALIERE E VÁSSINA, 2011, p. 226).

O simpósio parisiense mostrou que Meierhold não era apenas um artista russo, mas pertencia ao patrimônio do teatro mundial e foi um dos que mais avançaram na reflexão do encenador sobre seus instrumentos de trabalho e sobre os métodos de colaboração entre aqueles que fazem teatro, um dos motivos pelo qual, apesar de todas as dificuldades de transmissão, sua obra exerceu e ainda exerce fascínio entre artistas e pesquisadores do mundo todo.

No entanto, através da análise da programação do simpósio de 2000, ficou evidente que, ao menos até aquele momento, os rastros de Meierhold para além do continente europeu são menos conhecidos e, sem dúvidas, mais difíceis de mapear, o que pode ser exemplificado pelo caso de Seki Sano mencionado acima. O simpósio contemplou o tema na mesa intitulada:

Os caminhos da obra e da herança no mundo. EUA, México, Japão, América do Sul.

Mediação: V. Semenovski e B. Picon-Vallin

F. Maurin: Um nome na ponta da língua: impressões, enterro e ressurreição de Meierhold nos Estados Unidos.

M. Tanaka: Meierhold e Seki Sano. A inovação nas artes da cena no Japão, no México e na América Latina.

H. Otori: Meierhold e a modernização do teatro japonês.

Y. Nagata: Meierhold e Osanai Kaoru.

A. O. Cavaliere: Meierhold e o “corpo” teatral brasileiro: presença ou ausência?

(Programação do Simpósio Internacional “Meierhold. A encenação do século”, 2000, p.3, tradução minha).

Destaco a presença da única brasileira no simpósio, a pesquisadora Arlete Cavaliere, cujo artigo sobre a presença (ou ausência) de Meierhold no “corpo” teatral brasileiro será citado nesta tese. De toda forma, considero este tema da recepção da obra de Meierhold fora da Rússia e da Europa um campo aberto, carente ainda de pesquisas.

A não recepção da obra de Meierhold na América do Norte, por exemplo, é um tema fundamental apontado por Picon-Vallin, que deve ser relacionado com as dificuldades encontradas por Bertolt Brecht quando de seu exílio americano. Mas espetáculos foram montados lá, nos anos 1920 e 1930, sob a influência direta do artista de teatro soviético. A despeito de tudo, as ideias de teatro circulam e acabam por se desenvolver décadas depois.

É preciso compreender também que a busca por um novo espectador interessava profundamente a Meierhold. Antes de pensar em turnês ao exterior, ele organizou turnês do TIM pelas regiões industriais da URSS para ir ao encontro do público operário em seu local de trabalho. Esse foi um dos aspectos do teatro político que Meierhold pôs em prática, firme em seu engajamento. E, talvez, o intenso trabalho na Rússia e o fato de ter feito pouquíssimas viagens ao exterior tenha sido mais um fator que dificultou a difusão do seu teatro. Picon-Vallin conclui que:

A Rússia da primeira metade do século XX marcou profundamente a história da cena europeia: o deslumbramento dos balés russos, o impacto poderoso, porém ambíguo, de Stanislávski, que o americano Lee Strasberg considera, quando de sua primeira viagem à URSS, “um homem do século XIX”. Com Meyerhold, que está absolutamente em sintonia com seu século, os vestígios são mais complexos, os percursos menos diretos, ligados à difícil recepção da vanguarda, ao engajamento político do encenador, e ao seu desaparecimento-assassinato em 1940. E, apesar de tudo, o reconhecimento internacional aconteceu: em 1930, Louis Jouvet afirma que Meyerhold é “um dos homens que melhor encarnam a ideia que se pode ter do encenador” (*Idem*, p.222).

Esse e tantos outros assuntos ainda esperam pelos pesquisadores. “O ‘Tesouro’¹⁸ está longe de ter-se esgotado”, afirma Picon-Vallin:

[O “Tesouro”] continua e continuará a alimentar teorias e imaginários sobre “o único encenador que jamais montou Hamlet¹⁹”... Esse é o epitáfio que Meyerhold queria que fosse gravado em sua sepultura. Ele ainda não sabia, ao repetir essa frase, meio de brincadeira, que o destino que o aguardava era o de não ter sepultura... (*Idem*, p.230).

O Simpósio contou ainda com a presença em todas as sessões de Maria Alekséieva Valentei, neta de Meierhold – agora já falecida e sem a qual, pelo imenso esforço de reunir, preservar e divulgar os arquivos, o conhecimento atual sobre Meierhold não seria de forma alguma o que é, reconhecem os pesquisadores de Meierhold.

A ideia de que o “tesouro” está longe de ser esgotado é também compartilhada pela pesquisadora e historiadora do teatro russo Dra. Marie-Christine Autant-Mathieu, especialista em Stanislávski, que me recebeu como doutoranda associada ao Centro de Pesquisa Eur’ORBEM (UMR 8224) – unidade de pesquisa interdisciplinar sob a dupla tutela do CNRS e da Universidade Paris-Sorbonne em Paris.

O legado do teatro russo; a história e o percurso dos processos de transmissão, recepção e transformação dos saberes desse teatro no Ocidente; o problema das traduções tardias e da censura; os rastros de Stanislávski e Meierhold pelo mundo e o propósito de

¹⁸ “Tesouro” é como Serguei Eisenstein, que foi seu guardião por um período, se referia aos arquivos de Meierhold num poema com esse título (escrito em 10 de setembro de 1944).

¹⁹ Meierhold, que não apresentará ao público, em sua maturidade artística, nenhuma das peças de Shakespeare, alimentava com entusiasmo o desejo de montar *Hamlet*. Essa peça figura no programa de todas as temporadas de seu teatro entre 1921 e 1938. Sonhava em dar o papel de Hamlet a Mikhail Tchékhov e apresentar o espetáculo na inauguração de seu novo teatro quando, finalmente o recebesse – o que acabou nunca acontecendo – num grande dispositivo de Pablo Picasso. Tentou, em vão, em Paris, convencer o pintor, que na época, já tinha, infelizmente, se afastado dos palcos.

estudar, no século XXI, os mestres do início do século XX foram alguns temas das nossas conversas durante o estágio no centro de pesquisa.

Apresento, no apêndice desta tese, o registro da entrevista realizada no nosso último encontro antes do meu retorno ao Brasil, no qual busquei retomar assuntos de interesse desta pesquisa que surgiram em outros encontros de orientação e seminários. Muitas questões ficaram de fora e muitas outras surgiram depois que revisei o material, mas considero que a fala da pesquisadora dá um panorama contundente dos estudos sobre a herança de Stanislávski, especialmente na França na Rússia, e sobre a reabilitação de Meierhold e o interesse (ou falta de interesse) pelo seu teatro desde a sua morte até os dias de hoje.

Autant-Mathieu enfatiza a importância de considerar o contexto histórico, social e mesmo da vida cotidiana desses grandes mestres para que seja possível preencher lacunas, romper silêncios, recuperar os fatos e restabelecer (ou não) os elos e as filiações:

[...] não se pode dissociar a história histórica, a história pessoal e a história da arte. Porque o impacto da vida pessoal e das limitações que se têm na vida pessoal é tão grande que... não podemos entender se não articulamos uma à outra, não podemos compreender a política de um repertório, 'por que se escolheu esta peça e não outra?', se não compreendemos as restrições que se autoimpõem, por medo, ou que são impostas pelos controladores políticos que estão dentro do teatro (AUTANT-MATHIEU, 2016, tradução minha).

A pesquisadora lamenta que os estudos sobre as vanguardas do início do século XX, especialmente de pesquisadores da sua geração, sejam apenas no aspecto formal e a falta de um estudo, por exemplo, dos espectadores desse teatro, da sua recepção. A pesquisadora aborda ainda a situação do teatro russo hoje. O que ficou, quais são (e se são) os pontos de interesse em relação à tradição e os rumos que querem tomar.

[...] Há todo um capítulo da história de Meierhold, do ponto de vista pessoal, que a meu ver deve ser estudado e estou convencida de que a geração soviética não poderá fazê-lo e a geração de hoje tampouco, visto que isto não a interessa.... Meierhold é mais complicado [do que Stanislávski]. Há uma espécie de autocensura que foi feita porque ele foi vítima da repressão, foi preso, fuzilado, não se teve notícias sobre ele, ele era um inimigo do povo até a morte de Stálin. Foi reeditado nos anos 1950-1960. Naquela época, evidentemente, era como uma vítima, um herói, na verdade. Não se podia mostrar seu lado nefasto... então houve uma espécie de mito também, um outro mito construído em torno de Meierhold. [...] De toda forma, o que é interessante é que durante muito tempo, até 1990-91, até a *Perestroika*, houve um hiato de informações sobre os últimos anos de Meierhold. [...] É fato que os soviéticos não têm muita vontade de mergulhar neste assunto (*Idem*, tradução minha).

Outro ponto de interesse para esta pesquisa é abordado também na entrevista: Meierhold teria criado um sistema, como o fez Stanislávski? Autant-Mathieu acredita que ele não era um pedagogo e que essa é uma das causas de não ter havido uma transmissão direta do seu teatro. É o que ela afirma em resposta à minha pergunta:

- Sobre a gramática do jogo de Stanislávski, você disse que esta gramática permitiria abordar qualquer tipo de teatro. Você acha que isto vale também para Meierhold?

O problema de Meierhold é que, antes de mais nada, ele não era um pedagogo. Acredito que seja isto. [...] O teatro de Taírov e de Meierhold são teatros nos quais o ator é apenas um componente. [...]. Penso que o papel de Meierhold era de [...] valorizar, no palco, todos os elementos da encenação, inclusive o ator, portanto isto muda de acordo com espetáculo e que não se pode ter um método. O que era apaixonante em Meierhold é que ele estava em constante mudança. Ele pegava a “A Floresta” e encontrava uma maneira de montar, ele pegava “A Desgraça de ser Inteligente” e encontrava outra maneira de montar. Era uma revolução a cada vez. O problema é que tudo estava em sua cabeça, então já não resta nada. Ele tinha em sua mente todo o projeto e a maneira de fazer trabalhar cada ator, mas era fragmentado. Mesmo a biomecânica. Ele disse claramente: “inventei a biomecânica para aplicá-la em dois ou três espetáculos, depois a utilizei como método de repetição. Mas não é um método comparado ao Sistema”. No Sistema há uma progressão, é um trabalho metódico, de uma vida inteira. Meierhold não trabalhava assim. Aí está o problema (AUTANT-MATHIEU, 2016, tradução minha).

Por outro lado, temos a tese da pesquisadora brasileira Maria Thais intitulada, justamente, “Vsévolod Meierhold - o encenador pedagogo”. E temos Bogdánov, que aprendeu a biomecânica com Kústov, aluno de Meierhold, e chama a própria biomecânica de “sistema”. Picon-Vallin também considera como “pedagógicas” diversas atividades do encenador russo. Enfim, serão arriscadas algumas respostas para essa questão ao longo desta tese.

De todo modo, Autant-Mathieu ajuda-nos a refletir sobre os possíveis traços do teatro de Meierhold nos séculos XX e XXI. Ela afirma que o que era apaixonante nesse encenador, e com certeza desafiador para quem se dedica a estudá-lo, é que ele estava em constante mudança. Penso que isso talvez já seja um grande legado.

1.2 Referências e Interferências: relações de filiação

Jacques Copeau, que descobre em 1916, na identidade entre sua visão e a de Meierhold sobre a teatralidade, o ator, “a máscara e o grotesco”, lendo o livro de Aleksandr Bashki sobre o encenador russo, se pergunta se “existe entre homens que se ignoram e que

não puderam influenciar-se mutuamente, um fundo comum de ideias?” (COPEAU *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.18).

A história das estreitas e complexas relações entre os artistas ao longo do início do século XX, segundo Picon-Vallin (2013), “ainda está por fazer”, mas fato é que algumas ideias estavam no ar. Falar de influências nesse período, exceto em casos muito específicos, é sempre difícil. Talvez por essa razão, Picon-Vallin prefira tomar emprestado do filósofo Michel Serres²⁰ o conceito de interferência e a ideia de entrecruzamento que considera que

[...] as cenas de vanguarda estão abertas à circulação de ideias e experiências, e o fenômeno se intensifica tanto pelo movimento de colaboração das artes entre si, cuja origem está no romantismo alemão, quanto pela combinação arte/ciência [...]. Esse é o modelo de existência da arte moderna e, em especial, do teatro, que não pode ser pensado fora dessas figuras de troca, de cruzamento em variados níveis (PICON-VALLIN, 2013, p.20).

Assim, os entrecruzamentos e interferências são fundamentais no desenvolvimento dos teatros de vanguarda russos e europeus. E na tentativa de compreender melhor os princípios e procedimentos do teatro de Meierhold para rastrear posteriormente seus ecos, reverberações e, finalmente, os possíveis traços deste teatro na cena contemporânea, foi preciso dar um passo atrás e buscar as suas referências.

Por *referências* classifico aqueles artistas cujas obras foram fundamentais para que Meierhold desenvolvesse as matrizes do seu teatro, seja por atração ou necessidade de ruptura, como Richard Wagner, Adolphe Appia, Gordon Craig e Constantin Stanislávski.

É importante lembrar que as matrizes utilizadas por Meierhold para a elaboração do seu teatro não se restringem às ideias de seus “mestres” ou às referências teatrais. No 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

²⁰ Michel Serres (1930 -) é um filósofo francês. Escreveu entre outras obras "O terceiro instruído" e "O contrato natural". Imortal da Academia Francesa, tem contribuído para os estudos em epistemologia, filosofia da ciência, educação, meio ambiente e comunicação. Formado pela École Normale Supérieure, foi colega de departamento, na década de 1960, de Michel Foucault nas universidades de Clermont-Ferrand e Vincennes; lecionou também na Université Paris VII e História da Ciência na Sorbonne; foi professor visitante na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP; atualmente, é professor emérito de Francês na Universidade de Stanford, EUA. Integra o comitê diretor da TV5 e escreveu vários documentários educativos que foram utilizados no Brasil pela TV Escola.

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 relação do seu teatro com a linguagem da música é justamente o assunto da parte 2 desta tese).

Ainda no encaixe das possíveis relações de filiação no teatro meierholdiano, denomino *interferências* as relações diretas, porém de caráter diverso. Às vezes, vias de mão dupla, influências pontuais embora importantes em determinado aspecto: alunos que se tornaram também mestres do teatro e contatos importantes com grandes artistas da época, como M. Reinhardt, G. Fuchs, J. Dalcroze, I. Duncan, L. Fuller, Mei Lan Fang, B. Brecht, S. Eisenstein, M. Tchékhouv, N. Kústov, F. Burian, Varpaskhóvski, Seki Sano, N. Okhlópkov, E. Vakthângov, I. Liubimov, T. Kantor, L. Jovet, J. Littlewood, H. Acterian, N. Hikmet e H. Flanagan.

Vale dizer que a maioria das *Referências* enumeradas aqui também tomaram Meierhold como referência artística e, nesse sentido, poderiam pelo critério da “via de mão dupla”, ser alocados em *Interferências*. E, por outro lado, muitos dos artistas na lista das *Interferências* constituíram verdadeiras referências para Meierhold em determinado momento. Mas há uma diferença importante: as *interferências* são de fato mais pontuais, menos fundamentais que as *referências* que persistem ao longo de toda a sua carreira. Meierhold não escreve, por exemplo, um artigo extenso sobre Fuchs, como faz sobre Craig, ou desenvolve princípios de jogo na encenação a partir da leitura da obra de Jovet, como acontece com Appia e seu texto “A música e a encenação”.

Por fim, é importante ressaltar que a principal fonte de pesquisa no rastreamento desses nomes (especialmente as *referências*) foram os textos escritos por Meierhold, traduzidos do russo para o francês por Béatrice Picon-Vallin em 4 volumes publicados pela editora l’Âge D’Homme (*Écrits sur le Théâtre* I, II, III e IV). Trata-se da compilação mais completa dos textos de Meierhold publicada até o momento.

Figura 11 - Écrits sur le Théâtre I, II, III e IV



Fonte: Arquivo pessoal

1.2.1 Referências

Wagner: reflexões sobre a ópera

Richard Wagner (1813-1883), o famoso músico alemão, é citado por Meierhold em, ao menos, 57 páginas (mais de uma vez em cada página, na maioria das vezes) dos seus escritos²¹. Um número bastante considerável.

No texto *Meierhold Fala*, constituído de reflexões de Meierhold anotadas por A. Gladkov, é possível ler a seguinte recomendação de Meierhold:

Leiam mais! Leiam sem descanso! Leiam! Leiam com um lápis na mão! Sublinhem as citações! Deixem dentro dos livros papéis com as indicações das passagens que chamaram sua atenção! É indispensável. Em todos os livros da minha biblioteca há pequenas folhas e notas. Por exemplo, **eu li Wagner inteiro em alemão**. Todo mundo o conhece como compositor e autor de libretos, mas ele escreveu também dez volumes de artigos muito interessantes. Eu os estudei todos. Vocês podem encontrar todas essas folhinhas que eu grifei e vocês compreendem o que me interessou nesses livros. Nada de piedade pelas margens dos livros! Grifem-os! Um livro anotado tem pelo menos dez vezes mais valor que um livro novo (MEYERHOLD, 1992, tomo IV, p.369, tradução minha, grifo meu).

Assim, o contato de Vsévolod Meierhold com os escritos de Wagner 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 por Meierhold, no Teatro Mairinskii, que pode ser considerado o espetáculo exemplar da sua concepção de drama musical.

Por sua vez, Maria Thais (2009, p.49) 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*. Tal perspectiva será analisada no tópico seguinte, mas, 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.

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

²¹ De acordo com o que pude verificar nos índices remissivos dos textos de Meierhold publicados pela editora l'Âge D'Homme.

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).

De fato, 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.

Antes mesmo da montagem de *Tistão e Isolda*, ainda em 1907, Meierhold escreve no tópico “As Primeiras Tentativas de Criação de um Teatro de Convenção” no texto *Contribuição à História e à Técnica do Teatro*:

Richard Wagner revela o diálogo interno com a ajuda da orquestra. Somente a frase musical cantada pelo intérprete parece não ser suficientemente forte para expressar a experiência interna dos heróis. Wagner então chama em seu socorro a orquestra, contando com que apenas ela seja capaz de dizer o não-dito, de abrir perante o espectador o Segredo. Assim como a frase cantada no drama musical, a palavra no drama não é uma arma suficientemente forte para revelar o diálogo interior. E não seria verdade que, se a palavra fosse a única arma que revelasse a essência da tragédia, qualquer um poderia interpretar em cena. Pronunciar as palavras, e mesmo pronunciá-las bem, ainda não significa dizê-las. Aparece então a imprescindibilidade de pesquisar novos meios de expressar o não dito, de revelar o escondido. Assim como Wagner confere as experiências da alma à orquestra, eu as confiro aos *movimentos plásticos* (MEYERHOLD, 2012, p.78-79).

Percebe-se, no contexto do simbolismo e no enalço do pensamento de Wagner, o nascimento da ideia de convenção que Meierhold deseja evidenciar, além da afirmação das outras vozes da cena para além do texto. Portanto, a característica da integridade (interdependência dos componentes da cena) proposta por Wagner para o drama musical colabora, num primeiro momento, para que Meierhold compreenda a complexidade da composição cênica e as tarefas que o encenador deveria cumprir para o domínio de todos os aspectos da cena.

Em *A Obra de Arte do Futuro*, Wagner expõe como profeta sua visão do teatro moderno:

Quem então será o artista do futuro?
Sem nenhuma dúvida o poeta (o musical e o verbal).
Mas quem será o poeta?
Incontestavelmente o ator.
Quem, por outro lado, será o ator?
Necessariamente **a associação de todos os artistas**. (WAGNER *apud* ABENSOUR, 2011, p.220, grifo meu).

Meierhold se confronta naquele momento justamente com a realização de uma grande ópera de Wagner, e o encenador seguirá essa premissa do compositor na sua montagem. No texto *Contribuição à Montagem de Tristão e Isolda no Teatro Mariúnski*, de 1909, Meierhold defende ainda o caráter convencional/convencionado da ópera. Mas não o convencionalismo da ópera italiana do século XVI e que chegou ao século XIX em toda a Europa. Nem, obviamente, uma interpretação naturalista, combatida por Meierhold. Sobre o ator e seu papel convencionado no drama musical:

Chaliápan é um dos poucos artistas da cena operística que, seguindo precisamente as marcações do gráfico de notas do compositor, cria com seus próprios movimentos um desenho. E esse desenho plástico é sempre harmoniosamente fundido com o desenho tônico da partitura.

[...]

Um fenômeno como Chaliápin mostrou pela primeira vez, ao ator do drama musical, o único caminho à grande construção proposta por Wagner (MEYERHOLD, 2012, p.98).

Nesse momento Meierhold acreditava que a síntese das artes, proposta por Wagner na base de sua reforma, evoluiria:

Grandes arquitetos, pintores, regentes e diretores, constituindo-se em seu elo, vão despejar no Teatro do Futuro todas as suas iniciativas artísticas. No entanto, sabemos bem que essa síntese não poderá ser realizada sem o advento do *novo ator* (*Idem, ibidem*).

Contudo, a sua visão das ideias de Wagner vai sendo redefinida com o desenvolvimento de suas reflexões para os trabalhos seguintes. Para acompanhar essa transformação, considero necessário compreender o princípio de “síntese das artes” formulado por Wagner com seu *Gesamtkunstwerk*. Segue a definição do termo segundo Patrice Pavis no *Dicionário de Teatro*:

Termo forjado por R. WAGNER, por volta de 1850. Literalmente, *obra de arte global* (ou de conjunto, ou total) às vezes traduzida (meio às pressas) por *teatro total*. A estética da ópera wagneriana procura a obra “mais altamente comunitária” que seja síntese da música, da literatura, da pintura, da escultura, da arquitetura, da plástica cênica etc. Esta procura é, em si, sintomática, tanto de um movimento artístico – o simbolismo – quanto de uma concepção fundamental do teatro e da encenação (PAVIS, 1999, p.183).

O pensamento de Wagner coloca uma questão que, longe de estar encerrada²², ainda que superada em muitos aspectos, faz parte das inquietações de muitos artistas da cena. A encenação teatral deve considerar a ideia de fusão ou separação das artes? A teoria da *Gesamtkunstwerk* coloca assim o problema da especificidade do teatro:

[...] é arte “bastarda” e “impura” composta com o que lhe cair nas mãos (os diferentes sistemas cênicos)? Ou é uma totalidade harmoniosa na qual tudo o que aparece em cena se confunde como num crisol, como parece sugerir Wagner (*Idem, ibidem*).

Pavis afirma, contudo, que se há o efeito de fusão, não é no nível da produção de sistemas, mas, sim, naquele de sua recepção pelo espectador. Ele afirma que

[...] Aí reside, sem dúvida, o paradoxo do *Gesamtkunstwerk*: unir numa experiência única para o espectador [...], sem deixar de conservar para cada uma delas seu poder específico. Mais do que proceder a uma fusão – onde cada elemento perderia sua qualidade – o *Gesamtkunstwerk* integra cada arte num conjunto transcendente, ou seja, para Wagner, o drama musical (*Idem, ibidem*).

De acordo com esta análise de Pavis, seria mais exato distinguir vários tipos de *Gesamtkunstwerk*, de acordo com o elemento que serve de alicerce para as outras artes. Segundo o autor, para Wagner seria a música, mas para M. Reinhardt, por exemplo, seria o texto poético. Pavis aponta, ainda que brevemente devido à natureza de seu texto que se constitui como um dicionário, a possibilidade de um *antigesamtkunstwerk*, isto é, o “distanciamento recíproco dos sistemas”. É o que, segundo o autor, se configura na técnica do distanciamento [não necessariamente brechtiana, para Meierhold também] Cada sistema significante²³ conserva não só sua autonomia, como distancia os outros. Brecht afirma

Que as artes irmãs da arte dramática sejam pois, convidadas à nossa casa, não para fabricar uma “obra de arte total”, na qual elas se abandonariam e se dissolveriam todas, mas para fazer adiantar a tarefa comum, cada uma a sua maneira. Todas as suas relações consistirão em se distanciar umas das outras (BRECHT *apud* PAVIS, 1999, p.184).

As respostas negativas à utopia do *Gesamtkunstwerk* foram muitas: Shopenhauer glorificou a música pura; Appia e Craig recusam “a ideia wagneriana de um teatro como arte

²² Um exemplo: O artista e pesquisador Ernani Maletta, que será objeto de estudo da parte 3 desta tese, também se fundamenta nas reflexões de Wagner (confrontando-as) para elaborar o seu conceito de “atuação polifônica”.

²³ Maletta utilizaria, no lugar de “cada sistema significante”, a expressão “cada voz”.

suprema, nascido da união ou da fusão de várias artes” mas “eles pregam a harmonia necessária entre os diversos meios de expressão cênica”. E, segundo Picon-Vallin, outros artistas “afirmam sua vontade de pegar a ‘pequena estrada’, a das artes da rua, do circo, [...] do teatro popular, que aparece ao mesmo tempo como uma força de destruição e uma força de vida capaz de regenerar a cena” (2013, p.23).

Assim, diante da formulação da “obra de arte total” wagneriana, com a qual se confrontam os artistas do início do século XX, seja para aceitá-la, transformá-la ou recusá-la, Meierhold se coloca o problema da “síntese”. E o percurso para a sua própria redefinição dessa ideia passa pela defesa da autonomia do teatro. O que Meierhold faz é pegar as duas estradas: a pequena, das artes marginais, e o grande projeto wagneriano de um teatro de tipo musical: Está aí a sua contribuição, depois da inicial decepção com a “utopia da síntese do teatro dramático”. Contribuição que contém em sua essência a ideia de *dissonância*, abrangendo rupturas, desequilíbrios e brevidades próprias às artes populares, como o Teatro de Feira (*balagan*).

Ainda que muitas ideias de Wagner experimentadas por Meierhold tenham sido abandonadas ao longo dos anos, certos princípios permaneceram (e nem é preciso dizer, tratando-se de Wagner e Meierhold, que tais princípios são musicais). Um exemplo disso é o princípio das ideias associativas.

No texto *O professor Bubus Teatro e Música*, de 1925, Meierhold destaca que Wagner introduz dois momentos novos no drama musical: o *leitmotiv* e a melodia infinita. O encenador não discorre sobre a melodia infinita em sua conferência por considerar que esse é um fator “especificamente 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, 1998, p.450, tradução minha).

A conclusão de Meierhold é a seguinte: “Quando Wagner reforma a orquestra, ele capta a capacidade associativa do espectador” (*Idem, ibidem*, tradução minha):

Eu **deixei de lado a melodia infinita**, porque trata-se de um fator especificamente musical que, nesse caso, não nos ajudará em nada. Mas eu devo destacar que há ainda uma outra particularidade em Wagner – parece que ninguém havia ainda tocado esse problema estudando Wagner – uma particularidade que, justamente, me fez refletir muito: Wagner sabe agir sobre o espectador com a ajuda das associações. Eu não sou especialista na questão, mas noto, observando o público, que uma interpretação que faz intervirem associações é mais eficaz que uma outra. É isso que nós temos em vista nos diversos aspectos do espetáculo, e as diferentes técnicas de atuação, do jogo de cena e ainda as técnicas de encenação, são reguladas em função da aptidão associativa do homem (MEYERHOLD, 2009, Tomo 2, tradução minha).

Esse é um tema a que o encenador atribui a maior importância, tanto que pela recorrência com que é abordado nos seus textos teóricos e relatos de espetáculos, pude rastrear e mapear o *Jogo sobre o princípio do leitmotiv*²⁴ com dois procedimentos: “Construção de ostinatos: repetição obstinada de melodias, entonações, frases ou episódios significativos” e “Construção de tema pantomímico para o jogo da personagem”. Princípio e procedimentos evidentemente inspirados em Wagner, desenvolvidos por Meierhold com o objetivo de ativar a “capacidade associativa” nos espectadores de seu teatro.

Appia: a encenação musical

Tão importante quanto a de Wagner é a obra de Appia para Meierhold. E o ponto de partida da reflexão de Appia sobre a arte do teatro é justamente o drama wagneriano.

Cenógrafo e encenador, artista e teórico, Adolphe Appia (1862-1928) está na origem das revoluções cênicas mais profundas cujas reverberações fazem ecos no teatro de hoje. Segundo Gordon Craig, Appia é o mais nobre representante do teatro moderno, mas veio muito cedo para ser reconhecido, “aproximadamente setenta e cinco anos antes do momento propício [...]” (CRAIG *apud* BABLET-HAHN *in* APPIA, 1986, orelha, tradução minha). Longos anos tiveram que passar para que suas ideias de encenação pudessem ser aplicadas.

Tradutora de Appia, Marie L.Bablet-Hahn comenta que “[Appia] desenvolvera as noções de teatro de festa, de teatro de participação, de teatro sem espectadores: utopias mais atuais que nunca” (*in* APPIA, 1986, orelha, tradução minha). Também Meierhold apresenta as noções de teatro-ação e teatro-festa em seu livro *Do Teatro*. Segundo Picon-Vallin,

²⁴ Ver dissertação p. 109-114: “Jogo sobre o princípio do *leitmotiv*”.

A partir de dois princípios: convenção consciente de Briúsov e ação dionisíaca de Viatchesláv Ivanov ele [Meierhold] busca ressuscitar um teatro que englobe todos os gêneros, para um público unido “o povo inteiro” que, em vez de contemplar passivamente, participa da ação teatral numa espécie de unanimidade religiosa (2013, p.60).

Sobre a influência de Appia sobre Meierhold, Juan Antonio 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 minha).

Em sua importante obra *A Música e a Encenação*, escrita em 1895-97, Appia postula que

A encenação, como toda combinação no espaço com variação no tempo, pode reduzir-se a uma questão de proporção e de ordem sequencial. Seu princípio regulador deve então ditar as proporções no espaço e a sua ordem sequencial no tempo, uma dependendo da outra. No drama, é o poeta que parece poder ditar essa proporção e essa continuidade pela quantidade e a ordem sequencial do seu texto. Contudo, é apenas aparência, ele não pode ditá-las, pois o texto não tem uma duração fixa em si mesmo, e o tempo que esse texto não ocupa fica sem medida possível. Mesmo tomando nota no cronômetro da duração da palavra e do silêncio, essa duração encontrar-se-ia ditada apenas pela vontade arbitrária do autor ou do encenador, sem necessariamente derivar da concepção primeira. [...] **A música em contrapartida fixa não somente a duração e a continuidade do drama, mas, nós o vimos, deve ser considerada do ponto de vista representativo como sendo ela própria o tempo.** O poeta-músico possui, portanto, o princípio regulador que, derivando da concepção primeira, dita a encenação peremptoriamente, segundo a necessidade, sem passar novamente pela vontade do dramaturgo, e esse princípio faz parte integrante do seu drama e participa da sua vida orgânica. [...] Esse espaço de certa forma musical, a encenação da obra do poeta-músico, mostra-se muito diferente daquele onde o poeta sozinho procura realizar sua ação dramática; e já que é a música que cria esse espaço, é da música que nós receberemos todas as informações que queremos sobre esse ponto (APPIA, trad. CAFÉ, p.348, grifo nosso).

Appia e Meierhold compartilham a ideia de que a música deve conduzir a encenação, de que a dimensão musical condiciona a ação dramática, a imagem visual é a encarnação plástica da substância sonora, não do texto.

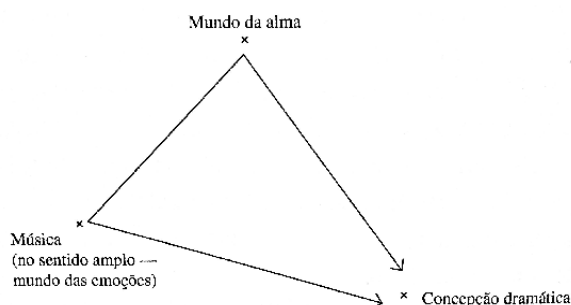
Na encenação de *Tristão e Isolda*, ópera de Wagner, Meierhold inspira-se também em Appia. Ele não respeita as rubricas de Wagner. Compartilha com Appia a ideia de que o encenador deve partir não do libreto, mas da partitura que fornece as soluções cênicas.

Picon-Vallin (2013) afirma que Meierhold “compreendeu com Appia que lutar por Wagner é em primeiro lugar lutar contra ele”²⁵ (p.58). Sobre Wagner, Appia pondera:

Os dramas de Richard Wagner nos revelaram uma forma dramática nova, e sua maravilhosa beleza nos convenceu do alto alcance dessa forma. Nós sabemos agora qual é o objeto da música e como ela pode se manifestar. Mas ao descobrir o poder infinito da expressão musical, esses dramas nos iniciaram nas relações particulares que existem entre a duração musical — oferecida às nossas orelhas — e o espaço cênico — onde o drama se desenvolve para os nossos olhos; e nós sentimos na sua representação um mal estar doloroso proveniente da falta de harmonia entre essa duração e esse espaço. **A causa da nossa impressão se encontra na convenção cênica atual, convenção incompatível com o emprego da música no drama** [É esta premissa que origina o teatro da convenção de Meierhold]. Essa constatação nos trouxe ao estudo das consequências que o emprego da música poderia ter sobre o espetáculo, de onde resultou a descoberta do princípio hierárquico entre os fatores do drama, princípio que traz uma transformação completa da técnica teatral (APPIA, trad. CAFÉ, Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB – Vol. 4, Ano 2 Textos e Versões, p.201, grifo meu).

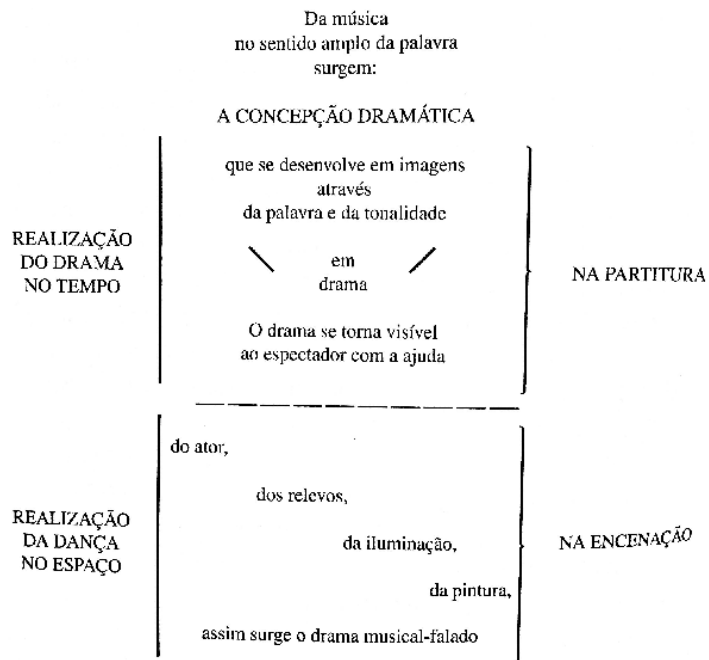
E, por sua vez, Meierhold escreve sobre Appia:

Appia (*Die Musik und die Inszenierung*) [A Música e a Encenação] não vê outra possibilidade de chegar à concepção dramática que não a de se dobrar inicialmente ao mundo das emoções – à esfera musical.



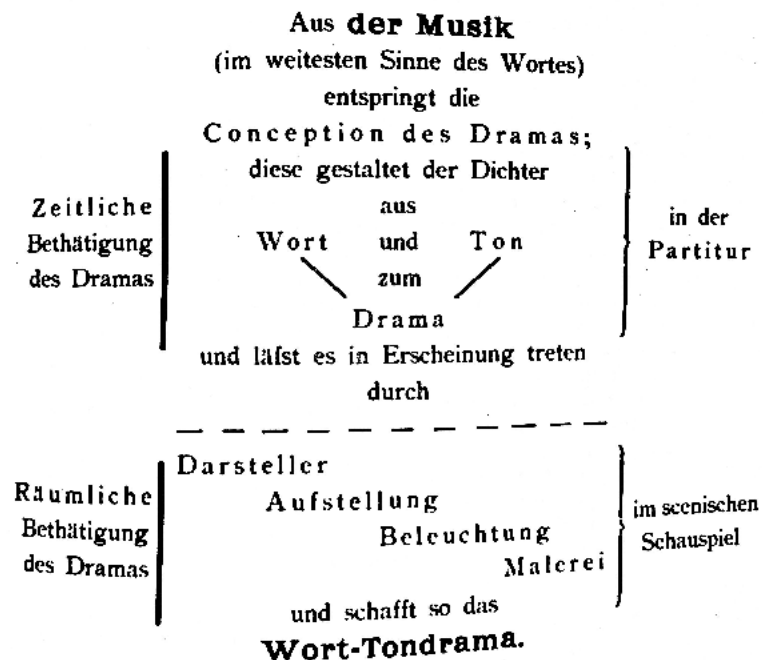
Appia não considera possível o caminho da direita, a concepção dramática criada sem passar pela música resulta num libreto inútil. E mais, como Appia graficamente define a inter-relação de elementos do teatro de ópera:

²⁵ Meierhold também estabelece essa fidelidade polêmica com outros mestres, inclusive autores clássicos russos.



(MEYERHOLD, 2012, p. 100).

Figura 12 - Gráfico original de Appia



Fonte: APPIA, Oeuvres Complètes, tome II, 1987.

Nota-se, no mínimo, dois aspectos levantados por Appia que parecem ter provocado as ideias de Meierhold: a duração musical como princípio regulador da encenação (que é

exatamente a base do princípio identificado como *Jogo sobre o tempo*²⁶) e a necessidade da convencionalidade no teatro.

Porém, o encenador russo parece se afastar também de Appia, como aconteceu com Wagner. E é novamente através da radicalização da ideia de *dissonância* apoiada no grotesco. No texto *Balagan*, terceira parte do seu livro *Do Teatro*, Meierhold apresenta o grotesco como a própria essência da teatralidade, e chega mesmo, no fim de 1912, a definir a arte do teatro, não como Appia ou Craig:

[...] “através da hierarquia dos meios de expressão artística” ou pela “convergência, pela união harmoniosa de seus materiais constitutivos”, mas por uma ferramenta conceitual que, elaborada a partir de suas experiências plurais [...] será capaz de estruturar relações ao mesmo tempo temáticas e formais em séries de oposições (PICON-VALLIN, 2013, p.28).

Craig: tradição e vanguarda

Como Meierhold, Gordon Craig²⁷ alimentou a esperança de formar artistas e técnicos que o acompanhariam na tarefa de criar o “teatro do futuro”. Como pode ser constatado no seu texto “Rumo a um Novo Teatro”, sua fixação com o futuro não escondeu seu interesse pelo passado, “tal é a reverência com que trata os teatros da Antiguidade, grande inspiração de seu ideário” (RAMOS *in* CRAIG, 2017, p.15). O mesmo paradoxo de Meierhold: tradição e vanguarda. Ou, como comenta Luiz Fernando Ramos²⁸ sobre Craig: “a mirada no futuro com as lentes no passado” (*Idem, ibidem*).

Craig reivindica – e aí está mais uma semelhança com as propostas de Meierhold - uma nova cena que desse ao teatro a condição de arte autônoma, “uma que fosse parelha à arquitetura e à música e distinta da literatura” (CRAIG, 2017, p.16).

²⁶ Ver dissertação p.59: “Jogo sobre o tempo”.

²⁷ O inglês Edward Craig (1872-1966) foi ator, gravador, cenógrafo, encenador e teórico do teatro. Seu primeiro e mais conhecido livro *The Art of the Theatre*, de 1905, teve uma enorme influência sobre toda a vanguarda teatral europeia. Em 1911, uma edição ampliada, *On the Art of the Theatre*, incorporou artigos publicados na revista *The Mask*, editada por Craig de 1908 a 1929. Um desses textos particularmente, *The Actor and the Ubermarionette*, intensificou o impacto de suas ideias e proposições sobre a cena teatral de seu tempo, ao propor um teatro sem atores, agora diluídos entre as formas da cena como matéria fugaz e fluida. [...] Foi o caso, por exemplo, de Stanislavski, que contratou Gordon Craig [para encenar Hamlet] mesmo tendo uma visão do fenômeno teatral oposta à dele (RAMOS *in* CRAIG, 2017, contracapa).

²⁸ Luiz Fernando Ramos traduziu e publicou recentemente (2017) dois textos de Craig inéditos em português: “Rumo a um Novo Teatro” e “Cena”.

Segundo Ramos, é também à música que Craig almeja com seu projeto *Scene*, sua principal invenção, que mesmo ignorada à época em que ele a revelou, terminaria por revolucionar a cenografia e a cena do século XX (in CRAIG, 2017, p.12). O projeto se estruturava por meio de *screens* ou telas/biombos. [...] No texto da patente²⁹, Craig apresenta e defende apaixonadamente seus screens: “dispositivos de telas articuladas em abas que, sustentadas sobre rodas, **almejavam dar à arquitetura cênica uma mobilidade e flutuação só habituais à música**” (CRAIG, 2017, p.13, grifo meu).

Meierhold afirma não ter lido Craig em 1905, quando efetua sua mudança de rota em direção ao teatro de convenção³⁰. Só na primavera de 1906 é que ele vai mergulhar em *O Teatro do Futuro*, de Fuchs e depois em *A Arte do Teatro*, de Craig, então traduzido na Rússia.

No texto *Da Arte do Teatro* (1905), Craig apresenta o que ele chama de “Primeiro diálogo entre um profissional e um amador de teatro”. Segue um trecho no qual o artista apresenta sua ideia de encenação:

O Encenador – (...)Você sabe o que é a Arte de Teatro?

O Amador de Teatro – Parece-me que é a interpretação dos atores.

O Encenador – Você acha então que pode tomar uma parte pelo todo?

O Amador – Claro que não. Você quer dizer então que é na peça que consiste a Arte do Teatro?

O Encenador – A peça é uma obra literária. Como é que uma arte seria ao mesmo tempo outra?

O Amador – Se essa arte não consiste na representação dos atores e nem na peça, teremos de concluir pelo cenário e a dança? É isso que você pensa?

O Encenador – Não. A arte do teatro não é nem a representação dos atores, nem a peça, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência do cenário; pelo ritmo que é a essência da dança.

O Amador – E do gesto, das palavras, das linhas e das cores, do ritmo – qual é o mais essencial a essa arte?

O Encenador – Nenhum é mais importante que os outros. Da mesma maneira que uma cor não é mais útil ao pintor do que qualquer outra ou um som mais necessário do que o outro ao músico. No entanto, talvez o gesto seja o mais importante: é para a arte do teatro o que o desenho é para a pintura, a melodia para a música. A Arte do Teatro nasceu do gesto – da dança (Cadernos de Teatro³¹ – N.89, Abril/Maio/Junho – 1981)

²⁹ O projeto foi patenteado em quatro países (Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos) e continuou sendo desenvolvido por Craig até a década de 1920.

³⁰ Meierhold faz essa afirmação no texto “E. G. Craig”, de 1909 (Écrits sur le Théâtre, tome I, p. 148).

³¹ <http://otablado.com.br/wpcontent/uploads/notebookstheater/aaa42ccc47c637c40d4152eb499a4763.PDF>

Meierhold segue Craig na ideia de que a totalidade da arte do teatro é preservada na figura do encenador e se atribui o título de “autor do espetáculo”. Ele afirma: “Nenhum dos meus projetos será completamente realizado enquanto eu não for, eu mesmo, cenógrafo. Até então sou apenas o conselheiro do cenógrafo” (MEYERHOLD, 1973, tomo I, p.150, tradução minha). Mais um motivo para sua admiração por Craig: Em 1909, Meierhold publica um artigo informativo sobre Craig como introdução à tradução de um dos seus livros na União Soviética e começa dizendo que E. G. Craig “pertence à raça dos atores”, depois relata as primeiras experiências do artista concluindo que ele “não é somente um ator, mas um cenógrafo nato (MEIERHOLD, 1973, tomo I, p.148, tradução minha).

Craig também escreve sobre Meierhold em um artigo consagrado ao teatro soviético³². Ele o apresenta como o maior encenador soviético, “um experimentador”:

“As horas que eu passei com ele [Meierhold] eram desprovidos de todo pedantismo; eu as passei na companhia de um homem que desejava, como eu mesmo desejava ser um Artista do Teatro. Se pergunta, como eu mesmo me pergunto: “o que é, então, o teatro?” (CRAIG in MEYERHOLD, 1973, tomo I, p.306, tradução minha).

Apesar das afinidades, observa-se um pequeno deslocamento de Meierhold em relação às ideias de Craig sobre a função do encenador teatral. Em 1914, no texto *A Barraca de Feira*, artigo que aborda especialmente o trabalho do ator, Meierhold dirá que no reino do teatro, “o Rei não é, evidentemente, o encenador, como Craig acabara de afirmar. Talvez o encenador seja o primeiro-ministro, aquele que conhece as leis melhor que os outros” (MEYERHOLD, 1973, tomo I, p.249, tradução minha).

Outra assimetria: na época em que Gordon Craig convoca o teatro a se liberar do texto, Meierhold reafirma o elo do teatro com uma literatura que ele deve “alcançar”, mas esse elo é feito de compreensão musical e global, não analítica, do texto, desprovida de submissão ou respeito incondicional.

Contudo, há ainda muitas referências comuns derivadas do contato direto entre os dois artistas que se deu, principalmente, pela estadia de Craig no Teatro de Arte de Moscou. No início de 1908, Stanislavski parecia cansado de sua estética e buscava algo que revigorasse o TAM. Isadora Duncan, que havia conquistado a admiração dele, o convence de que o diretor inglês Gordon Craig é a pessoa certa para isso. Stanislavski não havia lido os textos de Craig (Meierhold já os conhecia bem nessa época), mas conhecia seu nome. O convite para uma

³² The Russian Theatre Today, The London Mercury, 1935, vol.32, nº 192

encenação foi feito naquele mesmo ano, mas a estreia de *Hamlet* só aconteceria em 1912. Como é possível verificar lendo as inúmeras cartas trocadas pelos artistas envolvidos na montagem, o processo de ensaios foi longo e turbulento. Não é o foco da presente pesquisa relatar essa experiência, mas destaca-se aqui a oportunidade que Meierhold teve de travar contato com Craig e suas inovações artísticas durante sua passagem pelo TAM.

Um dos aspectos dessa inovação era certamente a qualidade geométrica dos projetos visuais de Craig. A escadaria, tão característica da visualidade cênica do seu teatro, abria possibilidades de recortes da cena não só horizontalmente como verticalmente, além dos célebres biombos móveis (*screens*) que foram utilizados pela primeira vez (ainda que não como no seu projeto ideal) em seu *Hamlet* no TAM.

É curioso notar que, como Meierhold, Craig era fascinado pela arte japonesa do teatro Nô e a escadaria é uma das afinidades do seu teatro com essa arte. Segundo Almir Ribeiro,

“[...] a escadaria remete a um movimento de ascensão, ou elevação (...). No cenário imutável do teatro Nô, a árvore, cujos galhos se retorcem em direção ao alto, possui um simbolismo explícito dos objetivos espirituais a serem alcançados pelos seres humanos” (RIBEIRO, 2016, p.94).

Especialista em Craig, o pesquisador Almir Ribeiro também destaca as reverberações do contato entre Craig e Meierhold:

Este novo potencial visual na cena teatral encontrou enorme aceitação em personalidades importantes no cenário teatral de sua época. Meyerhold, por exemplo, admitiu que sua concepção de Construtivismo havia sido influenciada pelas ideias de Craig. Craig ficou muito satisfeito com seu encontro com Meyerhold, principalmente, por ter encontrado ali um admirador: “Meyerhold me pediu para dirigir uma peça em seu teatro” (CRAIG *apud* RIBEIRO, 2016, p.95).

O pesquisador sugere ainda que o protagonismo da escadaria na cena *A Escadaria de Odessa* do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, pode ter sido influência das ideias de Craig, visto que Eisenstein era na época desse contato, assistente de Meierhold.

Stanislávski: mestre e antimestre

Nas relações³³ Stanislávski-Meierhold encontram-se um dos nós da história do teatro moderno, na opinião de Picon-Vallin. Sabe-se, por exemplo, que em 1938 aconteceram vários encontros entre os dois artistas:

[...] trancados numa sala, sem testemunhas, conversam, enfim, no ocaso da vida, a respeito de tudo o que os preocupa, sem que nada desses encontros tenha transpirado. [...] De todo modo, a troca aconteceu, mítica, nesses encontros finais, em pleno recrudescimento do terror stanilista. Mas ela permanece misteriosa (PICON-VALLIN *in* Folhetim³⁴, edição 30, 2013, p.17-18).

Para Maria Thais, as relações entre C. Stanislávski e V. Meierhold revelam um pouco das polaridades que se encontram durante todo o século XX na prática e, especialmente, nos processos de formação de ator, mas aponta, ainda assim “simetrias” na cena e na pedagogia dos dois artistas russos.

Autant-Mathieu, historiadora especialista em Stanislávski, por sua vez, considera difícil situar Meierhold em qualquer prolongamento de Stanislávski, pois eles divergiram em questões fundamentais. Ela se opõe, por exemplo, à aproximação feita entre a biomecânica e o método das ações físicas de Stanislávski. Considera que, em sua origem, as duas práticas se divergem porque uma se apoia na organicidade e a outra, ao contrário, recusa-a.

Da minha parte, considero que os dois mestres russos, que se tornaram grandes marcos teóricos, encarnam sim dois polos entre os quais todo o teatro do século XX gravita: a organicidade e a artificialidade. Mas esses polos são, na verdade, reflexos do tensionamento da relação da teatralidade com o real³⁵. E esse tensionamento marcou a reflexão teatral desde o princípio do século XX (e persiste no teatro contemporâneo). O teatro de Stanislávski e o de Meierhold trazem, justamente, a marca dessa interrogação.

Sem dúvidas, esse tema merece um estudo aprofundado, mas dado o limite deste tópico cujo objetivo é apontar as ideias de Stanislávski que - por aproximação ou oposição - constituíram-se referências para Meierhold no desenvolvimento de sua arte, tomarei apenas três referências principais, além das minhas próprias observações, para a discussão do tema: a

³³ Os eventos que marcaram as relações de Stanislávski e Meierhold (encontros, convites, trabalhos) podem ser consultados na dissertação “O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia” p.27-31.

³⁴ Uma publicação do Teatro do Pequeno Gesto.

³⁵ Esse tema será abordado na parte 2 desta tese quando será apresentado o conceito de *jogo* para Meierhold.

comunicação³⁶ intitulada “Stanislavski e Meierhold: simetrias assimétricas – da pedagogia à cena, da cena à pedagogia”, da pesquisadora Maria Thais; o ensaio³⁷ de Picon-Vallin intitulado “Stanislávski e Meyerhold – Solidão e Revolta”; e a entrevista que realizei em 2016 com Marie-Christine Autant-Mathieu.

Em sua comunicação, Maria Thais aponta o que ela denomina “simetrias” e “assimetrias” na cena e na pedagogia dos dois artistas russos. Para ela:

Se Stanislavski realiza o que Jacó Guinsburg chama de “revolução copérnica” – ao transferir o centro nevrálgico do teatro para a “natureza da criação orgânica”, transformando a dimensão estética e ética desta arte -, Meierhold, por sua vez, não realiza uma revolução menor. Meierhold ressignifica os conceitos de convenção e de artifício e afirma a soberania da *escritura cênica*, o que foi nomeado por Gérard Abensour de “a invenção da *mise en scène*”, provocando, no mínimo, uma mudança no eixo sob o qual se organiza as relações e os processos de criação teatral (MARIA THAIS in PIACETINI e FÁVARI, 2014, p.45).

Maria Thais afirma que prevalece o “senso comum” de uma oposição inconciliável entre Stanislavski e Meierhold que, a seu ver, não colabora para conhecermos e aprofundarmos nosso olhar sobre as respectivas perspectivas artísticas:

Prefiro **recusar a simples oposição** entre os dois e me apoiar na imagem desenhada pelo encenador russo Anatoli Vassiliev ao responder publicamente uma pergunta sobre Meierhold: “somos todos galhos de uma mesma árvore”. A imagem que reúne e enraíza os dois encenadores em uma mesma tradição me permite desdobrar inúmeras perguntas: De qual árvore fala Vassiliev? Existiria *uma árvore teatral russa* que reúne artistas aparentemente antagônicos sobre uma **raiz comum**? E *de que se constitui essa raiz?* (*Idem*, p.46, grifo meu).

A pesquisadora não responde, na comunicação, a própria questão, ponderando que o tema foge do nosso alcance, pois exigiria que observássemos as propostas artísticas e pedagógicas desses artistas russos a partir de um olhar mais amplo sobre a cultura russa – filosófica, religiosa, política, etc – que desconhecemos.

³⁶ Entre os dias 10 e 12 de dezembro de 2013, a SP Escola de Teatro recebeu o *Seminário 150 anos de Stanislavski* que reuniu pensadores, atores e diretores de teatro, pedagogos, estudantes e interessados no legado do mestre russo. O seminário resultou no livro intitulado *Stanislavski Revivido*. Dentre os convidados, estavam Marie-Christien Autant-Mathieu com a fala intitulada “O que podemos, ainda hoje, aprender do teatro russo e do sistema Stanislavski” e Maria Thais com a fala “Stanislavski e Meierhold: simetrias assimétricas – da pedagogia à cena, da cena à pedagogia”.

³⁷ Na edição “Especial Stanislavski”, nº30 da Revista Folhetim, do Teatro do Pequeno Gesto, de 2013, traduzido por Fátima Saadi.

Apresentei então essa imagem de Vassíliev, citada por Maria Thais, à historiadora, especialista em teatro russo, Marie-Christine Autant-Mathieu, levantando as mesmas questões e obtive, na sequência, a seguinte resposta:

- Maria Thais, no Brasil, disse que é necessário recusar a simples oposição entre Meierhold e Stanislávski. Ela faz uma reflexão sobre a imagem desenhada por Anatoli Vassíliev que, respondendo a uma questão sobre Meierhold, disse: “Somos todos galhos de uma mesma árvore”. E eu me pergunto de que árvore Vassíliev está falando. Você acredita que há uma árvore teatral russa que reúne todos os artistas aparentemente antagônicos? Com uma raiz em comum? Que raiz é esta?

É uma pergunta difícil. Acho que Anatoli Vassíliev faz alusão ao fato de Meierhold ter sido aluno de Stanislávski, de ter trabalhado 4 anos no Teatro de Arte e de ter estreado com Tchékhev, com *A Gaivota*... é um pouco difícil situar Meierhold em qualquer prolongamento de Stanislávski, pois eles divergiram bastante um do outro. Eu mesma me opus sobre a aproximação feita entre a biomecânica e o método das ações físicas. Acho que é um grande erro relacionar as duas coisas. Eu me coloco do ponto de vista de historiadora. Talvez do ponto de vista da prática pode-se encontrar exercícios em comum. Mas penso que, em sua origem, as duas práticas se divergem porque uma se apoia na organicidade e a outra, ao contrário, recusa a organicidade. Há filosofias que fundamentam estas abordagens. A biomecânica, como o próprio nome já diz, é uma abordagem fundamentalmente materialista. Enquanto o Sistema de Stanislávski, no primeiro e no segundo período, é um sistema baseado na vida humana, na mente humana, no corpo humano, e que é fundamentalmente organicista. Certamente podemos encontrar exercícios que podem ser feitos na biomecânica, mas é preciso compreender do que se fala.

A árvore, sim, poderíamos dizer que Stanislávski é o pai do teatro russo, incontestavelmente. Foi ele quem formou Meierhold, foi ele o primeiro diretor que fez emergir o teatro russo do século XIX ao XX, o primeiro que criou a função de diretor, diretor pedagógico. Foi ele quem teve a ideia de juntar um espetáculo a um repertório contemporâneo, sobre o qual se reflete, não um repertório que está na moda, mas um repertório mais complicado que permite avançar a pesquisa, etc.

Meierhold era de fato um aluno de Stanislávski, mas havia muitos outros. Portanto, sim, se considerarmos que todos os alunos de Stanislávski são ramos do teatro russo, por que não... é verdade que Vassíliev tem razão, na medida em que a história russa, não apenas o teatro, é uma história dolorosa e na diversidade, na dificuldade e nas provações, nós nos unimos. Acredito que esta ideia de transmissão, com elos que se unem uns aos outros, permitiu ao teatro russo permanecer unido, salvar-se, em uma história muito complicada, onde Stálin e os outros fizeram desaparecer criadores, atores e diretores. Portanto, a ideia de transmissão é uma ideia cara, que saiu cara também para os russos (AUTANT-MATHIEU, 2016)³⁸.

Sobre os traços de hereditariedade entre Stanislavski e Meierhold, Maria Thais também reconhece que não há, aparentemente, uma relação de continuidade entre eles: “Há, antes, uma ruptura, um confronto – cultivado por Meierhold e jamais respondido publicamente por Stanislavski” (MARIA THAIS in PIACETINI e FÁVARI, 2014, p.45).

A pesquisadora distingue Meierhold dos outros discípulos de Stanislavski como Vakhtângov, Tchékhev, Toporkók e Maria Knebel, tanto pelo caráter briguento de Meierhold

³⁸ A entrevista completa encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

como pela diferença pequena (uma década) de idade entre ele e Stanislávski. E destaca o fato de que o trabalho de um não sucede o do outro, mas, ao contrário, foram gerados concomitantemente, simultaneamente:

Assim, não é difícil, ainda que muitas vezes isso não seja observado, perceber o paralelismo existente entre as práticas artísticas e pedagógicas de Constantin Stanislavski e V. Meierhold. Basta acompanhá-los nas primeiras décadas do século XX para percebermos, na linha fronteira que os separa, as simetrias e assimetrias, que provocam um jogo de *oposição complementar* – de duplicidade – que nomeio *espelhamento* (*Idem*, p.47).

A autora considera como *espelhamento* a polarização entre duas vertentes opostas mas não excludentes. Ela propõe o seguinte quadro comparativo:

Figura 13 - Quadro comparativo Stanislávski/Meierhold

Stanislavski	Meierhold
Verdade da Arte	A Verdade da Arte é <i>convenção</i>
Psiquê (Alma)	Movimento
Cópia	Criação
Detalhes	Totalidade
O ator (um teatro que não sabe mentir)	O cabotino (o ator que sabe que mente)
Maquiagem (pessoa)	Máscara (persona)
O realismo	O realismo grotesco
Concepção monológica	Concepção dialógica
O espectador invisível	O espectador como criador (ou quarto elemento)
<i>Viver (experenciar)</i>	<i>Jogo</i>

Fonte: MARIA THAIS in PIACETINI e FÁVARI, 2014, p.45.

Vários pontos desse quadro comparativo poderiam ser facilmente questionados se considerarmos determinada fase, espetáculo ou experiência de cada um dos encenadores. A própria Maria Thais relativiza a simples oposição dizendo que os aspectos destacados por ela “foram apenas o ponto de partida destes encenadores e não o ponto de chegada”. E isso, a meu ver, faz toda diferença. Tal ponto de vista supera a ideia simples de negação e corresponde ao que Picon-Vallin aponta como um lugar *entre* a tradição e a ruptura, bastante importante nas vanguardas russas que, diferentemente das vanguardas europeias, não se deixam seduzir pela ideia de que o novo nasce do vazio.

Dessa forma, um intenso jogo de oposições pode ser observado ao longo das trajetórias artísticas dos dois diretores:

[...] aquilo que o Stanislavski, de algum modo, procurava nas suas primeiras décadas do século XX, passa a ser o que o Meierhold procura nos anos 1930. E aquilo que o Meierhold procurava nos anos 1910 é aquilo que o Stanislavski vai procurar nos anos 30 [...] (*Idem*, p.49).

A pesquisadora elege quatro ideias a partir das quais aponta as simetrias e assimetrias entre Stanislávski e Meierhold (e certamente esse exercício poderia ser feito com diversos outros princípios, ideias e conceitos). São elas: “O Estúdio”, “O Encenador-Artífice”, “A Função do Texto Dramatúrgico” e “O Encenador-Pedagogo”.

Para a ideia de estúdio a simetria apontada por Maria Thais está em seu princípio mesmo de laboratório, de espaço de artesanaria e pesquisa, ideia que os dois artistas cultivavam. A assimetria estaria, segundo a pesquisadora, no fato de que os estúdios de Stanislavski constituíam uma “estrutura fechada”, mais íntima, frequentada apenas pelos atores iniciados; enquanto os estúdios de Meierhold eram de “estrutura aberta”, havia turmas diversas, visitas abertas, atividades interdisciplinares, era enfim um espaço de trânsito.

A ideia de “encenador-artífice” parece apropriada, para Maria Thais, aos dois encenadores já que pensam o teatro como um “diálogo entre práticas concretas e ideias”. A diferença estaria no formato da “oficina” de cada “artífice”. Para Stanislavski, a “oficina fixa”, o Teatro de Arte de Moscou, que a despeito de todas as dificuldades e divergências com Niemerovitch-Dantchenko, foi seu principal espaço de atuação. Já Meierhold teve um percurso conturbado, paradoxal e, para muitos, até incoerente em certos momentos. É o que Maria Thais chama de “oficina nômade”. Ele foi do TAM ao seu próprio teatro passando pelos Teatros Imperiais, por atividades paralelas com o nome de Dr. Dapertutto, por trabalhos na Cia Vera Komissarjevskaia e no Cabaré Baía, entre tantos outros.

No que diz respeito à “função do texto dramatúrgico”, Maria Thais aponta várias assimetrias. Destaca-se aqui apenas uma, como exemplo: A diferença da relação entre texto dramatúrgico e escritura cênica, esta última muito mais acentuada no teatro de Meierhold do que no de Stanislavski:

Nos dois encenadores rompe-se com a figura de “dramaturgo de gabinete”, pois dramaturgos como Tchékhov, Górkí, Block, Maiakóvski, etc. não só estiveram presentes nos ensaios e processos de criação, como opinavam e, por vezes, transformavam seus escritos a partir do diálogo com os encenadores e atores [...]. Mas, sem dúvida, Meierhold vai exercer com liberdade a possibilidade da escritura cênica ao recompor, e mesmo reescrever a estrutura dramatúrgica. Talvez o caso mais exemplar de sua escritura espetacular (pois insere, corta, etc) seja a sua encenação de *O revisor*, de Gogol (*Idem*, p.53).

Por fim, a ideia (tão cara ao teatro russo) de “encenador-pedagogo” que tange, por sua vez, à questão (tão cara à minha pesquisa sobre Meierhold) de Meierhold ter desenvolvido ou não um *Sistema* ou mesmo um *Método*. Maria Thais observa que o senso comum considera como pedagogo somente Stanislavski e costuma desconsiderar as experiências pedagógicas realizadas por Meierhold. “O fato de não formular um *Sistema* o torna menor? Quantos formularam sistemas na longa história do teatro? Zeami, com o teatro Nô. E...?” (*Idem*, p.54):

V. E. Meierhold, não formulou um sistema, e suas experiências não chegam a se constituir, a meu ver, como método – inclusive a sua mais famosa proposição, *os études biomecânicos*. Mas nos Estúdios que manteve [...] e, ainda, no Curso de Direção (1917-1919) encontramos sinais de um projeto pedagógico para o ator e para o diretor. Além das descrições de espetáculos, dos escritos do encenador, das edições de suas revistas, dos depoimentos de atores e colaboradores, das críticas e documentos do período, podemos apreender, se quisermos, a articulação que Meierhold propõe entre a construção de uma poética cênica e a pedagogia teatral (*Idem*, p.55).

Como assimetrias nesse campo, Maria Thais destaca a seguinte diferença de princípios e percursos: Para Stanislavski e a ideia de *Sistema*, um percurso “da pedagogia à cena”; e para Meierhold e a ideia de *composição*, um percurso da “cena à pedagogia”. Sobre Stanislavski:

A criação de procedimentos criativos desvinculados da utilização direta da cena, a identificação dos fundamentos do trabalho do ator e a manutenção de um processo no qual o ator está “protegido” da invasão do encenador [...], permite que afirmemos que **o processo pedagógico antecede a composição da cena** e, de alguma maneira, sugere uma independência, um claro percurso, no qual o ator “reivindica um papel central na economia interna do fenômeno teatral” (*Idem*, p.55-56, grifo meu).

E para Meierhold:

Seu pensamento pedagógico, marcado pela busca não de um método mas pela tentativa de identificação da essência dinâmica do acontecimento teatral, lhe permite estabelecer, a cada obra, os procedimentos da atuação e da encenação. Este detalhe é importante na medida em que suas encenações foram um campo de intersecções [mais que isso] de linguagens artísticas – a dança, as artes plásticas, a música, etc. -, o que trazia outras exigências para o ator e diretor. **A cena torna-se o ponto fulcral de onde nasce a pedagogia** (*Idem*, p.56-57, grifo meu).

Picon-Vallin elege também alguns traços que opõe os dois artistas em sua prática teatral. Tais pontos são: o público, a cena, o ator, o texto e o espaço cênico. Sobre todos eles,

é possível dizer que o pensamento musical teve um papel diferenciado na cena meierholdiana, e isso será destacado na parte 2 desta tese.

A pesquisadora começa o trecho do artigo que apresenta tais oposições afirmando que as estéticas dos espetáculos de Stanislávski e Meierhold são inconciliáveis e que, apesar do interesse, do respeito, da aproximação voluntária em meados dos anos 1920 e nos anos 1930, as diferenças entre eles continuam a ser radicais:

Um é humanista, tem fé, possui uma cultura pictórica e literária limitada ao século XIX, o outro é utopista, versado no romantismo alemão e no simbolismo russo, muito bom músico, violinista, e dono de uma imensa cultura plástica e musical, tanto clássica quanto contemporânea (PICON-VALLIN *in* Folhetim, 2013, p.23).

De 1902 a 1938, pode-se notar entre Stanislávski e Meierhold pontos precisos de acordo e desacordo, com um interesse vivamente marcado de Stanislavski por Meierhold por volta dos anos 1924-1926. Em 1904, Meierhold ataca ponto por ponto a interpretação realista que Stanislávski fez de *O jardim das cerejeiras*. Em 1913, Stanislávski condena o trabalho de Meierhold, “seus atores mentirosos, seu teatro de manequins”. Porém, Stanislávski assiste em 1925 ao *Mandato* e exclama a respeito do terceiro ato: “Meyerhold conseguiu aquilo com que eu sonho” (PICON-VALLIN *in* Folhetim 30, 2013, p.20). Stanislávski reconhece sem rodeios a contribuição única de Meierhold para o teatro.

Numa intervenção de dezembro de 1933, intitulada “Ideologia e tecnologia no teatro”, Meierhold compara o seu método ao de Stanislávski: “Embora realistas, somos diferentes”. E Meierhold oferece sua própria fórmula: “realismo poderoso”, “realismo sobre a base da convenção” (*Idem* p.22). Ele já havia utilizado em outro momento, inclusive, o termo “realismo musical” para distinguir-se de Stanislávski.

Então: antítese ou complementaridade? Em 1937, Meierhold declara:

É preciso acabar com essa bobagem, com essa estupidez de que Konstantin Serguéievitch e eu seríamos o antípoda um do outro. É falso. **Nós representamos dois sistemas complementares.** Stanislávski exclui de seu sistema muitos elementos que vinham dos Meiniger. Quanto a mim, integrei no meu uma série de elementos que eu havia rejeitado no início de minha atividade, que eu não tinha querido aceitar de Stanislávski (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN *in* Folhetim 30, 2013, p.39-40, grifo meu).

Depois da morte de Stanislávski, Meierhold enfatiza ao mesmo tempo a universalidade e a abertura do sistema e destaca sua própria participação nele:

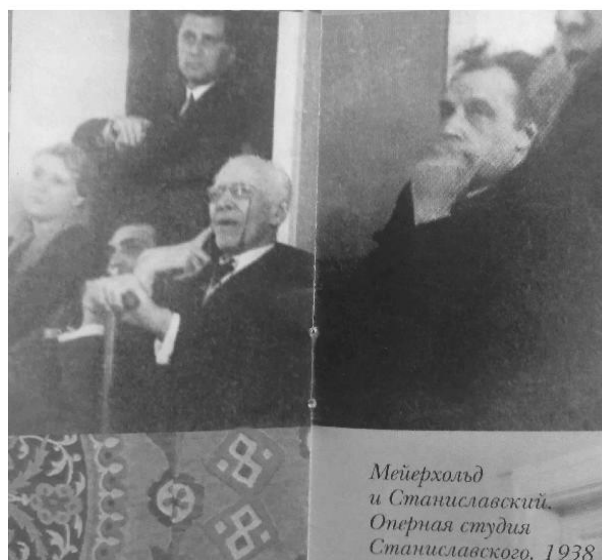
[O Sistema] não é invenção somente de Stanislávski, mas também de outras práticas de outros companheiros de trabalho artístico, Nemiróvitch-Dántchenko e Vakthánov e eu próprio, confesso-o humildemente” (MEYERHOLD, 1992, tomo IV, tradução minha).

“A solidão de Stanislávski” é o título de um artigo escrito por Meierhold em 1921, no período do Outubro Teatral, do qual Meierhold foi líder. O Teatro de Arte de Moscou estava sendo veementemente atacado pelos artistas de esquerda, “como excrescência da burguesia e inútil”, mas não é prioritariamente disso que Meierhold trata em seu artigo, mas do isolamento de Stanislavski no interior de seu próprio teatro. A solidão do pesquisador e explorador do teatro. Em outro texto, Meierhold fala dos “pseudoalunos” de Stanislávski:

Quando vou ao teatro de Stanislávski ver o trabalho de seus pseudoalunos, percebo com frequência que eles não são em nada seus alunos. No Renascimento, chamava-se aluno o autêntico discípulo de um grande mestre: Michelangelo tinha talvez 80 pessoas em seu ateliê, mas seus alunos podem ser contados nos dedos de uma das mãos (MEYERHOLD, 1992, tomo IV, p.25, tradução minha).

Meierhold foi o melhor e o pior discípulo de Stanislávski que foi, ao mesmo tempo, seu mestre e seu antimestre. Se esse tipo de relação (mestre-discípulo) pouco interessa (ao menos declaradamente) aos artistas de teatro do século XXI, no início do século XX ela marcava a trajetória de atores, encenadores e outros artistas da cena teatral. Como conclui Picon-Vallin: “Meyerhold, o primeiro e o último dos revoltados de que Stanislávski necessitava, o “único encenador”, que este conhecia...” (in Folhetim, edição 30, 2013, p.33).

Figura 14 - Stanislávski e Meierhold, juntos em 1938



Fonte: Folheto do Museu-apartamento Meierhold.

Finalizo este tópico com algumas considerações de Meierhold sobre Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou a partir de uma pergunta³⁹ de Zinaida Reich, atriz e esposa de Meierhold, durante uma conferência: “Nossas pausas não lembram as do Teatro de Arte [de Moscou]?” (MEIERHOLD, 1998, p. 474, tradução minha). 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 Constantín 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: Constantín Serguéievich era muito musical [...] grande músico e bom observador da realidade e, sobretudo, dos estilos interpretativos [...] (*Idem, ibidem*, tradução minha).

Para Meierhold, a pausa⁴⁰, assunto essencialmente musical, exime 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 minha).

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 interessante comentário sobre Stanislávski:

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 Berdiáiev⁴¹, e todos ficam loucos (MEIERHOLD, 1998, p.476, tradução minha).

³⁹ Durante a conferência “O Professor Bubus e os problemas do espetáculo sobre uma música”.

⁴⁰ Ver dissertação p. 83-84: “Jogo sobre o tempo: Construção de ações indicadas por termos musicais de andamento e pausa”.

⁴¹ L Lopatin e N. Berdiaiev: filósofos idealistas.

1.2.2 Interferências

Fuchs e Reinhardt: o teatro alemão

Menos determinantes como referências, mas não menos importantes para o desenvolvimento das reflexões de Meierhold sobre o teatro, são as inovações do teatro alemão concretizadas nas propostas de Georg Fuchs e Max Reinhardt.

De 20 de março a 4 de junho de 1906, Meierhold está com sua família em Moscou e aproveita a pausa para mergulhar na obra de Georg Fuchs⁴² que afirma que “a emergência da sociedade industrial provocará necessariamente uma revolução teatral”. Segundo Abensour, Fuchs dá muita importância às condições materiais do espetáculo, evoca o lugar cênico sobre o qual se estenderá o teatro moderno. A arte, ao mesmo tempo, simples e complexa, é chamada a desempenhar um papel essencial na tomada de consciência da sociedade. “A representação teatral deve criar um estado de tensão insustentável que pede a reconciliação, a catarse. Como realiza-se essa ação de purificação? Pelo ritmo” (ABENSOUR, 2011, p.136). **“A arte dramática é, em sua essência, o movimento rítmico do corpo humano no espaço, produzido com o objetivo de inebriar os espectadores, de lhes fazer perder a razão”** (FUCHS *apud* ABENSOUR, 2011, 137, grifo meu).

As formulações de Meierhold sobre a função do tempo e do ritmo no teatro sofrem forte interferência desses escritos de Fuchs⁴³. Mas não é só isso: Craig e Fuchs já haviam chamado a atenção para os funâmbulos, o teatro de variedades e Meierhold estará atento também a essas reflexões. A contribuição de Fuchs, contudo, se dá para o teatro de Meierhold de forma mais contundente no campo da cenografia, não sem que o pensamento musical estivesse também aí presente.

No texto “Pesquisas de Síntese e Experimentações Espaciais”, (PICON-VALLIN, 2013, p.40-41) a autora destaca a influência de Craig e Wagner, mas também a de Fuchs no teatro de Meierhold. Ela cita a fase experimental do encenador, em 1906, no que diz respeito às experimentações do espaço e da ideia de um “Teatro de Síntese”. Meierhold põe em prática sua leitura de Georg Fuchs, utilizando pela primeira vez um prosscênio construído para *Os Espectros*, de Ibsen, representado sem cortina. As ideias de praticáveis e de palco-relevo em oposição aos cenários de telão pintado do Teatro de Arte de Moscou, tão criticados por

⁴² Georg Fuchs (1868-1949) foi escritor e diretor de teatro alemão. Escreveu o livro *A revolução do Teatro*.

⁴³ Ver mais em dissertação p.59: “Jogo sobre o tempo”.

Meierhold, serviriam de inspiração porque segundo ele, “os praticáveis-relevo são aquela parte do material somado à cenografia que não é ilusória aos olhos do espectador, mas sim materializada: dão ao ator a possibilidade de tocá-los, servem como pedestais para a escultura” (MEYERHOLD, 2012, p.108). E a escultura é o próprio corpo do ator. Na esteira do pensamento de Fuchs, o ator seria ao mesmo tempo escultor e escultura:

No método de trabalho do diretor há uma grande proximidade com o do arquiteto, no método do ator uma completa identificação com o método do escultor, pois cada gesto do artista, cada virada de cabeça, cada movimento, são a substância da forma e da linha do retrato esculpido (MEYERHOLD, 2012, p.112).

Assim, esse arquiteto (diretor) deveria despertar o melhor dos escultores no ator, de tal forma que a escultura realizada por este último (com seu corpo) soprasse vida na “pedra morta” (os praticáveis), “o poder do pedestal, capaz de segurar a grande escultura do corpo vivo, **forjado pelo ritmo**” (*Idem*, p.113, grifo meu).

Em 1907, na primavera (temporada morta no teatro russo), Meierhold e Vera Komissarjevskaja vão à Berlim onde assistem a espetáculos de Max Reinhardt⁴⁴. É a partir de uma reflexão sobre Reinhardt, publicada ainda em 2017, na revista *Vesy*, de Moscou, que Meierhold formula uma definição precisa do teatro da convenção, que ele desvincula totalmente do drama simbolista e transforma numa técnica independente, um método de encenação que pode ser aplicado em qualquer espetáculo.

No entanto, ele faz isso justamente a partir da crítica que faz às montagens de Reinhardt, especialmente as dos textos de Maeterlinck: “Max Reinhardt tentou audaciosamente, até o fim, montar Maeterlinck de maneira inteiramente convencional”, escreve. Mas, apesar de seus estilos serem muito próximos, Meierhold faz questão de se afastar de Reinhardt:

Esse encenador não tem o sentido do desenho... ele não sabe utilizar o movimento. Não é suficiente uma cenografia “não figurativa” para fazer um teatro “não figurativo”. O que deve ser a preocupação principal do encenador é a organização das personagens em quadros sucessivos. Na verdade, é aos atores que convém ajudar o encenador a alcançar o seu objetivo, pois o ritmo plástico é uma qualidade que exigimos cada vez mais dos atores (MEYERHOLD *apud* ABENSOUR, 2011, p.184).

⁴⁴ Max Reinhardt (1873-1943) era diretor alemão. Entre 1894 e 1902, integrou a companhia do Teatro Alemão de Berlim e, em 1901, fundou o cabaré *Schall und Rauch*.

Assim, além de marcar que pertence à mesma corrente de Reinhardt e ao mesmo tempo afirmar sua própria superioridade sobre ele, Meierhold já adianta o que determinaria suas futuras atividades pedagógicas: desenvolver no ator essa capacidade de alcançar o “ritmo plástico” pelo domínio do espaço e apurado sentido do tempo.

Dalcroze, Duncan e Fuller: ritmo e movimento cênico

Nos anos 10 do século XX, há uma tendência na Rússia à exaltação e glorificação do corpo e a paixão que ressurgiu pelos esportes e pelas grandes competições olímpicas ressoa também no trabalho do ator. A ideia de que a expressão se daria não no rosto mas no corpo, no qual se opera a conjugação dos meios de expressão extralinguísticos (linhas, movimento, ritmo, cor). De acordo com Picon-Vallin, (2013, p.21) “Meierhold concorda com Appia e afirma que o corpo do ator deve se tornar, assim como o cenário e como a música, uma obra de arte [...]”.

E modelos desse pensamento se multiplicam, vindos de outros países e outras disciplinas artísticas: Isadora Duncan, que deslumbra Craig e, mais tarde, os simbolistas russos; Loie Fuller e o jogo de movimentos, véus e luzes; os dançarinos de *music hall* e os acrobatas; e, claro, Jaques-Dalcroze com a possibilidade que ele oferece de liberar os corpos.

Mas, segundo Picon-Vallin, no teatro, duas concepções se opõem e podem se mesclar:

[...] a primeira é o retorno à liberdade de um corpo natural, ‘instintos primitivos’, de curvas sinuosas, fluidas, contínuas, livre dos entraves de um ensino restritivo e mutilador, numa espécie de ressurreição da beleza grega – é o modelo de Duncan; a segunda é a vontade de construir um corpo artificial, livre justamente por se organizar a partir de um pensamento e de uma disciplina muscular que dominam o caos do gesto natural – é o modelo do ator chinês e do acrobata; levado ao extremo, esse modelo encontra a marionete (PICON-VALLIN, 2013, p.23).

No entanto, a autora aponta que a supermarionete de Craig está mais próxima de uma estátua calma, “mensageira de uma morte inelutável”, do que de um “títere de movimentos angulosos”. A supermarionete não sustentaria a disjunção, a ruptura, que as formas populares de arte podem conter. E é justamente o caminho da *dissonância*, apoiado pelo pensamento musical e pelas formas populares de teatro, que Meierhold vai tomar. Meierhold escreve no texto *Balagan*, de 1912:

Desde a aparição de Isadora Duncan e depois ainda mais com o aparecimento da teoria rítmica de Jacques-Dalcroze, o ator contemporâneo começa a refletir sobre a significância do gesto e da movimentação em cena. Mas a máscara ainda o interessa pouco. Quando se começa a falar sobre máscaras o ator imediatamente pergunta: seria possível o aparecimento das máscaras e dos contornos do teatro antigo na cena contemporânea? [...] (MEYERHOLD, 2012, p.203).

Em 1910-11, Dalcroze⁴⁵ vai à Moscou e São Petersburgo com sete de seus alunos para demonstrações de Ginástica Rítmica.

Pesquisadora da Rítmica de Dalcroze, a artista e professora Mônica Medeiros Ribeiro, em sua tese “Corpo, afeto e cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros - entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas” (2012), evidencia a forte presença de princípios dalcrozianos na Rítmica Corporal da artista brasileira Ione de Medeiros, integrante do Grupo Oficcina Multimédia⁴⁶ desde sua fundação. No apêndice de seu trabalho, Mônica Ribeiro aponta as ressonâncias de Jaques-Dalcroze no teatro, de forma geral. Dentre os artistas levantados, Meierhold é citado:

Parece que Vsevolod Meyerhold também assistiu às demonstrações rítmicas de Jaques-Dalcroze no teatro de *Saint Petersburg* e passou a utilizar a Rítmica no treinamento de seus atores. Meyerhold afirmava que não havia serventia para o ator que sabia como se mover, mas não sabia como pensar. Seus exercícios focavam o conceito do ritmo, mais especificamente o ritmo espacial e o ritmo temporal ou musicalidade (RIBEIRO, 2012, p.286).

De fato, mais tarde, Meierhold inclui a Eurritmia⁴⁷, outro termo para a ginástica rítmica de Jaques-Dalcroze, com exercícios de polirritmia⁴⁸ e polidinâmica⁴⁹, no programa de

⁴⁵ Jaques-Dalcroze foi pioneiro no ensino da música por intermédio do movimento corporal. O movimento é o meio ideal para aprender sobre o ritmo, porque combina em si mesmo as possibilidades de variações das intensidades — dinâmica —, das velocidades — agógica — e do espaço. Portanto, energia, tempo e espaço são as bases que Jaques-Dalcroze propõe para o estudo do ritmo pelo movimento. Som e movimento se transpassam na Rítmica Jaques-Dalcroze [...] (RIBEIRO, 2012, p.25).

⁴⁶ O Grupo Oficcina Multimédia pertence à Fundação de Educação Artística desde 1977 quando foi criado pelo compositor Rufo Herrera no Curso de Arte Integrada do XI Festival de Inverno da UFMG. O espetáculo “Sinfonia em Ré-fazer” (1978) inaugurou a linguagem multimeios e, pela primeira vez, levou para o palco os instrumentos de Marco Antônio Guimarães (UAKTI) integrados ao texto, movimento e material cênico. Desde 1983, sob a direção de Ione de Medeiros, o Grupo mantém um permanente trabalho de corpo, voz, rítmica corporal e pesquisa de material cênico, no processo de elaboração de seus espetáculos. Fonte: <http://oficcinamultimedia.com.br/v2/o-grupo-oficcina-multimedia/>

⁴⁷ A pesquisadora Mônica Medeiros Ribeiro esclarece em sua tese “Corpo, afeto e cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros - entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas” (2012), as distinções entre os termos Rítmica, Ginástica Rítmica e Eurritmia:

Rítmica, grafada com inicial maiúscula, refere-se ao sistema de educação musical criado e desenvolvido por Émile Jaques Dalcroze. Harvey [...], na apresentação do *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze* esclarece que na Alemanha o método de Dalcroze é conhecido como Ginástica Rítmica. No entanto, argumenta que, como a

curso dos Laboratórios Superiores Teatrais de Estado (GVYTM). Porém, se no início o autor experimenta os procedimentos de Dalcroze, logo irá afastar-se dos princípios postulados pelo educador musical.

Em outro de seus textos, *A Dama de Espadas* (1934)⁵⁰, Meierhold explica sua visão sobre esta ópera de Tchaikóvski a partir da obra de Púschkin e critica a maneira como outros encenadores interpretaram a obra antes dele. Quando descreve os princípios de sua própria montagem que iria estrear em 1935, o encenador fala de uma cena importante, a primeira aparição do solitário personagem Herman, e de como ele evita a coincidência entre a música e o que deve se passar em cena. E então, evoca Dalcroze:

Dalcroze era um extraordinário músico e pedagogo. Ele é célebre como inventor da “ginástica rítmica”. E ele fez dela uma obra extremamente útil. Sem dúvida alguma. Mas (oh, que horror!), o que se passou com ela? Bem, a invenção de Dalcroze revelou-se um verdadeiro tesouro para os cantores de ópera. Eles estavam muito felizes porque “se, nos movimentos cênicos seguimos a música em uníssono, tudo será fácil”. Assim, fundamentando os encenadores e os cantores de ópera. Escuta-se a medida forte e a medida fraca passa ao lado do ouvido. O que é isso, então? Música ou anti-música? Penso que é a anti-música, porque toda música é baseada sobre um ritmo cuja tarefa é de superar a descontinuidade métrica. Porque seguimos a música em uníssono nasce uma *vampouka***⁵¹ de uma nova qualidade, mas uma *vampouka* mesmo assim. Nós nos esforçamos, nós, para evitar de fazer coincidir o tecido musical e o tecido cênico sobre a base do metro. **Nós aspiramos à uma fusão contrapontística desses dois tecidos, musical e cênico** (MEYERHOLD, 1980, tomo III, p.180, tradução minha, grifo meu).

Já para outro momento de sua *Dama de Espadas*, Meierhold admite que os princípios de Dalcroze, pautados pela concordância entre a música e a movimentação, têm seu lugar:

Ginástica Rítmica era uma parte fundamental de seu treinamento, fez-se necessário outorgar outro nome que abrangesse a essência de seu método. Esse nome é Eurritmia [...], o sistema psicofísico que integra a teosofia de Rudolf Steiner e que o método de Dalcroze chama-se Ginástica Rítmica ou Rítmica (Rhythmic). (RIBEIRO, 2012, p.137).

⁴⁸ Os exercícios de polirritmia consistem na execução simultânea de diferentes ritmos em diferentes partes do corpo (BONFITTO, 2002, p.12).

⁴⁹ Os exercícios de polidinâmica consistem na execução simultânea de movimentos com diferentes gradações de tensão (*Idem, Ibidem*).

⁵⁰ *Extraits d'une conférence au Séminaire théâtral Intourist*. Não há tradução para o português ou para o espanhol deste texto de Meierhold.

⁵¹ *Vampouka* é o nome da personagem de *A Noiva Africana*, espetáculo montado pela Companhia O Espelho Deformado. Trata-se de uma ópera de V. Erenberg, “ópera modelo sobre todos os aspectos que mostra como não se deve fazer uma ópera, montar uma ópera, cantar uma ópera”. O sucesso fora tão grande e a sátira tão boa que o prenome tornou-se nome comum para se referir à rotina teatral, em geral (PICON-VALLIN in MEYERHOLD, 1980, tomo III, p.104, tradução minha).

O instante onde ele [Herman] entra pela janela coincide com um acorde da orquestra (aqui, podemos seguir os princípios de Dalcroze) e imediatamente depois nascem dois movimentos paralelos: Herman, da janela corre na direção de Lise, e Lise corre no seu quarto para fugir de Herman.

E eis o segundo acorde. Herman entra no quarto de Lise. **Nesses dois casos** (a entrada pela janela e a entrada no quarto de Lise) **estamos prontos para seguir os princípios de Dalcroze**. Aqui, o uníssono tem seu lugar (MEYERHOLD, 1980, tomo III, p.182, tradução minha, grifo meu).

Meierhold destaca que, em Dalcroze, o princípio é “a base do movimento sobre a música em uníssono: na música trios, nos movimentos, trios, na música uma *fermata*, nos movimentos uma *fermata*” (MEYERHOLD, 1980, tomo III, p.185, tradução minha). E irá opor-se a ele para desenvolver sua teoria do contraponto.⁵²

Outra personalidade cujas ideias irão interferir consideravelmente, mas será igualmente alvo de fortes críticas de Meierhold é a bailarina Isadora Duncan⁵³.

Em sua primeira vez na Rússia, em dezembro de 1904, Isadora Duncan se apresentou em São Petersburgo. Vestida com uma túnica leve, ela dança ao som de uma música que não foi composta especialmente para um balé e com um cenário de fundo representando uma paisagem grega convencional. Ela voltaria à Rússia em 1908.

O nome de Isadora Duncan aparece algumas vezes (aproximadamente 10) nos escritos de Meierhold. No início, o encenador demonstra interesse nas técnicas da artista e a “relação entre música e movimento em Isadora Duncan” é incluída como conteúdo no programa de ensino do seu Estúdio. É o caso também de Loie Fuller⁵⁴ que fazia uma união de suas coreografias com seus trajes confeccionados em seda iluminados por luzes multicoloridas. Sabe-se que em 1930, durante sua estadia em Paris para a temporada de *Pisanella ou A Morte Perfumada*, Meierhold assiste a um espetáculo de Loie Fuller no teatro Champs-Élysées.

No programa do curso do seu Estúdio, publicado na revista “O amor de três laranjas”, livro 1, edição de 1914, encontra-se o seguinte item:

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, grifo meu).

⁵² Ver dissertação p.70: “Contraponto rítmico entre música e ação”.

⁵³ Angela Isadora Duncan (1877-1927) bailarina norte-americana considerada a pioneira da dança moderna, causou polêmica ao ignorar todas as técnicas do balé clássico.

⁵⁴ Nascida Marie Louise Fuller (1862 - 1928) foi uma atriz e dançarina norte-americana, pioneira das técnicas tanto da dança moderna quanto da iluminação teatral.

Não encontrei nenhuma outra menção importante de Meierhold à Loie Fuller, já em relação à Isadora Duncan, a maioria das referências nos anos seguintes são críticas (e não das mais leves). Em várias ocasiões, mas especialmente na Conferência “Faz falta o Teatro Bolshoi?” (10 de novembro de 1921) e durante um debate público no Museu Politécnico (11 de novembro de 1921), o encenador critica o trabalho de Isadora Duncan por considerá-lo “nada moderno e, para nós, completamente fora de moda” (MEYERHOLD, 2009, tomo 2, p.367, tradução minha).

O texto *Meierhold Fala*, que apresenta reflexões diversas do encenador anotadas por A. Gladkov, Meierhold discorre sobre a biomecânica a partir do seu espetáculo *O Corno Magnífico* e aproveita para criticar a influência de Duncan na formação dos jovens artistas:

Com a biomecânica, esforcei-me para proteger os jovens atores do entusiasmo pelas afetações aos pés descalços *à la* Duncan, [...]. *O Corno* [Magnífico] mostrou à todos que a biomecânica não é a “aritmética” da arte do ator, mas já sua “álgebra”. Nós chegaremos um dia até as “matemáticas superiores”? eu pensava então. E elas começaram com *Bubus* [O Professor Bubus] e *O Revisor* (MEYERHOLD, 1980, tomo IV, p.340, tradução minha).

Meierhold faz alusão aos múltiplos estúdios de balé que, em Moscou e em São Petersburgo, imitavam a arte de Isadora Duncan. Dançava-se de pés descalços, ou mesmo nus em certos estúdios, a cintura coberta por um tecido branco. É por isso que Meierhold os chamava de “garotos de banho”, porque eles tinham a mesma aparência dos empregados dos “banhos russos”. Quanto a Isadora Duncan, ela trabalhava na época em Moscou onde havia fundado uma escola.

Ouso dizer, no entanto, que a crítica de Meierhold - que, em outro texto, usa o termo “tendências pornográficas” para se referir às danças de Duncan nas festividades de Outubro no Teatro Bolshoi, declarando a inconsistência de suas coreografias - soa muito mais como certo recalque pelo enorme sucesso da artista e (por que não dizer?) como machismo do que como crítica fundamentada.

De todo modo, a referência às danças de Duncan e Fuller leva a crer que a concordância rítmica opera como procedimento em seu teatro dos primeiros anos do século XX. Somente depois de 1917, Meierhold irá negar categoricamente essa referência. A sua teoria do contraponto começa a ser desenvolvida ainda na época do Estúdio da Rua Borondinskáia, 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).

Mei Lan Fang: o teatro oriental

Meierhold viu pela primeira vez o Kabuki em Paris, em 1928. E, em 1935, ele assiste em Moscou ao artista chinês Mei Lan Fang que fazia turnê pela URSS. Nessa ocasião ele é um dos convidados do debate consagrado às turnês do artista e sua trupe, sob a presidência de Nemirivitch-Dantchenko e com a presença de todos os grandes nomes da encenação soviética, em 14 de abril de 1935 no VOKS (Sociedade Pansoviética de Relações Culturais com o exterior). Picon-Vallin traduz do russo para o francês um trecho desta intervenção⁵⁵, que segue abaixo em português:

Sobre Mei Lan Fang

A vinda do Teatro de Mei Lan Fang no nosso país teve mais importância do que podemos supor. Nós só podemos agora nos espantar ou nos entusiasmar. Nós que construímos o novo teatro estamos mudos porque temos certeza que quando Mei Lan Fang tiver deixado nosso país, todos sentiremos sua extraordinária influência sobre nós.

Eu tive justamente esses dias que retomar um de meus antigos espetáculos – *A Desgraça de ter Espírito*, de Griboiedov. Cheguei para trabalhar em um ensaio depois de ter visto dois ou três espetáculos de Mei Lan Fang e senti que precisava mudar tudo que eu havia feito anteriormente (MEYERHOLD, 1980, tome III, p.380, tradução minha).

Ao longo do texto, Meierhold busca ainda estabelecer uma relação entre a arte de Púschkin e o teatro de Mei Lan Fang no sentido de atacar a ideia de verossimilhança e aproveita para alfinetar os outros diretores da época ligados à escola naturalista. Em seguida, discorre sobre o incrível trabalho com as mãos executado pela trupe de Mei Lan Fang e depois faz uma análise da construção rítmica do espetáculo, na qual conclui que perante o sentido de ritmo de Mei-Lan-Fang, todos os atores soviéticos deveriam empalidecer, segundo

⁵⁵ Não há tradução desse texto para o português, com exceção de um parágrafo que está na tradução do livro intitulado *Meyerhold* de Picon-Vallin. Há um outro texto, provavelmente mais extenso que Meierhold escreve em fevereiro de 1936 sobre os teatros japonês e chinês. Contudo, a pesquisadora afirma que até o momento da publicação do seu *Écrits sur Théâtre tome III*, onde está publicada essa intervenção de Meierhold no debate citado, ela não dispunha do texto principal.

Meierhold: "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).

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

[...] 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, 1998, p.602, tradução minha).

Enfim, este ator chinês de técnica depurada intrigou muitos dos grandes artistas de sua época. Eisenstein escreveu sobre ele; também Brecht, cuja observação lhe serviu de base para escrever: "Os métodos de distanciamento no teatro chinês".

Brecht: *Verfremdung* e uma relação "fictícia"

Nos textos de Meierhold que conhecemos, o encenador não fala absolutamente nada de Brecht⁵⁶. E Brecht, que viu os espetáculos de Meierhold, fala dele muito pouco⁵⁷. Não há nenhum testemunho de encontro entre eles. O único vestígio de interesse é um exemplar datilografado de *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* nos arquivos de Meierhold.

Porém, como já foi apontado, a história das relações entre os artistas ao longo do início do século XX ainda está por fazer. E os entrecruzamentos das ideias desses artistas seguem caminhos misteriosos. Picon-Vallin comenta:

A onipotência das ideologias exclui, extermina os homens, mas não suas ideias: a condenação de Meierhold, o stalinismo, o nazismo embaralham as pistas, fecham as "portas" de comunicação. Mas, por uma reviravolta das coisas, na própria ordem desse trabalho de **interferências**, a descoberta de Meierhold na URSS passará pelas turnês do Berliner Ensemble a Moscou em 1957 e pelo primeiro espetáculo de Iúri Liubimov, marco inaugural do Teatro Taganka, *A Alma Boa de Sé-Tsuan* (1963-1964). (PICON-VALLIN, 2013, p.20-21, grifo meu).

⁵⁶ Bertolt Brecht (1898-1956) foi dramaturgo, teórico do teatro, romancista e poeta alemão.

⁵⁷No início de 1939, Brecht constata com inquietude sobre os últimos acontecimentos na URSS: "Ninguém tem notícias de Tretiakov [...] **Meierhold** foi privado de seu teatro. A literatura e a arte estão sendo espezinhas". (BRECHT *apud* ABENSOUR, 2011, pág 57, grifo meu).

Um exemplo: é em Moscou, em 1935, com um dos colaboradores mais próximos do “Outubro Teatral” – Serguêi Tretiakov⁵⁸, que Brecht “inventa” o termo *Verfremdung*, derivado do conceito de Victor Schklóvski, *ostranienie* (estranhamento), que Meierhold, de acordo com Picon-Vallin (2013, p.23), não usa, mas do qual os críticos soviéticos se servem para designar os efeitos que ele alcança.

Gérard Abensour, biógrafo francês de Meierhold, é mais contundente a respeito da influência do encenador russo na teoria de Brecht:

Pode-se afirmar que os homens de teatro contemporâneo, quer se trate de encenadores ou de coreógrafos, estão impregnados, a miúdo à sua revelia, do espírito de liberdade etérea e da seriedade profissional com a qual Meierhold operava a metamorfose cênica. Antes de tornar-se um objeto de estudo baseado na perquirição minuciosa dos textos, o espírito de Meierhold filtrara-se por meios indiretos. Sabe-se que Gordon Craig viajava a Moscou para admirar suas “demonstrações” na cena. Na mesma época, **Bertold Brecht pedia a Tretiakov que lhe contasse a extraordinária epopeia de Meierhold. Sua teoria do distanciamento, toda inspirada na prática meierholdiana, alimentou largamente o movimento teatral da Europa Ocidental**, durante o período mais negro da reação na Rússia (ABENSOUR, 2011, p. 626, grifo meu).

É o que considera também o encenador francês Antoine Vitez, como expressa em seus textos *Por um retrato de Vsévolod Meierhold e Esboço biográfico e comentários*⁵⁹, escritos em 1964:

Na melhor das hipóteses, a ignorância de alguns e a má-fé de outros deram a Meierhold a imagem de um excêntrico, sobrecarregando o teatro de máquinas. É preciso destruir esta imagem e descobrir o verdadeiro rosto de Meierhold, cuja importância na história da encenação e da estética em geral é muito grande e ultrapassa as fronteiras da Rússia. **Saberemos em breve, sem dúvida, o que Brecht e Piscator devem a Meierhold.** Hoje a União Soviética o redescobre pouco a pouco, depois de duas décadas de esquecimento (VITEZ, 1995, p.52, tradução minha).

⁵⁸ Serguêi Tretiakov (1892-1937), preso no fim de julho de 1937, foi executado um mês depois como espião a serviço do Japão. Nativo de Riga [cidade natal de Meierhold], vai em seguida para Moscou, onde escreve roteiros de peças e de filmes para Eisenstein. De uma estadia em Pequim traz sua peça *Grita, China!* Escreve para Meierhold *Eu Quero Uma Criança*, peça proibida em 1934, segunda Maiakóvski na direção da revista “Frente de Esquerda Da Arte (LEF)”, e serve de ponte entre eles e Bertolt Brecht. Reencontra o dramaturgo em 1931 em Berlim. Entusiasmado com o gênio dele, traduz em 1934 seus Dramas Épicas. Brecht, que faz duas estadias em Moscou, em 1931 e 1935, considera-o como seu mestre. Tretiakov será reabilitado em 1956.

⁵⁹ Tradução dos textos *Pour un portrait de Vsevolod Meyerhold e Esquisse biographique et commentaires*. VITEZ, Antoine. *Écrits sur le théâtre, II La Scène 1954-1975*. P.O.L: Paris, 1995. Tradução minha e de Sabrina Cotta do texto original em francês. A tradução, inédita em português, encontra-se no apêndice desta tese.

E ainda:

Em 1º de maio de 1921 ele retomou o *Mistério-Bufo* (segunda versão) e realizou, em 1922, com o *Corno magnífico*, sua primeira direção totalmente *construtivista e biomecanista*. Resultado do teatro de convenção! A construção elevada em cena não é mais um cenário, mas uma máquina para fazer os atores interpretarem. O figurino foi substituído por *cottes* azuis uniformes. A biomecânica opõe ao “ator psicológico” de Stanislávski uma virtuosa expressão corporal, Meierhold encontrava lá a *commedia dell’arte* que era para ele o modelo de um teatro totalmente *confesso*. **Ele reinventava o teatro do extremo-orient e definia o que Brecht, mais tarde, chamaria de *Verfremdungseffekt*, que nós traduziríamos como sendo o efeito de distanciamento – dizemos em russo *otnochénié k obrqzou*: o ator exprime uma relação (*otnochénié*) entre si e o personagem que ele interpreta** (*Idem*, p.55, tradução minha).

Buscando rastrear o jogo musical no teatro de Meierhold, deparei-me com procedimentos musicais elaborados pelo encenador russo que tinham como objetivo justamente o efeito de distanciamento. Pois o teatro de Meierhold se constrói, não sobre a personagem, mas sobre as ações do ator e sobre a relação descontínua e variável que este mantém com a personagem e com o público. E a música regula essa relação. O procedimento “contraste entre música e situação dramática”, que será apresentado na parte 2 desta tese, é um exemplo claro do efeito de distanciamento. Além disso, Meierhold utiliza os elementos (intrinsecamente musicais) do teatro antigo com o objetivo de modificar a percepção do espectador no sentido de que a estrutura do jogo lhe fosse revelada. Pode-se dizer o mesmo de Brecht e seu encantamento pela Ópera de Pequim, por exemplo.

Apesar das simetrias, há diferenças fundamentais nos princípios dos dois encenadores. É o que destaca Picon-Vallin em uma análise que inclui a crítica da “síntese das artes” sob o ponto de vista de Brecht e de Meierhold:

Em “O Pequeno Organon”, Bertolt Brecht sublinha a independência que devem guardar todas as artes na empreitada comum do teatro e ele acrescenta mesmo que todas as relações consistirão em se distanciar umas das outras. Ao contrário de Brecht, Meierhold não é um autor de textos dramáticos, apesar de uma experiência na tradução, nas adaptações, nas tentativas de escritura de peças e todo um trabalho dramaturgico sobre os clássicos [...]. Cada signo que ele aí molda tem múltiplas facetas – sonora, visual, rítmica -, as quais concentram nelas as relações complexas e múltiplas que as artes devem manter em cena [...]. Em 1926, não há arte “pura” no teatro de Meierhold, assim como tampouco há separação ou fusão das artes. Cada uma delas, convocada à cena, submete-se ao regime teatral do movimento, da transformação (PICON-VALLIN, 2013, p.504-505).

Quanto à música para Meierhold, sua presença como material no espetáculo é analisada desta forma por Picon-Valin:

[A música] é descontínua, montagem de trechos, extratos de obras diferentes. Mas a composição musical (formas e gêneros musicais, arranjo de ritmos, de tonalidades, de tempos) tende a organizar as relações entre a gestualidade, o espaço, a cor, o som, a palavra, a luz que ela une, permitindo ao mesmo tempo a dada um dos meios de expressão artística, a cada material, a cada objeto, assim como a cada ator, fazer ouvir a sua voz, harmonizada ou desarmonizada no conjunto organizado. Enquanto a arte submetida a regras estritas em que a **multiplicidade de vozes** pode exprimir-se, ela proporciona ao teatro os meios de criar uma **polifonia cênica** e permite ao mesmo tempo ao encenador identificar-se ao regente de orquestra e ao seu papel unificador (*Idem, ibidem*, grifo meu).

Assim, a questão das relações entre as artes no espetáculo em Meierhold e Brecht, apesar dos parentescos (que ainda não foram suficientemente estudados), apresenta diferenças entre a prática de um e as teorias do outro. Se ambos partilham, no ponto de partida, da experiência de um distanciamento crítico de seu respectivo meio sociocultural de origem, há uma gama de princípios que se tensionam até o ponto de chegada do teatro de cada um desses brilhantes artistas. Para um crítico da época, “não foi a rampa que ele suprimiu nem a cortina que ele arrancou, Meierhold esforçou-se em abater o limite que separa o teatro da vida” (KÓZINTSEV *apud* PICON-VALLIN, 2013, p. 504-505).

Eisenstein: cinema ultrateatral

Características de Meierhold apontadas por Eisenstein⁶⁰ em suas memórias:

Perfídia. Intrigas.
Desequilíbrio de caráter.
Astúcia.
Segredinhos venenosos.
Isolamento irônico.
Desacordo interior (KOZLOV *apud* OLIVEIRA, 2008, p.9).

⁶⁰ 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 Couraçado 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.

Em suas memórias da época em que compunha o círculo de Meierhold, Eisenstein escreve: “Que inferno – passageiro, graças a Deus! – vivi, antes de ser expulso do paraíso de seu teatro, no momento em que ousei montar meu próprio coletivo – no Proletkult” (EISENSTEIN *apud* OLIVEIRA *in* Folhetim, 2013, p.18). 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 stalinista os arquivos pessoais do mestre.

Eisenstein menciona *A Mascarada*, espetáculo de 1917, de Meierhold, como decisivo para a sua opção de abandonar o curso de engenharia e dedicar-se à atividade artística. No início de sua trajetória artística ele se dedicou intensamente à arte teatral como cenógrafo, figurinista, encenador, professor e teórico. 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. Muitos encenadores famosos saíram dos cursos de Meierhold. O que eles têm em comum, segundo Abensour (2012, p.629) é o ouvido musical, sem dúvida o segredo de Meierhold: “O trabalho do diretor é semelhante ao do regente de orquestra: senso da composição, das grandes massas a dirigir, autoridade, tato, musicalidade”.

O aluno Eisenstein se sobressai nas aulas de Biomecânica e é, inclusive, convidado a ensiná-la a outros estudantes. Mais tarde, Eisenstein irá romper com Meierhold (da mesma forma que Meierhold rompeu com seu mestre 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). Ele ainda retornou para os Laboratórios de Meierhold, seis meses depois desse primeiro rompimento, mas foi expulso, reprovado na apresentação de um trabalho.

Eisenstein teve a oportunidade de observar a relação de Meierhold com Stanislávski e se situar nessa linhagem de “transmissão do dom”, como ele registra em suas memórias:

[...]

Onde, em qual poema, em qual lenda, li que Lúcifer, o primeiro dos anjos, tendo suscitado uma revolta contra Sabaoth e “tendo sido precipitado”, continua a amá-lo e prolonga a duração das suas lágrimas, não por causa da sua perda nem de sua excomunhão, mas por ter sido proibida a possibilidade de contemplá-lo com seus próprios olhos?!

Havia qualquer coisa desse Lúcifer [...] na personagem atormentada que era meu professor [Meierhold], incomensuravelmente mais genial que o K. S. [Stanislávski] reconhecido e “canonizado” por todo mundo [...].

Em seu pesar por K.S. – esse patriarca iluminado pelo brilho solar da segunda, da terceira geração de admiradores e zeladores de sua causa, multiplicando-se ao infinito – havia qualquer coisa desses choros de Lúcifer, da infável tristeza do Démon vubreliano.

[...]

Era assim que eu via este drama.

Talvez não muito objetivamente.

Talvez não muito “historicamente”.

Mas para mim é um caso próximo demais, pessoal demais, “história de família” demais.

Pois nessa linhagem da “transmissão do dom” pela imposição das mãos do mais adulto, sou de alguma maneira o filho e o neto dessas gerações passadas do teatro (EISENSTEIN *apud* OLIVEIRA *in* Folhetim, 2013, p.56-57).

No entanto, Eisenstein critica tanto as técnicas de Stanislávski quanto as de Meierhold:

Ambas as escolas são unilaterais e se recusam a considerar os elementos da outra. [...] Nosso objetivo é criar uma escola sintética que deve abranger uma combinação natural. O todo é conectado ao materialismo dialético, dois opostos se unindo em uma síntese – Stanislávski, anti-Stanislávski: entrando em um novo período” (*Idem*, p.60.).

O cineasta cria uma metáfora comercial utilizada para diferenciar as propostas de Stanislávski do teatro, da teatralidade de Meierhold. Para Eisenstein, a pesquisa de Stanislávski se voltava para a verdade material das coisas, dos objetos, “tantos gramas de farinha pagos em dinheiro vivo”, já para Meierhold a representação de um palácio, por exemplo, poder-se ia dar a partir de uma coluna e uma poltrona apenas, uma espécie de abstração como o que ocorreria na Bolsa de valores (“o dinheiro e a mercadoria em si estão presentes de forma abstrata”) (EISENSTEIN *in* MEYERHOLD, 2012, p.260).

Meierhold por sua vez, também tece considerações sobre a arte de Eisenstein. No apêndice do tomo III do livro *Écrits sur le Théâtre*, Picon-Vallin reuniu diversos textos de Meierhold a respeito do cinema. Em vários desses textos Eisenstein é citado. Muitas vezes Meierhold aponta o que considera “erros” na direção do cineasta, mas na maioria das vezes, a crítica vem acompanhada do reconhecimento da grandeza de seu trabalho. No texto intitulado “Chaplin e o chaplinismo”, Meierhold faz uma aproximação do cinema de Chaplin ao de Eisenstein, “por mais estranha que essa aproximação possa parecer à primeira vista”, como ele próprio comenta (MEYERHOLD, 1980, tomo III, p.220, tradução minha).

Em certo momento do texto ele diz:

Quando lermos as declarações de Eisenstein, nós veremos aparecer a noção de divisão em atrações. Não no sentido onde se trata de atrações de circo, por exemplo, mas no sentido onde se trata de elementos que têm um início e um fim, necessário e cheio de efeitos. **Ele procede a colocar em ordem esses fragmentos segundo os princípios musicais, e não segundo os princípios de um desenvolvimento anedótico do assunto.**

Tudo isso fica bastante abstrato se não colocamos à luz a natureza do ritmo. O ritmo de um filme nasce como a consequência necessária de um plano de conjunto bem

equilibrado. **E aqui fomos trazidos à descoberta da originalidade de Eisenstein** (MEYERHOLD, 1980, tomo III, p.228, tradução minha, grifo meu).

A pesquisadora Vanessa Teixeira de Oliveira publicou em 2008 sua pesquisa “Eisenstein Ultrateatral: Movimento Expressivo e Montagem de Atrações da Teoria do Espetáculo de Serguei Eisenstein”. A autora serve-se dessas duas concepções, as teorizações do *movimento expressivo* e da *montagem de atrações*, para analisar as tensões entre os procedimentos utilizados por Eisenstein no cinema e no teatro. Em sua nota introdutória, ela conta como a expressão teatral chamou sua atenção nos seus primeiros contatos, enquanto estudante de cinema, com a obra de Eisenstein:

Assisti ao Encouraçado Potemkin (1925) e Outubro (1928) repetidas vezes, pude comparar o procedimento da montagem utilizado e teorizado por Eisenstein com o de outros cineastas, adquiri *A Forma do Filme e O Sentido do Filme* ensaiando mesmo um estudo mais aprofundado dos seus textos teóricos, até que, algum tempo depois, já em outro curso de cinema, pude assistir à segunda parte de *Ivan o Terrível* (1946) e ser completamente arrebatada por essa experiência. Parecia estar assistindo a uma peça de teatro – não no sentido de que o filme de Eisenstein fosse uma experiência de teatro filmado, mas no sentido de que ela apresentava uma forte teatralidade, ou seja, algo ali me remetia à expressão teatral. E era essa teatralidade que, a meu ver, conferia maior potência ao filme. Daí, não demorei muito a descobrir suas experiências “excêntricas” no teatro, os fogos de bengala sob as poltronas dos espectadores em *O Sábio* (1923), o estudo da biomecânica com o mestre Meierhold (OLIVEIRA, 2008, p.XIV).

Ainda no teatro, Eisenstein começou a formular as teorias que comporiam a base de sua linguagem cinematográfica. Como a maior parte dos artistas dessa época, Eisenstein estava de pleno acordo com o princípio da utilidade revolucionária da arte. Defendendo a aplicação do método marxista à arte, desejava a união desta com a política, a ciência e a história, lutando pela criação de uma arte totalizante, pela corporificação da ideia da realização da unidade. Dentro dessa linha de pensamento, foi elaborando a teoria da montagem, que estruturaria toda a sua obra ulterior.

No mesmo ano em que Meierhold monta “A Floresta” de Ostrovski (1923), Eisenstein monta no Prolektcult⁶¹, uma visão totalmente estilizada da obra “Não é sábio quem sucumbe”, do mesmo autor, sob o título de “O sábio” e inaugura uma técnica de fragmentação

⁶¹ Primeiro Teatro Operário, o *Prolektcult* era um grupo teatral de propaganda engajada, cujas peças eram exibidas aos soldados.

à qual dará o nome de “montagem de atrações”. Eisenstein pontua o espetáculo com números circenses ou outros intermédios que deslocam o centro de interesse da peça. Para exibição durante a encenação de “O sábio” Eisenstein realizou seu primeiro filme (um curta-metragem) — *O cinediário de Glumov* —, caricatura da classe dominante às vésperas da Revolução.

Em 1939, numa conferência destinada à diretores de teatro, Meierhold diz, a respeito de Eisenstein: “Minha *Floresta* parecia uma obra absolutamente primitiva comparada ao que ele havia feito [com *O Sábio*], de Ostrovski” (MEYERHOLD, 1980, tomo III, p. 262, tradução minha).

Ainda em 1923, no mesmo ano em que escreve o artigo “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).

Já no artigo “Movimento Expressivo” estão as bases de uma “biomecânica eisensteiniana”. Isso porque Eisenstein combina seu conceito de movimento expressivo (movimento conflito entre movimento reflexo e movimento consciente), com seu próprio conceito de atração (efeito psicológico previamente calculado sobre o espectador) e com a prática biomecânica de Meierhold. Aparentemente, segundo Vanessa Oliveira, o movimento expressivo tem um lugar menor nos estudos sobre o cinema de Eisenstein, porém ele está por trás de toda sua teoria.

As correspondências específicas entre os estudos de Eisenstein sobre as relações entre música e quadro cinematográfico e os estudos de Meierhold sobre as relações entre música e cena foram abordadas na minha dissertação no item “Construção de episódios indicados por termos musicais de andamento”⁶². É possível perceber, por exemplo, a influência da montagem de atrações de Eisenstein no trabalho com a música no espetáculo “A Dama das Camélias” de Meierhold (1934) cujos cinco atos são divididos em episódios, todos designados por um termo musical de andamento e/ou caráter e expressão.

Robert Leach destaca a função dialética desse procedimento em *A Dama das Camélias*: “Há aqui claramente uma relação dialética entre a **montagem de episódios fragmentados** [...]. O vigor definitivo da madura obra de Meierhold fundamenta-se em grande

⁶² Ver dissertação p.74-79.

medida na tensão que, precisamente, esta contradição criou”. (LEACH,1989, p.125, tradução minha, grifo meu).

Tchékhov, Kústov, Burian, Varpaskhóvski, Sano, Okhlópkov: os alunos

Além de Eisenstein, Meierhold teve outros alunos notáveis que se tornaram também mestres. Vários encenadores famosos saíram dos cursos de Meierhold. Nos anos 30, ele se interessa bastante pelo trabalho do ator e fala de seus atores preferidos, sonha trabalhar com M. Tchékhov, grande ator, diretor e pedagogo que havia sido seu aluno (e também de Stanislávski). Em 1933, Meierhold quis fazer Tchékhov (imigrado) voltar à União Soviética e incluí-lo em sua trupe.

A admiração era mútua e os processos de interferência entre os dois artistas se dava principalmente pelo contato direto. Mikhail Tchékhov escreve sobre *O Revizor* de Meierhold:

De Meierhold, esperava-se o *Revizor*, mas ele nos mostrou outra coisa: ele nos mostrou um mundo cuja plenitude de conteúdo é de tal amplitude que o *Revizor* é apenas uma parte, apenas um som da melodia toda. E nós fomos tomados de medo. Nós, os atores, nós compreendemos que V. Meierhold denunciava publicamente toda a impotência de nosso trabalho nos pequenos fragmentos (TCHÉKHOV *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.333).

Por sua vez, Meierhold comenta a interpretação de Khlestakóv, personagem de *Revizor* interpretado por Mikhail Tchékhov em 1921, no TAM (reprise): “É um ator espantoso, um ator de hoje”. E ele indica a seus atores que não deverão imitá-lo, porém “rivalizar com ele” (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.345).

O que chama a atenção de Meierhold, segundo Matskin, é “o trabalho de montagem que Tchékhov desenvolve, com o rosto branco de pó de arroz [...] com o corpo móvel sobre saltos altos, sua relação constante com os objetos que transitam por suas mãos ágeis, todo esse **jogo grotesco**, é saudado por Meierhold” (MATSKIN *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.345, grifo meu).

Um comentário curioso de Meierhold a respeito de Tchékhov e da voz do ator:

Boas qualidades vocais podem ajudar um ator ou perdê-lo. Grandes atrizes – Komissarjevskaia, Sarah Berhardt, La Duse, Ermolova – construíram tudo sobre o jogo vocal e dominam notavelmente a própria voz. Mas acontece de ser a voz que domina o ator e ele se torna então um declamador. Se Katchalov não tivesse uma

voz tão bonita, ele seria um ator ainda melhor. [...]. A voz é necessária, mas não é tudo: o admirável Mikhail Tchékhev não tinha voz alguma (MEYERHOLD, 1992, tomo IV, p.355, tradução minha).

Contudo, o que mais se destacava para Meierhold era a habilidade de improvisação de M. Tchékhev:

Os bons atores improvisam sempre: mesmo no quadro de um desenho de encenação extremamente preciso. Antes de ver Mikhail Tchékhev no papel de Khlestakov, eu já sabia antecipadamente que em certo momento, ele parodiava o retrato de Nicolau I, que estava suspenso na parede e, com o passar do espetáculo, eu gostava por antecipação desse detalhe talentoso. Mas durante a representação, eu não vi isso, ainda que Tchékhev tenha a verve e que tenha atuado muito bem. Mais ainda, esse detalhe tinha sumido completamente da minha mente e eu não esperava mais. Naquela noite, Tchékhev havia representado essa passagem de uma maneira diferente, e era seu direito que ninguém podia contestar. Ele não havia “esquecido”, ele havia substituído por alguma outra coisa e a ausência desse detalhe cheio de talento não foi notado, com exceção por aqueles que assistiram ao espetáculo várias vezes seguidas. E quando exclamaram ao meu redor: “Ah, aquele jogo de Tchékhev com o retrato!”, eu respondi: “Sim, sim”, mas eu não me sentia de forma alguma roubado (MEYERHOLD, 1992, tomo IV, p.362, tradução minha).

Meierhold escreve sobre essa mesma passagem em dois textos diferentes e ressalta a importância do ritmo, fazendo diferenciação em relação ao conceito de tempo, e a liberdade da improvisação⁶³ no trabalho de Tchékhev (2009, tomo 2, p.117).

Outro aluno, grande colaborador de Meierhold, foi Leonid Varpakhóvski, um dos principais incentivadores do NIL, Laboratório de Pesquisas Científicas do GOSTIM⁶⁴, cuja tarefa principal era a de criar partituras de encenação no modelo de partituras musicais e elaborar um princípio de notação teatral que dê conta do visual e sonoro, do espaço e tempo cênicos. O japonês Seki Sano⁶⁵ foi assistente desse laboratório e trabalhou com Leonid Varpakhóvski em 1934-1935 sobre *A Dama das Camélias e Trinta e Três Desmaios*.

⁶³ Este assunto será abordado na parte 2 desta tese em: “Jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical”.

⁶⁴ GOSTIM é a sigla para “Teatro de Meierhold”.

⁶⁵ Infelizmente, o nome de Seki Sano figura também nas acusações referentes à condenação de Meierhold por trotskismo e espionagem para a Grã-Bretanha e o Japão que resultaram no seu fuzilamento. É evidente que as confissões foram extorquidas e os autos adulterados para implicar Meierhold em uma rede de espionagem. Abensour, biógrafo de Meierhold relata (p.605) que entre as suas frequentações suspeitas, figura nos autos, a de um estagiário nipônico. Trata-se justamente de Seki Sano, que Meierhold acolhera em seu teatro em 1936. Ele o convidara muitas vezes à sua casa. O estagiário deixou a Rússia em 1937 para ir à Paris. Por coincidência (estranha), outro ator comunista japonês, Yoshido Yoshima, amigo de Sano (que Meierhold jamais viu), decide transpor clandestinamente com sua amante, a atriz Okado Yosiki, a fronteira que separa o Japão da URSS, a ilha Sakalina. Os dois são detidos e fuzilados, mas antes, Yoshima é obrigado a confessar que era um espião e que Meierhold fazia parte de sua rede. Ele se retratará no final de seu processo “Pode-se ter medo da morte, mas dizer o que não é [verdade] é pior que ser um espião. Eu me julgo culpado de ter denunciado Meierhold” (*apud* ABENSOUR, p.605). Mas não serão essas as declarações que serão retidas, e sim as que incriminam Meierhold.

Preso, mandado ao campo de Magadan, L. Varpakhóvski monta uma *Traviata* inspirada na *Dama das Camélias* de Meierhold.

Segundo outro diretor russo, Iuri Liubímov,

[...] era possível ver em suas construções muito trabalhadas, desenhadas por mãos muito seguras, a influência de Meierhold. Leonid Varpakhovski, que passou grande parte de sua vida na prisão, falou-me muito de Meierhold de quem ele havia sido aluno (LIUBÍMOV, 1985, p.33, tradução minha).

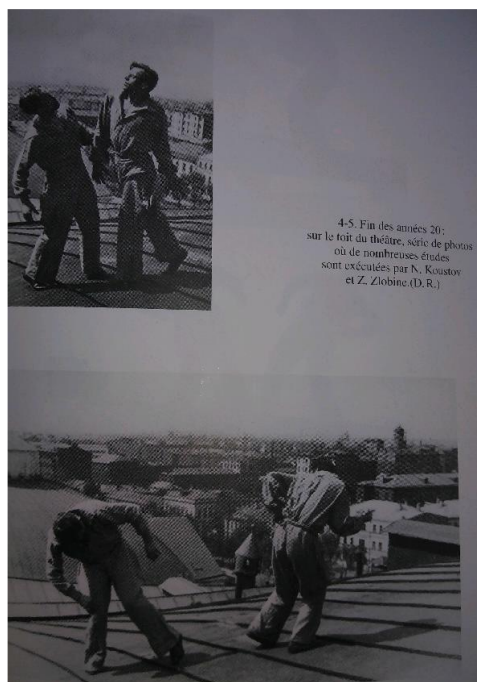
Já seu colega Seki Sano, como já foi mencionado, teve um papel importante na transmissão do teatro de Meierhold fora da Rússia. Seu percurso da Rússia ao México, e depois ao Japão, levou longe as ideias do mestre. Durante o grande simpósio dedicado a Meierhold em 2000, o pesquisador japonês M. Tanaka apresentou a comunicação intitulada “Meierhold e Seki Sano. A inovação nas artes da cena no Japão, no México e na América Latina”.⁶⁶

Nikolai Kústov também foi fundamental no tocante aos processos de transmissão, especialmente da biomecânica. Infelizmente este processo aconteceu muito tardiamente. Somente em 1975, Kústov, ator e instrutor de biomecânica no Teatro de Meierhold, em atividade de 1928 até o seu fechamento em 1938, foi convidado por Valentin Plutchek, na época diretor do Teatro Sático, para o ensinar. De 12 pessoas que participaram do grupo, somente dois atores perseveraram, Alexei Levínski e Guennadi Bogdánov, atores, encenadores e professores que abrem sempre para uma tentativa consistente de estabelecer canais religando os rastros da tradição a uma prática mantida ainda nos nossos dias. Levínski e Bogdánov viajam pelo mundo ministrando oficinas, cursos e demais atividades relacionadas à biomecânica.

Contudo, não encontrei nenhuma menção de Meierhold ao seu aluno Kústov, tendo consultado todos os textos traduzidos pela pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (tomos 1, 2, 3 e 4), o conjunto mais completo de obras de Meierhold traduzidas do russo. No entanto, ele aparece no material iconográfico, na série mais conhecida de fotos dos estudos biomecânicos (tiradas no telhado do teatro) no final dos anos 20. São os dois biomecânicos especialistas do GOSTIM, Z. Zlobine e N. Kústov, esse último, porém, teria papel destacado no processo de sua transmissão.

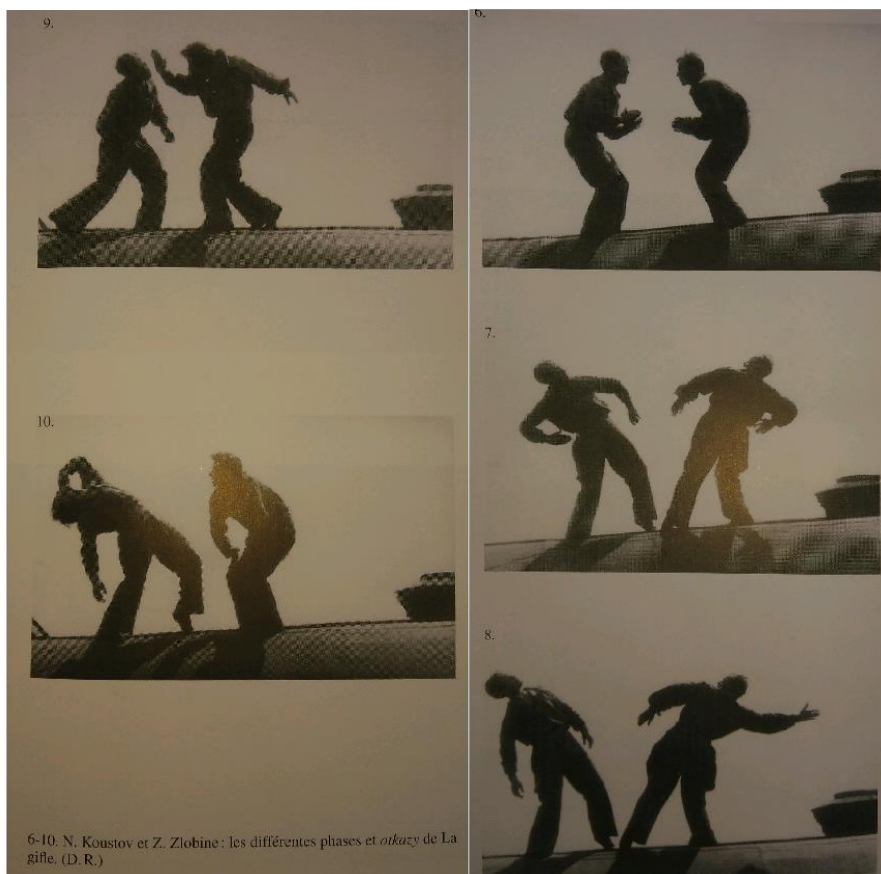
⁶⁶ Programação do Simpósio, tradução minha. A programação completa encontra-se no apêndice desta tese.

Figura 15 - Série de fotos de *études* biomecânicos executados Z. Zlobine e N. Kústov no telhado do Teatro Meierhold



Fonte: MEYERHOLD, 2009, tomo 2.

Figura 16 - Série de fotos de *études* biomecânicos executados Z. Zlobine e N. Kústov no telhado do Teatro Meierhold



Fonte: MEYERHOLD, 2009, tomo 2.

E. F. Burian (1904-1959), encenador tcheco, diretor do coletivo D. 37, de Praga (teatro que levou seu nome após sua morte), foi também um dos “coiotes” que levaram as pesquisas de Meierhold além das fronteiras russas. Apesar de algumas fontes sugerirem que Burian teria sido aluno de Meierhold, não pude comprovar essa informação. O que há são registros de encontros entre encenadores (os dois, Burian e Meierhold, já renomados). De toda forma, Burian seria acusado posteriormente de ter “copiado” Meierhold.

As circunstâncias da temporada de Meierhold em Praga são as seguintes: sua obra é conhecida na Tchecoslováquia nos anos 20 através dos escritos de Jindrich Honzl que fez parte da primeira delegação cultural tcheca na URSS. Em 1934, voltando da França, Meierhold para em Praga, onde encontra Burian durante uma recepção na embaixada soviética. No mesmo ano, Burian, convidado do Festival de Moscou, é chamado por Meierhold para assistir ao *Revizor* e depois o apresenta aos seus outros convidados estrangeiros como “um encenador renomado de Praga que dirige seu teatro como ele mesmo em Moscou”. Em 1936, voltando de Paris novamente, Meierhold reencontra Burian em Praga e lhe conta sobre seu projeto de montar *Hamlet* com Picasso.

No texto “Encontro com o coletivo D.37 de Praga (30 de outubro de 1936)”, Meierhold discorre sobre a encenação e a relação com o texto dramático e, no final, aponta um ponto em comum (notadamente musical) entre o próprio trabalho e o do diretor do coletivo:

Pelo maneira como vocês reagiram à minha intervenção, vejo que meus pensamentos vos são familiares: isso é compreensível, porque vocês trabalham com E. F. Burian, que é um **encenador-músico**. Percebi isso a cada instante no seu Barbeiro de Sevilha, ainda que eu não compreenda vossa língua. Saibam, para informação, que eu nasci em uma família musicista. Aprendi piano na infância, depois toquei violino por muito tempo. Eu queria, no início, me dedicar à música, depois eu a abandonei pelo teatro. Mas considero minha educação musical como a base do meu trabalho de encenador (MEYERHOLD, 1992, tomo IV, p.97, tradução minha, grifo meu).

Depois do encontro com o coletivo D. 37, Meierhold dá uma conferência na sala Urano onde polemiza o “meierholdismo”. Essas informações, assim como o contexto do encontro entre os dois em Praga, foram tiradas de uma conferência dada por Burian, em 1953 (*in* MEYERHOLD, 1992, tomo IV, p.394, tradução minha), na qual o diretor se defende dizendo jamais ter copiado Meierhold e de ter sido seu aluno, mas afirma que tentou lhe

defender (como tantos outros importantes artistas estrangeiros) no momento em que ele estava sendo destituído das suas funções de diretor de teatro, em 1938.

Nikolai Okhlópkov que foi discípulo de Meierhold (declaradamente) e também um encenador famoso, defende-se também do “meierholdismo” renegando o mestre, mas sua forte influência não deixa de figurar nas suas encenações. Ele é citado em um extrato da carta do escritor Nikolai Erdman ao procurador encarregado do dossiê de reabilitação de Meierhold:

[...] Stanislávski, Nemiróvitch-Dantchênko, Glazunov, Lunatchárski, Golóvin, depois os da geração seguinte, Maiakóvski, Vakhtângov, Eisenstein, cada vez que a conversação versava sobre Meierhold, falavam dele como um notável homem de teatro e de um Mestre extraordinário [...] **Mesmo Okhlopkov, que se ergueu na imprensa contra seu mestre, é incapaz de renegá-lo em cena e, em seus melhores trabalhos de encenação, permanece fiel a ele como discípulo** [...] A reabilitação de Meierhold devolveria à história do teatro soviética uma boa parte de suas páginas mais brilhantes (ERDMAN *apud* ABENSOUR, p. 623, grifo meu).

Vakhtângov, Liubímov: a escola russa

Vakhtângov, um dos maiores diretores russos, um dos “três grandes”, como aponta Vassíliev, é o autor da célebre frase em 1921: “Meierhold deu raízes ao teatro do futuro”. Ele se separa radicalmente de Stanislávski, que fora seu professor no TAM em 1911, para aproximar-se de Meierhold, cujo sentido da forma teatral admira. Em suas notas de março de 1921, ele afirma que “o teatro de Stanislávski já está morto e jamais renascerá (VAKHTÂNGOV *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.116).

Ele lê *Do Teatro* e sente-se transtornado ao deparar com seu próprio itinerário e seus próprios desejos. Em 1922, define o grotesco como “um dos conceitos mais complicados e mais magníficos da arte” e lhe dá a seguinte equivalência: “realismo fantástico” ou, tão simplesmente, “realismo teatral”. De acordo com Picon-Vallin, Vakhtângov considera sua encenação de *A Princesa Turandot*, conto chinês, teatral e trágico, como um manifesto desse realismo fantástico e designa suas fontes: “*A Barraca da Feira de Atrações na mise-en-scène de Meierhold*” (2013, p.172-173).

A sua *Princesa Turandot* e *O Corno Magnífico*, de Meierhold, espetáculos lançados com dois meses de intervalo, parecem muito distantes no tema mas faz emergir pontos comuns entre os dois encenadores:

Por duas vias diferentes, Vakhtângov e Meierhold afirmam o valor da forma, o grotesco como verdade da cena em sua materialidade construída, em que se combinam o abstrato e o concreto no processo de montagem meierholdiano, o tempo e os lugares no espetáculo vakhtangoviano (PICON-VALLIN, 2013, p.173).

Embora as novidades da temporada 1921-1922 sejam a biomecânica e o construtivismo, Picon-Vallin afirma que essa é só a parte visível do *iceberg*. Meierhold continua a visar “o grotesco, o único teatro de que temos necessidade” (*apud* PICON-VALLIN, 2013, p.116). O ponto principal que aproxima os dois é, portanto, o grotesco que, como será abordado adiante, compreende a ideia de composição paradoxal, princípio essencialmente musical.

No texto “O Professor Bubus – Teatro e Música” (1925), Meierhold destaca a relação entre os gestos e a música no teatro de Vakhtângov:

Esse é um tema no qual Vakhtângov teria se tornado mestre. Infelizmente, ele morreu cedo demais, sem ter tido a chance de conduzir suas pesquisas a termo nesse assunto. Eu não me fundamento sobre sua *Princesa Turandot*, que teve, sem que se saiba bem porquê, tamanho sucesso com o público, mas sobre a encenação no Teatro Judeu, do *Dibbouk*, que deve gozar de um sucesso igualmente grande e melhor fundamentado: aqui, a gestualidade, nas danças sobre fundo musical, é realmente realizada de uma maneira espantosa [...] (MEYERHOLD, 2009, tomo 2, p.206, tradução minha).

Vakhtângov morreu em 1922. É possível ter acesso à tradução francesa do texto com a intervenção de Meierhold durante a sessão solene em memória de E. Vakhtângov, de 29 de novembro de 1926 (MEYERHOLD, 2009, tomo 2, p.233) no qual ele rende sua última homenagem ao diretor.

Outro representante da escola russa sobre o qual se pode lançar um olhar de filiação artística em relação à Meierhold é Iuri Liubímov (1917-2014). Torna-se após uma longa carreira de ator, um dos primeiros encenadores soviéticos. Ele dirige durante vinte anos em Moscou o prestigiado Teatro Taganka. Em 1984, ano do vigésimo aniversário do Taganka, Liubímov recebe durante uma temporada na Europa Ocidental sua revogação da direção do teatro, logo seguida da retirada de sua nacionalidade. Ele consagra uma parte do seu primeiro ano de exílio a reunir as memórias de uma vida dedicada à arte dramática que publica no livro, sem tradução para o português, *Le feu sacré: souvenirs d'une vie de théâtre*. Um dos

textos que integram o livro é totalmente e carinhosamente dedicado a Meierhold: “As Flores de Meierhold”.⁶⁷ Ele relata:

Eu encontrei Meierhold apenas uma vez, quando ele veio ver *O Homem de Fuzil* no Teatro Vaktangov; lembro-me do seu rosto, que me fazia pensar no de Robespierre. Eu ainda estava começando na época, mas eu fazia no espetáculo uma cena de pantomima que lhe agradou. Rouben Simonov apresentou-me, e Meierhold felicitou-me por minha presteza e agilidade no palco. “Não perca jamais isso”, ele me disse. Foi meu único contato direto com ele, mas eu conheci bem muitos de seus atores, como Erast Garin, com quem atuei em dois filmes, e Igor Ilinski (LIUBIMOV, 1985, p.35, tradução minha).

Muito jovem, Liubímov assistiu a três espetáculos de Meierhold, dos quais guardou algumas lembranças: *A Floresta*, *A Dama das Camélias* e *O Inspetor Geral*. Ele destaca a interpretação de Mikhail Tchékhev do papel de Khlestakov em *O Inspetor Geral* que ficou muito famosa: “Em todas as cenas de Gógol onde ele mentia descaradamente, M. Tchékhev alcançou o ápice” (*Idem, ibidem*, tradução minha).

O diretor também faz sua análise sobre as relações entre Stanislávski e Meierhold e sobre todo o complexo contexto do teatro russo na primeira metade do século XX. Ele lamenta que muitos elos tenham sido quebrados, interrompidos, perdidos no curso dos acontecimentos:

“O elo do tempo é rompido”, diz Hamlet. Stanislávski e Nemiróvitch-Dantchenko criaram o Teatro de Arte de Moscou em reação contra a esclerose do Teatro Imperial. Meierhold amadureceu no interior desse novo teatro, e foi em oposição ao naturalismo - que não seria jamais suficientemente poético, agudo e limpo para ele - que ele desenvolveu sua estética. Depois, Meierhold desapareceu. A “Mkhatização” do teatro foi fatal inclusive para o MKhAT [Sigla para o Teatro de Arte de Moscou], que hoje, apesar das tentativas de reanimação, em verdade perdeu a vida. Esse processo de crescimento vivo, natural, normal, morreu também. E o elo do nosso teatro, com efeito, foi quebrado (*Idem*, p.37, tradução minha).

⁶⁷ “*Les fleurs de Meyerhold*” no livro *Le feu sacré: souvenirs d'une vie de théâtre* de Iúri Liubimov com a colaboração de Marc Dondey, posfácio e anexos de Béatrice Picon-Vallin - Editora Fayard, 1985 p.31-36. Apresento a tradução completa do texto no apêndice desta tese.

Figura 17 - Iuri Liubímov no Museu-apartamento Meierhold



Fonte: Panfleto do Museu-apartamento Meierhold.

Liubímov foi um dos convidados do Simpósio de 2000 que discutiu, ao lado de Peter Sellars, Ariane Mnouchkine e Robert Sturua, o tema da música no teatro de Meierhold em uma mesa intitulada: “Música e musicalização no teatro. Do teatro à ópera e vice-versa”.⁶⁸

Creio que Liubímov tenha abordado o trabalho de colaboração entre Meierhold e o compositor Prokófiev, porque foi a partir dessas pesquisas e realizações que emergiram na Rússia os *compositores de música de teatro*: como Vissarion Schebalin, que comporá a música de muitos espetáculos meierholdianos nos anos de 1930. Uma escola é criada, e Alfred Schnittke e Edison Deníssov foram seus herdeiros. Estes últimos escreveram, sobretudo, justamente para o encenador Iuri Liubímov que, no Teatro Taganka, buscou reencontrar, a partir de 1964, a herança dos anos de 1920, 1930.

Portanto, na contemporaneidade, comenta Picon-Vallin, “as experiências meierholdianas devem ser questionadas e analisadas muito detidamente, sobretudo porque as partituras ainda existem cuidadosa e milagrosamente conservadas nos arquivos” (PICON-VALLIN, 2008, p. 41, 42).

⁶⁸ Programação do Simpósio de 2000. Tradução minha.

Kantor, Jouvét: percursos

Na programação de vídeos do Simpósio de 2000, dedicado a Meierhold, consta a seguinte exibição:

- **Hoje é meu aniversário**, encenação de Tadeuzs Kantor, 1991 (rodado por Denis e Jacquie Bablet) Trecho sobre o assassinato de Meierhold.⁶⁹

Trata-se do ato V da peça de Kantor, no qual são lidas as cartas à V. Molotov, escritas por Meierhold na prisão em janeiro de 1940, dias antes de sua morte. São duas cartas, escritas com intervalo de 11 dias (ele recebeu uma folha de papel no dia 02 e outra no dia 11 de janeiro). Meierhold se defende das acusações de espionagem e trotskismo. As cartas foram publicadas em uma revista polonesa em 1989 (traduzidas a partir da fotocópia dos originais arquivados por Maria Valentei, neta de Meierhold) e Kantor as incorpora em seu espetáculo em 1990, no Teatro Cricot 2.

Não pude dedicar-me a rastrear as possíveis referências a Meierhold por parte de Kantor, mas certamente as ideias do mestre russo ecoaram no artista polonês e, ao que parece, ecoaram também em outros diretores da Polônia. É o que se pode deduzir a partir da comunicação apresentada no Simpósio de 2000 pelo pesquisador Z. Osinski: “O Meierhold polonês depois de 1956: Grotowski, Jarotski, Kantor e os outros”⁷⁰.

Picon-Valin faz uma interessante análise que aproxima “O Mandato” de Meierhold e o “Teatro da Morte” de Kantor:

As personagens de *O Mandato* evoluem entre diferentes graus de existência ou de não existência. Quanto ao ator, a mobilidade de seu estatuto exclui sua redução à marionete. O modo de Tadeusz Kantor, esse mestre de um grotesco atual, dar conta da gradação de vida dos participantes em seus espetáculos pode ajudar a compreender o funcionamento do ator em *O Mandato*, sem todavia fornecer aí a chave: os manequins, mortos, os espectadores, vivos, os atores entre as duas condições, “como habitados pela morte” e “quase espectadores” (KANTOR, *O Teatro da Morte*, p.35 e 222), enfim o encenador presente entre eles, com estatuto terrivelmente enigmático. [...] (PICON-VALLIN, 2013, p.292).

A aproximação proposta por Picon-Vallin é ancorada mais uma vez na via do grotesco, aspecto determinante nas proposições dos dois artistas. Por outro lado, Autant-

⁶⁹ Programação do Simpósio de 2000. Tradução minha.

⁷⁰ Programação do Simpósio de 2000. Tradução minha.

Mathieu destaca uma semelhança do ponto de vista histórico no que se refere à transmissão de suas ideias:

Há muitos criadores assim, pessoas geniais; mas depois deles não resta nada. Poderíamos dizer que para Kantor é um pouco assim. Ele tinha seu projeto... é fato que Kantor, ainda mais do que Meierhold, estava ligado às artes plásticas. Era entre a instalação e o espetáculo. Mas Kantor desapareceu, não ficou nada. Tentou-se fazer uma *cricothèque*, nunca funcionou. Os atores sem Kantor não fazem nada. É como Meierhold. (AUTANT-MATHIEU, 2016, tradução minha).

Contudo, apesar das dificuldades, Meierhold ecoou também na França do início do século XX. Em 1930, o diretor francês Louis Jouvet afirma que Meierhold é “um dos homens que melhor encarnam a ideia que se pode ter do encenador” (JOUVET *apud* PICON-VALLIN *in* CAVALIERE e VÁSSINA, 2011, p.222).

Em Paris, Jouvet assiste ao *Revizor* e o considera “um espetáculo popular a reunir em si diferentes gêneros” (*Idem*, p.224). No texto “Intervenções no GOSTIM” depois do artigo de P. Kerjentssev “Um Teatro Estrangeiro”, nos dias 22 e 25 de dezembro de 1937, Meierhold conta: “Quando nós chegamos à Paris, foi com bastante dificuldade que obtivemos autorização para apresentar, e isso aconteceu unicamente graças ao apoio do diretor de teatro Louis Jouvet [...]” (MEYERHOLD, 1992, tomo IV, p.192, tradução minha).

Jouvet foi um dos artistas franceses a mandar telegrama ao Comissariado em Moscou - que exigia a volta de Meierhold de Vichy, na França, quando ele estava gravemente doente - apoiando-o e defendendo-o.

Littlewood, Acterian, Hikmet, Flanagan: intercâmbios

No seu premiado livro *El Arte del Actor em el Siglo XX*⁷¹, o autor catalão Borja Ruiz apresenta, além dos mestres já estabelecidos, outros grandes artistas que contribuíram para o desenvolvimento da arte do ator no século XX, como Anne Bogart, Joseph Chaikin, Tadashi Susuki, Bob Wilson, Robert Lepage, entre outros. A primeira artista destacada é a diretora inglesa Joan Littlewood⁷² (1914-2002). O autor escreve:

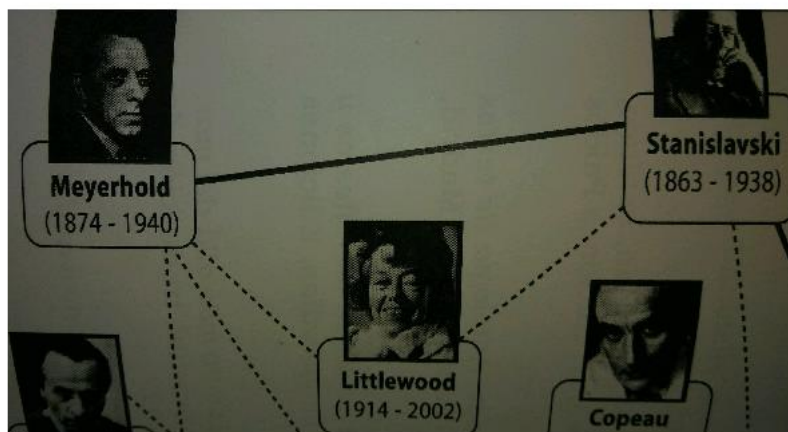
⁷¹ RUIZ, Borja. *El arte del actor em el siglo XX: um recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai, 2012.

⁷² Em 1945, fundou, junto a seu marido Ewan MacColl, o Theatre Workshop, companhia teatral que buscava um teatro popular de ideologia marcadamente de esquerda. Em 1953, instalou-se com sua companhia no Theatre Royal (ainda ativo atualmente), onde encenava autores clássicos (Shakespeare, Johnson, Molière...), autores

Falando de ausências injustas, não é de se estranhar começar [...] com Joan Littlewood. Sua condição de mulher em uma época onde a direção teatral era majoritária e o fato de não haver deixado um legado escrito de seu trabalho, só podem explicar parcialmente uma discriminação, à luz distanciada de hoje, indesculpável (RUIZ, 2012, p.486, tradução minha).

É Borja Ruiz que chama atenção para a possibilidade de filiação artística de Joan Littlewood a Vsévolod Meierhold. Em seu mapa genealógico que compreende as relações de filiação entre os grandes artistas do teatro do século XX, ele traça uma linha pontilhada de Meierhold (também de Stanislávski) até a diretora inglesa.

Figura 18 - Recorte do mapa genealógico de Borja Ruiz



Fonte: RUIZ, Borja. *El arte del actor em el siglo XX: um recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai, 2012.

Ainda que o título do tópico que trata da artista seja “Joan Littlewood: uma via entre Stanislávski e Laban” (p.486, tradução minha), o autor parece sugerir que nesta via está justamente Meierhold.

Originária de Stockwell (Londres, Inglaterra), Littlewood pleiteou um teatro extraordinariamente diferente do tradicional e hermético panorama artístico inglês, ao mesmo tempo que antecipou muitos dos delineamentos das inovadoras tendências teatrais que lhe sucederam. Segundo Ruiz, a diretora promoveu uma estética e uma filosofia de trabalho cimentadas nos seguintes pilares:

contemporâneos e obras de criação coletiva. Entre seus espetáculos mais famosos estão: *Mother Courage and Her Children* (1955, a partir do texto de Brecht), *A Taste of Honey* (1958) e *Oh What a Lovely War* (1963). Ela mesma relata sua trajetória artística em sua autobiografia *Joan's Book* (1994).

- A intenção social e abertamente política das encenações e de outros projetos artísticos.
- Uma linguagem cênica popular que, rompendo decididamente a quarta parede, implicava diretamente o público e dava acesso a autores clássicos até então reservados para uma elite de espectadores.
- O emprego dos últimos recursos sonoros e luminotécnicos. Isso permitiu renovar a ideia do espaço cênico que passou de bidimensional, plasmada mediante decorados pintados, a tridimensional, graças à renovada utilização da luz, do som e da cenografia arquitetônica.
- Um processo artístico coletivo baseado na colaboração mútua de todos os integrantes da companhia, decididamente contrário à ditadura do diretor.
- A formulação do ofício da interpretação sobre a base de um treinamento permanente que deu ao ator habilidades físicas e vocais extraordinárias e às encenações um dinamismo expressivo inusitado até então (*Idem*, p.487, tradução minha).

Se aprofundamos neste último ponto, nos aspectos teórico-práticos da técnica de seus atores, observamos duas referências aparentemente muito distanciadas uma da outra. De acordo com Borja Ruiz, são elas: Stanislávski e o bailarino Rudolf Laban. Do primeiro, Littlewood tomou as bases para a construção da vivência interior dos personagens. Inspirando-se nas noções apresentadas no livro *A preparação do ator*, ensinava aos seus atores a concentração, o “se mágico”, a imaginação e a verdade, assim como a análise das circunstâncias dadas, as unidades e as tarefas da obra. Do segundo, a diretora inglesa se valeu de suas investigações sobre o movimento humano, em particular da ideia dos esforços que decomporia o movimento nas variáveis de espaço, peso, velocidade e ritmo. A novidade desse caminho foi que Littlewood adaptou esses esforços (uma categorização à primeira vista ligada exclusivamente ao movimento corporal) à caracterização tanto física como vocal dos personagens e à composição rítmica e dinâmica do espetáculo. E essa junção é uma operação típica do teatro meierholdiano. Borja Ruiz comenta:

A aplicação das teorias de Laban põe à luz baixa as conexões menos aparentes do trabalho de Littlewood com a biomecânica de Meierhold ou a euritmia de Dalcroze. Efetivamente, a diretora inglesa buscava uma interpretação que, sem deixar de lado a vivência veraz, estivesse **fundamentada na economia das ações, na precisão do movimento e na maestria do ritmo**. Todas essas inspirações que apontamos, não obstante, longe de ser seguidas cegamente, eram conjugadas em um processo dominado pelo **jogo**, o divertimento e a improvisação que se adaptava de forma singular e específica aos requerimentos de cada espetáculo. Como bem apontava a própria Littlewood, o que se mostrava ao final era uma **composição cênica que alternava o estruturado e o improvisado tal como faz o Jazz**. (*Idem, ibidem*, tradução minha, grifo meu).

Destaco os pontos do comentário de Borja Ruiz sobre os processos de Littlewood que encontram simetrias evidentes com os princípios e procedimentos musicais do teatro de Meierhold: economia das ações, precisão do movimento regulado pelo ritmo e, mais

especificamente, a composição cênica entre o estruturado e o improvisado inspirado no jazz; aspectos que serão apresentados como princípios do jogo musical meierholdiano em “Jogo sobre o jazz” e “Jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical” na segunda parte desta pesquisa.

O pesquisador catalão não é o único a apontar as semelhanças entre Littlewood e Meierhold. O espetáculo *Oh What A Lovely War!*, de 1963, foi saudado pelo jornal inglês *Manchester Guardian* como "a coisa mais próxima de Meierhold que o teatro britânico possui" e “partes dele [Meierhold] ressurgiram na cena de abertura de *Oh What A Lovely War!*”⁷³ (tradução minha).

Outra publicação da imprensa britânica, o *Essential Drama*⁷⁴ considera que “essa abordagem em três vertentes de Stanislávski, Laban e Meierhold é inovadora e influente. Você não pensaria que eles tivessem relação um com o outro, mas é o que acontece absolutamente na prática de Littlewood” (tradução minha).

Figura 19 - Espetáculo *Oh What A Lovely War!*



Fonte: <http://essentialdrama.com/2016/09/25/littlewoods-actor-training-the-composite-mind/>

Inesperada também é a aproximação entre os poemas de Hikmet e o teatro de Meierhold. O dramaturgo e poeta Nazim Hikmet (1902-1963) é provavelmente o poeta turco mais conhecido do século XX. Seus poemas já foram traduzidos para várias línguas, inclusive o português. Sabe-se que Hikmet foi a Moscou pela primeira vez no início da década de 1920.

Em seu artigo “Hikmet, a ‘árvore de olhos azuis’” para o *Diplomatique Turquia*⁷⁵, John Berger destaca a influência de Meierhold sobre o poeta e reproduz a seguinte fala:

⁷³ <https://www.theguardian.com/news/2002/sep/23/guardianobituaries.art>

⁷⁴ <http://essentialdrama.com/2016/09/25/littlewoods-actor-training-the-composite-mind/>

⁷⁵ <http://diplomatique.org.br/hikmet-a-arvore-de-olhos-azuis/>

Devo muito ao teatro de Meyerhold. Em 1925, de volta à Turquia, organizei o primeiro teatro de operários num dos bairros de Istambul. Trabalhando nesse teatro como diretor e escritor, compreendi que tinha sido Meyerhold quem primeiramente nos havia aberto novas possibilidades de trabalhar com e para o público. Depois de 1937, essas novas possibilidades haviam custado a vida a Meyerhold [...] (HIKMET *apud* BERGER, 2002).

Curiosamente, encontrei durante as pesquisas um evento no facebook⁷⁶, de maio de 2016, relacionado ao Festival Internacional de Teatro de Istambul nomeado “Conversa: poema-teatro / Vsévolod Meierhold - Nazim Hikmet”⁷⁷ (tradução própria)⁷⁸ cuja descrição apontava a relação entre poesia e teatro no eixo Meierhold e Hikmet. Reproduzo abaixo o texto da descrição do evento, na tentativa que fizemos de traduzi-lo do turco:

No teatro do século 20, as encenações de Vsévolod Meierhold iniciaram a nova era criativa e sempre tiveram um lugar especial. Na era da cena plástica, na atuação, compreensão da produção, é possível dizer que houve uma revolução com profundas mudanças criadas por Meierhold, nova linguagem de palco em busca de atuação poesia-cena. Nazim Hikmet sempre esteve familiarizado com teatro ao longo de sua vida; por sinal teve vários papéis. Além disso, Nazim Hikmet logo depois de conhecer Ekim Devrim, conheceu o teatro de Meierhold e dizia ter tido grande influência artística. Aqui implícitas as várias peças saídas da caneta de Nazim, sob influência poético-teatral de Meierhold (facebook, tradução própria⁷⁹).

E sobre a beleza dos poemas de Hikmet, que como Meierhold foi preso político, Berger escreve:

O que me tocou nos poemas de Nazim Hikmet, na primeira vez que os descobri, foi o espaço; continham mais espaço do que toda a poesia que eu já havia lido até então. Não o descrevem, atravessam-no, ultrapassam montanhas. Falam também de ação. Evocam as dúvidas, a solidão, o luto, a tristeza, mas esses sentimentos seguem a ação em vez de a substituírem. Espaço e ação caminham lado a lado. A antítese deles é a prisão e foi em prisões turcas que Hikmet, preso político, escreveu metade de sua obra (BERGER, 2002).

Da Turquia à Romênia, a influência de Meierhold recai também sobre o poeta, dramaturgo, crítico e diretor de teatro romeno Haig Acterian (1904-1943). Em fragmentos extraídos do volume "O amor e a vida no mundo do teatro" (tradução própria⁸⁰) que pude

⁷⁶ <https://www.facebook.com/events/1670296759885064>

⁷⁷ Söyleşi: Şiir-Tiyatro / Vsevolod Meyerhold-Nâzım Hikmet

⁷⁸ Tradução: Relva Türk.

⁷⁹ Tradução: Relva Türk.

⁸⁰ Tradução do romeno para o francês: Sipahi Burcu. Do francês para o português: tradução minha.

acessar em uma revista *online* de teatro romena⁸¹, Acterian escreve suas interessantes impressões sobre uma noite no Teatro Meierhold (TIM). O texto publicado na revista romena é intitulado “A noite de Meierhold”⁸² e permito-me reproduzi-lo quase na íntegra aqui por seu teor singular:

A noite de Meierhold

Um dos famosos diretores da época, casado com a atriz Marietta Sadova com qual viveu uma linda história de amor, Haig Acterian foi também um importante cronista naquele período, quando teve uma importante correspondência com Gordon Craig - que conheceu pessoalmente. Veja o que ele escreve à Marietta, quando estava fora de Bucareste:

Maio, 1930, "terça feira à noite", Haig Acterian escreve à Marietta Sadova, de Berlim:

"Estou voltando da noite de Meierhold com "O Inspetor Geral". Gógol se encontra apenas nos figurinos de época, o resto é uma fantasia extremamente interessante do M[eierhold]. Os atores foram fracos e medíocres, o *ensemble* esteve arreglado, mas a estreia sofreu por causa da discordância dos adereços e de um trapézio móvel de três metros quadrados em cima do qual se atuava. Continuo a acreditar que a arte dramática russa tem que ser realista e, assim Stanislávski fica sendo a personalidade cristalizada do qual *descendem* o talentoso Meierhold, o excêntrico Tairov e o genial Vakhtângov.

Meierhold tem uma fantasia da simplificação dramática que tem que ser levada pelos grandes atores. Os desta noite foram "mais o menos". Achei a definição: fantasia estilizada no sentido da simplificação, aplicada impropriamente ao humor realista de "O Inspetor Geral". No caso da Stanislávski, Gógol morre de rir e no caso de Meierhold, o humor está distante e a sátira está pronunciada. Foi uma noite de observações extremamente interessantes e de comparações.

Vamos ver também os outros. Na quinta-feira vou estar com eles, no ensaio da peça “Grita China!” de Tretiakov. Porque sei que M[eierhold] vai vir, na quinta me proponho a fazer ele me revelar seus segredos [...] M[eierhold] não está velho. Deve ter uns 55 anos (Yorick-revista online, tradução própria⁸³).

Para finalizar este percurso pelas trajetórias de artistas sobre os quais há pistas dos processos de entrecruzamento com o teatro de Meierhold, apresento um intercâmbio que talvez seja o mais literal, ainda que bastante controverso como não poderia deixar de ser no contexto das relações internacionais da União Soviética durante o regime stalinista. Trata-se das “excursões” norte-americanas ao Festival de Teatro de Moscou na década de 30. Dentre os artistas que lá estiveram, destaca-se Hallie Flanagan pela determinante influência das ideias de Meierhold que repercutiram no seu teatro.

⁸¹ <https://yorick.ro/seara-lui-meyerhold/>

⁸² Título original: “Seara lui Meyerhold”.

⁸³ Tradução do romeno para o francês: Sipahi Burcu. Do francês para o português: tradução minha.

Ouso estender-me aqui na sua biografia⁸⁴ por ser uma das poucas diretoras mulheres a figurarem nesse contexto do teatro do século XX. Opto por deixar essa notável biografia no corpo do texto e não na nota de rodapé, até porque a única fonte em língua portuguesa que cita a influência de Meierhold no trabalho de Hallie Flanagan comete o erro de referenciá-la como homem.

Hallie Flanagan (1890-1969) foi diretora, dramaturga e educadora que liderou o Projeto de Teatro Federal, a primeira organização nacional de teatro financiada pelo governo dos Estados Unidos, de 1935 a 1939. Nascida em Dakota do Sul em 27 de agosto de 1890 e criada em Iowa, Hallie Flanagan frequentou o Grinnell College, onde posteriormente ensinou drama. Ela primeiro se destacou como dramaturga quando ganhou um concurso regional com sua peça *The Curtain*. Suas produções bem sucedidas no Grinnell College a levaram em 1923 a um cargo de assistente de produção na oficina criativa do professor George Pierce Baker na Universidade de Harvard, onde também completou um mestrado. Voltando a Grinnell, dirigiu para o seu teatro experimental. Suas produções continuaram a ganhar reconhecimento como diretora inovadora e levaram a sua nomeação como professora de drama e diretora do teatro experimental no Vassar College em 1925. Um ano depois, recebeu uma honra de prestígio - uma bolsa da Fundação Guggenheim (a primeira a ser concedida a uma mulher).

Flanagan viajou pela Europa para observar os novos avanços no cenário internacional do início da década de 1920 e escreveu sobre suas experiências em *Shifting Scenes of the Modern European Theatre* (1928). Além de ser estimulada pelos experimentos modernistas que viu na Europa, Flanagan também foi fortemente influenciada por formas e temas dramáticos europeus imersos em folclore, mitologia e história - o clássico teatro da Grécia, espectáculos populares de fantoches, peças folclóricas. Em particular, os teatros dos diretores russos Vsévolod Meierhold e Alexander Tairov impressionaram Flanagan com sua vitalidade e força e solidificaram seus próprios objetivos para criar um teatro que realmente desafiasse seu público.

Sem dúvida, a maior contribuição de Flanagan para o teatro estadunidense foi como diretora do Projeto de Teatro Federal de 1935 a 1939. Como um programa da Administração do Progresso do Trabalho, o Projeto Federal de Teatro foi o primeiro teatro nacional patrocinado pelo governo federal nos Estados Unidos. Foi criado para proporcionar emprego a artistas de teatro profissionais em empregos socialmente úteis durante um período de grave

⁸⁴ Os dados biográficos apresentados aqui foram consultados em duas fontes em língua inglesa: BENTLEY, Joanne, *Hallie Flanagan: a life in the American theatre*, New York: Knopf: Distributed by Random House, 1988.
<http://biography.yourdictionary.com/hallie-flanagan>

depressão econômica. Comprometida com o teatro que serve como uma força artística e social dinâmica para as pessoas, Flanagan procurou fazer do Projeto de Teatro Federal um teatro de arte popular e educacional que atingiu a nação inteira. Em muitos aspectos, Flanagan conseguiu. Um programa importante do projeto incluía o desenvolvimento de um teatro negro que apresentou produções significativas de *Macbeth*, *Haiti* e *The Swing Mikado*.

Seguindo a visão de Flanagan do teatro como uma arena para troca vital entre artistas e públicos, o Teatro Federal era um teatro popular abordando questões nacionais e regionais em termos poderosos. Na verdade, o questionamento consistente e sincero das políticas econômicas trouxe o criticismo do projeto das testemunhas perante o Comitê da Casa sobre Atividades Não-Americanas e antes do subcomitê do Comitê de Apropriações da Câmara. Embora todas as principais organizações de cinema e rádio, bem como muitas agências patrocinadoras e comunitárias, se manifestaram a favor do Teatro Federal, o Congresso discutiu acaloradamente a continuação do projeto. A Câmara votou para dissolver o teatro; O Senado votou para mantê-lo. Em 30 de junho de 1939, o Teatro Federal foi encerrado pela ação do Congresso.

Ao longo de sua carreira, Hallie Flanagan foi uma contribuidora importante sobre o tema do teatro para muitas revistas de destaque nos EUA. Ela morreu em 1969.

Voltando ao tema central, a interferência de Meierhold no teatro de Flanagan deve-se ao fato de que a diretora teria participado das visitas guiadas ao Festival de Teatro de Moscou que aconteceram nos anos de 1933, 1934 e 1935. Há um artigo interessante *Beauty and Horror: The History Behind Three Pamphlets* disponível em um blog⁸⁵ norte-americano, postado em junho de 2015 por Mike Lueger, professor de história do teatro e literatura na Boston College.

O autor do artigo conta ter recebido do seu orientador de mestrado, como referência de pesquisa, três panfletos que anunciam a oportunidade de fazer visitas guiadas ao Festival de Teatro de Moscou em 1933, 1934 e 1935, respectivamente.

Em um nível, eles [os panfletos] são simplesmente documentos fascinantes da cena russa, já que os passeios englobavam a maioria dos importantes movimentos teatrais do país na época. No entanto, um exame mais aprofundado do conteúdo desses panfletos (combinados, reconhecidamente, com o benefício da retrospectiva histórica) traz à tona algumas verdades mais perturbadoras (LUEGER, 2005, tradução minha).

⁸⁵ <https://abstractandbrief.wordpress.com/tag/soviet-theatre/>

Lueger destaca o entusiasmo, na década de 1930, dos críticos Harold Clurman e Lee Strasberg com as "publicações recém-chegadas sobre o recente teatro soviético" e comenta:

O círculo de [Harold] Clurman não estava sozinho em seu entusiasmo pelo teatro soviético e pela sociedade a partir da qual surgiu: Hallie Flanagan, a principal força por trás do Projeto Federal de Teatro, foi um dos americanos que trouxe algumas de suas práticas de volta para este país (*Idem*, tradução minha).

A turnê oferece aos futuros viajantes um sonho de teatro: a chance de ver trabalhos de grandes diretores como Constantin Stanislávski, Vsévolod Meierhold e Nikolai Okhlopkov, entre outros. Os folhetos apresentam imagens fascinantes de muitas figuras teatrais importantes e, mais tentadoramente, fotos de produção do programa em oferta. As agendas de todos os três passeios apresentam muitas produções no Teatro de Arte de Moscou, “a famosa casa de Stanislávski, que até então se tornou uma figura venerada entre atores e diretores americanos, mesmo que ele não estivesse na vanguarda do teatro russo por anos” (LUEGER, tradução minha). Havia outras atrações, como o exotismo do Teatro Kamerny de Aleksandr Tairov ou o ballet e a ópera russos.

Nem todo o programa foi dedicado ao teatro, pelo menos não diretamente. A primeira turnê do festival, em 1933, lista uma palestra de Anatoli Lunatcharski como o item inicial da agenda. Lunatcharski foi o Comissário do Povo para a Educação até 1929, quando perdeu o emprego como resultado da consolidação do poder de Stálin. Lunatcharski tinha uma reputação de ser bastante tolerante, já que ele fazia o seu melhor para proteger artistas mais talentosos, como Meierhold, mas ainda assim, segundo Mike Lueger, “é impressionante que a primeira coisa que os turistas americanos tivessem programado ouvir ou ver fosse uma palestra sobre o Teatro soviético pelo ex-oficial encarregado de supervisionar e regular esse teatro” (*idem*, tradução minha).

Existem outros itens nas programações dos três passeios que não se relacionam com o teatro. Por exemplo, a agenda de 9 de setembro de 1935 é uma "Visita ao Museu da Revolução e outras instituições sociais, como agências de casamento e divórcio, tribunais populares e institutos para a proteção da mãe e da criança". Para Lueger, “é bastante óbvio por parte de Stálin a utilização dessas viagens para fins de propaganda, e não apenas no sentido de mostrar a cultura teatral da Rússia dos anos trinta”. Não posso atestar esta última afirmação de

Lueger, mas sua análise sobre a presença (ausente, de certa forma) de Meierhold na programação dos passeios parece pertinente:

Quanto mais examinava esses panfletos, mais notava alguns detalhes sobre o que havia sido incluído ou excluído do programa. Por exemplo, os três panfletos mostram proeminentemente o nome e a foto de Meierhold, mas seu teatro homônimo só aparece em uma das agendas dos três passeios, em 1934. Isso parece um pouco estranho, dado que ele era indiscutivelmente o diretor mais importante da União Soviética; a promessa implícita de panfletos de 1933 e 1935 de que os turistas conseguiriam se envolver com o homem e / ou seu trabalho em algum momento de suas viagens parece publicidade falsa. Devo dizer que não sou especialista em teatro soviético, então pode haver circunstâncias atenuantes que não conheço, mas penso que a ausência de Meierhold de todos, exceto um desses passeios, tem algo a ver com o fato de ele ser claramente em desfavor com Stálin em toda a década de 1930, apesar de seus melhores esforços para criar um trabalho aceitável para o ditador (*Idem*, tradução minha).

Em contrapartida, muitas das produções que estão nos panfletos, embora ainda excitantes, são “relativamente mansas”, de acordo com o autor. Há muitas coisas do Teatro de Arte de Moscou em oferta. Parte disso, ainda segundo Lueger, pode ter a ver com a reputação de Stanislávski nos Estados Unidos, bem como com a pessoa que liderou esses passeios, Oliver Saylor, que foi um dos principais responsáveis pela organização da turnê do TAM aos Estados Unidos, nos anos 20. Faz sentido que ele se concentre em Stanislávski, mas muito do que está sendo encenado no TAM e em outros teatros desses panfletos são produções de peças antigas, do século XIX. A maioria das peças contemporâneas nos programas está na linha do Realismo Socialista, que nesse período tornou-se praticamente o único estilo aprovado na URSS.

Portanto, é admirável que Hallie Flanagan tenha se interessado e se apropriado das ideias de Meierhold sobre um teatro popular, desafiador e em relação estreita com o público (o contrário de Stanislávski cuja relação com o espectador é de distância no sentido de “proteger” o trabalho do ator e preservar a ideia de verossimilhança) mesmo em um cenário já tão complexo e que culminaria, nos anos seguintes, na prisão e morte do artista.

Figura 20 - Conjunto de Panfletos dos programas de visitas guiadas ao Festival de Teatro de Moscou (1933, 1934, 1935)



**BEFORE AND BEHIND THE CURTAIN WITH THE FOREMOST
AMERICAN AUTHORITY ON THE RUSSIAN THEATRE**

The privilege of attending the Soviet Moscow Theatre Festival will bring to New York its most distinguished and colorful leaders. The committee hopes to bring over a group of speakers from the theatre world of the highest quality from the various fields and categories. Will these bring the great to New York? Mr. Taylor will conduct daily, rapid, lively discussions on subjects, dealing the broad background of the various countries which are participating in the festival and the dramatic theatre and production which have made them famous.

In Moscow daily conferences will show light on the activities program and provide advice in connection with production in the dramatic theatre, through his extensive knowledge with the works of the various Russian theatres. Mr. Taylor will bring the members of his group into close personal touch with the outstanding personalities of the Russian stage and its high technical standards.

PROGRAM
 Monday - 10 AM, 12:30 PM and 8 PM
 Tuesday - 10 AM, 12:30 PM and 8 PM
 Wednesday - 10 AM, 12:30 PM and 8 PM
 Thursday - 10 AM, 12:30 PM and 8 PM
 Friday - 10 AM, 12:30 PM and 8 PM
 Saturday - 10 AM, 12:30 PM and 8 PM
 Sunday - 10 AM, 12:30 PM and 8 PM

Plenary work sessions on the U.S. MAJESTIC Theatre Company will bring to New York its most distinguished and colorful leaders. The committee hopes to bring over a group of speakers from the theatre world of the highest quality from the various fields and categories. Will these bring the great to New York? Mr. Taylor will conduct daily, rapid, lively discussions on subjects, dealing the broad background of the various countries which are participating in the festival and the dramatic theatre and production which have made them famous.

THE BIRTH OF THE MAJESTIC
 In 1918, the U.S. MAJESTIC Theatre Company was organized in New York City. The first production was "The Merchant of Venice" by Shakespeare. The company has since produced many other plays, including "The Taming of the Shrew" and "The Merry Wives of Windsor".

THE BIRTH OF THE MAJESTIC
 In 1918, the U.S. MAJESTIC Theatre Company was organized in New York City. The first production was "The Merchant of Venice" by Shakespeare. The company has since produced many other plays, including "The Taming of the Shrew" and "The Merry Wives of Windsor".

THE LEADERS OF THE GROUP

CLIFFORD BRANTON
 Director of the U.S. MAJESTIC Theatre Company. He has been a member of the U.S. MAJESTIC Theatre Company since its inception in 1918. He has been a member of the U.S. MAJESTIC Theatre Company since its inception in 1918.

MARCOSS MARSHALL
 Director of the U.S. MAJESTIC Theatre Company. He has been a member of the U.S. MAJESTIC Theatre Company since its inception in 1918. He has been a member of the U.S. MAJESTIC Theatre Company since its inception in 1918.



MOSCOW'S THEATRE INVITES YOU

For the third time, Moscow's eminent master of the stage gathers to concentrate in ten exciting days the highest art achieved in the theatre.

It is generally agreed among authorities on the drama that Moscow may be regarded as the world's theatre capital. Every evening forty curtains rise in its professional theatre. An average of fifty-two thousand people witness performances.

Stizlavsky, Mamontov-Danchenko, Meyerhold, Tsvetkov, are names with which to compare behind the footlights. Who in the theatre can fail to admire the virtuosity of Morkin, Lerslov, Ekmakova, Kachukov, Michensk, Alex Kocner?

Herein is given a brief description of the drama, opera and ballet offered on fare in that heart of the theatre now internationally famous as the Moscow Theatre Festival.



THE THIRD ANNUAL THEATRE FESTIVAL

The outstanding achievement of the Third Moscow Theatre Festival is the program of one-on-one between traditional offerings and the most modern and radical productions from the pens of young Soviet authors.

The range is from Floppy-Krasavka's *Sadko* and the Jewish Theatre's presentation of *King Lear* to the ultra-modern Russian Theatre's production of *Azhdahka* and Vakhtang's strange synthesis of *Shrek*, *Faust* and *Development in Egyptian Nights*.

It was only on the basis of agreement by the Institute of Moscow's Theatre that it has become



Floppy-Krasavka
Director of the Moscow Theatre



Vladimir Mayakovsky
Director of the Moscow Theatre

possible to hold the festival in early September in accordance with its laws. The Moscow theatre festival will come to the festival in person. But the great success of the festival is not only the fact that it is held in the capital of the country, but also the fact that it is held in the capital of the country.

Sadko, written at the height of Krasavka's career, is in the Russian Theatre's repertoire. Directed by the talented A. B. Melnik-Petrov, it is being by the Moscow Theatre in a setting designed by F. T. Shadrin. The actors in it are all Moscow's best at a time when it was a festival of the festival.

The festival's program of the festival: *The Moscow Art Theatre*, *The Moscow Theatre*, and the *Vakhtang*.

will be followed by those pieces of the drama, G. E. Zaslavsky and V. I. Konevich-Goncharov, will be presented.

John Terbor's *Spanish Curio* will be done by the Moscow Art Theatre. Fletcher was a student of the Moscow Art Theatre who worked for years at the Moscow Art Theatre. The Moscow Theatre gives a fresh and delightful performance of its stand-out play.



John Terbor's "Spanish Curio" at the Moscow Art Theatre. Directed by John Terbor.



G. E. Zaslavsky
Director of the Moscow Theatre



V. I. Konevich-Goncharov
Director of the Moscow Theatre

Spanish Curio or *Lady Macbeth* from *Madam Tsvetaeva* (the right) and the first of the young Soviet dramatic literature, the play written in the Soviet Union in New York, it will be played at the Third Festival by the Moscow Art Theatre.

The festival's program will be a new play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, *Fights*.

Development in Egyptian Nights will be done at the festival by the Moscow Theatre.



G. E. Zaslavsky's "Fights" at the Moscow Art Theatre. Directed by G. E. Zaslavsky.



V. I. Konevich-Goncharov's "Development in Egyptian Nights" at the Moscow Art Theatre. Directed by V. I. Konevich-Goncharov.



Floppy-Krasavka's "Sadko" at the Moscow Art Theatre. Directed by Floppy-Krasavka.



The Jewish Theatre's production of "King Lear" at the Moscow Art Theatre. Directed by the Jewish Theatre.

by a number of all classes on the subject, to the festival of the festival. It was written by the young Soviet author G. E. Zaslavsky.

Development in Egyptian Nights is a new play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky.



V. I. Konevich-Goncharov's "Development in Egyptian Nights" at the Moscow Art Theatre. Directed by V. I. Konevich-Goncharov.



John Terbor's "Spanish Curio" at the Moscow Art Theatre. Directed by John Terbor.



John Terbor's "Spanish Curio" at the Moscow Art Theatre. Directed by John Terbor.



City of the Winds at the Moscow Art Theatre. Directed by the Moscow Art Theatre.

A night's entertainment program before the life of Paul Army entertainment.

The program of the festival is a new play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky.

The young Soviet author G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky.

It is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky.

City of the Winds is a new play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky.

These are the first of the festival's program, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky.



John Terbor's "Spanish Curio" at the Moscow Art Theatre. Directed by John Terbor.

The program of the festival is a new play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky.

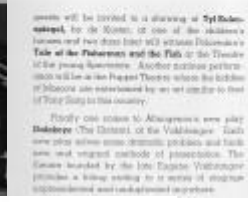
The Moscow Capital of the World invites you to be present at the Moscow Theatre Festival in 1934.

At the Moscow Theatre Festival, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky, it is a play by the Soviet dramatist G. E. Zaslavsky.

- ### THE PROGRAM
- 1. Day: *Visit to the Moscow Art Theatre* by Floppy-Krasavka
 - 2. Evening: *Development in Egyptian Nights* by V. I. Konevich-Goncharov
 - 3. Day: *Visit to the Moscow Art Theatre* by Floppy-Krasavka
 - 4. Evening: *Spanish Curio* by John Terbor
 - 5. Day: *Visit to the Moscow Art Theatre* by Floppy-Krasavka
 - 6. Evening: *King Lear* by the Jewish Theatre
 - 7. Day: *Visit to the Moscow Art Theatre* by Floppy-Krasavka
 - 8. Evening: *City of the Winds* by G. E. Zaslavsky
 - 9. Day: *Visit to the Moscow Art Theatre* by Floppy-Krasavka
 - 10. Evening: *Development in Egyptian Nights* by V. I. Konevich-Goncharov



City of the Winds at the Moscow Art Theatre. Directed by the Moscow Art Theatre.



John Terbor's "Spanish Curio" at the Moscow Art Theatre. Directed by John Terbor.



John Terbor's "Spanish Curio" at the Moscow Art Theatre. Directed by John Terbor.

IN ADDITION TO THE THEATRE

While "The play's the thing", during the Festival, guests in Moscow will be part of the thrilling activity of the capital of the Soviet Union. Moscow organizes the great social change taking place in the largest country on earth.

In addition to the sightseeing shown on the opposite page, visitors will have a whole range of places to go.

For students of the festival, attending hours will be spent with the leaders and the personnel of the Moscow stage. Visits to rehearsal, back-stage conversations and late evenings at rehearsal work will be an intimate part of the program.

These visits to old and new Moscow provided for in the program are intended to give the observer a background from which the scene to appreciate the content and meaning of the new Soviet festival.

TRAVEL INFORMATION

Guests of the Moscow Theatre Festival may make through bookings with any tourist agency in the Soviet Union, the tour includes Soviet Union, Poland, Czechoslovakia, Yugoslavia, Rumania, Greece, Turkey, Persia, Afghanistan, India, China, and Japan.

First Class	\$105.00
Tourist Class	\$55.00
Third Class	\$35.00

During the visitor's stay, he will be the guest of Intourist, State Travel Company of the U. S. S. R.

For further information please apply to:
INTOUREST, Inc.
145 Fifth Avenue
New York City

Enfim, apesar do esforço empreendido nesta pesquisa para rastrear os processos de referência, interferência e entrecruzamento no teatro de Meierhold, a história dessas relações continua por ser feita e a sensação é de que há ainda mais lacunas abertas agora do que quando a pesquisa foi iniciada. Se tal levantamento tem uma função - considerando que não sou historiadora, mas artista/pesquisadora - é a de permitir uma melhor compreensão das possibilidades múltiplas e diversas de presença das ideias de Meierhold no trabalho de outros artistas do século XX, o que certamente contribuirá para o reconhecimento de traços dessa presença nos artistas contemporâneos, hipótese que será demonstrada na parte 3 deste trabalho. E no meio deste percurso, desenvolvo o operador metodológico sobre o qual me apoio para concretizar este reconhecimento: o jogo musical meierholdiano.

PARTE 2. O JOGO MUSICAL MEIERHOLDIANO: OITO PRINCÍPIOS E VINTE E DOIS PROCEDIMENTOS DE JOGO MUSICAL

O olhar de Meierhold é na direção do futuro. Meierhold no teatro é Picasso na pintura. O objetivo deles é procurar, fazer experiências, abrir novas vozes.

Foregger

Introdução

Teatralidade

“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).

Sabe-se que Meierhold “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. Assim, ele reivindica a teatralidade no teatro com o objetivo de quebrar a ilusão criada pela cena naturalista-realista e acaba promovendo uma revolução nos modos de representação teatral no início do século XX.

Assim, por abarcar o conceito de jogo no teatro meierholdiano, considero importante tocar na seguinte questão: O que entendemos por teatralidade?

Josette Féral afirma que a condição *sine qua non* da teatralidade é a criação de outro espaço onde a ficção pode surgir, mas essa característica não parece específica do teatro. A pesquisadora coloca outra questão: “Então o que seriam os signos característicos da especificidade cênica? O que apenas o teatro consegue produzir?” (FÉRAL, 2015, p.90).

O teatrólogo russo Nikolai Évreinov afirmava que “a teatralidade do teatro repousa essencialmente sobre a teatralidade do ator, movido por um instinto teatral que lhe suscita o

gosto por transformar o real circundante” (EVREINOV *apud* FÉRAL, 2015, p.90). A teatralidade está aí apresentada como uma propriedade que parte do ator⁸⁶ e teatraliza aquilo que o rodeia: o eu e o real.

As modalidades de relação que se estabelecem entre esses dois polos (o eu e o real) são dadas pelo jogo. Portanto, segundo Féral, há três modalidades da relação que definem o processo de teatralidade e que pode envolver o conjunto do teatro, respeitando as mudanças históricas, sociológicas ou estéticas: o ator, a ficção e o jogo.

Ator.....Ficção
Jogo
(FÉRAL, 2015, p.91)

A pesquisadora brasileira Sílvia Fernandes também se dedica à pesquisa do conceito de teatralidade e suas implicações na cena contemporânea. Na parte intitulada *Teatralidade e Antiteatralidade* do seu livro “Teatralidade Contemporâneas” (2010), ela aponta inclusive a “aproximação entre tendências artísticas do princípio e do final do século XX” (FERNANDES, p.119). Operação que arriscamos realizar nesta tese.

A autora embasa tal aproximação na mutação de paradigma que a ideia de teatralidade defendida no contexto do surgimento da encenação gerou nas primeiras décadas do século passado.

A celebração sem precedentes da teatralidade, que ficou conhecida como reteatralização do teatro, sem dúvida é caudatária da emergência desse processo criador que reúne as funções de compositor, poeta, diretor, cenógrafo e teórico da “obra de arte total”. Vsevolod Meierhold, Edwar Gordon Craig, Adolphe Appia e Nicolai Evreinov são exemplos do esforço de composição de uma arte cênica relativamente independente do texto dramático, tornando-se os principais modelos da teatralidade centrada no moderno diretor teatral (FERNANDES, 2010, p.119-120).

⁸⁶ A noção de ator apresentada por Josette Féral é tomada no sentido mais amplo possível: pode-se tratar de marionetes ou de teatro sem atores. Como exemplo, ela cita o Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, quando apresenta uma peça em que apenas os objetos atuam (*Les Objests parlent* [Os Objetos Falam], 1986, 1987).

Jogo

Ainda de acordo com Josette Féral, para quem tenta apreender a noção de jogo no teatro, a definição de Huizinga é apropriada. Jogar é fazer:

uma ação livre, sentida como “fictícia” e situada fora da vida corrente, e no entanto capaz de absorver completamente o jogador; é uma ação desprovida de todo interesse material e de toda utilidade, que se pratica em um tempo e um espaço expressamente circunscritos, desenvolve-se segundo uma ordem e com regras dadas (HUIZINGA, 2012, p.16).

Assim, o jogo implica uma atitude consciente por parte do *performer*⁸⁷, realizando-se no aqui e agora de outro espaço que não o cotidiano, visando à realização de “gestos fora da vida corrente”:

Além disso, o jogo é codificado aí a partir de regras específicas que se relacionam, por um lado, com as regras do jogo em geral (enquadramento cênico, outro espaço, liberdade no interior dessa moldura, ostentação, transformação, transgressões), e por outro com regras mais específicas que é possível historicizar, na medida que dão conta de estéticas teatrais diferentes de acordo com épocas, gêneros e práticas específicas (FÉRAL, 2015, p.94).

A partir da definição de jogo de Huizinga e da reflexão sobre as regras do mesmo apresentada por Féral, podemos nos perguntar: quais são as regras do jogo no teatro meierholdiano? E antes de responder a mais essa pergunta é importante também questionar a relação da teatralidade com o real porque ela marcou a reflexão teatral desde o princípio do século XX, e o teatro de Stanislávski e o de Meierhold, como já foi apontado, trazem a marca dessa interrogação. É o que faz a autora, tomando justamente o exemplo dos dois mestres:

O objetivo manifesto de Stanislávski é fazer o espectador esquecer que está no teatro, e o termo “teatral” tornou-se pejorativo no Teatro de Arte de Moscou. A verdade da peça depende da proximidade entre o ator e o real a ser representado. A teatralidade aparece aí como um desvio em relação à verdade, um excesso de efeitos, um exagero de comportamentos que soam falsos e distantes da verdade cênica (*Idem*, p.96).

Em sentido oposto à tese stanislavskiana, para Meirhold:

⁸⁷ O *performer* é também tomado aqui por Féral em seu sentido geral: “ator, encenador, cenógrafo, dramaturgo... todos eles participam” (FÉRAL, 2015, p.95).

A teatralidade é o ou são os procedimentos por meio dos quais o ator e o encenador fazem com que o espectador jamais esqueça que está no teatro e que tem, diante de si, um ator em pleno domínio de si mesmo, interpretando um papel (*Idem, ibidem*).

Meierhold questiona-se acerca da adequação da representação ao real. Sublinha que a teatralidade não pode ser encontrada na relação ilusória com o real e insiste na necessidade de uma especificidade teatral.

Féral apresenta ainda um paralelo interessante entre Meierhold e Stanislavski no que diz respeito à ideia de teatralidade:

Ao contrário da definição de teatralidade dada por Meierhold, a de Stanislavski tem a marca da história, pois levanta questões que hoje não se colocam mais nos mesmos termos. Corresponde a um momento histórico que buscava o natural contra o artifício teatral do final do século XIX, que todos condenavam. Mas se o combate contra o realismo ainda não terminou de fato, não pode mais ser lido nos mesmos termos, já que o próprio realismo é reconhecido como uma forma de teatralidade (*Idem, p.96-97*).

De toda forma, hoje parece claro que a teatralidade aparece como um processo ligado, antes de tudo, às condições de produção do teatro e não ao grau de semelhança ou desvio em relação ao real representado. Ainda assim, creio que vale o estudo das acepções de real, ficção, jogo e teatralidade sob o ponto de vista de Meierhold e de seu contemporâneo Stanislavski, não somente para a manipulação dos termos na análise da poética meierholdiana, mas também para a compreensão das transformações (ou manutenção) dos mesmos até a cena contemporânea.

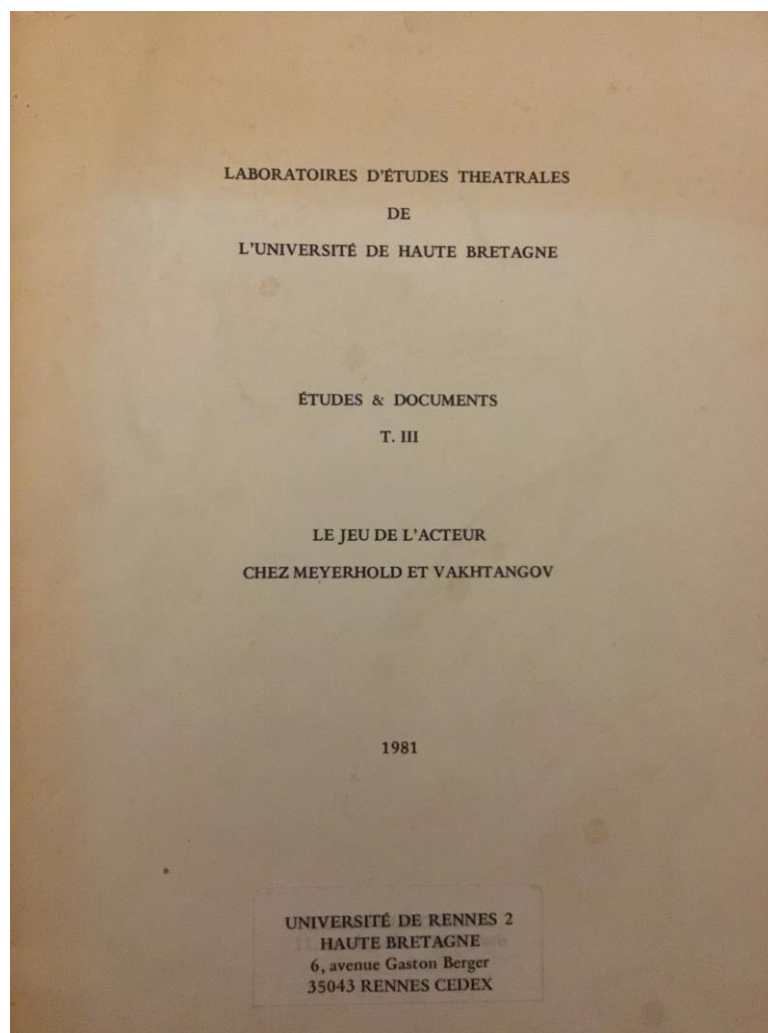
Jogo Musical

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

“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**” ((MEIERHOLD trad. MARIA THAIS, 2009, p.400, 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 “A música no jogo do ator meierholdiano”, no qual 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). Foi justamente esta a pergunta central da dissertação de mestrado que antecede a presente tese.

Figura 21 - Capa da publicação original que compreende o artigo “A música no jogo do ator meierholdiano”



Fonte: Arquivo pessoal⁸⁸

⁸⁸ Edição adquirida em livraria especializada em Paris.

Figura 22 - Sumário da publicação original do artigo “A música no jogo do ator meierholdiano”

S O M M A I R E

Claudine Amiard-Chevrel
La gestuelle chez Vakhtangov p. 9

Gérard Abensour
Le «système» pédagogique de Meyerhold p. 25

Béatrice Picon-Vallin
La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien. p. 35

Christine Hamon-Sirejols
La biomécanique entre pantomime
et discours totalitaire sur le corps p. 57

Fonte: Arquivo pessoal

Se 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), buscamos destrinchar esses princípios, além de ampliá-los a partir da identificação de outros procedimentos através da pesquisa bibliográfica de relatos e descrições sobre os espetáculos de Meierhold e seus processos de construção.

Assim, foram elencados na dissertação⁸⁹ “O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia” (defendida em 2013 na Escola de Belas Artes da UFMG, sob orientação do Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha) procedimentos musicais de toda ordem, desde os mais estruturais (como o jogo com

⁸⁹ CASTRO, Raquel. O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9B7NXQ>

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 adiante.

O percurso do nosso trabalho permitiu que tivéssemos contato com textos teóricos, cartas, programas, conferências, artigos, relatos e outros textos (traduzidos para línguas ocidentais⁹⁰) 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 na dissertação de mestrado um panorama organizado por princípios de jogo sobre determinado conteúdo musical e procedimentos criativos relacionados a cada um dos princípios. Esclareço o seguinte ponto na dissertação:

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 (CASTRO, 2013, p.76).

Desse modo, para apresentar o material levantado naquela pesquisa foram produzidos quatro esquemas que apresentam um panorama do jogo musical meierholdiano. O primeiro deles, apresenta os princípios e procedimentos de jogo sobre a música que se desenvolvem no plano da atuação; o segundo esquema apresenta aqueles relacionados ao plano da encenação; o terceiro, ao plano da dramaturgia; e o quarto documento 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

⁹⁰ Com exceção do texto “O Diretor e a Música” de E. Kaplan que foi traduzido direto do russo.

processos operativos de jogo com a música no teatro meierholdiano, não esgotando, portanto, as inúmeras outras possibilidades de classificação.

Enfim, 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. O jogo musical meierholdiano, que configura o recorte da nossa pesquisa desde a dissertação até esta tese, 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.

Figura 23 - Princípios e procedimentos no plano da atuação

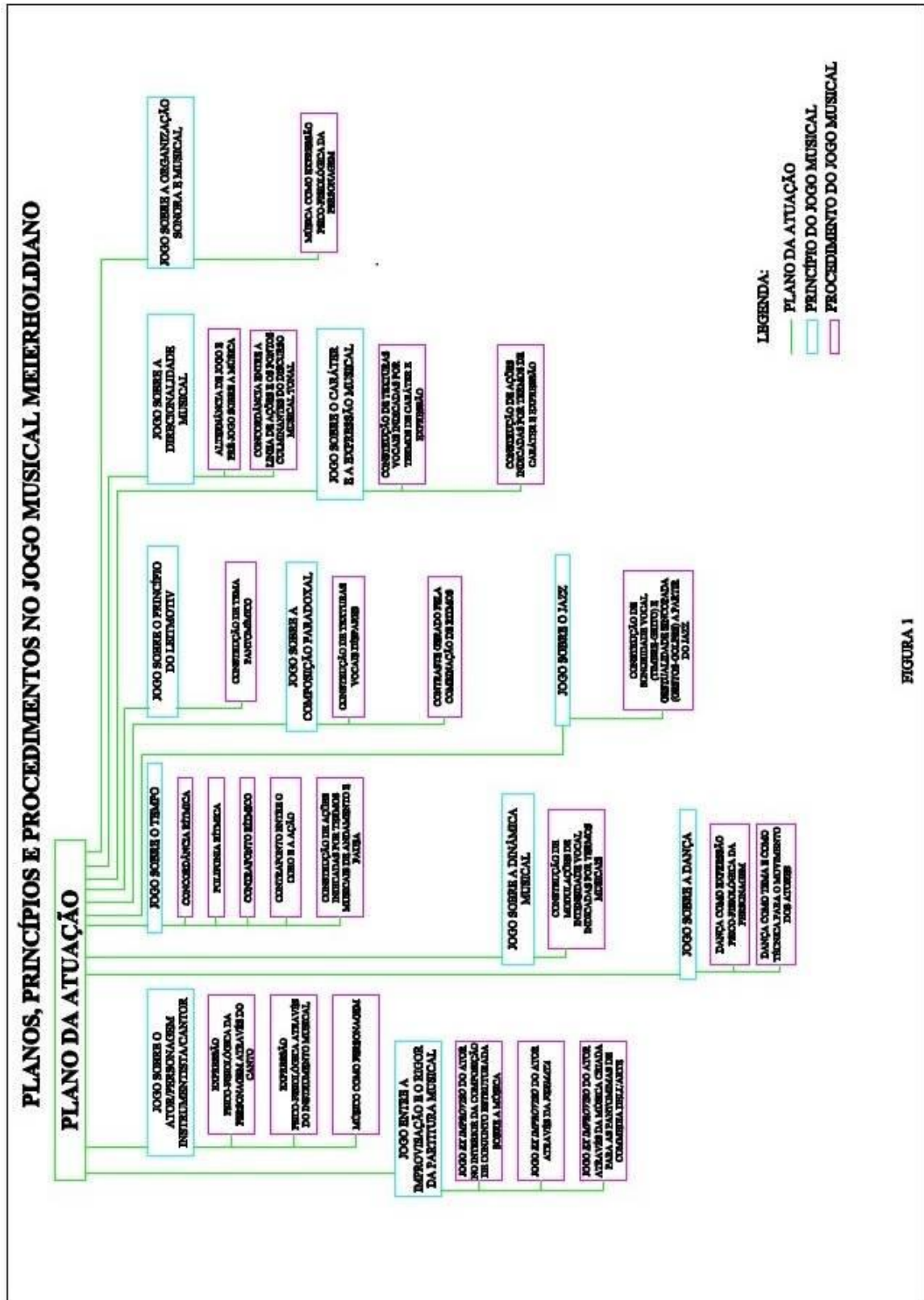


FIGURA 1

Fonte: CASTRO, Raquel. “O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia”, 2013.

Figura 24 - Princípios e procedimentos no plano da encenação

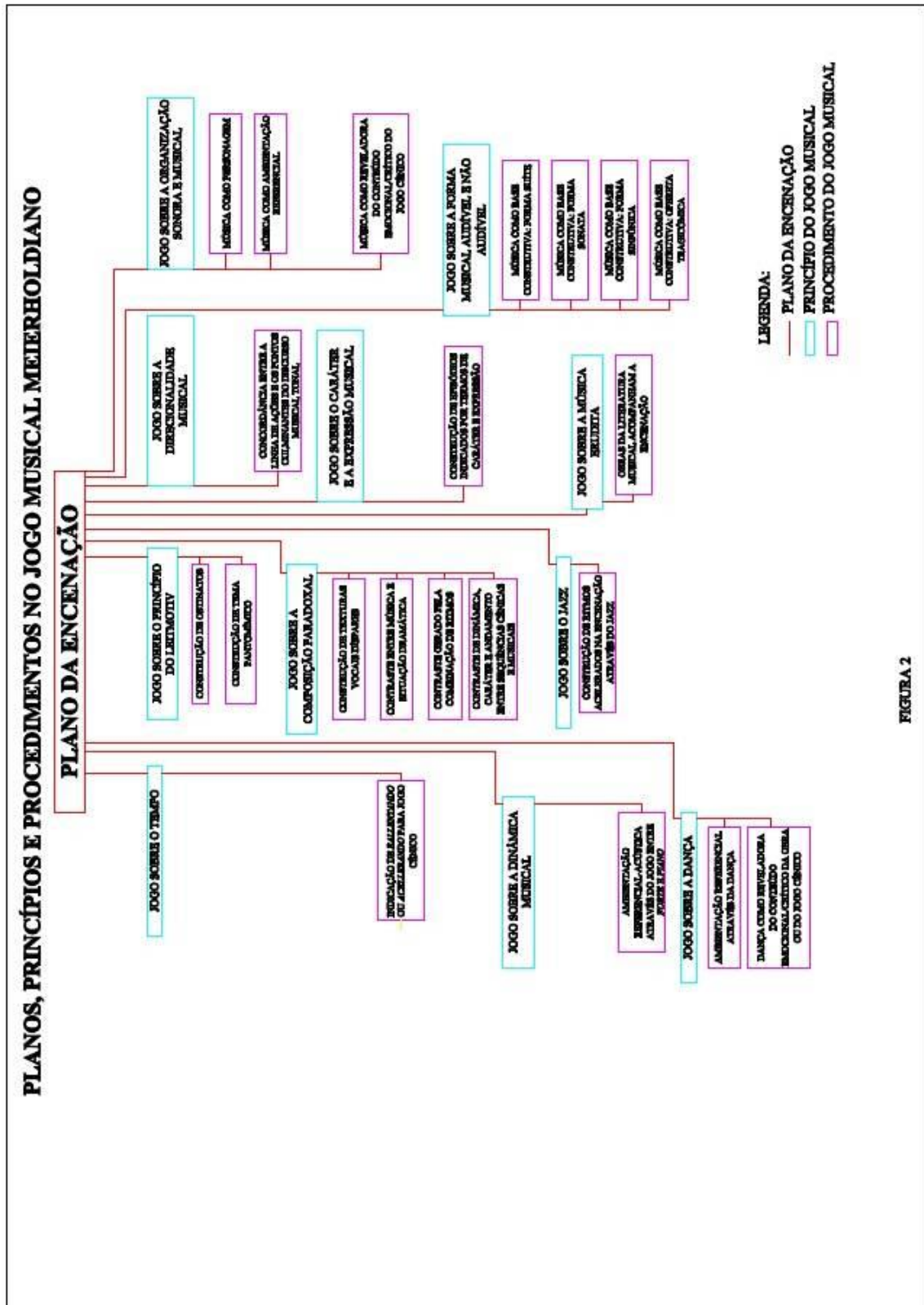


FIGURA 2

Fonte: CASTRO, Raquel. “O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia”, 2013.

Figura 25 - Princípios e procedimentos no plano da dramaturgia

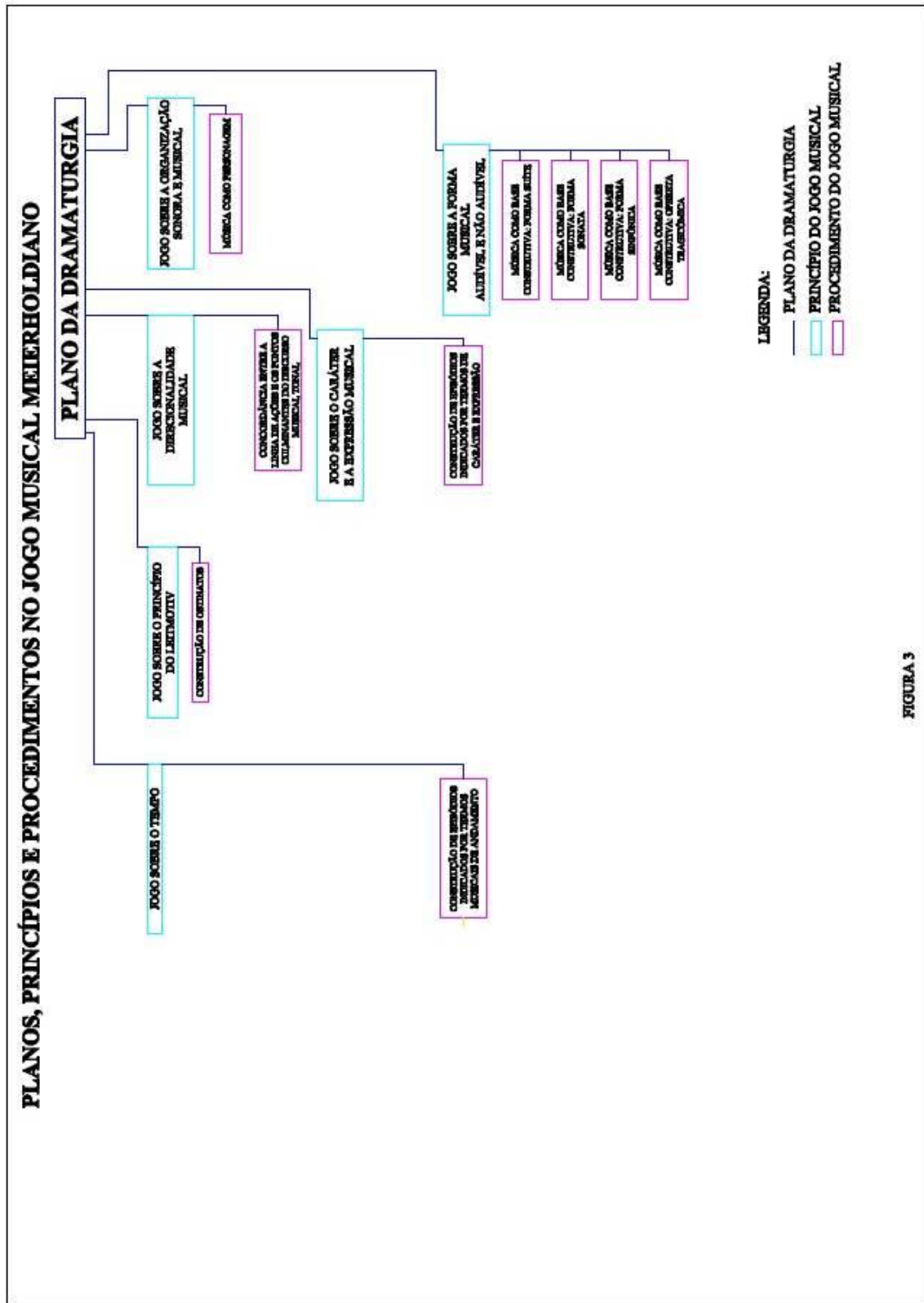


FIGURA 3

Fonte: CASTRO, Raquel. “O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia”, 2013.

Desse modo, relacionamos abaixo, para conhecimento, o total de 13 princípios e 41 procedimentos de jogo musical do teatro meierholdiano identificados na referida dissertação e apresentados nas figuras replicadas aqui:

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 sobre a composição paradoxal

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

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

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

8. Jogo sobre a dinâmica musical

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

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 a dança

- dança como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico
- ambientação referencial através da dança
- dança como expressão psico-fisiológica da personagem
- dança como tema e como técnica para a movimentação dos atores

13. 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.

No entanto, foram abordados na pesquisa de mestrado, através de um trabalho analítico-descritivo, apenas os 5 primeiros princípios e os 19 primeiros procedimentos indicados na relação acima. Isso porque foi estabelecido um recorte, coerente com os limites

de uma dissertação, que elegeu os princípios de jogo sobre a música mais estreitamente relacionados aos conceitos primeiros do teatro de Meierhold. Dessa forma, estão destacados na figura abaixo aqueles que serão abordados na presente pesquisa.

Figura 27 - Procedimentos e princípios que serão analisados (destacados em amarelo)

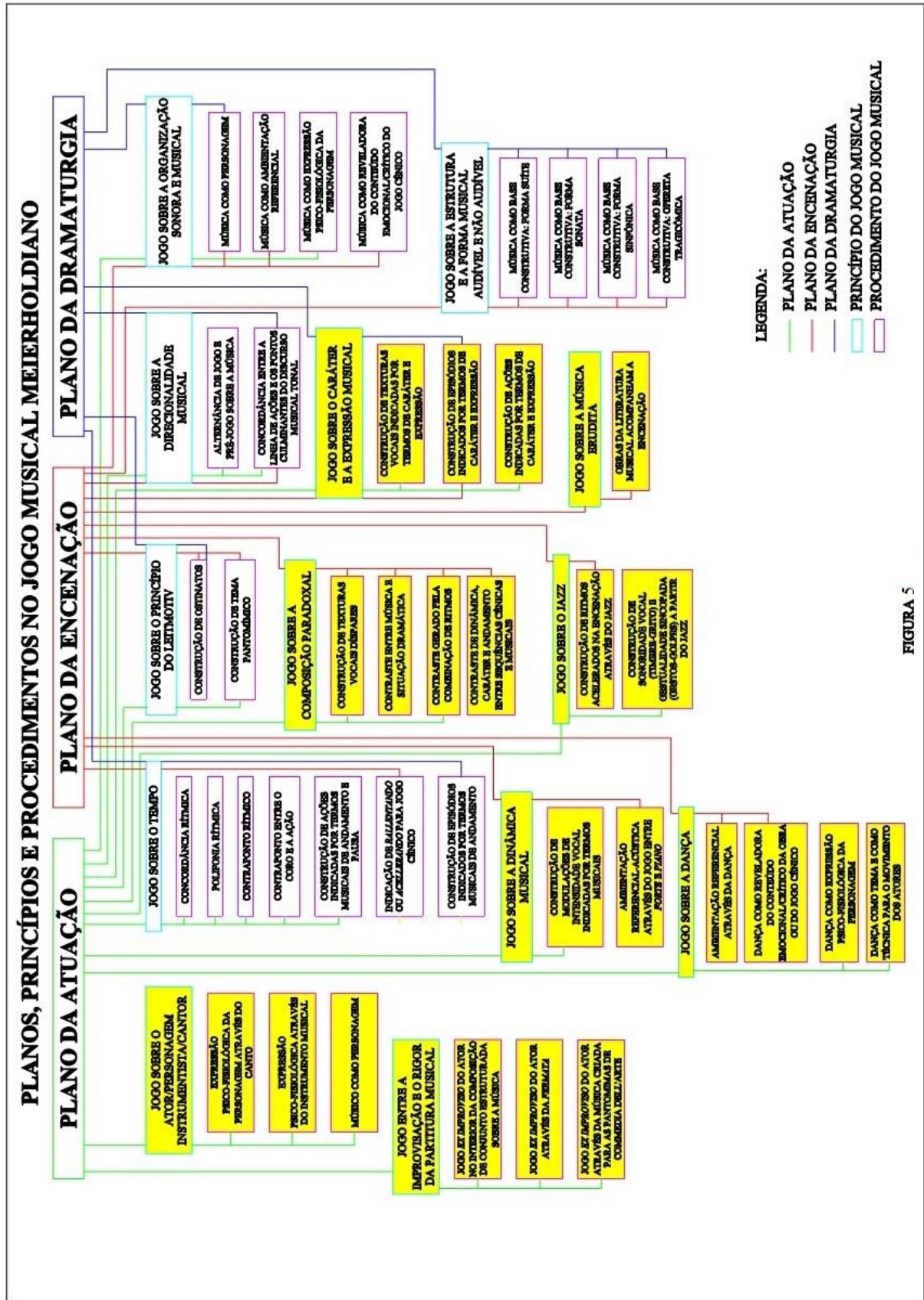


FIGURA 5

Portanto, dando continuidade ao estudo, apresentaremos nesta parte da pesquisa a descrição e análise de mais oito princípios e vinte e dois procedimentos de jogo musical no teatro de Meierhold. As ideias do encenador sobre as relações entre música e teatro deram origem a práticas inovadoras, sobre as quais estão apoiadas em grande medida a revolução da cena teatral provocada por Meierhold no início do século XX.

2.1 Jogo sobre a composição paradoxal

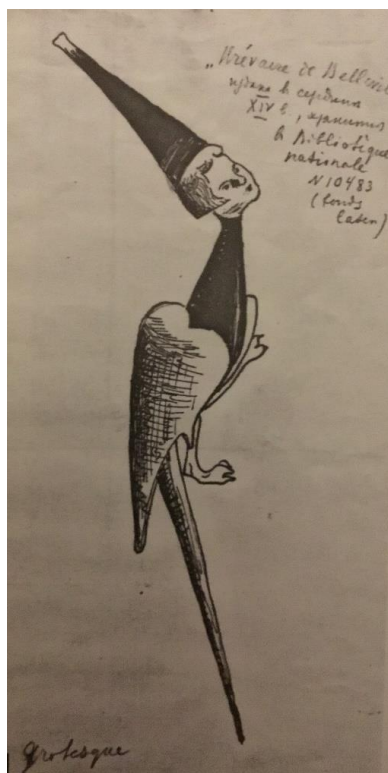
Um sujeito alto e magro, com o nariz adunco de um abutre, olhos fascinantes, uma boca sarcástica e um collant vermelho fogo, guarnecido de botões de metal luzidio [...]. Era o Doutor milagre, o senhor Dapertutto.

E.T.A. Hoffmann

Introdução

Um estudo sobre música e grotesco no teatro de Meierhold

Figura 28 - Um dos desenhos de Meierhold ilustrando suas notas dos anos 10 sobre o grotesco



Fonte: TSGALI, Moscou in PICON-VALLIN, 2004, edição francesa

Do italiano *grottesca*, derivado de gruta, grotesco é o nome dado às pinturas descobertas no Renascimento em monumentos soterrados e contendo motivos fantásticos: animais com forma vegetal, quimeras e figuras humanas. Nos dicionários:

Grotesco (Do it. *grottesco*) Adj. 1. Que suscita riso ou escárnio; ridículo: *indivíduo grotesco; moda grotesca, (...)* 3. Qualidade ou caráter daquilo que é ridículo, grotesco: *O grotesco da situação ressaltava em toda a sua força.* (FERREIRA, 1986).

Excêntrico. 2 Caricato, ridículo. 3 *Tip* Diz-se de todos os caracteres de imprensa de traço uniforme, isto é, sem hastes mais finas ou mais grossas e sem filetes ou remates em suas extremidades. (WEISZFLOG, 2007).

Quando empregamos em nosso cotidiano a palavra *grotesco*, geralmente o fazemos de forma redutora: grotesco é aquilo que parece deformado, feio e, geralmente, cômico. Também é comum um tom pejorativo, de chacota ou desprezo, associado à expressão.

Há, contudo, diferenças significativas entre a acepção normalmente associada ao termo, as possíveis definições apreciadas no campo da Estética e a abordagem que procura localizar o grotesco como operador estético e poético da cena teatral, ou seja, como elemento estrutural. É preciso considerar que se trata de um conceito que carrega uma pluralidade de abordagens.

Observa-se, porém, no que diz respeito aos estudos dedicados ao tema, que grande parte das obras contemplam especialmente o ponto de vista das artes plásticas e da literatura, ainda que a obra de Bakhtin tenha apresentado imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações, compreendendo a Idade Média e o Renascimento (em ambas, o grotesco atingiu o auge de seu significado e pluralidade). De toda forma, as reflexões sobre o grotesco no âmbito da cena teatral e, mais especificamente, para os meios e procedimentos de criação são um pouco mais raras.

Interessa-me aqui justamente essa última abordagem: o grotesco não apenas como adjetivo comum que possa ser atribuído a objetos ou situações, ou como mera estilização. Além disso, nosso território é a cena teatral. Nessa direção, vale verificar a definição do termo apresentada por Patrice Pavis em seu “Dicionário de Teatro”, primeiro de forma geral e, na sequência, a definição aplicada ao teatro, na qual o autor cita o teatro de Meierhold:

- a. Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma [...].
- b. Aplicado ao teatro – dramaturgia e apresentação cênica – o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista. MEIERHOLD a ele se refere constantemente, fazendo até do teatro, dentro da tradição estética de um RABELAIS, de um HUGO e, posteriormente, de um teórico como BAKHTIN (1970), a forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas (PAVIS, 1999, p.188).

A partir da leitura do texto “O Teatro de Feira” ou “Balagan”⁹¹, de 1912, no qual Meierhold aborda o tema, conclui-se que da definição de grotesco oferecida pela *Grande Enciclopédia Russa*, o encenador retém a liberdade do artista em relação ao real e a afirmação da subjetividade. O encenador cita e destaca tal definição:

O grotesco* [...] é o nome grosseiro-místico de um gênero da literatura, da música e das artes plásticas. O grotesco apresenta em si principalmente algo de feio, obra do humor que vincula sem regras visíveis as noções mais diversas, porque, *ignorando a individualidade e jogando somente com a sua própria particularidade, se mune em todas as partes somente daquilo que corresponde a sua alegria de viver e à relação caprichosa-engraçada com a vida.* **

*Definição retirada da Grande Enciclopédia Russa de 1902.

**O itálico é meu (MEYERHOLD, 2012, p. 210).

Retrabalhando o conceito a seu modo, Meierhold considera que o grotesco ultrapassa a etapa da estilização que responde ainda a critérios de verossimilhança ligados à prática dos pintores que o cercavam na época. “O grotesco deve apreender o relevo, a complexidade. Nem naturalismo nem estilização [...]. Ele associa pares contraditórios, realidade e ficção, trágico e cômico, e o par fundamental, vida e morte, [...]” (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.66-67). Enfim, Meierhold apresenta o grotesco como um método sintético:

O grotesco, que é a segunda etapa do caminho da estilização, tem sabido já acertar suas contas com a análise. Seu método é rigorosamente sintético. O grotesco, sem compromisso de atender aos detalhes, cria (através da “inverossimilhança convencional”, é claro) toda plenitude da vida (MEYERHOLD, 2012, p. 211).

⁹¹ Na tradução de Diego Moschkovich (2012) o texto é denominado “Balagan” e nas traduções de Maria Thais (2009) e de Béatrice Picon-Vallin (2013) o mesmo texto se intitula “Teatro de Feira”.

O grotesco, segundo Meierhold, não é um elemento do contraste, ele é a própria estrutura do contraste, o movimento que liga duas imagens inversas. Ao contrário das definições correntes, Meierhold não liga o grotesco ao cômico. Ele é cômico e trágico ao mesmo tempo, como ele próprio exemplifica:

Num certo dia chuvoso de outono, caminha pelas ruas uma procissão fúnebre. Nas poses que seguem o ataúde, grande dor. Mas então vem o vento e arranca o chapéu da cabeça de um dos lamentosos, que se inclina para poder recolhê-lo, e o vento começa a mover o chapéu de poça em poça. Cada salto do grave senhor que corre atrás do chapéu dá a sua figura caretas tão cômicas que a lúgubre procissão fúnebre repentinamente se transforma numa espécie de mão diabólica regendo o movimento da multidão enlutada.

Ah, se fosse possível atingir em cena efeito semelhante! (*Idem*, p. 212).

Se buscamos neste tópico apresentar o grotesco como princípio de construção teatral, Meierhold vai além quando conclui sua reflexão enfatizando ainda a questão do contraste e elevando o grotesco como objetivo da criação teatral:

“Contraste”. Mas deveríamos nos utilizar do grotesco somente como meio de criar ou reforçar contrastes? Não seria o grotesco o próprio objetivo [...]? (*Idem, ibidem*).

E, como veremos, o pensamento musical estará no cerne da composição dessa estrutura de contraste tomada como objetivo no teatro de Meierhold. Logo de saída, o trabalho com o ritmo será requisitado. Como afirma Picon-Vallin,

“[...] o agenciamento dos elementos será pensado e, antes de mais nada, submetido às leis do ritmo. O grotesco é uma arte da fragmentação. Seus modelos são a sucessão dos números do teatro de feira, a separação dos atos por paradas, prólogos e intermédios [...]” (PICON-VALLIN, 2013, p.67).

Os elementos do contraste levam o espectador a uma percepção globalizante, a da “quintessência dos contrários”, escreve Meierhold em “O Teatro de Feira”: “princípio essencial, extremamente concentrado”. Dessa forma, o grotesco teatral de Meierhold não se define pelo exagero satírico, mas por um movimento entre polos opostos. A concepção meierholdiana do grotesco é regida, então, por dois pares principais: *fantástico (ficção) /realidade e cômico/trágico*.

Essas oposições serão, de início, postas em ação na personagem, no jogo do ator, na construção dramática e na sucessão de gêneros. Depois, a partir dessa estrutura

de base todos os elementos são organizados em operações de ligação por justaposição (choque de contrários), repetição com variações, **dissonância**, interpretação e, sobretudo, substituição e deslocamento, que sublinham, completam, viram ou transformam o sentido e fazem da cena um espaço de troca, de metamorfose constante e consciente de que o *Revizor*⁹² fornece o exemplo mais bem-sucedido (*Idem*, p. 499, grifo nosso).

Em música, 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).

A ideia de dissonância é extremamente cara a Meierhold e diretamente associada ao grotesco, tanto que é referindo-se à música, apresentando o exemplo do movimento rítmico no teatro japonês, e com a seguinte apologia da dissonância, que Meierhold conclui o texto “O Teatro de Feira”:

O fantástico no jogo com sua própria particularidade, a alegria presente tanto no cômico como no trágico, o demoníaco na ironia profunda, o tragicômico do corriqueiro; a ambição à inverossimilhança convencional, às alusões misteriosas, às substituições e às transformações, o aplastamento do sentimental-débil em romântico, **a dissonância elevada à harmonia formosa**, a superação do cotidiano através do próprio cotidiano⁹³ (MEYERHOLD, 2012, p.216, grifo nosso).

A dissonância, constitutiva de qualquer organização musical, é transformada por Meierhold em princípio e, mais do que isso, como foi citado, ele a concebe como objetivo a ser alcançado. Isso se dá por intermédio da ação de fragmentos dissonantes sobre o “quarto criador”, como Meierhold denomina o espectador, que a recompõe e cria a partir daí harmonias novas.

⁹² *Revizor* ou *O Inspetor Geral*, espetáculo de Meierhold, de 1926.

⁹³ A título de curiosidade, segue o mesmo trecho traduzido por Maria Thais e cotejado pela tradução francesa de Picon-Vallin:

O fantástico afirmar-se-á na representação com sua própria originalidade; existirá a alegria de viver tanto no cômico quanto no trágico; um aspecto demoníaco na ironia mais profunda; o tragicômico no cotidiano; aspirar-se-á à inverossimilhança convencional, às alusões misteriosas, às substituições e às transformações; sufocar-se-á no romântico seu deplorável aspecto sentimental. A dissonância surgirá em harmoniosa beleza, e é no cotidiano que se transcenderá o cotidiano (MEIERHOLD trad. MARIA THAIS, 2009, p.349).

O conflito, a tensão entre os contrários, permanece no processo de construção que caracteriza seu trabalho teatral. Meierhold fala em 1922 (*L'emploi et l'acteur, Écrits 2*, p.84.), como em 1912, em combinar elementos impossíveis de unir na vida:

O grotesco tem outra maneira de chegar ao cotidiano.

O grotesco aprofunda o cotidiano de tal maneira que ele deixa de ser em si somente natural.

Na vida, além do que vemos, há ainda uma enorme esfera do enigmático. O grotesco, que busca o supernatural, vincula na síntese extratos de contradição, cria o quadro do fenomenal e leva o espectador à tentativa de adivinhar o não adivinhável (*Idem*, p.212).

Outro importante princípio, também essencialmente musical, que está ligado à ideia de dissonância e corrobora para a construção do grotesco é o *otkaz*, que Eisenstein considerava como a lei do movimento expressivo, princípio biomecânico que organiza a gestualidade e o jogo de cena, fazendo preceder um fragmento orientado por um outro de direção oposta.

A técnica do *znak otkaza* (literalmente "sinal de recusa"), definido em termos biomecânicos como fixação dos pontos em que começa, ou acaba um movimento, 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: “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 “bequadro” (que em russo também pode ser chamado de *znak otkaza*) que significa recusa provisória de uma alteração ascendente ou descendente da nota, do sustenido ou do bemol.

A prática biomecânica visa melhorar a independência expressiva de diferentes partes do corpo. O conhecimento do corpo no espaço permite a montagem de suas diferentes partes de modo não cotidiano. Inclusive esse é, a meu ver, um dos pontos de maior interesse de Eugenio Barba no teatro de Meierhold, pois está no cerne da composição paradoxal abordada por ele na sua antropologia teatral.

Segundo Picon-Vallin, há uma mudança, ao longo do tempo, na visão de Meierhold sobre a biomecânica, que o leva, certamente, na direção do grotesco:

[...] essas técnicas biomecânicas que permitiram, no início, especular majoritariamente sobre a ascensão próxima de um homem novo, sadio, eficaz, utopia em que os trabalhadores e atores se confundiam na imagem ideal de um corpo

bem treinado, essas técnicas servem agora para exprimir com precisão a degradação do humano (PICON-VALLIN, 2013, p.310).

No espetáculo *O Mandato*, de 1925, nenhum exercício biomecânico será utilizado como tal, como foi o caso de certas sequências de *O Corno Magnífico*, de 1922. Nesse momento, esse treinamento não é mais obrigatório para todos os atores do teatro. Tiápkina, ator do espetáculo, afirma jamais ter praticado biomecânica na época de *O Mandato*, mas a ginástica de boxeador, praticada igualmente por Meierhold. Em compensação, certos intérpretes eram excelentes técnicos monitores do Laboratório de Biomecânica e, segundo relatos da época, incorporavam um “estatuto carnavalesco” no espetáculo. Destaca-se aqui a descrição de uma cena de *O Mandato* na tentativa de compreender como a biomecânica oferecia na prática do teatro meierholdiano a possibilidade de efetuação do grotesco:

Quando Smetanitch está sozinho com Bárbara e quando a conversa não chega a engrenar, senta-se ao piano de costas para o público: “Com um chique extraordinário, arranca os toques e produz os acordes de um romance cigano de fisgar o coração. Todo o seu corpo toca, ele está como que montado em dobradiças, tanto lançando seu corpo para longe do clavicórdio quanto se lançando sobre ele. Seus longos braços simiescos jorram para o alto no ar” (V. IURENIËVA *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.310).

Figura 29 - Cena de “O Mandato”. S. Martinson (Smetánitch) com Z. Raikh (Varvára)



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa.

Essa descrição da atuação de Martinson, outro ator de *O Mandato*, destaca, segundo Picon-Vallin, os dois elementos essenciais da atuação grotesca: a animalidade (símio⁹⁴) e a marionetização (dobradiças). No geral, de acordo com os relatos sobre o espetáculo, os corpos dos demais atores se deslocam segundo as orientações que podem tomar suas diferentes partes: “olhar virado para um lado, tronco para outro, pés ainda para outro”. Destaca-se ainda todo um trabalho das articulações. E tudo isso leva à construção de *Revizor*: “Antes de ‘Revizor’, eu montei vinte espetáculos que foram esboços de Revizor”, afirma Meierhold (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, p.310). E *O Mandato* foi, de fato, o último “esboço”.

Todo esse esforço na efetuação de procedimentos de composição paradoxal que possuem o grotesco como princípio tem por principal objetivo modificar a percepção do “quarto criador”. O funcionamento relacional entre os elementos cênicos busca tornar a plateia ativa e a faz “trabalhar” no sentido que a apreensão do espetáculo exige do público uma atenção e um esforço que fazem eco àqueles que acompanharam a criação do espetáculo.

Mas Meierhold não visa de início a um andamento intelectual, ele procura a surpresa, o inesperado, o espanto. A emoção aqui é o modo de conhecimento teatral por excelência. “Não se pode fazer nada de bom atendo-se a uma simples ação sobre o cérebro do espectador”, escreve em “A Reconstrução do Teatro”, o que evidentemente não quer dizer que ele a economize. (*La Reconstruction du théâtre, Écrits 3*, p.47). Ele busca sempre, no contexto da pós-revolução, um elã, um impulso a comunicar ao espectador considerado, em primeiro lugar, como um homem de ação que deve agir em um mundo onde a luta é possível, onde a reconstrução da vida e da economia é urgente [...] (*Idem*, p.499).

Assim, no final das contas, o comportamento de Smetanitch, personagem representado por Martinson em *O Mandato*, com o “chique obscuro” de seus gestos, “não é outra coisa senão a transposição teatral da opinião que o filhinho de papai tem de si mesmo. Diante de Bárbara, ele conhece seu preço e o demonstra” (V. IURENIÊVA *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.310). Esta é a leitura possibilitada pela combinação ou agenciamento de todos os elementos contraditórios da cena.

Esse tipo de estrutura está ligado aos modelos e às imagens carnavalescas, ao teatro de feira (*balagan*) e à *Commedia Dell’Arte*. Meierhold encarna em cena e adapta em numerosos espetáculos, sua própria visão das dimensões do carnaval. Como analisa Picon-Vallin:

Carnaval e mascarada com suas alterações em diversos tipos de rituais sociais, cujos ritmos ele modernizará, constituem formas básicas que permitem condensar, concentrar o cotidiano e sua banalidade antes de fazê-los explodir. Meierhold os

⁹⁴ Primata, macaco.

utiliza separadamente, ou então os reflete um no outro, e a crítica social que aí se efetua com uma vigorosa precisão serve-se da amplificação e do desvelamento (PICON-VALLIN, 2013, p.501).

Trata-se, nesse caso, de procedimentos que correspondem também a um tema profundo da obra de Meierhold: em pleno construtivismo, o carnaval está presente em *O Corno Magnífico* e a mascarada em *A União dos Jovens*.

“O elogio do *balagan* é o elogio de uma sensibilidade carnavalesca, que mistura o vulgar e o sublime, o riso grosseiro e a música do majestoso órgão da igreja” (*Idem*, p.68). Sabe-se que, como o circo, a barraca de feira de atrações conservou e renovou velhas formas do carnaval, como afirma Bakhtin.

Portanto, longe de qualquer perspectiva de progresso histórico, Meierhold afirma a eternidade do teatro de feira e coloca o grotesco como denominador comum a todas as formas teatrais (ou “autenticamente teatrais”, como ele as denomina) que lhe suscitam interesse.

Contudo percebe-se, ainda através da leitura do seu texto “O Teatro de Feira”, que Meierhold apreende esse mundo carnavalesco por meio de Hoffmann⁹⁵ e de sua visão da *Commedia dell’Arte*. Hoffmann fascina Meierhold, que o considera um “artista completo” (escritor, pintor, compositor e regente) e sua leitura exerce grande influência sobre o encenador. Picon-Vallin destaca que Hoffmann estrutura suas narrativas como escreve música, compõe seus romances como partituras de ópera. “O Elixir do diabo⁹⁶”, por exemplo, tem a forma de um rondó⁹⁷, no qual se sucedem os seguintes movimentos: *grave, sostenuto, andante, sostenuto e piano, allegro forte* (*Idem*, p.69). Sem dúvidas, este é um aspecto fascinante para Meierhold.

Diferentemente dos expressionistas alemães, não é o lado sobrenatural, oculto, que Meierhold apreende em Hoffmann, mas seu claro espírito de composição, sua ironia, o entrelaçamento da realidade e do conto, a derrapagem do familiar ao estranho, enfim, sua contribuição de homem de música e teatro (*Idem, ibidem*).

⁹⁵ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann – batizado com o nome de Ernst Theodor Wilhelm, trocado por Amadeus em homenagem a Mozart – nasceu em Königsberg, na Prússia (hoje Kaliningrado, província da Rússia), em 1776. Em 1816 tornou-se juiz da Corte de Apelação em Berlim, cidade onde permaneceu até a morte, em 1822, depois de uma paralisia – provavelmente advinda da sífilis. Além de escritor brilhante, Hoffmann era desenhista, crítico musical e compositor. Admirado e louvado por alguns dos maiores escritores do século XIX, entre eles Heine, Balzac e Gautier, sua obra influenciou os franceses Victor Hugo, Baudelaire e Maupassant, os russos Puchkin, Gogol e Dostoiévski, e os americanos Hawthorne e Edgar Allan Poe.

⁹⁶ Romance de 1816.

⁹⁷ Rondó (int. *rondo*, redondo; fr. *rondeau, rondel*; ing., al. *rondo*) Na música barroca, forma em que a seção principal retorna após cada episódio, em alternância, cuja técnica francesa de Rameau e Couperin influenciou ingleses como Purcell e alemães com Bach. As formas mais frequentes são ABACABA e ABACADA. O rondó também cativou clássicos como Mozart, e sobreviveu às inovações românticas, perenizado por Mendellsohn, Beethoven e posteriormente Brahms, Tchaikovsky, Saint-Saëns (*Rondo capriccioso*), Mahler (*rondo-finale* da Sinfonia nº 90) e Richard Strauss (*Till Eulenspiegel*) (DOURADO, 2004, p.286).

De toda forma, é o encontro do *balagan* com a reflexão sobre Wagner, assunto abordado na primeira parte desta tese, que permite a Meierhold construir uma espécie de teatro da dissonância e destacar o corpo do ator em sua ambivalência, “de um lado a materialidade e dinamismo do cabotino e, do outro, a obra de arte plástica e harmoniosa do cantor-comediante” (*Idem*, p.501). Pois o teatro de Meierhold se constrói, não sobre a personagem, mas, segundo Picon-Vallin, sobre as ações do ator e sobre a relação descontínua e variável que este mantém com a personagem e com o público (*Idem, ibidem*). Aí está, justamente, a dissonância.

Concluindo, o grotesco meierholdiano não se reduz a uma figura de estilo, ele agencia uma colaboração dialética dos elementos da cena em busca de uma forma capaz de aguçar a percepção do espectador da época. Para cativar esse tipo de percepção e atenção do público, o encenador recorre à composição paradoxal que ele define, em resumo, como a “exposição de uma situação tradicionalmente cômica em um plano trágico e vice-versa (MEYERHOLD, 2012, p.216).

O modelo musical está no cerne deste princípio de composição paradoxal elaborado por Meierhold na evolução do jogo grotesco, e para compreendê-lo melhor buscamos rastrear informações sobre seus desdobramentos práticos na criação teatral do encenador.

Dos 13 princípios de jogo com a música, considero o “jogo sobre o tempo”, analisado na dissertação de mestrado citada, e o “jogo sobre a composição paradoxal” os mais fundamentais. E todos os outros princípios e procedimentos acabam, de uma forma ou outra, convergindo para esses dois. De todo modo, foram encontrados quatro procedimentos musicais específicos para a composição paradoxal:

2.1.1 Contraste entre música e situação dramática

No mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e harmonia – o grotesco renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz ‘mimeticamente’ o caos em que ele está nos oferecendo sua imagem retrabalhada.

Patrice Pavis

Este é um procedimento comum no teatro (e também no cinema) de uma forma geral, e encontra ecos especialmente no teatro de Brecht no que diz respeito às suas reflexões sobre a função da música na cena. Contudo, cabe aqui analisar de que forma Meierhold aplicava o

contraste entre música e situação dramática na composição paradoxal, ou seja, na elaboração do grotesco na cena.

O Mandato, peça de Erdman⁹⁸ montada por Meierhold em 1925, já é classificada como uma dramaturgia grotesca moderna. A fábula de Erdman é um instrumento para colocar em crise as personagens, para exprimir “a **discrepância** cômica ou tragi-cômica entre ações e emoções subjetivas e circunstâncias objetivas” (RUDNÍTSKI *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.309, grifo meu). Proponho substituir a palavra *discrepância* por *contraste* ou mesmo *dissonância*.

Esse contraste que define o jogo grotesco consiste em certa defasagem, um desvio, no interior da ação, entre as situações e as soluções pretendidas:

Meierhold aplica essa poética de desvio em todos os níveis e, antes de tudo, na direção de atores: defasagem entre a quantidade de energia dispensada pelo ator e o objetivo da tarefa pretendida, entre a força que ele coloca em jogo e seu ponto de aplicação, entre o que é dito e o tom do que é dito, todos os elementos que traduzem em termos de atuação a distância entre a insignificância da ação das personagens e sua seriedade (PICON-VALLIN, 2013, p. 308).

Do mesmo modo, a dramaturgia utilizada coloca as personagens em situações inacreditáveis, que não se poderia encontrar na vida, mas às quais elas reagem de uma maneira muito comum. “Somente por essa abordagem excêntrica, colocando o homem em uma situação inesperada, revirando-o, é que se pode apreender os recantos de seu pasiquismo até aqui sombrios” (G. GAUZER, E. GABRILÓVITCH *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.309).

A música não ficaria fora desse jogo. Aliado aos procedimentos de jogo sobre o princípio de *leitmotiv*⁹⁹ que, em linhas gerais, é um tema recorrente que pontua a obra, o contraste é criado por um coro de 7 membros da “classe operária” (um tocador de realejo; um acordeonista virtuoso; uma cigana; um ex-cantor de igreja já bêbado; um acrobata; um homem com tambor, também acrobata; e um porteiro) que sustentam um “quiproquó” cômico musical enquanto a cena desemboca no lirismo.

Picon-Vallin descreve as passagens do espetáculo em que Erast Garin realiza o jogo com o tema pantomímico do medo, isto é, seu *leitmotiv*:

⁹⁸ Nikolai Erdman (1900-1970) foi um dramaturgo soviético. Escreveu também roteiros para vários filmes mudos.

⁹⁹ Ver dissertação p.109. “Jogo sobre o princípio de *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 meu).

É por esse procedimento, o do contraste, que Meierhold analisa em *O Mandato* o que o medo pode fazer com os homens.

Figura 30 - "Pantomima do medo". Martinson em "O Mandato"



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa.

Figura 31 - Cena de “O Mandato” com a orquestra de operários bêbados abaixo do palco



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa.

Outro exemplo é *A Luta Final*, espetáculo de 1931, uma revista de esquetes com episódios de comédia musical, contudo, finaliza como espetáculo de propaganda. Além de um importante uso do jogo sobre a dança, princípio que veremos mais adiante, este espetáculo apresenta também o contraste entre música e situação dramática em sua estrutura.

Meierhold faz uso de realismo factual para descrever uma cena de guerra, recurso já utilizado em outros espetáculos. “Chega a um efeito de sublimação que deixa o espectador estupefato por sua potência”, segundo a descrição de Abensour:

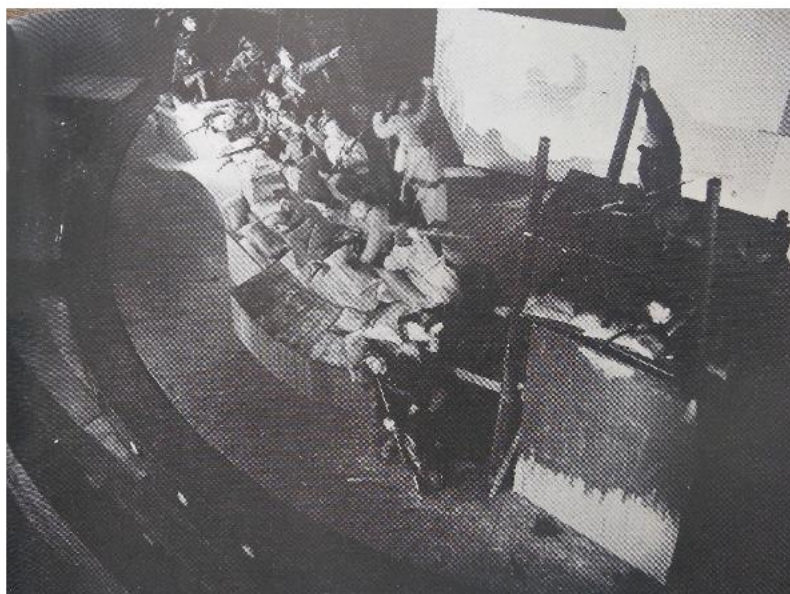
A presença do inimigo é materializada na forma de uma metralhadora instalada no terceiro balcão; de lá atiram em direção do palco. O público vê cair, um após outro, todos os soldados do destacamento, ouve-se o crepitar da fuzilaria, os chamados dos defensores, os gritos dos assaltantes. Nos intervalos de silêncio, escuta-se de repente a rádio dos beligerantes; a Rádio Moscou transmite as últimas notícias seguidas de música clássica: a terceira sonata de Scriabin; a rádio inimiga difunde, quanto a ela, **uma canção** de Maurice Chevalier¹⁰⁰, **que destoa nesse contexto dramático**. Todos esses ruídos tão diferentes preparam o espírito do público. Os marinheiros tombam um após os outros. Buschuev é o último deles com vida. Embora gravemente ferido, chega a erguer-se e, ao som da sonata de Scriabin, com um giz na mão, escreve, sobre um quadro negro [...]: 162 000 000 menos 27, igual a 161 999 973. Em outros

¹⁰⁰ Maurice Chevalier (Paris, 1888 – 1972) foi um ator, cantor e humorista francês.

termos, o que representa a perda de 27 homens para um país que conta com 162 milhões de habitantes?

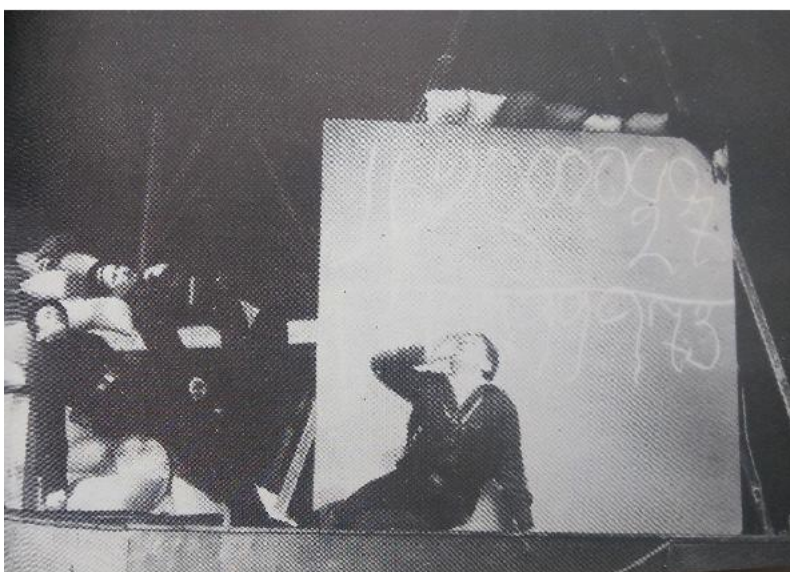
Mal termina de escrever, o giz lhe cai das mãos. O quartel-mestre cai contra a parede, com um sorriso incrédulo nos lábios (não, eu não vou morrer!), enquanto fixa longamente seu olhar sobre os espectadores; depois, de repente, tomba no chão e morre [...]. A platéia está tomada pelo silêncio [...]. Neste preciso momento o Apresentador, sempre em cena, dirige-se à platéia com um ar severo. Tendo ouvido o choro abafado do público, coloca a questão: “Quem, pois, entre vocês está chorando?” E os soluços redobram. Por estar certo de conseguir este efeito, Meierhold não hesita em suscitar a emoção por procedimentos puramente teatrais. Instala um comparsa na platéia, que deve fungar e se assoar no momento desejado, provocando assim o choro na sala (ABENSOUR, 2011, p.517, grifo meu).

Figura 32 - Cena de *A Luta Final*, espetáculo de 1931



Fonte: MEYERHOLD, 2009, 2ª edição, tomo 2, edição francesa.

Figura 33 - Cena de *A Luta Final*, espetáculo de 1931



Fonte: MEYERHOLD, 2009, 2ª edição, tomo 2, edição francesa.

Destaca-se, na descrição dessa cena de *A Luta Final*, o contraste gerado, especialmente, pela situação tensa do ataque dos inimigos de guerra e a leve e bem-humorada canção francesa de Maurice Chevalier. De fato, toda a organização sonora da cena busca gerar linhas de contraste: ruídos, gritos, tiros, notícias da guerra no rádio, a música clássica e a canção parisiense.

No entanto, o que considero mais curioso neste espetáculo é que depois de ter agenciado uma estrutura complexa e bem elaborada de contrastes (com a colaboração da música) para conduzir a percepção do espectador, é com um procedimento muito simples e “teatral” que Meierhold arremata a cena, levando o público às lágrimas: colocando um “comparsa” para chorar na plateia. E isso a meu ver, é mais uma forma de contraste, de busca pelo grotesco pela junção de elementos tão diversos, inclusive enquanto procedimentos de criação. Aí está “o mago da ficção, ilusionista e malabarista do teatro”, como dizia Kaplan (1967, p.5, tradução própria)¹⁰¹ sobre Meierhold.

Mais um exemplo é *A Floresta* (1924), texto de Ostróvski¹⁰². Os cinco atos originais foram divididos em 33 episódios, que foram sendo reduzidos com o tempo. Meierhold introduziu um prólogo que era uma procissão com cantos e realizou uma espécie de compêndio estilístico de toda a sua trajetória; “sua encenação recorria a técnicas e costumes do *music-hall*, Kabuki, século XVII espanhol, circo, *balagan*, folclore, etc., rico de erudição teatral e de frescor popular” (HORMIGÓN, 1998, p.438, tradução minha).

Além do par contrastante erudito/popular, observa-se também o procedimento de contraste entre música e situação dramática na seguinte passagem:

[As personagens] Aksiuscha e Piotr ficam **felizes** de partir e sair da floresta em busca de uma vida nova. Mas são acompanhados pelos **sons dilacerantes de uma valsa lenta, tocada em acordeão**, tão pungente que ela percorrerá a Rússia toda. Que **contraste** entre a alegria de jovens enamorados e a angústia ante um futuro desconhecido! (ABENSOUR, 2011, p.431, grifo meu).

O próprio uso do acordeão, típico dos festejos populares russos, é, como avalia Abensour, “ao mesmo tempo, primitivo e refinado” (*Idem*, p. 34). Meierhold projetará, a partir da experiência em *A Floresta*, montar no mesmo ano de *O Inspetor Geral* (1926), *Carmem* de Bizet reinstrumentada com acordeões: “vontade de simplificar a ópera e nela injetar os efeitos emocionais poderosos desse instrumento” (*Idem, ibidem*).

¹⁰¹ Traduzimos, Pavlo Cheplyaka e eu, o texto “O Diretor e a Música” de E. Kaplan, do original russo: *VSTRETCHE s Meierholdom* (Encontros com Meierhold). Coletânea de memórias, edição de L. Vendrovskaia, M. Valentei, P. Márkov, B. Rostótski, A. Fevrálski, N. Tchuschkin, E. Kaplan, Moskvá, VTO, 1967.

¹⁰² Aleksandr Ostróvski (Moscou, 1823-1886), dramaturgo russo.

Por fim, é preciso citar neste tópico, ainda que brevemente,¹⁰³ *O Inspetor Geral* (1926), espetáculo síntese do teatro meierholdiano. Em seu texto “A música no drama - Acerca de *O Inspetor Geral* de Vsévolod Meierhold”, o crítico Boris Assafiev analisa:

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, 1989, p. 44, grifo meu).

A forma sonata em *O Inspetor Geral* foi apresentada no princípio “jogo sobre a forma musical audível e inaudível”¹⁰⁴, porém, cabe ressaltar aqui a ideia de contraste contida nessa forma musical como foi apontada por Assafiev em sua crítica. Reforçar no curso das ações os temas principais está associado à forma musical da variação e conferir contraste entre temas, sejam musicais ou estabelecidos pelas ações¹⁰⁵, à forma sonata.

Assafiev insiste no fato de que a força de impressão que emana de *O Inspetor Geral* na interpretação de Meierhold se apoia, 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, ibidem*). E essa base construtiva musical está, em *O Inspetor Geral*, em função da composição paradoxal que por sua vez, é a base do grotesco.

2.1.2 Contraste de dinâmica, caráter e andamento entre sequências cênicas e musicais

O fundamental no grotesco é a tentativa constante do artista em levar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro que não espere de modo algum.

Meierhold

¹⁰³ *O Inspetor Geral* apresenta praticamente todos os princípios de jogo com a música aplicados por Meierhold e é abordado também nos outros itens desta tese e da pesquisa que a antecede, a dissertação de mestrado “O jogo musical no teatro de Meierhold”.

¹⁰⁴ Ver dissertação p.99 “Jogo sobre a forma musical audível e inaudível”.

¹⁰⁵ Boris Assafiev analisa em seu artigo tanto a música audível quanto a música inaudível do espetáculo, que, por sua vez, pode ser criada pela combinação rítmica das linhas de ações.

Para *Boris Godunov* (1936) - o último espetáculo no qual Meierhold trabalhou e que não chegou a estrear – o encenador solicita a colaboração do compositor Serguêi Prokófiev¹⁰⁶. 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 minha). “Boris Godunov” será 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).

O projeto de teatro musical é claro. Trata-se de transformar a peça de Púschkin, em versos, em uma “suíte¹⁰⁷ trágica em vinte e quatro partes”. Meierhold usa o termo musical - e não o termo teatral “quadro”. 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. Picon-Vallin afirma que “com esse espetáculo nunca terminado, Meierhold funda as bases de uma dramaturgia musical concretizada por Prokófiev” (PICON-VALLIN, 2008, p.44).

Tal autonomia conferida a cada parte do espetáculo possibilita ao encenador uma grande liberdade de composição dos elementos nas cenas, o que corrobora com o princípio do grotesco. Nesse espetáculo audacioso (considerado impossível de ser montado em razão dos reiterados fracassos) a música organiza a encenação¹⁰⁸, cria o espaço¹⁰⁹, e até personagens¹¹⁰. E há também, claro, a criação de contrastes. Destaco neste tópico o contraste entre sequências cênicas e/ou musicais acentuado pelas variações de dinâmica¹¹¹, caráter ou expressão,¹¹² e andamento¹¹³.

Para o quadro VIII de *Boris Godunov*, *Um Albergue na Fronteira Lituana*, Prokófiev compõe duas canções: a primeira, de inspiração religiosa, é destinada a uma breve entrada-

¹⁰⁶ Serguei Sergueievitch Prokofiev (Ucrânia, 1891 – Moscou, 1953) foi um dos compositores mais celebrados do século XX, ele é mais 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.

¹⁰⁷ Ver dissertação, p.102: “Música como Base Construtiva: Forma Suíte”.

¹⁰⁸ Ver dissertação, p.85: “Jogo sobre a organização sonora e musical”.

¹⁰⁹ Ver dissertação, p.87: “Música como ambientação referencial”.

¹¹⁰ Ver dissertação, p. 86: “Música como personagem”.

¹¹¹ De forma geral, dinâmica refere-se à organização da intensidade dos sons na música.

¹¹² Expressão - termo indicativo de um estado de espírito;

- indicação que orienta ao intérprete a intenção do autor.

(MED, 1996, p.221).

¹¹³ 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”.

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. Há, portanto, um contraste de caráter/expressão entre as duas sequências cênico-musicais: a primeira é religiosa e a segunda, truculenta.

Este é apenas um exemplo do que parece permear, segundo os relatos de comentadores da época, todo o espetáculo. De acordo com a análise de Picon-Vallin,

[...] às cenas tumultuadas sucede um silêncio pungente, à colagem musical fantasmagórica sucedem duos cômicos, à canção melancólica, coros bêbados, à melodia ritual, árias de dança. A música dá o “tom” à “inverossimilhança convencional” cara a Púschkin, na qual fantástico e ingenuidade mantêm laços sutis (PICON-VALLIN, 2008, p. 41).

O mesmo procedimento é utilizado em vários trechos do emblemático *O Inspetor Geral*. No texto “O Diretor e a Música”, de E. Kaplan - que se encontra em anexo neste volume traduzido do original russo para o português, o autor, na época um jovem arquiteto e diretor de ópera do Instituto de Ópera de Leningrado mandado à Moscou para ter aulas de direção com Meierhold, descreve um encontro com o encenador no qual teve a oportunidade de falar sobre suas impressões acerca do ensaio de *O Inspetor Geral* que assistira a convite dele. Kaplan desenvolveu uma análise aprofundada sobre a música audível e não audível do espetáculo, tal como Boris Assafiev, e buscou registrar tudo em partituras, além de escrever o texto sobre o encontro com Meierhold. Abaixo, segue o relato de Kaplan sobre uma das primeiras cenas:

Depois da introdução, começa o segundo trecho musical — a chegada do chefe dos correios e o surgimento do Bobchinsky e Dobchinsky. Essa forma tem duas partes. A primeira parte, *allegro*, — o surgimento de um chefe dos correios — não muito rápido, aquela que normalmente se chama *sustenuto*, contido, e logo a seguir, a segunda — *largo* — o surgimento do Bobchinsky e Dobchinsky, muito lento. O dueto do prefeito e do chefe dos correios se efetua no estrito ritmo dos brindes das taças, alternando com argumentações e cartas jogadas para cima tiradas do pacote do chefe dos correios. O dueto se transforma desenvolta e sucessivamente para o *ensemble* — os funcionários agarram as cartas, jogam-nas uns para os outros, riem, gritam algo inarticuladamente, e tudo isso para instantaneamente quando as cabeças dos fofoqueiros se inclinam sobre a leitura de uma carta, — desta vez, o dueto soa alto e sonoro, semanticamente claro. A chamada do coro, alternada com o dueto, acelera e de repente se rompe com o surgimento do Bobchinsky e Dobchinsky. Eles irrompem a porta e param. Os funcionários se viram para eles e se congelam de espanto. Começa a segunda parte — *largo*. Esticada ao extremo, muito cômica (KAPLAN, 1967, p.12, tradução própria, grifo meu).

Neste caso destaca-se o contraste gerado pela variação de andamento, principalmente *allegro*¹¹⁴/*largo*¹¹⁵, entre as partes que compõem o trecho cênico-musical. Além do andamento, a dinâmica de intensidade também indica a criação de contraste (*forte*/pausa): o dueto **alto, sonoro**, que acelera e, de repente, **para** e, em **silêncio**, quando os personagens congelam.

A partir da descrição de Kaplan sobre a Introdução de *O Inspetor Geral*, também é possível supor a estrutura de contraste estabelecida por Meierhold através da música. Kaplan traduz o que viu e ouviu em *O Inspetor Geral* em indicações de andamento e intensidade que se alternam, mais uma vez, em composição paradoxal no interior do espetáculo:

— Introdução. Escuridão. Em algum lugar começa uma música **calma e lenta**. No centro do palco, o enorme portão maciço abre-se amplo e silenciosamente, e, para frente, na direção do espectador, movimenta-se lentamente uma plataforma. Fora da escuridão, de longe, do passado — tudo isso foi percebido de uma vez só. A música conta sobre isso. Ela cresce, aumenta, aproxima-se e ... de repente, em um acorde muito cortante — *sforzando* — a plataforma se inunda de música e de luz em uníssono.

Na plataforma há uma mesa, algumas poltronas e cadeiras. Velas acesas. Funcionários sentados. E parece que o espectador se aproximou do tempo escuro e assombrado de Nicolau para ver melhor como era essa época.

De repente, a música fica calma — *súbito piano* — também escura, como era a época, como a pintura na cena, — móveis vermelhos, portas vermelhas, paredes uniformes verdes e abajures de tons verdes nas lâmpadas penduradas — uma combinação de duas cores de departamentos burocráticos. A música **desacelera de uma vez** e se estende com expectativa, e todo mundo está esperando — tanto no palco como na plateia. Nuvens de fumaça se formam a partir dos cachimbos. Os rostos dos funcionários iluminados pela chama viva das velas se desfocam pela fumaça das longas piteiras, todos eles, como fósseis de monstros, desfocados, dizimados de uma vez por todas. Todos eles estão em uma neblina, na névoa, e só *stretta* do primeiro ato cantam Bartolo e Basílio, mas **ali no tempo presto, e aqui muito lento**, e subitamente, como se fosse uma ordem da batuta do maestro, tudo muda, tudo se movimenta, tudo se mexe, os cachimbos se ricocheteiam dos lábios, as mão tremem, as cabeças se viram (*Idem*, p.15, tradução própria, grifo meu).

Também entre a Introdução e o primeiro episódio “Carta de Chmykhov” a variação de dinâmica e o efeito causado pelo contraste entre as cenas chamam a atenção de Kaplan. E o medo dos homens, como em *Boris Godunov*, é novamente colocado em cena:

A dinâmica dessa introdução musical bastante completa — o primeiro episódio — “Carta de Chmykhov” — se altera diversamente. **Forte-fortíssimo súbita** no [...] grito de Skvoznik-Dmuhanovski. Os funcionários assustados começaram a pular e correr, agora eles escondem sua consciência obscura em algum lugar distante —

¹¹⁴ *Allegro*: andamento rápido, animado.

¹¹⁵ *Largo*: indica um andamento entre o GRAVE e o LENTO.

debaixo da mesa, atrás de outra pessoa, e até mesmo atrás de uma cadeira vazia, onde estava sentado apenas há alguns segundos atrás o prefeito. Isso é uma dança-pantomima “por causa do medo”. (*Idem, ibidem*, tradução própria, grifo meu).

As indicações de variação de dinâmica no teatro de Meierhold, que serão ainda analisadas adiante, foram apresentadas aqui com o objetivo de destacá-las como potencializadoras do contraste na cena.

2.1.3 Construção de texturas vocais sonoras/musicais díspares

Este é um procedimento muito comum e utilizado amplamente para criar efeito cômico. Foi identificado nos relatos sobre *O Inspetor Geral* e *Boris Godunov* mas certamente foi também utilizado em outros espetáculos de Meierhold.

Em “O Diretor e a Música”, Kaplan destaca o contraste entre as vozes de dois personagens de *O Inspetor Geral*: o médico do distrito e outro funcionário:

Segundo os timbres orquestrais, são *flautim-piccolo* e *pizzicato* de contrabaixo, parecendo tipo como nas cenas cômicas “Noite de Maio”, de Rimsky-Korsakov. O guincho brusco *glissando* do mesmo médico, e uma nova “dança do medo”. A padronagem rítmica dos sons corresponde à padronagem plástica dos movimentos. Parece que as paradas-intervalos preveem a cena final muda (*Idem*, p.19, tradução própria).

O termo *flautim-piccolo* se aplica geralmente ao instrumento flautim, construído em metal ou madeira, que soa uma oitava acima da flauta transversal soprano e é usado em orquestras e bandas (DOURADO, 2004, p.254). Portanto trata-se, em timbres orquestrais, de uma sonoridade bastante aguda. *Pizzicato* (literalmente, beliscado) é um termo para instrumentos de arco e indica que as cordas devem ser dedilhadas, e não tangidas. Implica o abandono temporário do uso do arco (*Idem*, p.256). Dessa forma, um *pizzicato* de contrabaixo sugere uma sonoridade descontínua e grave.

O outro exemplo está no quadro VIII de *Boris Godunov*, “Um Albergue na Fronteira Lituana”, para o qual, como já foi citado, Prokófiev compõe duas canções que serão entoadas por Misail e Varlaam, dois vagabundos bêbados disfarçados de monges. Picon-Vallin descreve a colocação das vozes em uma delas:

O cômico dessa canção é acentuado pela disparidade das vozes, uma baixa e um tenor ligeiro, dupla vocal carnavalesca. Essa seqüência bufona se conclui por

um silêncio que, depois do salto barulhento de Grigori [...] pela janela, se estende pelo palco todo, de onde brota 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 (PICON-VALLIN, 2008, p. 40, grifo meu).

As vozes no registro baixo, a voz mais grave do sistema musical, segundo a classificação que surgiu no Renascimento: *cantus, altus, tenor e bassus* (soprano, contralto, tenor e baixo), e tenor (designa, de forma genérica, a voz mais aguda masculina) ligeiro (leve e de grande agilidade) criam portanto um efeito cômico teatral na esfera do carnavalesco.

2.1.4 Contraste gerado pela combinação dos ritmos das ações

Não seria essa a tarefa do grotesco cênico, manter o espectador constantemente no estado dessa relação dupla com a ação cênica, que muda seus movimentos através das linhas de contraste?

Meierhold

Em *A Echarpe da Colombina*, de 1910, a música enfatiza a construção do grotesco no espetáculo criado por Meierhold como uma pantomima. Shnitzler, autor da peça, pede ao compositor Erno Donani que escreva para a peça “uma música arrebatadora, beirando o sarcasmo” (ABENSOUR, 2011, p. 242), mas Meierhold muda a música, faz cortes e concentra os efeitos na combinação de ritmos:

O maestro dirige os músicos com uma batuta endiabrada. **O ritmo ora acelera, ora torna-se lento, criando uma impressão de irrealidade entre os dançarinos de máscaras estranhas** [...] Aos sons do piano [...] a música torna-se cada vez mais diabólica, até que um dos dançarinos tropeça no casal, que se separa e cai, revelando dois cadáveres. Todos ficam petrificados de horror. Somente o maestro, que tudo compreendera, se precipita para a saída, derrubando cadeiras e mesas à sua passagem (ABENSOUR, 2011, p.244, grifo meu).

Já no espetáculo *O Professor Bubus*, de 1925, 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” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.466, tradução minha). 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 minha).

Sabe-se que para *O Professor Bubus* 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-jogo¹¹⁶, 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. Meierhold chama este espetáculo de “opereta tragicômica,”^{117 118} 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, 1998, p.446, tradução minha).

Assim, o caráter agitacional, além do estilo tragicômico¹¹⁹ que, como já vimos, acentua o grotesco, são construídos na encenação através de procedimentos musicais.

Quando questionado por um ouvinte de sua conferência sobre a escolha de Liszt e Chopin para *O Professor Bubus*, Meierhold responde que a música desses dois compositores é um bom fundo para mostrar a “*intelligentsia*”, 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 minha). E essa “captura” é especialmente calcada pelo ritmo dos trechos musicais de tais obras, que Meierhold vai colocar em complexa relação com a linha de movimentação dos atores na cena.

¹¹⁶ Ver dissertação p.116: “Alternância de jogo e pré-jogo articulados sobre a música”.

¹¹⁷ 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).

¹¹⁸ Ver dissertação p.107: “Música como base construtiva: opereta tragicômica”.

¹¹⁹ A afirmação do dramaturgo Dürrenmatt (1921-1990), citada por Pavis em seu Dicionário de Teatro, ajude-nos a tangenciar a essência do tragicômico. 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).

Segundo Picon-Vallin, em um espetáculo como *O Professor Bubus*, de A. Faiko, de ritmo lento, é a relação dos fragmentos de tempo, com durações diferentes, combinando-se entre si, utilizando a pantomima apenas como material secundário, que constitui o jogo, que suscita a emoção no espectador. O contraste gerado pela variação de ritmos das ações pode ser observado na descrição abaixo:

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 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 (PICON-VALLIN, 2008, p.48).

Além disso, o desempenho de Scriabin ao piano é para Meierhold um modelo para o jogo do ator que trabalha sobre *O Professor Bubus*, com sua maneira de "jogar sabiamente com os pedais, alcançando assim timbres extremamente diferentes, com suas paradas, seus famosos *ritenuto*¹²⁰ para imobilizar uma frase musical antes de um galope a uma velocidade extraordinária" (*Idem, ibidem*).

O mesmo tipo de contraste aparece como procedimento em tantos outros espetáculos, notadamente em *A Barraca de Feira* e o aclamado *O Inspetor Geral*, nos quais se evidencia a ideia de Meierhold do grotesco como essência da teatralidade.

Parece que o grotesco é exacerbado em épocas de grandes mudanças sociais, culturais, científicas e técnicas que transformam a visão que uma sociedade tem dela mesma e pode estar em repouso em épocas de estabilização e, por essa razão, encontra ecos no período histórico enormemente conturbado em que Meierhold desenvolveu seu teatro.

Concluindo, o grotesco é às vezes visão de mundo e do teatro, às vezes método de articulação da encenação e do jogo do ator apoiado em polos opostos, conflitantes (o trágico e o cômico, por exemplo), em relação instável e evolutiva. Das duas formas, Meierhold recorre à música como importante aliada na sua elaboração.

¹²⁰ Sugere redução imediata ou não muito gradual de velocidade (DOURADO, 2004, p.282).

2.2 Jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical

Introdução

Patrice Pavis, em seu “Dicionário de Teatro”, define improvisação como “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação (1999, p.215). No entanto, ele mesmo afirma que há muitos graus na improvisação, “desde a invenção de um texto a partir de um *canevas* conhecido e preciso, como é o caso da *Commedia dell’arte*, até a desconstrução verbal e a pesquisa de uma nova linguagem física (ARTAUD)” (*Idem, ibidem*).

Há, portanto, uma infinidade de graus de especialização da improvisação que correspondem ao contexto no qual foi utilizada, desde os primórdios do teatro até as formas teatrais contemporâneas. Não é o objetivo deste trabalho apresentar esse panorama da improvisação teatral, mas destacar a utilização do termo por Vsévolod Meierhold e propor, em certa medida, uma reflexão sobre as relações entre os polos liberdade/improvisação e estruturação/codificação pelo viés do pensamento musical no teatro.

Para Meierhold, o ator é, por natureza, um improvisador. É o que afirma Picon-Vallin no texto intitulado “Entre a Improvisação e o Rigor Científico” (2013, p.482): “Ele repete isso sem parar de 1914 a 1939”:

A improvisação – no sentido de combinação livre de fragmentos de interpretação preparados antecipadamente e reservados – somente pode acontecer na alegria, equivalente físico da energia, alegria de criar, de ultrapassar os obstáculos do jogo. Mas o ator deve respeitar a estrutura do espetáculo sem desequilibrá-lo nem explodí-la estendendo-se em suas intervenções (*Idem, p.483*).

Dito isso, apesar da ênfase dada por Picon-Vallin ao apreço de Meierhold pela improvisação, é bastante evidente que os esforços do encenador no sentido de manter o controle cronometrado das cenas de seus espetáculos conduz a uma ideia de improvisação bem distante das propostas mais radicais experimentadas em diversas formas de teatro dos séculos XX e XXI.

Contudo, Meierhold diz saber que não são apenas as notas que fazem a música, mas as pausas quase imperceptíveis que se encontram entre as notas. Do mesmo modo, no teatro existe o intertexto. Na interpretação de Picon-Vallin:

No teatro meierholdiano, o intertexto é o silêncio entre as palavras, os brancos em função plástica entre as ações e os movimentos, os vazios entre as plenitudes que condicionam o fluxo rítmico do discurso teatral e que por isso não devem ser considerados nem percebidos como independentes (*Idem*, p.483).

Sobre a relação entre liberdade e codificação, Meierhold afirma que “o encenador pode limitar o ator no tempo, no espaço, depois o ator pode fazer tudo que quiser com a condição de não demolir o desenho do conjunto”. E ainda, em 1921: “O ator tem grande liberdade nos limites do desenho fixado pelo encenador” (MEIERHOLD *apud* GLADKOV *in* PICON-VALLIN, 2013, p.484). No final dos anos 30, ele explica a Gladkov, ator do seu teatro:

Tome um episódio em que se sucedem um diálogo de 12 minutos, um monólogo de um minuto, um trio de 6 minutos um conjunto *tutti* de 5 minutos etc. Temos as seguintes proporções: 12/1/6/5, e são elas que determinam a composição da cena. É preciso que essas proporções sejam estritamente observadas, mas isso não limita o momento de improvisação no trabalho do ator. É justamente uma estabilidade temporal precisa que dá aos bons atores a possibilidade de fruir daquilo que é a natureza de sua arte. Nos limites de 12 minutos, eles têm a possibilidade de fazer variações e nuances em cena, de tentar novas técnicas de interpretação, de buscar novos detalhes. Proporções no interior da composição do conjunto e interpretação *all'improvviso*, tal é a nova fórmula de espetáculos de nossa escola (*Idem, ibidem*).

É possível concluir através dessa citação e dos procedimentos que serão apresentados ao longo deste tópico, que o ritmo é o coração da improvisação no teatro de Meierhold. Como analisa Gladkov:

Na música, de um regente a outro, o “fragmento temporal é o mesmo, mas a estrutura é outra: ele imprime outro ritmo no interior do compasso. O ritmo é isso que domina o compasso, o que entra em conflito com ele. Há na arte [do bom maestro] **uma liberdade rítmica no interior de um fragmento métrico**” (GLADKOV *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.483, grifo meu).

Para Picon-Vallin, essa liberdade proclamada é real e está exemplificada no seguinte fato:

[...] sem destruir Revizor, Martinson retomará alguns anos depois de Gárin, o papel de Khlestákov transformando o roteiro da personagem, seus aspectos, seu comportamento, mas sem destruir o tecido da composição cênica na qual ela se introduz, e isso sob os aplausos calorosos do mestre” (PICON-VALLIN, 2013, p.484).

Realmente não sei se essa “liberdade real” seria satisfatória para o ator contemporâneo, mas certamente há o que refletir sobre esse princípio de jogo e sobre os seus procedimentos, especialmente porque o ritmo está no seu cerne e, sem dúvida, a questão do ritmo na encenação continua atual.

De toda forma, Meierhold idealiza que será possível deixar à disposição do ator do futuro, idealmente musical, “paragens vazias, no interior do espetáculo, por uma interpretação diferente em cada apresentação...” (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.484). Ainda que eu não tenha compreendido satisfatoriamente o que seria esse “ator do futuro” idealizado por Meierhold na Rússia soviética, a ideia de “paragens vazias no interior do espetáculo” corresponde a muito do que vemos hoje no teatro contemporâneo. Esse assunto será retomado na parte 3 deste trabalho.

De acordo com os relatos daqueles que assistiram Meierhold em cena ou diante de seus atores nos ensaios, ele é um improvisador brilhante, mas sempre no contexto de um trabalho preparatório longo e minucioso de pesquisa. Ele explica em 1936:

A função do encenador é aqui completamente análoga a do compositor. Se eu venho aos ensaios com um plano rigorosamente preparado, eu só posso, no entanto, instrumentar minha partitura com os atores, com os instrumentos vivos de minha obra (*Idem, ibidem*).

Ou seja, improvisação, mas sempre a vontade de rigor científico. O que anima Meierhold é a vontade de fundar uma ciência do teatro capaz de pôr fim ao diletantismo. Nesse sentido, uma das tarefas do NIL, Laboratório de Pesquisas Científicas do GOSTIM¹²¹, é a de criar partituras de encenação no modelo de partituras musicais, elaborar um princípio de notação teatral que dê conta do visual e sonoro, do espaço e tempo cênicos. Penso aqui em Artaud que desejava que a encenação deveria ser registrada em seus menores detalhes e anotada com novos meios de notação.

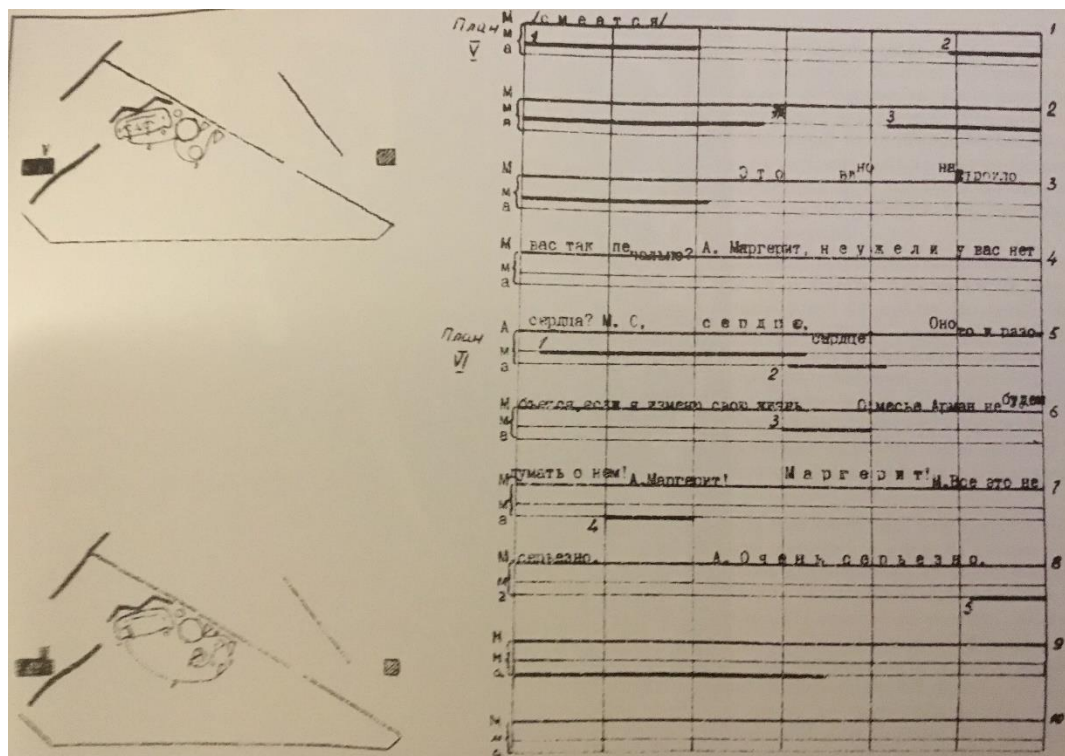
Com métodos completamente artesanais, o NIL chega, com o espetáculo *A Dama das Camélias*, ao princípio do livre-cronômetro. É o que relata Leonid Varpahkóvski, um dos principais incentivadores desse laboratório, que acredita que os resultados do NIL, por insuficiência de suportes técnicos, são muito insatisfatórios, mas que, no entanto, “propôs os princípios fundamentais de fixação de uma encenação sem, todavia, conseguir incluir a

¹²¹ GOSTIM é a sigla para “Teatro de Meierhold”.

própria partitura musical em uma total correspondência com o texto e o grafismo dos deslocamentos” (VARPAKHÓVSKI *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.486).

Segue a imagem e a descrição de Varpahkóvski:

Figura 34 - Notação de Varpahkóvski



Fonte: PICON-VALLIN, 2013.

[...], na página direita, é impresso o texto, sobre linhas que medem cada seis segundos do tempo do espetáculo. Cada página comporta dez linhas, representando, portanto, um minuto. Linhas verticais dividem esse minuto em segundos. Nessas linhas, traços mais ou menos longos correspondem aos deslocamentos de cada personagem e levam números que remetem aos esquemas dos jogos de cena, dos gráficos relatados na página esquerda. À esquerda, a direção do movimento, sua forma, sua relação com o espaço: à direita, sua duração, sua rapidez, sua relação como o tempo e com o texto. A página à esquerda deve comportar também todos os materiais complementares: fotografias ou explicações necessárias. Ao mesmo tempo, a tipografia do texto, abaixo ou acima da linha que lhe é atribuída, o caractere da impressão, a separação das letras, os brancos, devem remeter às entonações, às pausas e à força da interpretação vocal (*Idem, ibidem*).

Meierhold, como muitos criadores de vanguarda do início do século XX, acompanha de perto as descobertas das ciências humanas de seu tempo: análises de textos do formalismo, psicologia objetiva, reflexologia, além das inovações técnicas e tecnológicas que são levadas

à cena pelo encenador. No entanto, de acordo com Picon-Vallin, é mesmo na música que Meierhold identificará a base científica que é o objeto de sua pesquisa em nome do teatro, “a música que associa leis objetivas – regras de composição, formas musicais, técnicas de interpretação, notação gráfica – a um impacto múltiplo e potente [...]” (PICON-VALLIN, 2013, p. 486). Será apresentado então o conceito de autolimitação:

Por fim, nessa busca de um teatro musical, polifônico, em que o *Revizor* marca o seu primeiro grande êxito, a vontade de Meierhold é a de efetivar a matematização do teatro pela música, mas também a de realizar uma autolimitação. [...] Mas, sobretudo, **ao conceito de autolimitação, prende-se, através da música, o de improvisação, que forma com ele um par indissociável** (*Idem, ibidem*, grifo meu).

Assim Meierhold enuncia, no final dos anos 30, o que considera como o axioma de sua direção de atores: “Autolimitação e improvisação, essas são as duas condições principais do trabalho do ator no palco. Quanto mais complexa sua associação, mais perfeita será a arte do ator” (*Idem*, p.486-487).

Foi realizada uma análise mais detalhada da ideia de autolimitação no princípio “Jogo sobre o Tempo”¹²², já que ela se desenvolvia sobretudo por meio do ritmo, apresentado na dissertação de mestrado que precede esta pesquisa. Contudo, como está também diretamente associada à relação entre a liberdade do ator e a precisão rítmica de sua ação na cena, citarei também aqui a autolimitação definida por Meierhold em alguns de seus textos e conferências.

No texto “O Inspetor Geral - Explicação do espetáculo” de 1925, o encenador se refere também ao espetáculo *Professor Bubus*, 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 autolimitação: 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 minha).

Essa autolimitação do jogo sobre o tempo na encenação, dada pelo fundo musical em *O Professor Bubus*, traduz-se em uma autolimitação 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:

¹²² Ver dissertação p.59: “Jogo sobre o tempo”.

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 autolimitação 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 minha).

Se o fundo rítmico da música ajuda o ator a desempenhar o seu papel com maior precisão, Meierhold insiste em dizer que isso não representa um controle opressivo. Pelo contrário, a “livre movimentação do ator” deveria, mais uma vez segundo depoimento do ator 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 minha).

Dito isso, buscarei apontar alguns dos procedimentos através dos quais se manifesta o jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical nas encenações de Vsévolod Meierhold:

2.2.1 Jogo *ex improviso*¹²³ do ator através da música criada para as pantomimas de *Commedia dell’Arte*

Figura 35 - “Coviello”: desenho de personagem para “O Baile de Máscaras”



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa

¹²³ O termo “*ex improviso*” é usado por Meierhold no original do latim e quer dizer “de improviso”.

Inseparável de Meierhold, seu discípulo nos anos 10, Vladímir Soloviov, é um jovem erudito que conhece tudo sobre *Commedia dell'Arte*. Ele escreve (sob o pseudônimo de Wolmar Luscinus) a pantomima *Arlequim Casamenteiro* que Meierhold decide montar. Gérard Abensour escreve sobre o espetáculo: “a vivacidade dos *lazzi*, os reflexos dos atores submetidos à **liberdade da improvisação** constituem uma força incomparável para libertá-los do teatro da palavra e da verossimilhança (2011, p.264, grifo meu).

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 Pesaro, “*partire del terreno*”¹²⁴ (saber se adaptar à configuração do lugar de atuação¹²⁵), é também sobre a *Commedia dell'Arte* e sua relação com a música que o encenador dedica sua atenção:

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 (PICON-VALLIN, 2008, p.66).

Antes de descrever o procedimento desenvolvido a partir dessas pesquisas e aplicado no espetáculo *Arlequim Casamenteiro*, convém compreender o modo pelo qual Meierhold se aproxima das formas antigas de teatro (ou “autenticamente teatrais”) e por quais razões. No texto “Balagan” ou “Teatro de Feira” (1912), Meierhold rebate a crítica de Benois, crítico francês, à “cabotinagem” de seu teatro. Benois escreve que tudo que não passa de enganação e cabotinagem (o teatro de Meierhold e Reinhardt) é inatingível para o Teatro de Arte de Moscou, “o único que não é capaz de mentir”. Para Meierhold, Benois atribui à palavra cabotinagem um significado terrível e retruca:

Poderia existir, no entanto, teatro sem cabotinagem? E o que é essa tal cabotinagem tão odiada por Benois? Cabotino é o comediante nômade. Cabotino é o irmão do mímico, do histrião, do malabarista. Cabotino é aquele que domina a milagrosa técnica do ator. Cabotino é o portador das tradições da verdadeira arte do teatro. [...] E pode ser que isso seja sempre assim: não havendo cabotino, não há Teatro, e vice-versa; quando o Teatro recusa as leis fundamentais da teatralidade, imediatamente passa a achar que tem condições de existir sem o cabotino.

¹²⁴ O conceito será abordado mais detidamente no item 2.7 “Jogo sobre a dança”.

¹²⁵ “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).

[...] E para salvar o teatro russo da aspiração de se tornar servo da literatura é imprescindível, custe o que custar, fazer voltar à cena o culto á cabotinagem no sentido mais amplo da palavra (MEYERHOLD, 2012, p.196).

A partir da defesa da teatralidade e do ator cabotino, Meierhold desenvolve uma reflexão sobre os teatros antigos e surgem temas como jogo, vida e teatralidade, assim como máscara, pantomima, dramaturgia e improvisação:

Quando se fala sobre a reconstrução dos palcos antigos, se escuta sempre: oh, mas que tédio isso de os dramaturgos contemporâneos ficarem confinados a subordinar suas criações à antiguidade para competir com os *intermezzos* de Cervantes, os dramas de Tirso Molina e com os contos de Carlo Gozzi! Ora, caso o dramaturgo contemporâneo não queira seguir as tradições do teatro Antigo, se distanciando temporariamente do teatro que extrai sua renovação da antiguidade, isso virá apenas para o bem do teatro contemporâneo. O ator que se entediar de “exercer o ofício” em peças vívidas, logo irá querer não apenas atuar, mas também criar por si só. E então por fim nasce o *teatro da improvisação*. Se o dramaturgo quiser ajudar o ator, seu papel no teatro se torna muito simples à primeira vista, mas na verdade é o papel difícilíssimo de criador de roteiros e prólogos que deem ao público esquematicamente o conteúdo daquilo que os atores estão prontos para jogar. O Dramaturgo, espero, não pode rebaixar tal papel. Por acaso Carlo Gozzi perdia algo pelo fato de que, dando à trupe de Sacchi roteiros, concedia aos atores a liberdade de inventar monólogos e diálogos *ex improviso*? (MEYERHOLD, 2012, p.196).

Meierhold utiliza os elementos do teatro antigo com o objetivo de modificar a percepção do espectador para que a estrutura do jogo lhe fosse revelada. Semelhanças, como já foi apontado, com o teatro de Brecht. O encenador discorre, ainda em “Balagan”, sobre tal efeito no espectador:

E me perguntam: mas por que precisa o teatro necessariamente de todos esses prólogos, cortejos e coisas do gênero?
Não é suficiente apenas o roteiro?
O prólogo e o subsequente cortejo, a **falação direta com o público**, tão amada pelos italianos e espanhóis do século XVII e pelos vaudevillistas franceses, todos esses elementos do Antigo teatro obrigam o espectador a olhar para a apresentação como se estivessem olhando para um jogo. E quando o espectador estiver envolvido pelo ator no país do pensamento demasiado profundamente, então o ator tentará o mais rapidamente possível (através de alguma réplica inesperada ou algum longo aparte) **lembrar o espectador do que é que acontece diante de si, de que tudo não se passa de um “jogo”** (*Idem, ibidem, grifo meu*).

Tendo apresentado a ideia de cabotinagem ligada ao desvelamento do jogo pela afirmação da teatralidade, retornamos ao procedimento de “jogo *ex improviso* do ator através da música criada para as pantomimas de *Commedia dell’Arte*” e, conseqüentemente, ao

espetáculo *Arlequim Casamenteiro*, cuja descrição bastante clara que estabelece este procedimento é do próprio Meierhold:

A pantomima dá ao ator uma estrutura geral, e, durante os episódios intermediários que ligam na peça momentos determinados, rigorosamente fixados, o ator dispõe de plena e inteira **liberdade para construir seu jogo *ex improviso***. Entretanto, essa liberdade do ator permanece relativa, na medida em que está submetida ao desenho musical da partitura orquestral. Do ator que representa uma arlequinada exige-se que seja particularmente sensível ao ritmo (MEIERHOLD trad. MARIA THAIS, 2009, p. 378-379, grifo meu).

Conclui-se que tanto a liberdade de improvisar nos intermédios da pantomima quanto a precisão na ação do ator requerida por Meierhold na estrutura do espetáculo estão ligadas ao ritmo, mais especificamente ao ritmo musical. E por fim, ele ressalta a diferença entre as improvisações do “ator visceral” e as das *Commedia dell’arte*:

O “ator visceral” se gaba de ter trazido de volta à cena o brilho da improvisação. Ingênuo, acha que essas improvisações teriam alguma coisa em comum com as improvisações das comédias italianas antigas. Não sabe que os intérpretes da *commedia dell’arte* faziam suas improvisações exatamente através da roteirização de suas sofisticadas técnicas. O “ator visceral” nega toda a técnica. A “técnica impede a liberdade de criação”, diz ele. Para esse tipo de ator é valioso apenas o momento inconsciente de criação sobre base emocional. Se tal momento acontece, sucesso. Se não acontece, fracasso (MEYERHOLD, 2012, p.200).

2.2.2 Jogo *ex improviso* do ator no interior da composição de conjunto estruturada sobre a música

Trata-se do mesmo princípio de jogo entre a improvisação e a codificação imposta pela música (audível ou não, vale lembrar), só que desta vez a matriz na qual se apoia a dupla improvisação/autolimitação não é a pantomima da *commedia dell’arte*, mas a teoria do contraponto.

A teoria do contraponto de Meierhold¹²⁶ começa a ser desenvolvida ainda na época do Estúdio da Rua Borondinskáia, depois de 1917, quando o encenador 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

¹²⁶ Ver dissertação p. 74: “Contraponto rítmico entre música e ação” e “Contraponto rítmico entre o coro e a ação”.

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 cantochão¹²⁷ começou a ser substituído nas igrejas pelo canto com mais de uma linha melódica criando polifonia¹²⁸ no lugar da homofonia¹²⁹. 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).

Certamente, como músico e conhecedor da pedagogia musical, Meierhold conhecia (e talvez até aplicasse) as leis estritas do contraponto em seu teatro. Contudo, durante a pesquisa para a minha dissertação de mestrado, na qual foi abordada a teoria do contraponto de forma um pouco mais aprofundada, não foram encontradas descrições detalhadas sobre os tipos específicos dessa técnica (contraponto invertido, contraponto dissonante, contraponto imitativo, contraponto de primeira espécie, segunda espécie, etc) no teatro de Meierhold. De todo modo, os relatos apontam um tratamento contrapontístico que poderíamos, talvez, associar ao contraponto livre para a relação entre o tecido musical e o tecido cênico das montagens do encenador submetidas a esse procedimento.

De acordo com Picon-Vallin, a teoria do contraponto encontrará uma de suas melhores aplicações na encenação de *A Dama de Espadas* (1935), de Tchaikóvski. A encenação causou escândalo pela adaptação do libreto e pelos cortes na partitura, e por isso mesmo encantou o jovem compositor russo Dimitri Schostakóvitch, cuja obra musical será consideravelmente influenciada por Meierhold.

Sobre os atores do espetáculo, a crítica teatral da época se pronuncia:

¹²⁷ Cantochão é a denominação aplicada à prática monofônica de canto utilizada nas liturgias cristãs, originalmente desacompanhada.

¹²⁸ 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 melódicas (vozes ou partes) soam simultaneamente” (DOURADO, 2004, p.148).

¹²⁹ Monofonia = voz única. Homofonia = vozes compatíveis (DICIONÁRIO GROVE, 1994. p.733).

[...] 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* PICONVALLIN, 1989, p. 8, grifo meu).

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. A teoria do contraponto (e sua relação com o par liberdade/autolimitação), 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 meu).

2.2.3 Jogo *ex improviso* do ator através da *fermata*

Fermata (literalmente, “parada”) é o prolongamento de uma nota ou pausa musical a critério do intérprete. É simbolizada por um semicírculo com a curva voltada para cima sobre um ponto [...] (DOURADO, 2004, p.130).

Figura 36 - Fermata



Fonte: https://www.flaticon.com/free-icon/fermata_125071

Em *O Professor Bubus*, de A. Faiko, montada em 1925, as pausas e os trechos musicais podem ser alongados ou encurtados pelo pianista, através da *fermata*, segundo o estado da plateia ou da trupe. Meierhold afirma que este procedimento permite ao ator “dar livre curso à sua imaginação” (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2013, p.325). Mas não se trata somente disto. Essa forma de improvisação reflete novos princípios que o encenador experimentaria em seu teatro, como busca-se descrever neste item.

Meierhold diz estender a mão a "todos os esfarrapados da ópera" em um espetáculo-laboratório em que fez seus atores passarem por uma severa escola de representação, onde:

[...] a música está presente quase ininterruptamente, onde o material verbal torna-se uma espécie de recitativo livre como em Prokófiev (*O Jogador*). Como no teatro chinês, ela é um estímulo para mobilizar a atenção do espectador" (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 1981, p.45, tradução minha).

A música nesse espetáculo é produzida em cena, ou antes acima dela, em um estrado dourado, suspenso, em forma de concha, iluminada pela chama de lanternas, por um pianista vestido de fraque instalado perante um piano de cauda, “em total dissonância aliás com as luzes brilhantes que o envolvem e os reclames elétricos que compõem o cenário ‘urbanista’ de *Professor Bubus*” (PICON-VALLIN, 1981, p.45, tradução minha).

A partitura musical de *O Professor Bubus* estabeleceu-se a partir de composições de Liszt e Chopin¹³⁰, interpretadas pelo pianista Arnstam. Ainda, como em alguns espetáculos anteriores, se intercalava uma banda com músicas de jazz¹³¹. À música que ele interpreta durante todo o espetáculo superpõem-se os sons produzidos pela flexível barreira de bambus suspensos em anéis metálicos que contorna a área de representação e ressoa a cada entrada e saída dos atores, desempenhando o papel da matraca dos teatros orientais avisando o espectador do acontecimento teatral que se vai realizar, atraindo sua atenção. V. Fedorov, um dos assistentes de Meierhold, escreve que:

[...] 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, 1981, p.45, tradução minha).

¹³⁰ 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 (HORMIGÓN, 1998, p.446, tradução minha).

¹³¹ A flor do Rio Grande, Rose of Brasil, Choo-choo-blues, Dancing of the Honeymoon, Dardanella (*Idem, ibidem*).

Assim, Meierhold avança nas reflexões sobre o drama musical e profere na conferência “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 minha).

Para responder a própria pergunta, Meierhold discorre sobre diversos aspectos que considera inovações que a encenação de *Professor Bubus* 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 minha, grifo meu).

Meierhold declara que a introdução da música coloca não só o espectador, mas 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 minha). Para apurar a concentração, o encenador diz acostumar o ator a uma música e depois mudá-la. Ouso dizer que a música aqui potencializa a qualidade de presença do ator, ou a capacidade de “estar no momento presente”, como prefere dizer a diretora Ariane Mnouchkine, cujas ideias acerca do teatro foram, em certos aspectos, influenciadas pelas de Meierhold.

Tanto a ideia de pré-jogo como a de jogo *ex improviso* visam a mobilizar e transformar a percepção/atenção do espectador e do ator. Dessa forma, o procedimento “jogo *ex improviso* do ator através da *fermata*” está diretamente ligado ao procedimento “alternância de jogo e pré-jogo articulados sobre a música”, que por sua vez se refere ao princípio de jogo sobre a direcionalidade musical.¹³²

¹³² Ver dissertação p.114: “Jogo sobre a direcionalidade musical”.

Em suma, Meierhold reflete sobre onde se revela a percepção do ator dizendo que em certos momentos o ator não tem limites e pode fazer a *fermata* que deseje. Posteriormente, de acordo com o encenador, “será o público que estabelecerá os limites da dita *fermata*”.

2.3 Jogo sobre a dinâmica musical

Introdução

De forma geral, dinâmica refere-se à organização da intensidade dos sons na música. No início do período Barroco, quando passou a ser necessário contrastar trechos ou frases, algumas indicações genéricas de dinâmica, como *piano* e *forte*, passaram a ser introduzidas:

Arte de contrastes, a música barroca utilizava essas indicações genéricas que cederam lugar a variações gradativas de dinâmica com o advento do período clássico, quando passaram a ser sistematizadas e estabelecidas séries de sinais indicativos e se consolidaram expressões como *crescendo* e *diminuendo*. As gradações de dinâmica podem ser, grosso modo, subdivididas em [pppp] a [pp] pianíssimos, [pp] pianíssimo, [p] piano, [mp] *mezzo-piano*, [mf] *mezzo-forte*, [f] forte, [ff] fortíssimo, e [fff] a [ffff] ou mais] fortíssimos (DOURADO, 2004, p.109).

Intensidade é o parâmetro sonoro que acusticamente está relacionado primariamente à amplitude de vibração de um corpo. Volume (*Idem*, p.168). A sucessão de intensidades diferentes criará o plano dinâmico da composição, ou simplesmente sua dinâmica.

A dinâmica costuma estar associada também ao andamento em determinado trecho musical. Na execução de um movimento musical, a indicação de *accelerando* (acelerar) costuma induzir ao *crescendo* (tornar mais forte); a de *rallentando* (desacelerar) induz ao *diminuendo* (tornar mais suave). Trabalhando com atores a partir desses parâmetros musicais é fácil constatar tal afinidade, já que o movimento físico ou vocal costuma seguir a mesma tendência da execução musical. É o que aponta a pesquisadora Jacyan Castilho, que reflete sobre o ritmo e a dinâmica no espetáculo teatral:

[...] essas afinidades “naturais” podem, e até devem ser afrontadas pelo compositor e pelo intérprete da obra. É importante ter essa possibilidade sempre em vista, principalmente nas artes cênicas, área em que a pouca importância atribuída por grande parte dos encenadores ao “plano dinâmico” do espetáculo leva a confusões da espécie “falar mais forte = falar mais rápido” e vice-versa. Sem jamais procurar

fugir a essa tendência, sem jogar com as infinitas possibilidades de dissociação entre as características de tempo e intensidade, tudo o que se faz é desperdiçar a chance de estruturar dois signos de forma que se completem, complementem, por vezes até se contradigam (CASTILHO, 2013, p.31-32).

Sem dúvidas, Meierhold não desperdiça essa chance, como será possível constatar pelo estudo dos procedimentos abaixo:

2.3.1 Ambientação referencial-acústica a partir do jogo entre *forte* e *piano*

Entre os últimos trabalhos de Meierhold merece destaque *A Dama das Camélias*, de 1934, de Alexandre Dumas Filho, que o encenador montou em homenagem à sua esposa, a atriz Zinaida Raikh. A obra foi considerada formalista e retrógrada pelos críticos, mas foi apreciada pelo público. Além disso, mais uma vez o trabalho com a música é primoroso. 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).

Na carta que Meierhold escreve a Vissarión Iákovlevitch, em julho de 1933, para dar orientações ao compositor sobre a música do espetáculo *A Dama das Camélias* encontramos o seguinte esquema:

IV ato
Começa com música. Cancán (galope). Para tomar impulso, antes de que se ilumine a cena (como se dizia: “antes de se abrir a cortina”) um breve prelúdio (brevíssimo). Por seu caráter, a música deverá recordar o final (tradicional) de alguma opereta. O que nossos músicos Pappé e Muskablit tocaram nos ensaios se expressa com este esquema:

8	compassos	<i>forte</i>	}	maior
16	>>	<i>piano</i>		
8	>>	<i>f.</i>		
16	>>	<i>p.</i>	}	menor
8	>>	<i>f.</i>		
8	>>	<i>p.</i>		
8	>>	<i>f.</i>	}	maior
16	>>	<i>p.</i>		
8	>>	<i>fff.</i>		

A música soa entre os bastidores e **com a sucessão de *f* e de *p* surge a impressão de que abrem e fecham constantemente [as portas] dos quartos (a do cenário e outra mais distante do cenário).**

Duração: 1 minuto e 10 segundos.

(MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p.573, tradução minha, grifo meu).

A partir das orientações de Meierhold ao compositor, observa-se que dinâmica da música executada, sua sucessão de *forte e piano* deve criar a ambientação referencial-acústica da cena: a sensação de deslocamento espacial. O mesmo procedimento é observado em *O Inspetor Geral* que, como já citado no item “Contraste de dinâmica, caráter e andamento entre sequências cênicas e musicais”, articula inúmeras variações de intensidade para os mais diversos efeitos na cena sob a precisa regência de Meierhold.

2.3.2 Construção de modulações de intensidade vocal indicadas por termos musicais

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 drama¹³³ 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 (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.60).

¹³³ A leitura musical do drama era 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). Foi elaborada por M. Gnéssin no Estúdio da Rua Borondiskaia, nos anos 10. (Para saber mais, ver dissertação p.46: “Assimilação dos Princípios Musicais na Palavra: Leitura Musical do Drama”).

Percebe-se a vontade de Meierhold de fornecer indicações precisas para o trabalho da voz na execução do texto.

Também em suas notas à leitura de *Boris Godunov* (projeto de encenação)¹³⁴ do dia 04 de abril de 1936, é possível perceber a preocupação de Meierhold com a maneira que devem soar as vozes das personagens da peça. Ele começa analisando as vozes e entonações nas montagens anteriores do texto, que em geral não lhe agradam. Na sequência, passa a descrever sobre como deve ser a voz de uma das personagens:

Façamos soar as vozes. Quero ouvir a voz de Sagal¹³⁵, que a voz não se prenda na garganta, mas que lhe saia dos lábios para que eu a ouça, que as palavras, como balões nos lábios do ilusionista, se desprendam e voem pelo ar. Mais alto. Não gritar... Não me refiro à sonoridade do valentão que grita e quebra a louça. Quero sonoridade. O bom violonista pode tocar *pianíssimo* e ao mesmo tempo dar sonoridade... (MEIERHOLD, 1998, p.591-592, tradução minha).

Então, o encenador começa a discorrer sobre uma sequência anterior fazendo o mapeamento das intensidades das vozes, ou seja, da dinâmica sonora da cena:

[...] A cena anterior deve transcorrer em voz baixa, porque Pushkin se aproxima das portas e observa, talvez chegue a fechar as portas e as janelas, e esta cena, até o monólogo, deve transcorrer mais baixo. As palavras “o adolescente imperial, assassinado por ordem de Bóris” e as seguintes devem ser ditas em voz baixa e depois, sem dar-se conta, eleva a voz porque está bêbado e porque se tranquilizou quando viu a porta fechada. Das palavras “Se sabe que foi criado de Vishnenezci” há que atizar o fogo para depois soltar o monólogo, como se diz na orquestra: *tutti*, ou seja, abrir todas as válvulas para que soe tudo [...] (MEIERHOLD, 1998, p.593, tradução minha).

Ainda que, neste caso, Meierhold não utilize a terminologia própria da teoria musical, está evidente que é a dinâmica das vozes que ele busca orquestrar nesse plano de encenação, escolhendo as intensidades necessárias para as falas das personagens na evolução da cena.

Para Hormigón essa é uma prova da maestria meierholdiana: “Junto ao autocontrole físico, a precisão e justeza das modulações sonoras indicadas em termos musicais” (1998, p.592, tradução minha).

¹³⁴ Texto traduzido do original russo para o espanhol por Juan Antonio Hormigón (1998, p.590).

¹³⁵ Ator que ensaiava o papel de Afanasi Puschkin.

2.4 Jogo sobre o caráter e expressão musical

Introdução

As indicações de andamento na partitura musical muitas vezes são acompanhadas por indicações de “caráter”, “estilo” ou “expressão” que conferem “temperamento” à obra: *giocoso* (jocoso), *mesto* (triste), *appassionato* (apaixonadamente) e muitos outros. No livro de teoria musical:

Expressão¹³⁶ - termo indicativo de um estado de espírito;
- indicação que orienta ao intérprete a intenção do autor.
(MED, 1996, p.221)

A aplicação desses termos à prática teatral é imediata no plano da atuação. Quando trabalho com atores a partir da terminologia musical, o conceito de caráter e expressão é o que convoca a relação mais direta. Contudo, a sua utilização na música pode ser mais complexa. O conceito de expressão delinea-se na estética musical a partir da ideia de que a música é uma exteriorização e de um eu interior e essa visão se transforma – como se transforma o conceito de sujeito – e se torna cada vez mais insuficiente para a compreensão da música pura, que ganhou destaque ao longo dos séculos XVIII e XIX. Tal insuficiência foi sentida por alguns autores do século XIX e foi empreendida uma revisão dos princípios da estética musical. Ao pensar a música como uma arte autônoma e aconceitual, a expressão dos conteúdos externos à música não atribui a ela se não a capacidade de expressar ideias musicais.

No entanto, mais uma vez, a intenção aqui não é problematizar determinado conceito na música, mas buscar compreendê-lo como operador de um dos princípios do jogo musical no teatro meierholdiano.

¹³⁶ O autor completa:

1) A interpretação de termos de expressão varia de um artista para outro.
2) A capacidade de transmitir os sentimentos e expressões depende do preparo técnico, da sensibilidade e da cultura musical do intérprete (MED, 1996, p.223).

2.4.1 Construção de texturas vocais indicadas por termos musicais de caráter e expressão musical

É o mais simples entre os procedimentos de jogo sobre o caráter e a expressão musical. Trata-se de indicar um termo de expressão para a voz falada ou cantada de determinada personagem em determinado momento de sua trajetória no espetáculo, ou de uma forma geral.

Já foram citados os contrastes criados pelas texturas vocais díspares entre as personagens em *Boris Godunov* e *O Inspetor Geral*. Resta somente acrescentar que, além das indicações de timbre, altura, andamento e intensidade, Meierhold propõe-lhes ainda indicações de expressão.

Por exemplo, no quadro VIII de “Boris Godunov”, *Um Albergue na Fronteira Lituana*, as vozes dos dois vagabundos bêbados disfarçados de monges, Misail e Varlaam, devem soar truculentas na canção que entoam juntos em contraste àquela dos verdadeiros monges que deve ser, por sua vez, religiosa.

2.4.2 Construção de episódios indicados por termos musicais de caráter e expressão

O andamento e a expressão na partitura musical são indicados no começo da música, normalmente com termos italianos e/ou sinais metronômicos. Um dos exemplos mais explícitos dessa indicação para a cena no teatro de Meierhold se dá no plano da dramaturgia, ainda que diga respeito também ao plano da encenação. Pode ser observado 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. Bougival | <i>Giocososo</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 Olympe | <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. Parole d'honneur | <i>Espressivo</i>
<i>Piu mosso</i>
<i>Lugubre</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 minha, grifo meu).

Os termos destacados em negrito são nomeclaturas musicais para a indicação de caráter e expressão e estão por vezes associados a termos de andamento. Cada episódio da peça é definido por uma ou mais indicação de caráter: gracioso, caprichoso, retumbante, com

ternura, seco, agitado, lamentoso, muito apaixonado, jocoso, frio, doce, impetuoso, lacrimoso, triste, etc. O público pode, inclusive, acompanhar no programa do espetáculo a evolução dos episódios.

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-sonata¹³⁷, uma parte lenta intercalada entre duas partes rápidas. E as indicações de expressão corroboram com essa construção enfatizando os contrastes.

Tal procedimento acontece também em *O Inspetor Geral* no plano da dramaturgia (lembrando que Meierhold realmente adapta a peça de Gógol, fragmentando-a, criando episódios, personagens, etc).

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 levam a 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 meu).

Assim, Meierhold modifica a estrutura original do texto dramático, por exemplo, através da divisão por episódios pautados por indicações musicais.

2.4.3 Construção de ações indicadas por termos musicais de caráter e expressão

No tópico anterior, observa-se a utilização de termos de caráter e expressão para designar os episódios construídos por Meierhold no plano da dramaturgia. No plano da atuação há também esse tipo de indicação. É o caso de *33 Desmaios*, espetáculo de 1935 que

¹³⁷ Sobre a forma sonata no teatro de Meierhold, ver dissertação p.103: “Música como Base Construtiva: Forma Sonata” em “Jogo sobre a estrutura e a forma da musica audível ou inaudível”.

reúne três *vaudevilles* de Anton Tchékhev: *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, 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’ (PICON-VALLIN, 2008, 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 desmaio. 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*).

Além da indicação de “tempo” apontada por Picon-Vallin, há a indicação de caráter e expressão. Assim, para *O Pedido de Casamento*, inteiramente acompanhado por trechos de Piotr Tchaikóvski, temos na primeira coluna o termo musical de andamento e/ou caráter e expressão 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</i> (piano solo)	
<i>Valsa</i> (piano solo)	
<i>Allegro ad irato</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</i> (piano solo)	
<i>Quadrilha</i>	
<i>Valsa (coda)</i>	

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

Destaco os termos que dizem respeito ao caráter que deve ser empregado pelo ator na realização da ação: agitado, com ímpeto, inquieto, cômodo, irado, agitado com paixão, entre outros. 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 (ABENSOUR, 2011, p.37), o que dá ênfase às características das mesmas.

Para *A Dama das Camélias* (1934) e *33 Desmaios* (1935), as indicações musicais de caráter e andamento feitas com precisão por Meierhold englobam, dentre outras funções, a de revelar as características e estados emocionais das personagens. E, 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, assim identificada 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 líricosatírica que, segundo Meierhold, é o verdadeiro universo de Tchékhov (ABENSOUR, 2011, p.38).

Já para *A Devoção da Cruz*, de Calderón de La Barca, espetáculo de 1910, sabe-se que Meierhold também “traçou o desenho do movimento da cena e **indicou o caráter do**

movimento de cada personagem” (MARIA THAIS, 2009, p.77, grifo meu) mas infelizmente não foi possível localizar esse registro.

2.5 Jogo sobre o ator/personagem cantor ou instrumentista

Introdução

A formação musical do ator foi concebida como parte fundamental do projeto pedagógico de Meierhold¹³⁸, desde o seu primeiro Estúdio, em 1908/1909. Porém, de acordo com Maria Thais (2009), o laboratório do Estúdio da Rua Borondiskaia, inaugurado em 1913, permitiu-lhe aprofundar os estudos musicais e ampliar o campo de referência para além da ópera, do drama musical.

No Programa do Estúdio V. Meierhold (1916-197) publicado na revista *O Amor de três Laranjas*¹³⁹ no qual constam as ementas das principais matérias do curso, também se encontram as seguintes informações sobre a prova de admissão:

Os participantes da prova devem demonstrar:

- a. O nível de musicalidade (**aqueles que tocam algum instrumento devem tocar, aqueles que cantam, cantar**);
- b. O nível de flexibilidade corporal (exercícios de ginástica ou acrobáticos; trechos de uma pantomima com truques acrobáticos *ex improviso*);
- c. A capacidade mimética (representar uma cena sem palavras sobre um tema que acaba de ser proposto; a *mise-en-scène* será estabelecida e as principais técnicas demonstradas pelo diretor do Estúdio);
- d. A clareza da dicção (*leitura à livre ouvert*);
- e. Conhecimentos da teoria de versificação;
- f. Conhecimentos (se tais existirem) em outras áreas artísticas (pintura, escultura, poesia, dança) e as suas criações, se tais existirem;
- g. Conhecimento da história do drama, nos limites do curso escolar (respostas às perguntas).

Àqueles que, por uma timidez excessiva, forem impedidos de se mostrarem na prova de admissão, será sugerido ingresso no Estúdio condicionalmente por período de um mês, durante o qual a pessoa poderá demonstrar o seu material cênico nas aulas-testes.

(MEIERHOLD trad. MARIA THAIS, 2009, p.434-435, grifo meu).

¹³⁸ Ver dissertação p.37: “A música nos programas de ensino de Meierhold: formação do ator-músico”.

¹³⁹ Livro 2-3, 1916, p.145-150.

A função pedagógica do encenador em relação ao ator sempre foi uma das principais questões com as quais Meierhold se ocupou. Picon-Vallin 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 até 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.

Sabe-se que a atuação se tornará, para Meierhold, cada vez mais complexa e submetida à forma musical. A cena meierholdiana demandará do ator 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. 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 biomecânica¹⁴⁰ e a leitura musical do drama¹⁴¹.

Porém, toda essa elaboração não exclui a utilização de um recurso muito simples, menos estrutural e mais evidente: o ator que canta e toca um instrumento no espetáculo. Como destacado no programa da prova de admissão do Estúdio de Meierhold, era desejável que o ator apresentasse essas habilidades, embora não fosse obrigatório.

Portanto, os procedimentos descritos abaixo estão longe de ser originais ou exclusivos do teatro de Meierhold - e não serão apresentadas todas as ocorrências dos mesmos nos seus espetáculos. No entanto, não são menos importantes no conjunto de práticas que articuladas compreendem a força criativa de suas encenações.

2.5.1 Expressão psico-fisiológica da personagem através do canto

Serguei Tretiakov havia passado um ano na China e trouxera de lá a peça *Grita, China!*, uma espécie de reportagem sobre uma vingança ordenada pelo comandante da

¹⁴⁰ Ver dissertação p.40: “Assimilação dos princípios musicais na ação: música e biomecânica”.

¹⁴¹ Ver dissertação p.46: “Assimilação dos princípios musicais na palavra: Leitura Musical do Drama”.

canhoneira inglesa *Cockchafer*¹⁴². Meierhold, em 1926, confiou a seu assistente Vassíli Fiodorov, o cuidado de preparar a encenação e depois trabalhou ele próprio as cenas. A peça é dividida em nove episódios denominados “Nós”.

Meierhold atribui a Babanova, sua melhor atriz, um papel secundário, o do *boy* de serviço do comandante. No entanto, Abensour relata que “deste pequeno papel, a imaginação cênica do encenador e a arte do comediante vão fazer uma peça de resistência unanimemente saudada” (2011, p.452).

Lokschina, assistente de Meierhold conta que bastou um único ensaio de quarenta minutos para deixar no ponto o episódio que se revela como um dos momentos cruciais do espetáculo (LOKSCHINA *apud* ABENSOUR, 2011, p.452): Humilhado pelo chefe e indignado pelo anúncio de que dois chineses serão executados injustamente, o *boy* caminha para a morte. Celebrando ritos antigos, a personagem canta uma melodia fúnebre chinesa antes de se pendurar na porta da cabine do comandante, chamando sobre sua cabeça a vingança dos espíritos.

Este episódio contribuirá mais para o sucesso da peça que as inovações técnicas que ela apresenta: a água que separa o palco da plateia e o deslocamento da torre da canhoneira que aponta a boca do canhão para o público no fim da peça.

O ator Erast Garin afirma que Babanova, cantando a canção chinesa, “mimetizou à perfeição a angústia que precede a morte” (GARIN *apud* ABENSOUR, 2011, p.453).

Cinquenta anos mais tarde, Babanova escreve sobre o momento da criação da cena:

Estamos no fim da peça: subo a ponto e costeio a cena cantando; devo cantar duas melodias, uma baixa, outra mais aguda. Não esqueçam que esse *boy* era uma criança. Meierhold está em alguma parte no fundo da sala, eu não posso vê-lo; ele se aproxima de súbito da rampa, seguindo de perto todos os meus movimentos, lançando breves observações: “Aqui se abaixe, apoie-se contra a balaústra, abaixe a cabeça, sem apressar-se, avance...” e durante todo esse tempo devo continuar a cantar à plena voz. No momento em que chego diante da porta da cabine do comandante, ele manda eu me agachar: “E agora desprende teus suspensórios com a mão... e canta... canta”. Com a mão, desprendo meus suspensórios, chegando ao mesmo tempo à nota mais alta, que consigo manter a custo. Eu tenho uma voz de um registro elevado, chego até o *mi* mais agudo. Nesse momento aí se faz a obscuridade, eu salto para baixo, e quando a luz volta, eu me balanço já rígida como um cadáver... Esta canção me ressoa ainda hoje na minha cabeça... (BABANOVA *apud* ABENSOUR, 2011, p.453).

¹⁴² Após a morte de um jornalista americano pretensamente assassinado por barqueiros chineses, este comandante exige da municipalidade da Van Sian, burgo situado no rio Yan-tse-kiang, a execução de dois barqueiros a título de represália (ABENSOUR, 2011, p.451).

Já foram apresentadas no item “Construção de episódios indicados por termos musicais de caráter e expressão” algumas indicações que constam na carta que Meierhold escreve a Vissarion Schebalin que faria a composição das músicas para a *Dama das Camélias*. Contudo, ele busca especificar ainda as orientações e acrescenta as demandas de canções. Para a música do primeiro ato, Meierhold escreve:

Música do Primeiro Ato

[...]

4. [...] Duas valsas:

a) Uma valsa ampla, um tanto solene. Com a música desta valsa **San-Godant canta (talvez ao estilo dos cantores italianos) a palavra “Amanda”; a intercala na música e a canta extraindo a melodia do que é tocado.**

5. **Canção de Prudência – frívola, mas bem escabrosa, muito breve** – [...].

6. b) **Canção para outra visitante (talvez seja uma cantora profissional).**

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 minha, grifo meu).

E em 1935, Meierhold encena no pequeno Teatro de Ópera, *A Dama de Espadas*, ópera de Tchaikóvski a partir da obra de Púshkin. A visão de Meierhold sobre a obra se articula da seguinte forma: “A aproximação com Púshkin não se faz pelo texto, mas pela música, passando pelas atitudes expressivas da interpretação do ator e pelas indicações do encenador... **A linha da personagem representada pelo ator deve se harmonizar com a linha da parte cantada** (MEIERHOLD *apud* ABENSOUR, 2011, p.557, grifo meu).

Meierhold impõe-se uma reflexão estética em profundidade: Como fazer cantores atuar e atores cantar, permanecendo no registro do verossímil? Aproximando-se do texto da novela de Púschkin, Meierhold tende a uma maior verossimilhança nesta obra. Nessa época em que o realismo se torna a doutrina imposta pelo Estado, ele quer mostrar que o verdadeiro realismo no palco consiste em tornar verossímeis os atos mais insensatos das personagens.

Apoiada pela luz, a música de Tchaikovski aprofunda as ações cênicas, desnuda as emoções silenciosas dos personagens. Desvela por exemplo, a cada um dos passos de Liza, que desce a escada do dispositivo enquanto sua amiga **Paulina canta, sempre no alto do salão de música, as diversas emoções experimentadas pela jovem**. Ou ainda, faz com que os espectadores escutem as batidas do coração de Hermano, o ruído de sua respiração, no início do terceiro ato em que, sobre a mesma música da introdução, ele sobe na ponta dos pés, com a longa capa arrastado-se atrás, a escada cujo oval caprichoso, ritmado pelas rupturas de dois patamares, ocupa toda a cena e enquadra o quarto da velha condessa, em baixo. Ele se imobiliza, estatiza no patamar inferior e depois, à entrada dos violinos, sobre as colcheias, torna a partir para estatizar de novo, no alto, quando escutamos as semicolcheias, perante o retrato da velha, onde cantará em seguida seu monólogo. Meyerhold e seu ator seguem a música e opõem-se a ela ao mesmo tempo, obtendo poderosos efeitos, como a queda da condessa já morta, até a imobilidade em sua cadeira, no silêncio, depois do acorde final (PICON-VALLIN, 1989, p.40, grifo meu).

A Dama de espadas, "op. 110" dos trabalhos de encenação de Meierhold, foi dedicada ao pianista V. Sofronitski.

2.5.2 Expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical

Em “A Desgraça de ser Inteligente” ou “A desgraça do Espírito”, de 1928, Meierhold se lança à releitura de uma obra clássica que ele vai, uma vez mais, puxar para o contemporâneo. Trata-se da primeira grande comédia do repertório russo, mas que será totalmente atualizada, “rejuvenescida” pelo encenador, especialmente através da construção da personagem principal, Tchatski, que se transforma em alguém em quem seus pares dos anos 20 podem se reconhecer.

A outra originalidade da representação é a de haver transformado a peça em uma comédia musical. Para começar, mais uma vez um espetáculo seu é dedicado a um pianista, neste caso Lev Oborin, por quem o encenador sente grande apego (ABENSOUR, 2011, p.481). Ele confia a Boris Assafiev o cuidado de escrever os arranjos tirados de Bach,

Beethoven, John Field¹⁴³ e Mozart, de acordo com Abensour. E segundo Picon-Vallin, é uma montagem de numerosos e curtos extratos de obras de Beethoven (Sonatas), Mozart, Schubert, Liszt, Gluck e Bach (Fugas), escolhidas para exprimir “o conflito dos mundos, das ideias e dos sentimentos” de que a peça de Aleksandr Griboiêdov é palco (PICON-VALLIN, 2013, p.329).

Para Meierhold, o romantismo de Tchatski traduz-se pela musicalidade de sua alma. Abensour destaca que “o tema principal é o da solidão, a solidão dos grandes românticos russos” (2011, p.481). Dessa forma, Meierhold faz da personagem Tchatski um pianista e suas falas serão entrecortadas de passagens executadas ao piano. É interessante notar, por curiosidade, que o autor de *A Desgraça de Ser Inteligente*, A. Griboiêdov, 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 Garin¹⁴⁴ ao piano, cuja música interpretada revela a gama de sentimentos da personagem no jogo cênico:

A primeira cena desempenha o papel de uma *ouverture*. 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, grifo meu).

Picon-Vallin também 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

¹⁴³ Compositor irlandês que passa alguns anos em Moscou, no início do século XIX, onde ganha a vida dando aulas de música.

¹⁴⁴ 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).

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 (PICON-VALLIN, 2008, p. 35).

A atuação do ator-instrumentista Erast Garin como Tchatski talvez seja o melhor exemplo do procedimento “expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical”, mas ainda há outros dois, bastante curiosos e bem anteriores, nos quais o próprio Meierhold atua nos espetáculos e revela o estado da personagem através de sua performance com o instrumento musical em duas cenas ditas memoráveis.

Nos meses de junho e julho de 1906, Meierhold prepara suas últimas obras na Companhia do Novo Drama antes de sua entrada no Teatro Dramático de Komissarjévskaja. O encenador experimenta grande liberdade nesses últimos trabalhos e, tendo recentemente mergulhado na obra do alemão Fuchs, busca refletir acerca de suas ideias sobre a ação “orgiástica e purificadora” do teatro. Mas tal ação poderia realizar-se, segundo Meierhold, somente com a condição de que fosse suprimida a divisão que separa atores e espectadores.

Dessa forma, pela primeira vez, de acordo com Abensour, Meierhold suprime a cortina do palco, “data memorável na história da arte cênica ocidental” (2011, p.138) no espetáculo *Espectros*, dedicado a Ibsen que acabara de falecer. E é justamente no proscênio que se aplica o procedimento de jogo sobre o ator instrumentista: “Ele [Meierhold] coloca no proscênio o piano que Oswald tocará e no quarto ato essa personagem (interpretada por Meierhold) atua sentada ao piano (ABENSOUR, 2011, p.138). Infelizmente, também não foram encontrados relatos mais detalhados sobre a atuação de Meierhold em *Espectros*.

No dia 30 de dezembro do mesmo ano, Meierhold encena duas obras-primas do simbolismo, duas peças de um ato: *O Milagre de Santo Antônio*, de Maeterlinck e *Barraca de Feira*, de Aleksandr Blok.

Block, “poeta amado pela musicalidade de seus versos orientados para algum lugar atemporal” (ABENSOUR, 2011, p.160), faz uma adaptação teatral do seu pequeno poema homônimo que apresenta um menino e uma menina enfeitiçados pelo encanto de um castelinho de marionetes, por onde desfilam personagens místicos. Arquelim, Pierrô e Colombina estão entre os personagens da peça, e Meierhold, que se identifica com a figura triste e poética de Pierrô ao ponto de se deixar pintar duas vezes com as suas vestimentas, resolve representá-lo. Treplev comenta a atuação do mestre fazendo uma metáfora:

Ele atuava em virtuose, com uma arte incomparável, **como um músico mestre do seu instrumento** [...]. Quando ele cessava de falar, captava ainda mais a atenção do público, a tal ponto de a música interna impor o seu ritmo. Pierrô dava a impressão de um homem que ouve a canção resultante do seu coração. Ele tinha um olhar

estranho, um olhar fixo, interior (TREPLEV *apud* ABENSOUR, 2011, p.163, grifo meu).

Contudo, a relação com o instrumento musical irá além da metáfora apresentada por Treplev, materializando-se na cena em que Meierhold toca uma flauta:

No final, a cortina caía atrás do Pierrô e ele ficava sozinho diante do público. Ele o fixava com o olhar, como se olhasse cada um dos espectadores diretamente nos olhos. Havia algo de inexprimível neste olhar.
“Estou aqui diante de vocês, o rosto completamente pálido.
O que, vocês riem de mim! Parem com este vil papel!
O que resta fazer? Ela caiu por si só...
Minha alma está cansada e triste. E vocês, vocês acham isso engraçado?
Então ele desviava o seu olhar, **tirou do seu bolso uma flauta e começou a tocar a canção de um coração rejeitado, incompreendido. Era o momento mais intenso do papel.** Acreditávamos perceber atrás de suas pálpebras fechadas um olhar austero, pesado de culpa (*Idem, ibidem*, grifo nosso).

2.5.3 Músico como personagem

O exemplo de Garin como Tchatski ao piano, mencionado no item anterior, poderia também figurar como o procedimento “músico como personagem” já que Meierhold transforma a personagem (que não o era no texto original) em pianista. Mas há também outros exemplos.

Já citamos *O Mandato*, peça de Erdman montada por Meierhold em 1925, com seu coro de membros da “classe operária”: um tocador de realejo; um acordeonista virtuoso; uma cigana; um ex-cantor de igreja já bêbado; um acrobata; um homem com tambor, também acrobata; e um porteiro.

Na pantomima *Os Amorosos*¹⁴⁵, de 1912, aparece a figura do rabequista que conduzia uma cena curiosa, um diálogo mudo de personagens instrumentistas que fingiam tocar o instrumento. É o que sabemos pelo relato da atriz Valentina Vereguina:

Havia seis personagens: Mgeubrob, o **rabequista**, Donskoy e Bitchkov, os cavaleiros-pajens, Vereguina e Vissotskaia, as damas. Dir-se-ia que, pela música, **o rabequista fazia brotar os pares de apaixonados.** Estes se formam simetricamente à esquerda e à direita da cena. Os cavaleiros-pajens tinham nas mãos uma guitarra na qual fingiam tocar; encetava-se então um diálogo mudo. Assim como no caso dos amantes, as palavras mais banais encerram uma multiplicidade de significações, ternura, dúvida, ciúmes, simples alegria de se rever, etc; do mesmo modo a

¹⁴⁵ Também traduzido como *Os Amantes*.

pantomima traduzia em movimentos todas as nuances de um diálogo sentimental (VERGURINA *apud* ABENSOUR, 2011, p.267, grifo meu).

O *Lago Lul*, peça de Alexei Faiko, encenada por Meierhold em 1923, ficou conhecida pelo andamento acelerado ditado pelo foxtrote. Babanova interpretava uma cantora de cabaré e suas aparições eram curtas e concentradas. Meierhold construiu com a atriz toda uma coreografia para tais aparições.

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).

Enfim, o músico como personagem será um recurso comum no teatro meierholdiano. A figura do acordeonista, por exemplo, é bastante recorrente e a do pianista será muito bem aproveitada pelo encenador na elaboração de novos procedimentos de jogo, como em *Professor Bubus*.

2.6 Jogo sobre a música erudita

Introdução

O *Jogo construído diretamente sobre uma música clássica* é um princípio apresentado por Picon-Vallin no artigo “A música no jogo do ator meierholdiano” que busquei compreender melhor através de outras referências. Ele corresponde ao item 3 do referido artigo e será reproduzido na íntegra abaixo:

3) *Jogo construído diretamente sobre uma música clássica*. Sempre em *O Professor Bubus*, Iakhontov, intérprete do papel do barão arrivista e sem escrúpulos, em uma partitura complexa, joga com o pianista, que se detém o tempo necessário para que ele diga uma palavra que deve ser posta em relevo, canta uma frase de seu texto, marca o ritmo com sua bengala, espera o começo do próximo trecho para começar uma pantomima. Além disso, em sua direção de atores, Meierhold procura criar um tecido de relações entre a música e os personagens, destinado a complicar um material dramaturgicamente muito simples e unívoco, da mesma forma que Scriabin acentuava, aprofundava suas obras do primeiro período, quando ele mesmo as interpretava, enquanto na interpretação "thaikovskiana" de qualquer outro pianista elas pareciam ligeiras, sentimentais. O desempenho de Scriabin ao piano é para Meierhold um modelo para o jogo do ator que trabalha sobre *O Professor Bubus*,

com sua maneira de "jogar sabiamente com os pedais", alcançando assim timbres extremamente diferentes, com suas paradas, seus famosos *ritenuto* para imobilizar uma frase musical antes de um galope a uma velocidade extraordinária (PICON-VALLIN, 1981, p. 45-46, tradução minha).

É possível apreender do texto de Picon-Vallin uma profusão de procedimentos que têm como pano de fundo a música clássica. São práticas que se manifestam através deste princípio, por sua vez ligados também a outros princípios do jogo musical.

Opto por substituir o termo “música clássica” por “música erudita” apenas para não correr o risco de ser interpretada como música do período do classicismo. Contudo sabe-se que, no uso geral, quando dizemos “música clássica” é à música de tradição erudita que nos referimos.

O motivo pelo qual a pesquisadora destaca esse princípio de jogo parece ser a importância que a tradição musical tem para Meierhold. Quando chega em Moscou (1895-1896) e é admitido na Escola de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica porque está decidido a tornar-se ator, o jovem Meierhold frequenta assiduamente o teatro e as salas de concerto da Sociedade Filarmônica, da qual a Escola de Arte Dramática faz parte, célebre por sua atividade musical. Ela difunde amplamente a música contemporânea e Meierhold ouve especialmente, além das sinfonias de Beethoven, as aberturas de Wagner. Para Abensour, ele “acredita menos nos valores das instituições que no de sua própria intuição”. Eu não diria intuição, mas formação não-acadêmica, autônoma talvez. Ele escreve em seu diário:

Da mesma maneira que não é suficiente ter passado pelo ensino superior para se tornar um oráculo da ciência, também não é suficiente ter seguido um curso de arte dramática para se tornar um artista culto. É particularmente verdade para nossas escolas russas, tão mal concebidas. É por isso que, tanto durante seus estudos como posteriormente, é preciso se esforçar para se instruir de uma maneira autônoma, fora da instituição escolar (MEIERHOLD *apud* ABENSOUR, 2011, p.84).

Sabe-se que Meierhold recomendava aos seus atores frequentarem as salas de concerto com frequência e requisitava-lhes formação musical, o que incluía a apreciação musical. Nesse sentido, é interessante o relato de Kaplan, jovem diretor que foi estudar com Meierhold, sobre seu encontro com o mestre:

Ano mil novecentos e vinte e cinco. Acabei de montar meu primeiro espetáculo — opereta *Bastien e Bastienne*, do jovem Mozart, no Estúdio de Ópera do conservatório de Leningrado. O reitor do conservatório, Glazounov A.K., e o pró-reitor, Ossovski A.V. sentiram a necessidade de formar seus próprios diretores de ópera. Conhecendo Meierhold V. E. como diretor de óperas (“Orfeu”, “Tristão e Isolda”, “Electra”, “O Convidado de Pedra”) e estando ciente de sua cultura musical,

eles decidiram me mandar para Moscou para ter aulas de direção com Vsevolod Emilevich, no Teatro Meierhold.

Vsevolod Emilevich estava em Leningrado. Encontrei-o em um concerto sinfônico na Filarmônica. Ultrapassei a timidez que me travava, me aproximei dele durante o intervalo e solicitei um encontro.

[...] [No dia do encontro, Meierhold pergunta:]

— Você é cantor, e com qual frequência você vai à Filarmônica? Você vai aos concertos sinfônicos? Ontem você foi à Filarmônica por minha causa ou da música? Ele alegrou-se infantilmente ao saber que sou um ouvinte regular da Filarmônica — porque cantores, ele continuou, devem sentir uma necessidade irresistível de ouvir concertos sinfônicos, porque a música para eles é a base vital da imagem cênica.

Eu sabia que Meierhold era um amante apaixonado da música, mas o fato de que ele a amava *tanto*, entendia *tanto*, ouvia *tanto*, de ela ter *tanta* importância não apenas na vida, mas também no trabalho dele, eu ouvi e entendi pela primeira vez. Ele falou sobre música e eu vi como seu rosto mudou, tornou-se mais suave e gentil, os olhos mais abertos, novas cores apareceram no tom de sua voz, um sorriso apareceu nos lábios, o discurso tornou-se melódico.

Isso foi uma verdadeira lição de um diretor de drama experiente, ministrada para um diretor de ópera recém nascido. E ele me ensinava, usando o *meu próprio* material, como um profissional, como um mestre.

Ele lembrou como montava “O Convidado de Pedra”, “Orfeu”, “Tristão e Isolda”, no antigo Teatro Mariinski, que alegria criativa ele sentiu do coleguismo com tais cantores únicos como Alchevski, Sobinov, Ershow. Todos eles, assim como o artista Alexander Golovin, não perderam nenhum concerto de Koussevitzky, Nikita, Mentelberg, Motlyia. Lembrou que sempre encontrava Chaliapin na Filarmônica.

— Mas a música — disse — não é apenas os concertos sinfônicos ou a ópera, a música está sempre conosco — em casa, nas ruas e durante a noite no travesseiro. Ouça o silêncio, e a ouvirá, ouvirá uma canção incrível de paz e alegria, ou rebelião e sofrimento. Ouça e observe atentamente o que está acontecendo na rua, quando uma companhia de soldados marcha cantando. Os transeuntes se incorporam inconscientemente ao movimento comum, em diferentes padrões rítmicos, mas no ritmo comum da canção, da música.

Que prazer ouvir como os pássaros cantam, como os galos na fazenda ecoam com o acompanhamento das galinhas cacarejando! Que ritmo é o da vida nos ecos dos apitos dos trens, nos ecos das usinas, no barulho da cavalgada dos cavalos. A música está em todos os lugares. A poesia de Pushkin, música. A prosa de Gogol, música. Mussorgsky *ouviu* a música da poesia de Pushkin de tal jeito que parece que havia ouvido a música de nosso coração. Borodín *ouviu* a música de uma canção-poema épica muito antiga “O Conto da Campanha de Igor” e compôs essa música, tendo escrito o seu próprio “Príncipe Igor”. E Chaliapian *ouviu* a música de Mussorgsky e Borodín e “parafraseia”, acrescentando-lhe a sua própria “música”.

Procure o caminho para a encarnação cênica da música na música em si. E se ainda não existir esse caminho, crie um para si mesmo.

Meierhold falou longa e entusiasticamente, introduzindo o jovem a sua frente às grandes e ocultas leis das artes (KAPLAN, 1967, p.1-2, tradução própria¹⁴⁶).

Tendo em vista todo o conhecimento e a paixão que Meierhold cultivou pela música ao longo de sua trajetória artística e pessoal, é certo que, além de matriz geradora de princípios e práticas teatrais, ela estaria também presente através das mais importantes obras musicais mundiais nos seus espetáculos.

¹⁴⁶ Tradução direta do original russo. A tradução completa, inédita em português, encontra-se nos anexos.

2.6.1 Obras da literatura musical acompanham a encenação

Meierhold procurou cercar seu teatro de compositores. Foram seus colaboradores: Aleksandr Scriábin, Gnnessin, Prokófiev, D. Schostakóvitch, Schebalín, ou os grandes intérpretes, Scriábin, Obórin, Vladímír Sofronítski. Essas colaborações implicaram tanto na inserção desses criadores na gênese dos espetáculos quanto na influência das reflexões de Meierhold na produção pessoal desses compositores.

Por exemplo, é Meierhold quem incita Prokófiev a escrever *O Amor das Três Laranjas* e defende suas óperas dos ataques da Associação dos Músicos Proletários, nos anos de chumbo. Por outro lado, o trabalho de Prokófiev na exploração de possibilidades expressivas dos instrumentos e suas pesquisas no domínio da declamação vocal alimentam o trabalho de Meierhold na construção de *O Inspetor Geral*. O mesmo ocorre com Schostakóvitch e sua proposta de orquestração de vozes com ruídos, onomatopeias e música. Portanto, o encenador está profundamente ligado à música do seu tempo.

Antes de trabalhar sobre *O Professor Bubus*, Meierhold faz seu pianista L. Arntcham tocar todas as grandes obras de Chopin e de Liszt para piano, excluindo *a priori* apenas as rapsódias húngaras. O pianista toca durante horas, dia após dia. Meierhold escolhe então quarenta obras que são novamente executadas e compõe então as grandes linhas da encenação, representando todos os papéis e criando na música seus próprios acentos, os cortes, as repetições que lhe são necessários. Segue a sequências de trechos musicais para *Professor Bubus*:

O Professor Bubus.

Trechos interpretados ao piano por Lev Arntcham.

Nota: As músicas seguidas de um asterisco eram interpretadas em sua totalidade.

Iº Ato

- 1) Chopin, Estudo nº 12, op. 10.
- 2) Chopin, Estudo nº 5, op. 25.
- 3) Liszt, Cântico de amor.
- 4) Liszt, Consolação nº 1 (*).
- 5) Liszt, Consolação nº 3 (*).
- 6) Chopin, Prelúdio nº 18.
- 7) Liszt, Primeito Concerto.
- 8) Chopin, Estudo nº 8, op. 10 (*).
- 9) Liszt, No Lago de Mallenstadt.
- 10) Chopin, Estudo nº 4, op. 25 (*).
- 11) Liszt, Waldesrauchen (*).
- 12) Liszt, Valsa-Mefisto.
- 13) Chopin, Estudo nº 2, op. 25 (*).

- 14) Liszt, Consolação nº 5 (*).
- 15) Chopin, Estudo nº 25, op. 25 (*).

IIº Ato

- 1) Chopin, Estudo nº 12, op. 25 (*).
- 2) Liszt, Sposalizio..
- 3) Chopin, Estudo nº 2, op. 10 (*).
- 4) Liszt, A Lorelei (*).
- 5) Chopin, Estudo nº 6, op. 25 (*).
- 6) Chopin, Estudo nº 9, op. 25 (*).
- 7) Chopin, Estudo nº 3, op. 25 (*).
- 8) Chopin, Estudo nº 25 (*).
- 9) Chopin, Prelúdio nº 16 (*).
- 10) Liszt, Ganzzone.
- 11) Liszt, Tarentella.
- 12) Liszt, Liebstraüme nº 2 (*).
- 13) Schuman-Liszt, Noite de Primavera.
- 14) Liszt, Liebstraüme nº 3 (*).
- 15) Liszt, Ganzzone.

IIIº Ato

- 1) Liszt, Segundo uma leitura de Dante, Fantasia quasi Sonata.
- 2) Chopin, Prelúdio nº 21.
- 3) Chopin, Prelúdio nº 15.
- 4) Chopin, Prelúdio nº 13 (*).
- 5) Liszt, Funeral.
- 6) Chopin, Estudo nº 7, op. 25 (*).
- 7) Liszt, Penseroso (*).
- 8) Liszt, Sonetto 104 del Petrarca (*).
- 9) Chopin, Estudo nº 6, op. 10.
- 10) Chopin, Prelúdio nº 14 (*).
- 11) Chopin, Estudo nº 9, op. 10.
- 12) Liszt, Sonetto 47 del Petrarca (*).
- 13) Chopin, Prelúdio nº 2 (*).
- 14) Chopin, Prelúdio nº 24 (*).
- 15) Liszt, Sonetto 123 del Petrarca (*).
- 16) Liszt, Segundo uma leitura de Dante, Fantasia quasi sonato (*).

JAZZ.

Orquestra: piano, bateria, saxofone, violino, xilofone, organizada por V. Parnakh.
Trechos interpretados ao longo da peça: "Rose of Brasil", "O Nil", "Buddah",
"Choo-choo Blues", "La Flore del Rio Grande", "Dancing of the honeymoon",
"Dardanella".

(PICON-VALLIN, 1989, p.48).

Sobre *A União dos Jovens*, de 1921, 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). Arrisco completar que esse procedimento em *A União dos Jovens* será uma espécie de ensaio para o complexo jogo desenvolvido quatro anos depois em

Professor Bubus, realizado, como foi apresentado, também sobre um fundo musical de Liszt e Chopin.

Já em *Don Juan*, espetáculo de 1910, Meierhold utiliza obras de J. Rameau: *Hippolyte et Aricie* e *Les Indes galantes* arranjadas para orquestra de cordas por V. Karatíguin (nota de MEIERHOLD in MARIA THAIS, 2009, p.301).

De *O Inspetor Geral* destaca-se a música inaudível apresentada e aclamada por Assafiev e Kaplan em suas críticas, contudo também a música audível do espetáculo é abundante e digna da atenção de seus comentadores. Ela foi selecionada e arranjada pelo importante colaborador de Meierhold, M. Gnessin e, de acordo com Hormigón (1998, p.484) incluía valsas e romanças¹⁴⁷ dos compositores Glinka, Guriliov, Dargomyzski e Varlamov. Cada personagem tinha seu tema musical que se desenvolvia conforme a evolução das cenas e dos movimentos.

Picon-Vallin conta-nos que, novamente, Meierhold exige de Arnstam, pianista do seu teatro, que toque a cada ensaio novas romanças. O encenador destaca que é somente em uma abundância de material musical que o elenco 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.32).

Tal abundância que se reflete no material musical audível e não audível de *O Inspetor Geral* e faz desse espetáculo uma “sinfonia¹⁴⁸ teatral”¹⁴⁹ revela um projeto de encenação

¹⁴⁷ 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 vozes 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).

¹⁴⁸ 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).

¹⁴⁹ Ver dissertação p.105: “Música como Base Construtiva: Forma Sinfônica”.

grandioso que caracteriza o pensamento teatral polifônico de Meierhold.

Enfim, uma diversidade de obras musicais importantes foram ouvidas e mesmo criadas na cena meierholdiana ou a partir dela. Meierhold absorveu intensamente a música do seu tempo, além de obras canônicas, músicas populares, tradicionais, estrangeiras e, como ele mesmo disse a Kaplan, a música do cotidiano que “está em todos os lugares”.

2.7 Jogo sobre a dança

Onde a palavra perde sua força expressiva começa a linguagem da dança.

Meierhold

Introdução

“A noção de um ator dançarino para Meierhold, não é exatamente aquele que dança”, afirma a pesquisadora Maria Thais (2009, p. 154). A dança era vista por ele não como uma expressão distinta, e sim integrante da linguagem cênica. Basta pensar na tragédia grega com seus coros dançantes e no teatro japonês, por exemplo. O encenador afirma:

Onde o corpo humano, colocando sua flexibilidade a serviço da cena, a serviço de sua expressividade, atinge seu mais alto desenvolvimento?

Na *dança*.

Pois a dança é o movimento do corpo humano na esfera rítmica. A dança é para o corpo o que a música é para a alma: uma forma criada artificialmente e não mediada pela consciência (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2009, p.155, grifo do autor).

Sabe-se que o aprendizado do ator por meio do movimento seguia, no Estúdio da Rua Borondiskaia, uma ordem precisa. O primeiro aspecto, a percepção do corpo no espaço, foi amplamente explorado nas aulas de Soloviov e de Meierhold. Seu estudo baseava-se no *Tratatto dell'arte del ballo* (Tratado da Arte do Baile), de Guglielmo Ebreo¹⁵⁰ e,

¹⁵⁰ 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).

Coreógrafo e teórico da dança, viveu entre os anos de 1400 e 1481. Foi aluno do mestre Domenico de Piacenza, o primeiro a escrever um tratado de dança. A obra de Ebreo, uma das mais antigas sobre a dança de corte, e reconhecida como uma das melhores sobre o tema, totaliza oito títulos [...] (MARIA THAIS, 2009, p.156).

especialmente, no preceito *partire del terreno*¹⁵¹, definido no Estúdio como a habilidade do ator de se adaptar ao espaço e ao conjunto dos integrantes da cena.

A consciência do tempo, também denominada *medida* nos estudos de Ebreo, constituía uma regra básica em seu Tratado. Como descreve Maria Thais:

O conceito de tempo definia-se na seguinte ordem: a regra *partire del botte* era a capacidade de distinguir o tempo e dançar de forma correta. A esta se seguiam três formas de divisão temporal: bailar *contra o tempo*, em que o bailarino experimentava sair do tempo e retornar a ele; *mettere nel tempo*, em que o bailarino, apesar do insistente ajuste que o músico faz, mantém-se *fora do tempo*; e, por último, *cavare del tempo*, em que o músico tenta induzir o bailarino a sair do tempo e ele se esforça para estar de acordo. O bailarino deveria, ainda, conhecer a *chiavi*, pois sua aplicação permitiria a criação de uma nova dança, baseada, acima de tudo, no impacto estético e não na valorização técnica, sendo que seu fundamento residia em dois princípios musicais: o *bemole* e o *bequadro* (MARIA THAIS, 2009, p.157).

Portanto, o jogo sobre a dança está em relação estreita com o princípio de jogo sobre o tempo. Tal como para Gugliemo, segundo Maria Thais, o ator-dançarino do Estúdio buscava a perfeição formal, tendo em vista a noção da cena como uma composição coletiva, e a formação musical como base para o movimento:

Desde a criação de jogos dançantes, que marcaram as seqüências coreográficas de *Irmã Beatriz*, a dança foi vista por ele como um meio técnico fundamental já que, ao se basear no corpo humano como material de expressão, demonstrava uma força para além da palavra. Na montagem da obra de Maeterlinck surgiu a proposição de uma plástica que não correspondesse às palavras, construída pelo encenador por meio das marcações dos movimentos e atitudes dos atores, dando início à ideia de pantomima cênica – que se estruturava, no caso da ópera, a partir da partitura musical. É neste período que o encenador funda a noção de uma escritura baseada no roteiro de ações sobre o qual se desenvolvia o drama (MARIA THAIS, 2009, p.52).

A dança é, portanto, uma arte que coloca em jogo o ritmo corporal e por essa razão será considerada aqui como um princípio do jogo musical. É também dessa forma que ela é colocada por Picon-Vallin em seu artigo sobre a música no jogo do ator meierholdiano, que foi o ponto de partida para os mapeamentos dos princípios e procedimentos relativos à música nesta pesquisa.

Em todos os espetáculos de Meierhold, encontramos a dança, que aliás é ensinada nos Ateliês em igualdade de condições com a biomecânica. Mas a dança é ao mesmo tempo uma técnica e um tema, o do "baile", por exemplo: “diversão social coletiva e representação de uma época, como nas quadrilhas do *Baile de máscaras* (1917) ou de *O Inspetor Geral* (1926)” (PICON-VALLIN, 1981, p. 46, tradução minha).

¹⁵¹ Esse preceito é abordado também no princípio de “jogo entre a improvisação e o rigor da partitura”.

É também um meio de exprimir um estado psico-fisiológico pelo qual as emoções se revelam em um gestual mudo, com uma força intensa, por exemplo:

[...] dança de *tutu* de Babanova em *O Professor Bubus*, dança espanhola da prostituída em *A Luta Final*, encenação do grande coreógrafo O. Messerer com a atriz Tiapkina, dança de desespero do engenheiro Nunbach interpretado por Sverdlin em *A Adesão...* A lista é longa (*Idem, ibidem*).

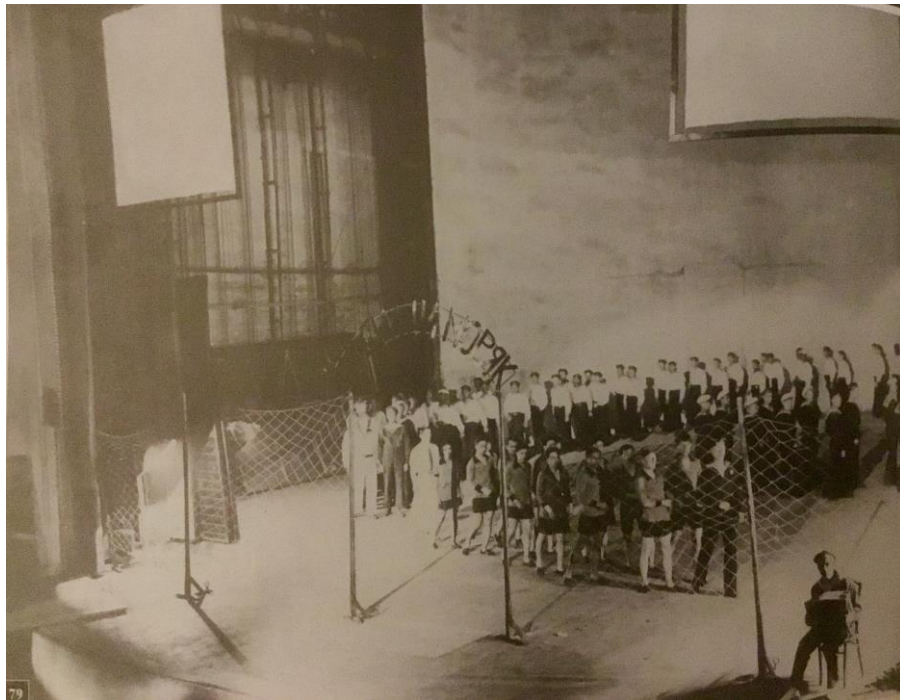
Segundo Picon-Vallin, é preciso demorar-se um pouco (e é o que farei a seguir) sobre as danças de Valentin Parnakh em *D.E. (Tirem as Mãos da Europa)* e *Professor Bubus*, onde o artista procura realizar suas concepções coreográficas, que se juntam às de Meierhold, baseadas sobre uma pesquisa de danças tradicionais orientais, chinesas, malaias, persas, uma "cultura do corpo" onde o grotesco moderno poderá tomar forma: "V. Parnakh, sobre a cena do Teatro de Meierhold, quer criar uma dança nova, capaz de tornar-se a 'epopéia do século XX' "(*Idem, ibidem*).

Dessa forma, podem ser apontados procedimentos que potencializam diversos aspectos da dança na atuação e na encenação meierholdiana.

2.7.1 Dança como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico

O cinema, o jazz e a dança são as matrizes de construção do escandaloso espetáculo *D. E. (Tirem as Mãos da Europa)*, de junho de 1924. A peça é uma revista de agitação escrita coletivamente a partir de um texto de Iliá Ehrenburg e de um enredo de ficção científica política: em 1940, ou seja, em um tempo futuro, um aventureiro internacional organiza, com a ajuda de capitalistas americanos, o truste D. E., cujo objetivo é a destruição da Europa. O proletariado europeu consegue chegar à URSS onde se prepara a grande construção de um túnel Leningrado-Nova York que, ao final, o Exército Vermelho utilizará. Na verdade, a intriga é apenas pretexto para mostrar o desenvolvimento da luta de classes em escala mundial, segundo Abensour (2011, p.436).

Figura 37 - Cena do espetáculo “D. E”



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa

Picon-Vallin comenta que o esquematismo da dramaturgia é compensado por uma grande inventividade cênica que “transforma a oposição entre capitalistas e comunistas em confronto de dois modos de vida: de um lado, cultura física e esporte, e de outro, foxtrote e tango” (PICON-VALLIN, 2013, p.189).

Como cenário, um dispositivo de painéis móveis montados sobre rodinhas, lembrando os de Gordon Craig, e deslocados pelos atores permite, pelas diferentes combinações, uma metamorfose do espaço em diferentes lugares: ruas, estádio, café, Câmara dos Deputados em Paris, além de conferir um efeito cinematográfico nas cenas de perseguição que impressionavam a plateia.

Três telas suspensas recebem cento e dez projeções: títulos de episódios, nomes dos locais, citações de textos políticos, mapa de deslocamentos que explica a marcha complexa dos acontecimentos, retratos dos chefes revolucionários, *slogans* e estatísticas. O paralelo entre o peso da história real e a inverossimilhança da intriga da peça, evidenciado pelos procedimentos da encenação, causa um efeito de distanciamento. E aqui, mais uma vez, encontro semelhanças com procedimentos desenvolvidos posteriormente no teatro de Bertolt Brecht.

Os atores interpretam cerca de 90 personagens. Meierhold injeta no espetáculo exercícios de biomecânica, partida de futebol, parada de marinheiros, debate político e

novidades culturais, inéditas na URSS, como o jazz e as danças de cabaré, assinadas pelo coreógrafo Cassian Goleizovski. Para Picon-Vallin, por meio das coreografias, as personagens alcançam uma forte concentração: “No Café Rico, a fina Babánova, corifeia das danças de grupos, toca o público, não suscitando associações ou estados de alma, mas por uma transmissão puramente musical, dinâmica e rítmica” (*Idem*, p.193).

Figura 38 - Cena do “Café Riche”



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa.

Figura 39 - Coreografia do número “Tchong”, foxtrote excêntrico, composto a partir de um estudo biomecânico “O salto sobre as costas”



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa.

Abensour também descreve o número de Babanova, ressaltando o seu caráter ambíguo na encenação:

Mais significativo do caráter ambíguo desta revista é o número de dança confiado a Maria Babanova [...]. Na cena do “Café Riche”, como é chamada, ela executa uma dança apache com o seu parceiro Lipman. Ela, que mal surgira no teatro [...], torna-se famosa graças a este número. Nos jornais, traçam seu retrato com charme ambíguo de garoto parisiense com o boné de operário e cigarro entre os lábios. Babanova tornou-se uma figura emblemática da modernidade (ABENSOUR, 2011, p.438).

O mesmo acontece para a dança intitulada *Lesbos*, confiada a ela e a Zinaida Reich, que será descrita na sequência:

Meierhold criou um outro número que parece desvelar suas pulsões inconscientes. [...] ele manda pautar pelo mestre de balé Goleizovski uma dança intitulada “Lesbos” [...]. Seu caráter declaradamente erótico, aparentemente destinado a denunciar a perversão do mundo capitalista, joga ainda mais pimenta nesse espetáculo, que tende mais para o estilo da “revista” do que para o da doutrinação política (*Idem*, p.438-439).

Enfim, o poeta Valentin Parnakh que, tendo voltado da emigração em 1923, frequentou os círculos dadaístas parisienses, organiza para *D. E.* uma orquestra de jazz que Meierhold dispõe bem à vista do público, em um camarote. Parnakh interpreta *O Ídolo em Forma de Girafa*, uma dança pantomima criada por ele:

[...] montagem enigmática de movimentos geométricos, tomados de empréstimo à máquina, à rua, aos animais ou aos afrescos egípcios, estruturados sobre contrastes, em que os lábios e as mãos têm sua parte. Para Parnakh, a dança, arte do grotesco, deve tornar-se ela sozinha a “tragédia-bufa da época” e o cinema é o seu futuro (*Idem, ibidem*).

Figura 40 - Desenho de B. Erdman “Uma dança do poeta V. Parnakh, organizador do jazz-band em ‘D.E.’”



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa.

Parnakh marca o caminho de Meierhold que trabalhará com ele ainda em *Professor Bubus* por causa de sua prática dos ritmos americanos, de sua reflexão coreográfica e de sua cultura relativa às formas orientais.

O procedimento da dança como reveladora do conteúdo emocional ou crítico da obra revela-se em todos os casos apresentados. Na dança apache de Babanova, no “Café Rico”, percebe-se o caráter ambíguo da obra; em *Lesbos*, o erotismo cria um contraste com o aspecto político da encenação; em *O Ídolo em Forma de Girafa*, a coreografia, ao mesmo tempo una e desarticulada, e o sentido do ritmo e das síncopes revelam o gosto por um exotismo específico, o dos contrastes, em “uma espécie de tragédia-bufa atualizada”, segundo Picon-Vallin. Articula-se, nesse último caso, outro princípio musical: o de jogo sobre a composição paradoxal, que objetiva o grotesco.

Outro exemplo desse procedimento pode ser identificado em *A Luta Final*, espetáculo de 1931. Trata-se de uma revista de esquetes, com episódios de comédia musical, contudo, finaliza como espetáculo de propaganda. Abensour conta-nos que o prólogo do espetáculo, constituído por uma suíte de balés dançada no entanto por marujos e bêbados, tem o intuito de criticar os balés do Bolshoi:

Um prólogo em duas partes constitui um espantoso festival de danças executado por marujos e outros frequentadores dos bares de uma grande cidade portuária. Um Apresentador [...], introduz uma suíte de balés de nomes italianos, *danza erotica, danza alla russa, danza esotica, marcia eroica...* Martinson improvisa um solo de foxtrote sob o nome de *danza americana*, à qual sucedem uma *danza de marinaio* e uma *danza inglese*. **Trata-se [...] de ridicularizar os balés pseudorrevolucionários do Bolshoi** (ABENSOUR, 2011, p.515, grifo meu).

Também em *O Baile de Máscaras*, *O Inspetor Geral* e *A Dama das Camélias* a dança desvela a intenção do encenador para a leitura da obra. Nestes espetáculos, Meierhold busca tocar infalivelmente o espectador ao manipular a dança como *leitmotiv*, muito especialmente com as valsas. Segundo Picon-Vallin, outros encenadores como Tadeusz Kantor [notadamente no espetáculo *A Classe Morta*], irão retomar, em sistemas mais ou menos parecidos, “o impacto subversivo do ritmo ternário rodopiante, arrebatado pela **valsa** e sua melodia simples, seu valor combinado de apoio técnico rítmico e de **metáfora da vida** (PICON-VALLIN, 2013, p.466, grifo meu). Pode-se, certamente, considerar a valsa como metáfora da vida nos espetáculos citados acima.

2.7.2 Ambientação referencial através da dança

A ambientação referencial pela música é um procedimento muito simples que consiste em utilizar um “fundo musical” que ofereça referências espaço-temporais na encenação. O diferencial aqui é que a música se apresenta através da dança. Tanto a música quanto a dança podem ser utilizadas para criar o tempo e o espaço da cena. De fato, a maioria dos exemplos citados acima para o procedimento “dança como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico” também contemplam, num primeiro nível, a ambientação referencial. Isso porque estabelecem referências espaço-temporais na encenação. As danças de cabaré de *D. E.*, por exemplo, podem revelar o caráter crítico/político da obra, mas antes de qualquer coisa, fazem referência à cidade de Paris.

Em *A Tempestade* (1916), as danças populares russas conservam o caráter nacionalista e marcam a época em que se passa a peça de Ostróvski. Abensour comenta que há na Rússia um sinal de nacionalismo que não engana, é justamente quando se recorre a Ostróvski. E, naquele ano, o Teatro Alexandrinski resolve incluir cinco de suas peças, entre as quais *A Tempestade*, cuja encenação é confiada a Meierhold.

Contudo, no final das contas, com a conjunção de todos os outros aspectos da encenação, o expressionismo é afirmado nesse espetáculo, não o nacionalismo: “A personagem de Catarina corresponde a uma visão expressionista da especificidade russa” (ABENSOUR, 2011, p.305):

[...] tudo contribui para colocar Catarina no primeiro plano, a música colorida, encomendada a Karatyguin, e o cenário claro, cintilante de Golóvin. A encenação é concebida como a de um drama musical, permitindo uma estilização do jogo interpretativo. Daí resultando um efeito de distanciação que causa espanto ao público: “Nada me emocionou, nem as cores claras dos costumes, nem as danças populares... nem toda esta ‘meierholdia’ sonora e teatral”, escreve o crítico Benoist (*Idem, ibidem*).

Em suma, a ambientação referencial através da dança é um procedimento bastante utilizado por Meierhold, porém, trata-se de um recurso primário que na maioria das vezes estará associado a outros mais complexos no conjunto da encenação, como é o caso da utilização das danças populares em *A Tempestade*.

2.7.3 Dança como expressão psico-fisiológica da personagem

Trata-se de mais um procedimento de jogo sobre a dança largamente utilizado por Meierhold. O primeiro exemplo que encontramos é o espetáculo *O Casamento de Zobeida*, criado ainda em 1907 no Teatro Vera Komissarjévskaja. A peça teve grande sucesso devido, principalmente, à audácia modernista da cenografia. No lugar de ser uma reprodução fiel de interior burguês, ele se torna a figuração de um espaço significante: “o quarto do primeiro ato, por exemplo, é pintado de azul uniforme, sem nuances, e o do segundo ato, todo em vermelho, prefigurando assim os ensaios cromáticos da pintura moderna” (ABENSOUR, 2011, p.172).

Contudo, o espetáculo chama a atenção também pela atuação de Vera Komissarjévskaja no papel de Zobeida. Para Abensour, o que constitui o interesse de sua personagem é que ela tenta conciliar harmoniosamente o universo de sonho e a realidade por meio da dança. Dançando a atriz exprime o estado psicológico de Zobeida: “através da dança ela criou um mundo mítico em que a verdade e a ilusão se confundem” (*Idem, ibidem*).

A peça de Hofmannsthal, tendo como fundo o conto oriental, é constituída por três atos e se passa na Pérsia. Na noite de seu casamento, Zobeida confessa ao seu marido, homem de idade e rico, que ela se casou com ele unicamente para assegurar aos seus pais uma velhice confortável, pois seu coração pertence a Ganem, filho de um pobre comerciante de tapetes. Pleno de compaixão, seu marido lhe declara que a deixará livre para agir segundo a sua própria vontade. Imediatamente ela vai até a casa de Ganem, onde ela passa de uma ilusão à outra: o pai de Ganem não é o pobre homem que lhe haviam descrito, mas um velho rico e cruel. Ganem rejeita brutalmente Zobeida: “Que expulsem esta mulher que grita e me implora. Eu não a conheço”. Humilhada, Zobeida retorna a sua casa, de onde se joga do alto de uma torre. Ela morre nos braços de seu marido. **É dançando que ela seduz aquele que se tornou seu marido, e dançando ela caminha para o seu trágico desfecho** (*Idem, ibidem*, grifo meu).

Segundo Abensour, o tema da peça é a constatação de um fracasso, que é ao mesmo tempo uma defesa indireta (e bastante ambígua) para a autonomia da mulher em uma sociedade que não lhe reconhece algum papel para além da sua função matrimonial. Esse é também o tema de *A Comédia do Amor* de Ibsen, montada por Meierhold com Komissarjévskaja anteriormente: “Ibsen constata com melancolia nessa obra que a liberdade no amor não é necessariamente a via da liberação para as mulheres” (*Idem*, p.174). Tudo isso do ponto de vista masculino em todos os aspectos, evidentemente.

A dança revela também o universo interior da personagem em *Os Amorosos* (1912), espetáculo concebido por Meierhold 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. Por vezes, associada ao jogo sobre o tempo através do procedimento de concordância rítmica entre música e ação¹⁵², a dança possibilita naturalmente o movimento desenhado ritmicamente e a autolimitação do ator que, de acordo com Meierhold, não deveria dar livre vazão aos seus sentimentos. Assim, é através da dança que os atores manifestam a interioridade das personagens. 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 meu).

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).

Há breves relatos sobre a utilização da dança como expressão psico-fisiológica da personagem ainda em outro peculiar espetáculo de Meierhold: *A Pisanela ou a Morte Perfumada*, montada no verão de 1913, em Paris. As danças foram dirigidas por Fokin e a música de cena foi confiada ao compositor italiano Ildebrando di Parma. Meierhold foi sondado para a direção do espetáculo, com recomendações do cenógrafo Leon Bakst, por Ida Rubinstein, atriz russa instalada em Paris. Segundo Abensour, Ida “ligara-se por uma amizade apaixonada com Isadora Duncan, fizera dança, depois se indispusera com ela” (2011, p.280). A peça foi encomendada ao escritor Gabriele D’Annunzio especialmente para a atriz que interpretou o papel título. Não foram encontradas mais informações sobre o papel da dança na encenação desse espetáculo, exceto pelo fato de que a dança enfatizava o “encanto decadente” da personagem, o que justifica a presença dele neste item¹⁵³.

¹⁵² Vide dissertação p.61: “Concordância rítmica entre música e ação”.

¹⁵³ De fato, o que chama atenção nos relatos sobre *A Pisanela* e sua estreia no célebre Teatro Châtelet é a percepção dos artistas e críticos franceses da personalidade de Meierhold, aos trinta e nove anos de idade:

2.7.4 Dança como tema e como técnica para a movimentação dos atores

É importante ressaltar que todos esses procedimentos de jogo sobre a dança se correlacionam, e se aqui se encontram categorizados, é para que sejam analisados mais detidamente. Portanto, a “dança como tema e como técnica para a movimentação dos atores” é um procedimento que pode ser identificado nos espetáculos que foram apresentados anteriormente. Mas é em *O Baile de Máscaras* que a potência deste procedimento fica mais evidente.

O Baile de Máscaras (1917), teve sua primeira versão às vésperas da Revolução e acaba tornando-se um símbolo do fim do Antigo Regime. Meierhold pediu a um célebre conjunto de música religiosa, o coro de Arckangelski, que cantasse um réquiem no momento da morte de Nina, protagonista da peça. O crítico A. Kugel tira daí a impressão que restará ligada a esse espetáculo: “Havia alguma coisa de simbólico nesse réquiem pelo qual o teatro imperial findou seus dias (KUGEL *apud* ABENSOUR, p.321).

A cena do baile de máscaras, propriamente dito, é a preferida de Meierhold que:

[...] convoca para a celebração todo o imaginário teatral, desde as personagens de ópera (Maria, Dolores, Amandina, Norma, uma Cigana, a Perichole, Inês, Alonso) até as da comédia italiana (Pierrô azul, Coviello, Polichinelo, Tiercelino, Giangurgolo, Esmeraldina, Arlequim, Simoneta), passando pelas dos contos fantásticos (a Noite do Oriente, O Persa, o príncipe de Bukhara, o Mago [...], um Indiano, um Chinês, um Turco), pelas figuras dos jogos de cartas (a carta de baralho, a Dama de Espadas, a Dama de Paus), pelas personagens históricas (a Dama, Luís XVI, o *Incredible* [Incrível], a *Merveilleuse* [Maravilha]), sem contar dezesseis pândegos, uma pequena orquestra de seis músicos com seu regente e oito dançarinos a caráter (ABENSOUR, 2011, p.317).

[Meierhold] veio a Paris, a convite de Ida Rubinstein para montar *A Pisanela*, de D’Annunzio em companhia de Fokin. Nessa época eu conhecia mal as realizações cênicas de Meierhold, mas sabia que D’Annunzio era um frasista e Ida Rubinstein uma rica senhora, sequiosa de sucessos teatrais. Em Paris, Vsévolod Emílievitch travou amizade com Apollinaire, que aparentemente compreendeu, de imediato, que o importante não era nem D’Annunzio, nem Ida Rubinstein, nem os cenários de Bakst, mas a confusão espiritual do jovem petersburguense (ERENBURG *apud* ABENSOUR, 2011, p.280).

Também em *Professor Bubus* temos a dança como técnica e tema para um número de Maria Babanova. Para se redimir aos olhos da atriz, depois de ter negado à ela a personagem que lhe fora destinada pelo autor, Meierhold cria para Babanova um número especial: “[o personagem] Van Kamperdarff pede-lhe que dance para ele um número de balé clássico. A atriz irá executar *A Morte do Cisne*, em uma coreografia de Messerer, em tutu e sobre as pontas, com a melodia da canção de *Marguerite* do *Fausto*, de Gounod” (ABENSOUR, 2011, p.441). Porém, para além deste procedimento pontual, Meierhold amplia a relação da dança com seu espetáculo contando que tanto *Bubus* quanto seu *Don Juan*, chegaram a ser considerados espetáculos de balé por suas inovações referentes ao movimento e ao ritmo no jogo cênico:

Em *Bubus*, com vocês recordarão, demos planos muito amplos e alguns qualificaram justamente como espetáculo de balé em um teatro dramático. Me ocorreu uma história semelhante no Teatro Alexandriinski, quando encenei *Don Juan*. O chamavam “o balé do Alexandriinski”, pois acharam que a encenação era parecida com a de um balé (...) (MEIERHOLD trad. HORMIGÓN, 1998, p.487, tradução minha).

É também o que destaca Picon-Vallin com suas palavras sobre a dança no teatro meierholdiano proferidas na conferência¹⁵⁴ intitulada “O teatro e a dança na obra de Vsevolod Meierhold” (2012, tradução minha) no Centro Pompidou, em Paris, no dia 11 de janeiro de 2012:

Em 1910, *Don Juan*, montado por Meierhold no Teatro Alexandriinski, é tomado como uma obra coreográfica e provoca escândalo por ser apresentado como obra dramática...
A renovação que o encenador introduz ao teatro acentua o movimento e o ritmo no jogo dos atores. Ele mesmo estuda dança com Fokin.
Nos anos 20, seus atores são idealmente capazes de “dançar seus papéis”, treinados com a biomecânica, possuem verdadeiras partituras dançadas para interpretar; danças de sociedade, históricas ou contemporâneas, sapateados, foxtrote, dança abstrata, dança clássica ou popular, etc., dão uma forma plástico-rítmica às situações cotidianas, às relações e aos estados psicológicos (PICON-VALLIN, 2012, tradução minha).

O tema “dança” e sua técnica apropriada pelos atores no jogo cênico evidencia-se ainda nas cenas de baile de *A Dama das Camélias* e *O Inspetor Geral*, especialmente através da valsa, que como já foi dito, pode ser lida como metáfora da vida.

¹⁵⁴ *Une conférence de Béatrice Picon-Vallin: "Le théâtre et la danse dans l'oeuvre de Vsevolod Meyerhold"*. Resumo disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cX6LkM/rKaEqok>

Antes de concluir as descrições dos procedimentos de jogo sobre a dança, há ainda uma outra possibilidade que não foi elencada aqui porque não foram encontrados mais relatos a respeito nas fontes consultadas, o que impossibilita uma compreensão mais ampla do procedimento. Contudo, ele poderia ser chamado, talvez, de dança como potencializadora da narrativa épica.

No texto “Comentários à Lista dos Trabalhos de Encenação”¹⁵⁵, nos seus comentários sobre o espetáculo *O Grito da Vida*, de 1906, Meierhold aponta esse procedimento da dança, similar ao procedimento japonês, como potencializadora da narrativa épica:

Encontramos nessa peça um ensaio de narrativa friamente épica feita sobre a cena, quase sem paixão, sem que nenhum detalhe particular seja enfatizado, isto para reforçar o caráter apaixonado de outras cenas vizinhas. As “transposições” ou precedem o discurso dos atores, ou o concluem. Cada movimento do ator é considerado como uma dança (procedimento japonês), mesmo quando esse movimento não procede de uma emoção (MEIERHOLD trad. HORMIGÓN, 1998, p.366, tradução minha).

2.8 Jogo sobre o jazz

Introdução

Por intermédio do poeta V. Parnakh, que volta de Paris para Moscou em 1922¹⁵⁶, trazendo instrumentos e partituras de jazz, este tipo de música fez sua entrada na URSS através do Teatro Meierhold na segunda temporada de *O Corno Magnífico*, depois em *D.E.*, em *Professor Bubus* e, de certa forma, em *O Inspetor Geral*, como será abordado adiante.

Stravinsky e Schostakóvitch, importantes compositores russos, serão também profundamente influenciados pelo jazz.

Na definição de Autran Dourado em seu “Dicionário de termos e expressões da música”:

¹⁵⁵ Texto que Meierhold escreve, segundo ele:

“[...] para que possam fazer uma ideia clara dos meus métodos de encenação, aqueles que não assistiram nem esses espetáculos nem os outros que citei na lista de meus trabalhos como encenador, creio ser necessário propor-lhes uma análise “reflexiva” de alguns espetáculos, ou mais exatamente uma descrição, às vezes detalhada, às vezes abordando somente alguns momentos particulares do espetáculo (MEIERHOLD trad. MARIA THAIS, 2009, p.360).

¹⁵⁶ As fontes não são unânimes quanto a essa data. Foram encontradas referências a 1922 e 1923.

Jazz¹⁵⁷ (ing.) Gênero criado pelos negros norte-americanos, derivado do *blues* cunhado na tradição dos escravos, mesclado a elementos das tradições europeias. A música é essencialmente improvisada e tem como característica melódica, assim como no *blues* que lhe deu origem, as chamadas *blues notes*, alterações intervalares e variações microtonais na altura dos sons. [...] A palavra *jazz*, entre os negros norte-americanos, possui em suas origens dois significados, bagunça e coito, e é empregada indistintamente para designar a música improvisada de características jazzísticas de diversos países, como *Cuban jazz* e *Brazilian jazz*, que denominam a música popular instrumental dos dois países [...] (DOURADO, 2004, p.172).

Meierhold introduz o jazz no teatro soviético mas sua contribuição não se limita a uma aparição surpreendente por ser novidade em Moscou. Ele modifica a concepção rítmica da cena. Picon-Vallin destaca:

Meierhold busca “o jazz” em *Revizor* (1º episódio), o jazz do século XVI no monólogo de Boris. Ele introduz nesses espetáculos [além de *Revizor*, *D.E.*, *O Corno Magnífico* e “*Professor Bubus*”] uma espécie de “sessão rítmica” necessária a uma percepção moderna e que, quando não está na orquestra ou no piano, é produzida pelos atores em cena (PICON-VALLIN, 2013, p.468-469).

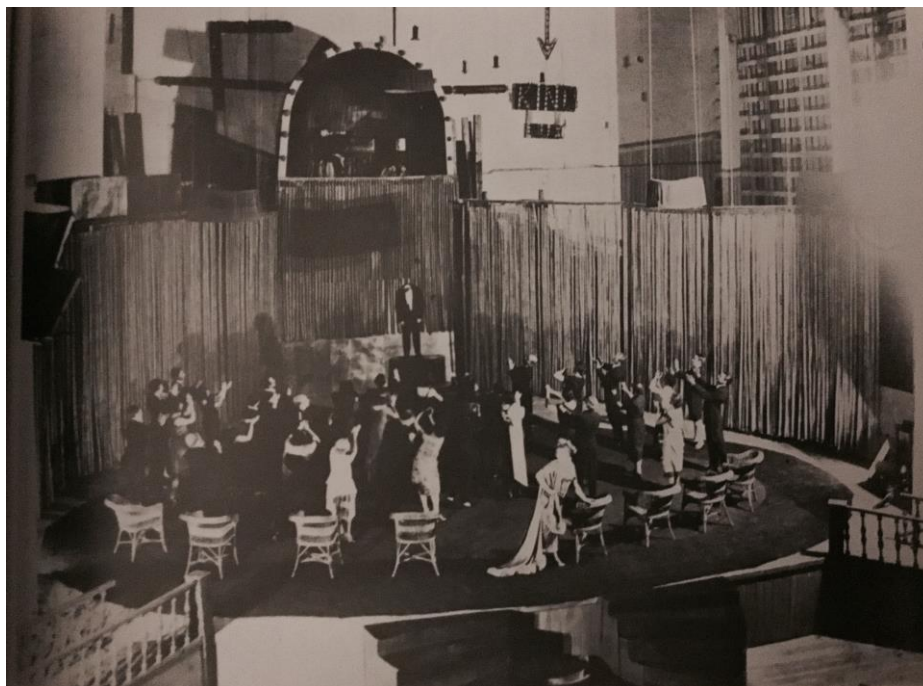
É justamente a pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin quem identifica o jazz como princípio de jogo musical no teatro de Meierhold dedicando um pequeno tópico intitulado *Jogo sobre o jazz* em seu artigo “A música no jogo do ator meierholdiano”, de 1981. Ela descreve a maneira como Meierhold opera este princípio no espetáculo *O Professor Bubus* através da atuação de Babanova:

Assim, o teatro tem à sua disposição, com o *jazz*, uma nova música onde o som e o gesto estão ligados, na mímica do rosto e do corpo do instrumentista que frequentemente acompanha seu desempenho com exclamações. Na atriz M. Babanova, isto se transforma em um **método de jogo**: em *Bubus*, por exemplo, ela acompanha com gritos agudos a melodia do espetáculo, composta de uma partitura real e de uma música “imaginária”, feita do ritmo dos movimentos dos atores, da combinação da altura e da duração das réplicas: nenhum ator tem aqui uma voz “cotidiana” e o timbre-grito de Babanova é associado a gestos sincopados (gestos-golpes). Para o crítico A. Gvozdiev, a novidade do jogo de Babanova, representante da escola meierholdiana, está na união do movimento e da palavra, movimento que informa, torna rítmica a palavra, e comunica ao espectador o conteúdo emocional do jogo não por estados de alma, mas por uma “transmissão puramente musical,

¹⁵⁷ O *jazz* surgiu nos cabarés da Nova Orleans do final do século XIX, sob forte influência das tradições africanas dos escravos das plantações de algodão do sul dos EUA. Se é possível pensar linearmente a evolução do jazz em termos de décadas, pode-se descrever o surgimento dos diversos estilos da seguinte forma: 1920, Nova Orleans, o tradicional *jazz*; 1930, as *big-bands*, a era do *swing*; 1949, o *bebop*, que abriu as portas para o novo *jazz*; 1950, o *hard bop* e, contrastantemente, o *cool jazz*; 1960, o *free form jazz*, o *jazz* progressivo, essencialmente improvisado, e em 1970 as fusões: o *funk jazz* e o *rock jazz*.

dinâmica e rítmica". Ele a qualifica de "Pavlova no drama" e Babanova, musicista e artista plástica, é capaz em D.E. de realizar uma cena de dança de cinco minutos sobre os estrados da orquestra de jazz ao lado do baterista (PICON-VALLIN, 1981, p. 46, tradução minha).

Figura 41 - Cena de "Professor Bubus"



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa

Sobre a assimilação dos elementos do jazz no trabalho dos atores de Meierhold em cena, também escreve o francês Léon Treich, em 1930, na saída de *O Inspetor Geral*:

Irresistivelmente, é nesses mestres clássicos interpretados por Paul Whiteman [...], deformados, sim, deformados eles também por esse grande maestro americano (deformados, quer dizer recriados), é nesses mestres que nos faz pensar Revizor adaptado por Meierhold [...]. Tudo aí é sacrificado pelo ritmo. **E será que não são esses os verdadeiros cantores de jazz**, esse bufão Martinson tão extraordinário e Mme Z. Raikh, cuja voz brinca, do grave ao agudo, na mais espantosa clave que ainda ouvimos? (TREICH *apud* PICON-VALLIN, 2013, P.469, grifo meu).

É possível afirmar que o *jazz* constitui uma potente matriz de construção da cena nos planos da atuação e da encenação meierholdiana: seus elementos são completamente assimilados na direção de renovar as formas teatrais durante os anos 20. Dessa forma, apresentam-se a seguir dois procedimentos de jogo sobre o jazz desenvolvidos pelo encenador:

2.8.1 Construção de ritmos acelerados na encenação através do jazz

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, 1998, p. 430, tradução minha).

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, extraindo 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 jazz, e especialmente pelos ritmos acelerados que o gênero impõe. Hormigón declara que “a comédia de Crommelynck converteu-se deste modo em uma sucessão de ritmos, [...] em um exercício mecanizado profundamente anti-psicológico” (1998, p.426, tradução minha).

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”¹⁵⁸. Observa-se, em sua declaração, a referência à “ritmicidade” de Babanova, no caso, totalmente apoiada sobre o jazz:

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 ferosa de paixões (GVOZDEV *apud* ABENSOUR, 2011, p.399).

Para *D. E. (Tirem as mãos da Europa)*, como vimos em “Jogo sobre a dança”, Meierhold convida o poeta Valentin Parnakh a criar uma orquestra de jazz que o encenador coloca bem à vista do público. Comenta-se que os ritmos acelerados executados pela orquestra conferiam um caráter cinematográfico à encenação: “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 minha).

Em 1929-1930, Meierhold monta duas obras de Maiakóvski, *O Percevejo*¹⁵⁹ e *Os Banhos*, ambas criticavam a burocracia e a mentalidade pequeno-burguesa. 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

¹⁵⁸ Ilínski, o cômico, 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).

¹⁵⁹ [*O Percevejo*] é uma peça política que suscita a reflexão sem impor respostas feitas. Seu propósito situa-se em dois níveis: ela denuncia em Prissípkin a frouxidão de um antigo comunista, que abandonou sua companheira para contrair um casamento de interesse [...]. No curso de uma noite rabelaisiana de núpcias “vermelhas”, irrompe um incêndio e toda essa sociedade de personagens ridículas e apagada é varrida pelas chamas de um fogo purificador. Nesse estágio trata-se em suma de uma sátira maliciosa a um fato banal da sociedade. O dramaturgo porém vai mais longe e aborda o segundo nível. Único entre todos os convivas, Prissípkin retorna à vida. Seu corpo é transformado em um bloco de gelo. Cinquenta anos mais tarde (em 1979), o corpo é desenterrado e descongelado graças aos progressos da ciência. O herói encontra-se de súbito na sociedade do futuro, o “comunismo” consumado. Aqui, Maiakóvski inverte as perspectivas: o projeto revolucionário em que a sociedade soviética pretende estar engajada não tem sentido sem uma visada utópica. Mas, se for feita uma projeção no futuro das realidades da sociedade contemporânea, a utopia perde seu poder mágico e surge como um antimundo detestável oferecendo a face de uma realidade asséptica, de uma vida fossilizada. Cúmulo do retrocesso, todas as palavras inúteis ou arcaicas são suprimidas, a saber, termos grosseiros como “a paixão”, “o álcool” etc. Somente Prissípkin permaneceu semelhante a si próprio e, apesar de seus defeitos, seu pronunciado gosto pelos prazeres impuros, pela cerveja e pela cançoneta, ele acaba por afigurar-se como sendo o único humano neste mundo lunar. Ele aceita com grande prazer ser encerrado no jardim zoológico, onde servirá de habitat a um percevejo, inseto que simboliza todas as taras da Rússia antiga (ABENSOUR, 2011, p.495-496).

compromissos precedentes. Tendo Prokófiev se recusado, Meierhold convida o jovem Dmítri Schostakóvitch. De acordo com Abensour, “este [Schostakóvitch] dá satisfação a Maiakóvski, que afirma gostar principalmente das fanfarras de bombeiro” (ABENSOUR, 2011, p.496).

O compositor escreve nesse estilo a “marcha triunfal”, que acompanha a cena da inauguração do jardim zoológico do futuro. Há uma “forte utilização de ritmos de jazz”, segundo Abensour (*Idem, ibidem*), e a indicação de aceleração¹⁶⁰, conferindo energia ao jogo da cena. Meierhold escreve sobre o papel da música em *O Percevejo*:

Uma obra musical se propõe a um único fim: estimular os centros volitivos. 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 minha, grifo meu).

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, 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 meu).

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

Trata-se de um procedimento muito específico ao qual só pude ter acesso através de relatos pontuais de críticos e espectadores da época, apresentados por Gérard Abensour e

¹⁶⁰ Ver dissertação p.84: “Indicação de *rallentando* ou *acellerando* para o jogo cênico”.

Béatrice Picon-Vallin, sobre a performance da atriz Maria Babanova em “Professor Bubus”¹⁶¹.

Em “Bubus” os atores são constantemente acompanhados por uma orquestra de jazz que executa músicas incidentais, enquanto as obras de Liszt e Chopin, tocadas ao piano, acompanham os números musicais executados em cena. Há uma rápida sucessão de episódios conduzidos pelo ritmo da música. Dessa forma, o jazz e as obras de Liszt e Chopin conduzem movimentos de aceleração e desaceleração na encenação. Mas não é só isso, o jazz é também a base para a construção das ações (físicas/vocais) da atriz Maria Babanova na personagem de Thea.

Já notada nos espetáculos anteriores, a “extraordinária musicalidade e ritmicidade” de Babanova (GVOZDEV *apud* ABENSOUR, 2011, p.399) é especialmente apreciada na sua atuação em “Professor Bubus” e Picon-Vallin destaca o procedimento de jogo com o jazz:

[...] em *Bubus*, por exemplo, ela acompanha com **gritos agudos** a melodia do espetáculo, composta de uma partitura real e de uma música "imaginária", feita do ritmo dos movimentos dos atores, da combinação da altura e da duração das réplicas: nenhum ator tem aqui uma voz "cotidiana" e o **timbre-grito** de Babanova é associado a **gestos sincopados (gestos-golpes)** [...] ((PICON-VALLIN, 1981, p. 46, tradução minha, grifo meu).

Síncope “é o deslocamento do acento de um tempo ou parte dele para antes ou depois do tempo ou da parte dele que deveria ser naturalmente acentuada” (DOURADO, 2004, p.305). Ritmo sincopado é aquele caracterizado por sínopes (*Idem, ibidem*).

Esse espetáculo não agrada o público e Babanova não está no papel que lhe deixaria mais à vontade (e teria sido inclusive destinado a ela pelo autor da peça¹⁶²), mas o conjunto

¹⁶¹ Situada na Europa Ocidental, *Professor Bubus* é uma sátira aos falsos revolucionários que se embuçam em um vocabulário grandiloquente para mascarar sua impostura. Um preceptor alemão, Bubus, toma parte de uma manifestação de operários que é brutalmente dispersada pela polícia. Sob efeito de um medo pânico, ele abandona seus ideais e põe-se a serviço do magnata Van Kamperdaff. A revolução produziu-se, enfim, sem ele, apesar de sua intenção “de ir, em ligação com as massas, ao encontro da aurora histórica desta jornada histórica”. Meierhold ridiculariza nele o conciliador [...]. Seus personagens representam um *pot-pourri* de tipos europeus, com nomes holandeses, húngaros, alemães e poloneses. Ao lado do grande empresário Van Kamperdarff, encontram-se um negociante e uma alemã excêntrica com duas filhas, Thea e Tichen, enquanto a única personagem simpática é a polonesa Stefka (ABENSOUR, 2011, p.438).

¹⁶² Meierhold decide imediatamente confiar o papel de Stefka a Zinaida Reich e o de Thea a Babanova. Faiko fica embaraçado, pois havia escrito o papel de Stefka precisamente para Babanova. Tão logo pronunciou o nome dessa atriz diante do casal Meierhold surpreende uma troca de olhares irônicos. Zinaida vira-se para o marido, rindo: “Pois bem! Vsévolod, o que foi que eu te disse?” Este permanece calado por um momento, com as mãos entre os joelhos. Endireita-se então em sua cadeira e declara com uma polidez gelada, mirando Faiko diretamente nos olhos: “O senhor terá o prazer de ficar sabendo que Zinaida Reich aceitou o papel de Stefka” (FAIKO *apud* ABENSOUR, 2011, p.440).

As relações entre Meierhold e Babanova são distantes. Mas desta vez ele a convocou e pediu-lhe expressamente que aceitasse o papel de Thea, solicitando-lhe que o fizesse por ele.

dos elaborados procedimentos¹⁶³ experimentados ali constituem um importante laboratório para os espetáculos seguintes de Meierhold.

E apesar da escassez de informações que limita a análise, considero esse procedimento muito potente e inspirador para o trabalho do ator. Como diretora e professora de teatro, tenho experimentado procedimentos de jogo musical nas práticas pedagógicas e processos de criação com atores e alunos e percebo que a construção de sonoridades vocais e gestualidades sincopadas (ou apoiadas sobre outros ritmos) a partir de gêneros musicais (não somente o jazz como também o samba e o choro) produz resultados interessantes na qualidade de movimentos e ações físicas e vocais do ator, ampliando suas possibilidades expressivas.

Enfim, esses são os oito princípios e os vinte e dois procedimentos de jogo sobre a música no teatro meierholdiano que foram propostos para esta tese, dando continuidade à análise do material rastreado e mapeado na minha pesquisa de mestrado.

É possível concluir que todos os modos operativos desenvolvidos por Meierhold a partir de elementos da música, mesmo os mais comuns, são bastante caros ao encenador 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.

O teatro de Meierhold, bem como de toda a vanguarda teatral, resulta em diferentes desdobramentos no teatro contemporâneo. No que diz respeito à temática desta pesquisa, o trabalho de Meierhold incidirá em uma renovada articulação do jogo teatral com o fenômeno musical. Os traços e possíveis desdobramentos das ideias concretizadas pelos princípios e procedimentos de jogo musical meierholdiano na cena contemporânea constituem o objeto de estudo da parte 3 deste trabalho.

O que me restava fazer? Eu sabia que Faiko havia pedido que me desses Stefka. Por certo, esse papel [Thea] não me agradava tanto, não era papel para mim. Nada fiz senão soluçar durante vários dias, pois ao mesmo tempo eu queria atuar. Meierhold nunca me pedira nada. Aliás, ele não pedia. Ele falava e lhe obedeciam. Por uma vez, ele me pedia alguma coisa! Evidentemente dei o meu assentimento e aceitei o papel de Thea, ainda que eu já estivesse cansada desse gênero de papéis. Depois disso ele me deu ossos a roer; mais que de hábito ele compreendia que havia me ofendido, mas sabia que eu estava pronta a tudo por ele (BABANOVA *apud* ABENSOUR, 2011, p.440).

¹⁶³ Ver também dissertação p.116: “Alternância de jogo e pré-jogo articulados sobre a música”.

PARTE 3. A REFERÊNCIA IMPOSSÍVEL OU INFLUÊNCIA POR RICOCHETE

Toda experiência é feita somente de traços.

Geoffrey Bennington

Introdução

Presença (ou ausência) de Meierhold no Brasil

Não é tarefa fácil analisar o contexto brasileiro no tocante à influência das propostas de Vsévolod Meierhold. No artigo “Meyerhold e o “corpo” teatral brasileiro: presença ou ausência?”, que foi apresentado em comunicação no Simpósio de 2000, em Paris, Arlete Cavaliere afirma que três vertentes podem ser detectadas com relação ao estudo e à divulgação da obra de Meierhold entre nós:

1- O estudo histórico e teórico-estético, que inclui a reflexão, a tradução e a divulgação de textos de e sobre Meierhold.

2- As pesquisas práticas no âmbito do trabalho do ator, que englobam o ensino em universidades e escolas de teatro, e também a experimentação das técnicas meierholdianas por grupos teatrais, especialmente no que se refere à interpretação do ator.

3- A criação de espetáculos teatrais e a pesquisa de diretores brasileiros marcados pelas experiências cênicas de Meierhold e das vanguardas russas de modo geral.

No entanto, a pesquisadora pondera:

“Todavia, podemos dizer que **muito da teoria e da prática teatral meyerholdianas chegou de modo transversal**, talvez mais pela prática do que pela teoria, principalmente por meio de alguns de seus, por assim dizer, ‘sucessores’. O teatro pobre de Grotowski, a antropologia teatral de Eugênio Barba, o teatro plástico-visual de Bob Wilson, por exemplo, fizeram-se conhecer no Brasil em forma de espetáculos, *workshops* e debates ocorridos nas últimas décadas, com a presença muitas vezes dos próprios diretores, cujas propostas e experiências foram absorvidas e incorporadas a uma forma e a um pensar teatrais brasileiros (CAVALIERE, 2002, p.68, grifo meu).

Para Cavaliere, falar da presença de Meierhold no Brasil, isto é, da ressonância de suas propostas estéticas na cena brasileira, “leva-nos de imediato a um paradoxo que está expresso na indagação formulada no próprio título do artigo: presença ou ausência?” (*Idem*, p. 67).

Por que ausência? À primeira vista, pode parecer difícil uma aproximação, mesmo que no âmbito da especulação teórica, de dois universos culturais aparentemente tão distantes e com especificidades tão marcantes como os da Rússia e do Brasil. Por outro lado, no que se refere em particular à presença, ou pelo menos, à divulgação da teoria e da prática meyerholdianas no Brasil, pode-se dizer talvez, se levarmos em conta principalmente a prática teatral brasileira, que houve entre nós, por muitas décadas, um certo desconhecimento de Meyerhold – em virtude, em grande parte, da vigência de uma estética dita “stanislavskiana”, aliás operante não só na Rússia, mas, de maneira geral, no mundo inteiro (*Idem, ibidem*).

Essa situação tendeu a se modificar a partir do final da década de 1970 e inícios de 1980, resultado certamente das profundas modificações ocorridas na ex-União Soviética. No entanto, se a relativa recente possibilidade de acesso aos arquivos soviéticos e à divulgação de novos materiais e documentos referentes à prática e à teoria teatrais meyerholdianas propiciaram em vários países, particularmente na Europa e nos Estados Unidos, a imediata tradução e publicação de seus escritos, o mesmo não ocorreu com tal rapidez no Brasil. E Cavaliere apresenta em 2002 o seguinte panorama:

E aqui podemos detectar mais uma ausência: não temos ainda em língua portuguesa uma edição substancial dos escritos de Meyerhold e muitos de nossos encenadores, atores, professores e estudiosos de teatro chegaram a alguns dos textos divulgados no ocidente pela via da tradução indireta. Isso não significa, no entanto, que o movimento teatral brasileiro das últimas décadas não tenha acompanhado e absorvido, quer do ponto de vista artístico, quer no plano da reflexão teórica, as mais recentes investigações da estética teatral contemporânea, inclusive no que diz respeito ao trabalho de Meyerhold. No campo teórico e crítico, por exemplo, há que se mencionar a enorme contribuição de Jacó Guinsburg e da Editora Perspectiva (*Idem*, p.72).

É justamente sob a orientação de J. Guinsburg que a pesquisadora Maria Thais realiza grande parte de seus estudos 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 importante pesquisadora brasileira, que foi orientada por Picon-Vallin em suas pesquisas de mestrado e doutorado, foi Yedda Carvalho Chaves. Falecida em 2012, Yedda Chaves foi atriz e professora da Universidade de São Paulo. Sua tese intitulada “Vsevolod Meyerhold: um percurso através dos processos de incorporação. Os traços de uma herança” abarca, especialmente a biomecânica. Sua pesquisa consistiu em analisar os processos de incorporação dos procedimentos artísticos do ator meierholdiano em relação, pela primeira vez, com as neurociências. O estudo expõe a elaboração de princípios e processos de composição, que Meierhold leva através de uma aproximação tanto estética – revisitando as formas autenticamente teatrais – quanto científicas – criando um diálogo direto e indireto com os psicologistas russos I. Setechenov, I. Pavlov, V. Bekhteriev e o psicólogo americano W. James. A pesquisadora examinou ainda o movimento biomecânico a partir da linha de transmissão (Kustov-Levinski-Bogdanov).

Mais recentemente, em 2012, Diego Moschkovich publicou no Brasil pela editora Iluminuras outra tradução de *Sobre ou Teatro* ou *Do Teatro* diretamente do russo. Contudo, há ainda textos de V. Meierhold que não foram traduzidos no Brasil. Nas línguas ocidentais, podemos encontrá-los principalmente em francês e espanhol (são as coletâneas mais completas que conheço). E há ainda arquivos disponíveis somente em russo.

Sobre as pesquisas e os encontros brasileiros que reúnem artistas e pesquisadores da obra de Meierhold, busquei rastrear seminários, simpósios, colóquios, etc, e concluí que as iniciativas foram bem pontuais. Os anais da Abrace¹⁶⁴, por exemplo, no qual são publicadas pesquisas recentes ou em andamento na área das artes cênicas, não apresentam praticamente nenhuma pesquisa sobre o encenador nos últimos anos.

Em torno de Stanislávski há mais eventos, alguns seminários internacionais, especialmente o “Stanislávski 150 anos” na SP Escola de Teatro que resultou na publicação do livro *Stanislavski Revivido*, inclusive com a participação da pesquisadora Marie-Christine Autant-Mathieu. Porém, especificamente sobre Meierhold há pouca atividade. Destaco o “Seminário Internacional Eisenstein Meyerhold” organizado em 2015 pelas pesquisadoras Flora Sússekind, Tânia Dias e Vanessa Teixeira Oliveira da UNIRIO, com a presença de Béatrice Picon-Vallin.

¹⁶⁴ Associação Brasileira de Pesquisadores de Artes Cênicas.

Em 2010 duas importantes presenças, a de Alexei Levínski e Anatoli Vassíliev, no ECUM¹⁶⁵, além de seis outros diretores russos com a curadoria de Maria Thais, Picon-Vallin e Jean-François Dusigne deram destaque à obra de Meierhold, sobretudo a biomecânica com a oficina de A. Levínski.

Mesmo na França, tive notícias de pequenos seminários e colóquios, quase sempre com a participação de Picon-Vallin, que hoje é professora hemérita da Universidade Sorbonne Paris 3. Destaca-se, mais recentemente, a oficina teórico-prática sobre as relações texto/cena entre A. Tchékhov e Meierhold realizada periodicamente por Picon-Vallin e Christian Benedetti, e pequenos seminários como o “Les Héritages de Meyerhold” que aconteceu no espaço do grupo teatral “La Republique Collectif”, em Marseille no início de 2015. De forma geral portanto, não se percebe um aumento do interesse pela pesquisa do teatro de Meierhold na França, e tampouco no Brasil, nos últimos anos.

No entanto, voltando às reflexões de Arlete Cavaliere sobre a “ausência” de Meierhold no Brasil, a pesquisadora afirma que há representantes importantes, que dialogam, ainda que de forma oblíqua, não apenas com as propostas estéticas meierholdianas, mas com todos os desdobramentos teórico-práticos que sua experiência nos legou:

Penso aqui, em particular, no “teatro essencial” de Denise Stoklos e na pesquisa e na criação teatral meyerholdianas das atrizes Maria Thais Lima Santos e Yedda Chaves. No que se refere às experimentações no campo da encenação, é preciso lembrar, numa perspectiva histórica, o trabalho pioneiro de Ziembinski (1908-1978) e também, mais recentemente, as direções de Antunes Filho, Beth Lopes, Gerald Thomas, Ulisses Cruz e Gabriel Vilela (*Idem*, p.73).

A partir dessas colocações, Cavaliere passa então ao outro polo da reflexão aqui proposta: por onde se opera, de modo mais orgânico e profundo, a presença meierholdiana no Brasil? Ela afirma que se certas contingências histórico-políticas e culturais determinaram, por muitos anos, o afastamento da estética de Meierhold no Brasil, “é mais do que tempo agora de perceber suas conexões profundas com um modo específico da expressão artística e cultural brasileiras” (*Idem*, p.73). Então, Cavaliere faz a síntese do que para ela é a maior ressonância de Meierhold no teatro brasileiro: o grotesco. Princípio fundamental no teatro de Meierhol que foi analisado na parte 2 desta tese.

Não resta dúvida que o tema da festa popular, da atmosfera carnalizada, do riso regenerador, do corpo revolucionário, oferece no âmbito da cultura e do

¹⁶⁵ Encontro Mundial de Artes Cênicas. Realizado nas cidades de Belo Horizonte e São Paulo.

teatro brasileiros inúmeras possibilidades para uma ‘plasmação’ artística segundo os princípios da estética do grotesco de Meyerhold. Mas é preciso perceber também, como aliás pretende o próprio encenador russo, que subjacente a essa **densa polifonia informativa plástico-visual, matizada de contrastes inesperados e desconcertantes que conformam muitos de nossos espetáculos atuais**, vêm impressos também o ridículo e o sinistro de uma realidade e de um universo tragicômicos que se tornaram alienados, e que são a marca do nosso tempo. Neles farsa e tragédia se misturam, e o componente grotesco e ‘estranhante’ da cena faz nascer a perplexidade do espectador diante da arbitrariedade que o discurso teatral provoca.

Ora, sintetizar, estilizar, transformar em símbolos, serão os procedimentos-chave dessa poética teatral. Para isso, é necessário recorrer mais ao movimento plástico do corpo do ator do que, por exemplo, à perfeita caracterização naturalista.

E aqui, as lições de Meyerhold com relação à função e ao trabalho do ator enquanto expressão artística que dá sustentação a todo o fenômeno teatral têm dimensões cujas decorrências permanecem ainda, em larga medida, insuspeitadas, e encontram na cena brasileira terreno fértil e propício, principalmente no que se refere ao rompimento absoluto com o naturalismo cênico propugnado pelo encenador russo (*Idem*, p.74, grifo meu).

Dessa forma, para Cavaliere, as ideias e a ‘praxis’ teatral de Meierhold apresentam em nosso meio virtualidades cuja potência permanece ainda imprevisível. Esse é o movimento que se busca fazer nesta parte da pesquisa: rastrear espaços em que essa potência imprevista possa *vir-a-ser* uma reverberação do teatro de Meierhold no teatro brasileiro contemporâneo.

Traços de Presença

Antes de ter contato com o conceito de *traço* cunhado por Jacques Derrida, que passou a atravessar esta pesquisa a partir da sugestão da Prof^a Mônica Medeiros Ribeiro na banca de qualificação desta tese, eu havia chegado à ideia de *referência impossível* (porque de fato é disso que se trata: não é possível referenciar a influência de Meierhold no teatro brasileiro hoje) a expressão *influência por ricochete* que denuncia a natureza oblíqua, transversal, imprevisível dessa relação.

A ideia de *presença* tornou-se mais próxima com a leitura da tese¹⁶⁶ da artista, professora e pesquisadora Mônica Medeiros que apresenta um tópico intitulado “Uma presença invisível: Jacques-Dalcroze” no qual propõe entrelaçamentos entre Dalcroze e Ione de Medeiros, artista do Grupo Oficina Multimídia. A pesquisadora afirma que a influência de Dalcroze não traduz a onipotência de uma ideia original, mas sim a significância da força de afecção na Rítmica Corporal criada por Ione de Medeiros:

¹⁶⁶ “Corpo, afeto e cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros - entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas” (2012).

Perceber essa espécie de contaminação de ideias e princípios é atestar que Jaques-Dalcroze e Medeiros pertencem a um mesmo mundo, visto que “seus interesses, suas ações, seus projetos foram progressivamente ajustados e coordenados” (CALLON, 2004, p.71). A ideia de origem se desfaz na medida em que a RJD [Rítmica de Jacques-Dalcroze] adquire sentido em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, quando transparece na RCIM [Rítmica Corporal de Ione de Medeiros] da artista-professora Medeiros (RIBEIRO, 2012, p.137).

E conclui:

Considera-se que a visão de rede que engloba tanto a Rítmica quanto a RCIM [Rítmica Corporal de Ione Medeiros] explica esse contágio de princípios. E a partir de uma provável diluição das diferenças temporais entre passado, presente e futuro, que a rede suscita, pode-se pensar numa inteligência cultural com fluxo livre, que se dá por via da imitação, repetição, apropriação e aprendizagem entre pessoas de épocas distintas. [...] **Ainda que não tenha sido encontrado um registro sequer referindo-se a Jaques-Dalcroze nos 75 cadernos da artista-professora, percebeu-se a presença de ideias dalcrozianas na RCIM** (*Idem*, p.145, grifo meu).

Finalmente, sobre a ideia de *traço* para Derrida - que longe de ser analisada aqui, será apenas sugerida - pude apreender que a palavra escrita estende vertiginosamente o alcance da linguagem no espaço e no tempo e assegura a comunicação do pensamento de alguém mesmo depois de sua morte (não sem expô-lo a riscos). A escritura e seus “traços” de presença será a condição de possibilidade da repetição do signo e da concepção do texto como um evento (MAIA *in* Cadernos do CNLF, 2008, p.144).

Aos olhos de Derrida, um texto nunca está fechado em si mesmo, permanecendo essencialmente aberto à leitura do outro. Pode-se considerar que sobre os textos teóricos de Meierhold incide-se esse tipo de leitura e, se é possível estender essa visão do texto e da palavra escrita a outras formas de “escritura” - a teatral por exemplo, através da encenação - o espectro é ainda mais amplo.

Nenhum texto prescreve uma leitura inevitável, já que a “assinatura” da autoria nunca está completa: toda assinatura é uma contra-assinatura que reúne todos os momentos da enunciação no momento único em que o escritor fecha o livro já escrito e o abre para o leitor. (FAUSTINO¹⁶⁷, 2017)

¹⁶⁷Matéria da professora Sílvia Faustino (UFBA) para edição especial da revista Cult. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/derrida-e-a-linguagem/>

Os estudos de Derrida situam-se principalmente nos campos da filosofia e dos estudos da Linguagem e apontam novos caminhos para pensar os processos cognitivos através de ideias como traço, diferença e inscrição. Considerando que esses campos fogem ao alcance da presente pesquisa, busquei atalhos para compreender especificamente essas duas afirmações:

“O traço é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral.” (DERRIDA, 1999, p.79).

“O traço é a diferença que abre o aparecer e a significação.” (*Idem*, p.80).

Um exemplo, proposto pelo pesquisador de análise do discurso, Carlos Alvarez Maia (UERJ), da aplicação da “equação derridaiana” foi especialmente esclarecedor para mim. Ele examina um “acontecimento”, uma descoberta da paleontologia, noticiada por uma agência de notícias da comunidade científica:

Uma antiga mandíbula de uma espécie de símio descoberta em 2005 seria muito próxima do último ancestral comum dos gorilas, chimpanzés e humanos, indicou um estudo divulgado nesta segunda-feira. O fóssil, de 10 milhões de anos e completo, com 11 dentes, **foi encontrado** em depósitos de terreno vulcânico na região de Nakali, no Quênia, por uma equipe de pesquisadores japoneses e quenianos. Os cientistas afirmam que a descoberta preenche uma espécie de “vácuo” no registro de fósseis, e desafia uma das suposições vigentes sobre a evolução dos primatas. Estudos genéticos sugerem que os humanos e os grandes símios evoluíram separadamente a partir de um ancestral comum, há cerca de 8 milhões de anos, mas os paleontólogos **vêm se esforçando** para encontrar fósseis dos ancestrais dos grandes símios da África moderna dos últimos 13 milhões de anos. (...) Além dessa nova espécie do Quênia de símio antigo, chamado de **Nakalipithecus nakayamai**, recentemente foram encontradas evidências de outro antigo símio africano. (MAIA, 2008, grifo do autor)¹⁶⁸

De acordo com Maia, este relato parece inquestionável em sua clareza e precisão. Uma nomeação é feita para identificar o objeto descoberto, *Nakalipithecus nakayamai*. O paleontólogo Nakayama encontrou/descobriu o fóssil em terras vulcânicas de Nakali. Porém, com Derrida há detalhes outros nessa descoberta:

O paleontólogo já foi a Nakali preparado para descobrir algo. Ele observava o solo e percebeu que se tratava de uma mandíbula incrustada no material vulcânico. Pergunta derridaiana: como ele identificou o que era a mandíbula em relação ao material vulcânico que a circundava? Perscrustações derridaianas: mas era evidente o contorno dessa mandíbula no solo? Um leigo veria essa mandíbula destacando-se do material vulcânico? Como se deu exatamente o ato de descoberta? Certamente

¹⁶⁸ Ver o site: <http://noticias.terra.com.br/ciencia/interna/0,,OI2068979-EI295,00.html> com a notícia: “Novo fóssil de símio desafia teoria da evolução”. ANÁLISE DO DISCURSO - CADERNOS DO CNLF, VOL. XI, Nº 07.

um leigo não teria essa percepção e essa foi a razão para o doutor Nakayama ir ao Quênia. Olhos treinados em paleontologia. Olhos que sabem ver, perceber e destacar o contorno de um fóssil embutido em um material geológico. **Olhos que podem detectar as pequenas diferenças entre os dois tipos de matéria** (MAIA *in* Cadernos do CNLF, 2008, p.146).

O traço do fóssil somente pôde ser percebido pelo paleontólogo na contraluz das diferenças já instituídas – um traço decorre do solo vulcânico e outro traço diferente é emitido pelo fóssil, para o olhar treinado de Nakayama.

[...] o paleontólogo pôde ver um contorno que identifica a mandíbula onde um leigo veria somente variação de tons cinzentos em uma massa amorfa de solo vulcânico. Esse é o mérito de Nakayama: **ele pode detectar o traço** (*Idem, ibidem*, grifo meu).

Nessa associação, o traço ocorre como percepção que se evidencia no contraste entre as diferenças e se institui na escritura que inscreve um sentido. E se chega ao enunciado de Derrida: “O traço é a diferença que abre o aparecer e a significação” (1999, p.80). Antes do traço ganhar notoriedade sendo designado por Nakayama ele não possui significado algum.

Assim, o traço sempre será percebido na gramática e no léxico já instituídos nos diversos estilos de pensamento. E no encaixe do pensamento de Meierhold, que tanto evidencia a ideia de contraste (não é por acaso que o seu princípio mais importante é o grotesto, estrutura de contraste em si mesma) busco, por reconhecimento e diferenciação, rastrear os traços de presença do jogo musical de Meierhold nas proposições de três artistas brasileiros: Maria Thais, Ernani Maletta e Rita Clemente.

3.1 Maria Thais: “O Mestre Imaginário”

Não siga a pegada dos antigos, procure o que eles procuraram.

Provérbio japonês

Começo este percurso analítico pelo traço mais definido. Não é tarefa difícil destacar os traços de presença de Meierhold na produção artística da encenadora Maria Thais (Maria Thais Lima Santos)¹⁶⁹, da Cia. Balagan (São Paulo/Brasil). Ainda que a artista não ressalte a relação de “influência” do mestre russo no seu teatro, fato é que grande parte de sua trajetória como pesquisadora foi dedicada aos estudos do teatro de V. Meierhold, especialmente sobre as suas atividades pedagógicas do período dos seus primeiros Estúdios (1911-1916) e isso sempre refletiu nas atividades artísticas e pedagógicas da encenadora e professora.

Na primeira parte desta tese já foi destacada a contribuição de Maria Thais no campo das pesquisas sobre o legado do teatro russo, especialmente o de Meierhold, e sua divulgação no Brasil através de traduções, publicações, cursos e oficinas ministrados. Contudo, na abertura de um minicurso¹⁷⁰ do qual participei, a artista fala de maneira um pouco mais informal sobre o mestre russo:

Existem mestres imaginários. [...] o mestre imaginário para mim é o sujeito que quando você lê os escritos dele ou ouve falar sobre o que ele fez, você tem vontade de fazer as suas próprias perguntas. [...] Meierhold foi e sempre será aquele que me ajuda a fazer perguntas (MARIA THAIS, 2016).

A ideia de “mestre imaginário” encontra ecos também na fala de Ariane Mnouchkine, diretora do famoso Théâtre du Soleil, cujo trabalho também poderia ser abordado pelo viés

¹⁶⁹ Fundadora da Cia Teatro Balagan. Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Como diretora da Cia Teatro Balagan, realizou os seguintes espetáculos: *Cabras* (2015/16) *Recusa* (2012/13), *Prometheus – a tragédia do fogo* (2011/13), *Západ – A Tragédia do Poder* (2006/07), *Tauromaquia* (2004/06), *A Besta na Lua* (2003/04), *Sacromaquia* (2000/01). Dirigiu ainda: *As Cadelas* (1996/97), *A Serpente* (1995), *Os Cegos* (1994), entre outros. E, fora do Brasil, a Cia. Ismael Ivo (com produção da Haus der Kulturen der Welt) no espetáculo *Olhos d’Água*, em Berlim/Alemanha (2004) e o espetáculo *Dorotéia – um estudo* (2004), de Nelson Rodrigues, no Festival Intercity São Paulo/2004, em Firenze/Itália. Colaborou (1999 a 2006) como diretora-pedagoga com a Moscow Theatre – Scholl of Dramatic Art, Moscou/Rússia, dirigida por Anatoli Vassíliev, onde foi coreógrafa do espetáculo *Ilíada*, dirigida por Vassíliev. É autora do livro *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold*, Editora Perspectiva, SP, 2010.

¹⁷⁰ Minicurso “Sair do Território - Arte Cênica, Tradição e Transdisciplinaridade” na Semana Pré-Festival do 48º Festival de Inverno da UFMG entre os dias 15 e 17 de junho de 2016, em Belo Horizonte.

dos traços do jogo musical meierholdiano. Maria Thais afirma que Meierhold é aquele que “a ajuda a fazer as próprias perguntas”, e Ariane Mnouchkine diz que essa “obra multiforme, ardente, em constante diálogo consigo própria ajuda-nos a colocar as questões certas”¹⁷¹.

O espetáculo *Recusa* da Cia. Balagan pode ser considerado um exemplo significativo dos traços das propostas de Meierhold na cena contemporânea brasileira e constitui, por essa razão, o recorte desta análise. É sobre ele principalmente que a diretora Maria Thais tece comentários em sua fala¹⁷², durante o minicurso citado. No entanto, outros espetáculos da sua Cia., como o mais recente *Cabras*, também são passíveis do olhar sobre os rastros de Meierhold. O estudo das proposições de V. Meierhold foi inclusive uma das motivações que deram origem ao encontro de artistas que formaram a Cia Balagan, especialmente a encenadora Maria Thais e o cenógrafo Márcio Medina, há mais de quinze anos na cidade de São Paulo. E tais proposições ainda se constituem, segundo Maria Thais, como um eixo que norteia o trabalho de atuação e de encenação para esses artistas.

Recusa, com encenação de Maria Thais e atuação de Antonio Salvador e Eduardo Okamoto, estreou em outubro de 2012, na Praça Roosevelt em São Paulo. Tendo recebido importantes indicações e prêmios das entidades artísticas brasileiras, o espetáculo integra o repertório da Cia. e continua a ser encenado atualmente.

A pesquisa para a montagem de *Recusa* teve início em 2009, a partir de uma notícia de jornal: “Funai (Fundação Nacional do Índio) recorre à Procuradoria para proteger área de 2 índios isolados” - que falava do aparecimento de dois sobreviventes, índios Piripkura – etnia considerada extinta há mais de vinte anos. Foram encontrados na floresta rindo, às gargalhadas, com um resto de caça. Viviam nômades, perambulando por fazendas madeireiras no noroeste do Mato Grosso, próximo ao município de Ji-Paraná, em Rondônia, região norte do país. Recusavam-se a estabelecer qualquer contato com os não-índigenas. “Foram encontrados enquanto comiam uma caça, tão grande, que provavelmente permaneceriam ali, até que a terminassem, conversando e rindo”, conforme relato do grupo nos cadernos de processo (MARIA THAIS [org], Balagan: Cia de Teatro, 2014).

Foram publicadas sobre o espetáculo várias críticas, além de um “Caderno Pedagógico” que relata o seu processo de criação. A leitura desse Caderno permite conhecer as motivações, as referências, os princípios e o percurso de trabalho traçado pela equipe de

¹⁷¹ “*Au théâtre d’Ariane Mnouchkine*”, entrevista de B. Picon-Vallin com A. Mnouchkine em *Le Monde*, Paris, 4 de março de 1975, p.17. A entrevista foi realizada por ocasião do lançamento, em 1975, do volume II dos *Écrits sur le théâtre de Meyerhold* (1917-1919).

¹⁷² Resposta a uma pergunta do público sobre a influência de Meierhold no seu trabalho. Realizada no dia 16/06/16. A fala completa de Maria Thais está transcrita nos anexos desta tese.

Recusa. E, de saída, é possível perceber ecos do teatro de Meierhold no trabalho da Cia. Balagan. O próprio título do espetáculo faz referência ao termo *otkaz* (em russo, recusa), um dos princípios fundamentais da ação e do movimento nos *études*¹⁷³ biomecânicos, organizados pelo encenador russo. Como para ele, todo movimento começa no sentido contrário o *otkaz* pode ser definido como um movimento contrário à ação ou a direção em que o movimento se desenvolve. Nas palavras de Maria Thais:

Quando nós entramos para a sala de trabalho para fazer o *Recusa*, não tínhamos ideia de por onde começar, e eu falei “vamos começar pela caça”. Então, fui conversar com um antropólogo sobre o projeto e ele me disse que o que estávamos querendo fazer tinha a ver com um tema muito importante da cultura ameríndia que é a recusa [...], a recusa ameríndia”. Trata-se da recusa ao Estado e ele se refere a um texto fundamental chamado “A Sociedade contra o Estado”. O autor, Pierre Clastres, elabora toda uma leitura sobre os modos de organização ameríndia, especialmente guarani, da recusa à organização do Estado. Mas quando ele fala a palavra recusa eu levo um susto porque recusa é um termo da biomecânica de Meierhold. A biomecânica, que é uma outra fundação corporal de gestos e ações, ela tem princípios. E um princípio fundamental é *otkaz*, em russo, que quer dizer recusa, sinal de recusa. Qual o sentido dessa palavra? Quer dizer que todo movimento começa no sentido contrário. Meierhold, ao formular a biomecânica, busca formular também alguns princípios para o movimento. O que seria o movimento expressivo? E ele elabora cinco princípios, dentre eles o *otkaz*.

A ideia de que tudo começa no movimento contrário, para mim naquele momento, iluminava a minha vida. De alguma maneira essa palavra, recusa, reunia todas essas vozes que estavam envolvidas no espetáculo, naquele projeto. Pessoas que estavam no movimento contrário, que queriam ir para outro lugar. E encontrava, digamos, Rússia e ameríndia num lugar absolutamente inusitado, não teórico, mas como princípio poético e criativo. E o projeto ganha esse nome. Há, por exemplo, uma cena que remete à situação dos índios sozinhos e à caça e, ainda que pareça ameríndia, o fundo comum dela é o teatro meierholdiano, não tem nada a ver com a cultura ameríndia. É um pouco como esse livro¹⁷⁴. Todo mundo olha a capa e pensa que é uma cestaria indígena, mas não é. É Rodchenko¹⁷⁵, é russo (MARIA THAIS, 2016).

No que concerne às proposições ligadas ao pensamento musical, o título do espetáculo é igualmente interessante visto que o conceito desenvolvido por Meierhold para a realização do movimento está por sua vez ligado ao termo musical *znak otkaz*, em russo sinal de recusa, bequadro, que significa recusa provisória de uma alteração ascendente ou descendente da nota do sustenido ou do bemol.

¹⁷³ O termo *étude*, em francês (e também em russo, como palavra absorvida da língua francesa), refere-se, em português, a “estudos, exercícios”. Pesquisadoras do teatro russo como Elena Vássina e Maria Thais preferem manter o termo em francês/russo.

¹⁷⁴ Livro da Cia. Balagan intitulado *Balagan - Companhia de Teatro - Caixa-livro com treze mapas e cinco “sanfonas”*.

¹⁷⁵ Aleksandr Mikhailovich Rodchenko. Foi um artista plástico, escultor, fotógrafo e designer gráfico russo, um dos fundadores do construtivismo e design moderno russo.

Contudo, ainda que eu lance esse olhar de certa filiação artística sobre o trabalho da Cia. Balagan, prefiro dar voz à própria Maria Thais que não considera que seu teatro seja “meierholdiano” e afirma que não poderia determinar com certeza em que consiste essa influência:

Eu sei que algumas pessoas veem o meu trabalho e identificam algumas coisas, às vezes identificam a biomecânica, às vezes não identificam, às vezes identificam o gosto por um espetáculo mais polifônico, às vezes identificam essa precisão da encenação em relação ao trabalho do ator, ou a questão de ser uma diretora que se ocupa da pedagogia de ator e isso é uma questão da escola russa e Meierhold é um desses discípulos. Mas eu não teria pretensão nenhuma em dizer que alguma coisa me influencia. Eu estudo isso, esse é o meu tema de paixão, de gosto, de vontade, porque o que ele faz deixa um legado.

[...]

O que mais eu aprendo na Rússia é a questão da artesanaria, é uma arte e para que eu consiga qualquer resultado, por menor que seja, eu tenho que lapidar muito a pedra. Talvez isso seja meierholdiano, mas eu acho que não é só meierholdiano, é da escola russa. Então são duas coisas: o mestre imaginário e a realidade disso como escola, que é muito importante. E Meierhold talvez seja representante disso (*Idem, ibidem*).

Considerando as experiências que pude acompanhar e analisar no processo de construção desta tese, creio que é exatamente esse tipo de relação com as interferências e influências dos mestres do teatro do século XX que parece fazer mais sentido na criação artística hoje, a relação que ressignifica o “mito”, que abre novas perspectivas a partir daquelas já estabelecidas, em oposição à reprodução vazia de determinada técnica ou estética.

Ecoss: Professor Bubus (Meierhold/1925) - Recusa (Balagan/2012)

Traçando a hipótese de que os procedimentos musicais utilizados no processo de *Recusa* são possíveis ecos no teatro contemporâneo do jogo musical proposto por Meierhold, busco aproximar aspectos desse espetáculo aos do espetáculo *Professor Bubus* encenado por Meierhold em 1925.

Para começar uma reflexão sobre essa questão, apresento uma breve análise de *Professor Bubus* com o propósito específico de encontrar ressonâncias do jogo musical meierholdiano com o trabalho da companhia brasileira Balagan.

Totalmente construído sob um material musical, *Professor Bubus* representa antes de tudo um trabalho de laboratório. Meierhold inaugurou um novo status do teatro de agitação política afinando as exigências do Outubro Teatral, ao qual propõe dar um novo fôlego

afastando-se do modelo mais simplista do panfleto para se apoiar prioritariamente sobre a música.

A peça de A. Faiko tem por tema a visão soviética do Ocidente. Ela se desenrola numa vila anônima da Europa, em um meio cosmopolita confrontado a uma crise política e a um levante revolucionário.

No que diz respeito à encenação, três elementos de base compõe em *Professor Bubus* um espaço de jogo, quase abstrato, onde raros objetos situam o lugar da ação e a posição social das personagens: bambus, tapete, piano. Destaco que os bambus são também uma escolha cenográfica do espetáculo *Recusa*.

Figura 42 - Cena do espetáculo “Professor Bubus”, de Meierhold



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa do livro “Meyerhold”.

Figura 43 - Cena do espetáculo “Recusa”, da Cia. Balagan



Fonte: www.ciateatrobalagan.com.br (site oficial da Cia. Balagan).

Os bambus em *Professor Bubus* oferecem um labirinto de portas de entradas e saídas. Um piano de cauda está suspenso em uma espécie de concha cercada de lampiões elétricos. Constantemente em cena, o pianista ocupa muitas vezes uma posição central e dominante. No chão, um grande tapete oval que abafa os ruídos dos passos dos atores assegurando o máximo de qualidade de escuta da partitura sonora. O papel da música é claro: este dispositivo impede que a música seja tomada como simples trilha sonora ou ilustração temporária. *Bubus* é um

“tempodrama”, um novo gênero cênico que Meierhold se propõe a criar no lugar da ópera que ele considerava obsoleta em muitos aspectos.

Composta de fragmentos escolhidos de obras de Listz e Chopin e acrescida de *jazz*, *fox-trot*, tango, etc, a partitura musical organiza um texto irônico que dialoga com as ações cênicas ou as contradiz. Meierhold desenvolveu uma teoria do contraponto que se trata de evitar fazer coincidir o tecido musical e o tecido cênico na mesma medida. O encenador considera o corpo do cantor-ator-músico como uma das vozes que ele inscreve de forma polifônica na partitura do compositor. A originalidade de “Bubus” é colocar-se no meio do caminho entre a cena dramática e a cena lírica.

A música é cenário, ela transforma em salão o espaço abstrato de bambus e tapete. Ela estrutura, sustenta a criação dos atores e estimula sua atenção ativa. No que concerne ao espectador, ela modifica sua qualidade de percepção. “*Professor Bubus* é uma sinfonia tetral”, afirma o crítico A. Gvozdiev (*in* MEYERHOLD, 2009, tomo II, p.126, tradução minha).

Enfim, *Bubus* inaugura uma série de espetáculos profundamente musicais onde as relações cena e música afinam-se e diversificam-se.

Para a equipe da Cia. Balagan, o termo *recusa*, que aparece no decorrer da criação do espetáculo (e acaba dando-lhe nome) e que se afirma em diversos materiais do trabalho (na música, no treinamento da biomecânica, na notícia do jornal, no Butoh, etc.), não é uma negação. É, antes, “uma afirmação perspectiva”, segundo Maria Thais (2016). Uma recusa com potencial afirmativo. A fertilidade do conceito, segundo a equipe, se estende a várias esferas do trabalho criativo: à temática, à técnica e à poética.

Considero também como uma perspectiva as ressonâncias traçadas nesta análise, não como tentativa de classificação, mas como apontamento de uma possibilidade de renovação dos conceitos do teatro do século XX e seus cruzamentos com o trabalho criativo dos atores, encenadores e dramaturgos do século XXI.

Nesse sentido, ainda no que diz respeito ao pensamento musical na cena teatral, encontro correspondências entre as proposições de Meierhold e o processo de criação da Cia. Balagan através do trabalho de Marlui Miranda¹⁷⁶, diretora musical de *Recusa* e especialista em cultura e música indígena. Marlui chamou a atenção dos atores para a maneira como os indígenas se comunicam em português, muitas vezes sua segunda língua, convidando-os a experimentar este “outro português” que comporta também uma outra melodia.

¹⁷⁶ Cantora, compositora e pesquisadora, Marlui Miranda é uma referência internacional da música indígena do Brasil.

O grupo dedicou-se, a partir dessa curiosidade e da escolha de trabalhar “entre línguas”, a experimentar uma construção verbal que, de certa forma, desestrutura a língua portuguesa quando falada. As palavras são em português, mas a fala é construída e ancorada na gramática, nos sons e no ritmo de um idioma indígena, o guarani por exemplo. Dessa forma, a sonoridade criada na fronteira entre uma língua e outra revela parcialidades de pontos de vista, polifonia de discursos, multiplicidades de corpos, perspectivas do mundo.

Paralelamente à experimentação com o texto falado, os atores seguiram na investigação de cantos oriundos de diversos povos ameríndios. Marlui trouxe não apenas canções dos povos Karajá, Kaiapó, Guarani, Bororo, etc, mas a natureza da voz e do verbo pelo reconhecimento dos elementos sonoros e da função do canto no universo ameríndio. O canto ocupa um sentido especial no trabalho, segundo Marlui Miranda. O grupo afirma nos relatos que constam no Caderno Pedagógico, que não gostariam “que o canto exercesse uma função decorativa, ilustrativa, mas que se constituísse enquanto verbo, como ato. É pela ação de cantar que mundos diversos interpenetram-se e dialogam, diferentes perspectivas se encontram” (Cadernos pedagógicos, autoria coletiva, sem página, 2011).

Assim, com o tempo, os atores passaram do canto para fala, da fala para reza, para o murmúrio, para os sons da floresta, para o ambiente, para a paisagem, e só dela – da constituição da paisagem pela voz – foram levados mais uma vez a retornar ao canto. Nas palavras de Marlui Miranda: “na medida em que inseríamos os cantos nos estudos cênicos, fomos aprendendo que a música, arte do tempo, cria espacialidades”.

Dessa forma, a ideia de que o canto e a fala criam a paisagem da cena (de forma complexa, vigorosa e construída com o rigor de uma partitura musical) apresenta similaridades com o princípio de composição de Meierhold que identifiquei como *Jogo sobre a organização sonora e musical* e pode se desenvolver na cena através, por exemplo, dos seguintes procedimentos: “música como personagem” ou “música como ambientação referencial”.

Para Maria Thais, uma das premissas da criação do ator nesse projeto foi trabalhar a partir da composição da cena: “Sua ação [do ator] é agir na imaginação do espectador como uma pausa na música, que suspende e deixa ressoar, prolongar, cresce as notas e a melodia anterior, preparando também a escuta para próxima composição” (*Idem, ibidem*).

Uma das fontes de inspiração e estudo foi o próprio reconhecimento dos modos de transmissão de saberes entre os povos indígenas. Diferentemente da cultura branca, onde a palavra escrita é guardiã de parte considerável de sua mitologia, a grande maioria dos povos

ameríndios são ágrafos e sua mitologia vive e se transforma na oralidade e na corporeidade. Surgem para a Cia. as questões: “Qual prática corporal dialoga com a complexidade do tema? Como eleger um material técnico e poético que nos conduza a encontrar uma tradução cênica homóloga ao universo ameríndio?” (*Idem, ibidem*).

As práticas eleitas foram: um trabalho técnico a partir da Yoga, o Butoh, e os princípios do movimento expressivo propostos pelo encenador russo V. Meierhold no *étude* biomecânico “Disparando o Arco”. No decorrer do processo foram incluídos também os jogos de tradições indígenas. Estas práticas corporais sempre antecediam o trabalho de criação e elaboração de “Estudos Cênicos”, e além de serem disparadores de uma certa organização corporal, faziam emergir determinadas células que mais tarde irão compor a estrutura do espetáculo.

É interessante notar que a utilização de práticas corporais orientais tradicionais também ressoam no modo de trabalhar de Meierhold que aliava na construção de sua pedagogia teatral as técnicas tradicionais (ou “autenticamente teatrais”) das culturas orientais às experimentações de vanguarda do início do século XX.

Vale dizer ainda que o contato e prática dos Estudos Biomecânicos ocorre de forma sistemática - em períodos condensados de treinamento ou em laboratórios mais longos - nas diferentes fases da trajetória da Cia. Balagan.

Figura 44 - Estudo biomecânico “Disparando o Arco”



Fonte: PICON-VALLIN, 2004, edição francesa do livro “Meyerhold”

Em *Recusa* a escolha do Estudo “Disparando o Arco”, nomeado inicialmente por Meierhold como “A Caça”, durante o período de trabalho no Estúdio da Rua Borondiskaia, foi primeiramente pela sincronia do tema. Segundo Maria Thais, a única referência que tinham da dupla de indígenas descrita na reportagem de jornal que inspirou o projeto é que riam, enquanto comiam uma caça recém abatida. A caçada foi a ação e a situação que moveu o início da pesquisa, e transformou-se em um mote, um tema de inúmeras improvisações. Nas palavras da encenadora:

Desde o início agregamos aos improvisos do tema da Caçada o vocabulário que compõe o Estudo Biomecânico “Disparando o Arco”, que catalisou o trabalho com a imaginação criadora. Além de materializar a imagem poética que é o tema da criação, a recusa biomecânica possibilita o treino de outros princípios expressivos do movimento.

“Disparando o Arco” é construído, como a maioria dos Estudos Biomecânicos, a partir do trabalho com um objeto imaginário - no caso, o arco e a flecha – com o objetivo de evidenciar no corpo do ator os artifícios, a teatralidade. Assim, cabe exclusivamente ao corpo do ator a responsabilidade de dar visibilidade ao invisível, de ser, ao mesmo tempo, o criador (o arqueiro), e o instrumento (o arco), de transmutar-se portanto?” (*Idem, ibidem*).

Figura 45 - “Disparando o Arco” em *Recusa*



Fonte: www.ciateatrobalagan.com.br (site oficial da Cia. Balagan)

Maria Thais e os atores de *Recusa* contam que descobriram, a partir de suas pesquisas sobre o tema, que para os ameríndios o mundo sempre existiu – não houve um começo – somente as coisas e os seres não o habitavam. E o mundo já acabou diversas vezes, configurando um ciclo de construção e destruição constante. E a seguinte questão foi colocada:

[...] como construir um mundo de “poesia”, de mitos, mediado pelo corpo do ator, pela ação do ator no espaço, pelo ator friccionado ao espaço, que nos conduzisse à histórias que não possuem, necessariamente, um começo ou fim; mas que, ao contrário, são imagens, passagens que se acumulam na memória. Ou seja, não trazem um “fim”, pois o tempo, a cronologia das ações não são organizadores dos sentidos (*Idem, ibidem*).

A partir destas questões, a aposta da dramaturgia de Luís Alberto de Abreu¹⁷⁷ em *Recusa* foi estruturar a composição como uma rapsódia, uma forma narrativa composta de fragmentos épicos sem hierarquia entre si, onde cada unidade épica tem valor em si podendo se situar em qualquer ponto da rapsódia.

Destaco que o termo rapsódia é também apropriado pela música, amplamente utilizado ao longo de sua história e refere-se a uma justaposição, de pouca unidade formal de melodias populares e de temas conhecidos, extraídos com frequência de óperas e operetas. Assim, através do olhar musical, a estruturação formal do espetáculo apoiada na rapsódia pode configurar mais um eco das propostas de Meierhold para o jogo musical concretizada pelo princípio de *Jogo sobre a estrutura e a forma musical audível ou inaudível*. É o que Meierhold faz quando se inspira na forma sonata para criar sua *Dama das Camélias*, de 1932; ou na ideia de “sinfonia” para *Professor Bubus*.

Em suma, esses são possíveis traços da presença meierholdiana em *Recusa* identificados pelo reconhecimento dos mesmos em *Professor Bubus*:

- A cenografia que é também uma construção sonora (bambus);
- A composição a partir de fragmentos;
- O jogo corporal composto de segmentos vocais estritamente controlados;
- O “meio caminho” entre a cena dramática e a cena lírica;
- A música utilizada para modificar a qualidade de percepção do espectador;
- A referência à forma musical para organizar o espetáculo (rapsódia em *Recusa* e sinfonia em *Bubus*).

Enfim, se o processo de criação de *Recusa* da Cia. Balagan oferece-nos a oportunidade de reconhecer rastros específicos de procedimentos do jogo musical meierholdiano, de um modo mais geral, toda a trajetória artística da encenadora e professora Maria Thais parece ser atravessada pelo o que ela chama de “gosto por um espetáculo mais polifônico”. E sob diversos aspectos, esse é um princípio enormemente característico da cena e da pedagogia teatral de Vsévolod Meierhold.

¹⁷⁷ Dramaturgo, roteirista e professor, autor de mais de sessenta peças teatrais. Autor premiado, Luis Alberto de Abreu passou a escrever também roteiros para cinema e TV.

3.2 Ernani Maletta: polifonia como princípio da formação artística

A pedagogia é o ponto que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele.

Hanna Arendt

Quando a música atinge o seu mais alto poder, ela deve se tornar forma no espaço.

Shopenhauer

“Liberar o conceito de polifonia das grades conceituais da Música” [e da literatura, acrescento]. “Com essa premissa filosófica se abre a exposição de Ernani Maletta, provocando uma reação em cadeia na compreensão e revitalização da gramática e da composição da escritura cênica”. É como começa o prefácio escrito pela extraordinária artista italiana Francesca Della Monica (*in* MALETTA, 2016, p.15) para o brilhante livro “Atuação polifônica: princípios e práticas” de Ernani Maletta.

Considero o presente trabalho uma pequena parte da reação em cadeia mencionada pela autora do prefácio. Não seria exagero dizer que, pela originalidade da proposta de Maletta que amplia consideravelmente as perspectivas das relações entre teatro e música, a pesquisa empreendida por ele abre uma porta pela qual esta e tantas outras puderam passar.

Ao ressaltar que as diversas formas de expressão artística baseiam-se “em conceitos e parâmetros que são princípios fundamentais para que as habilidades a elas relacionadas sejam desenvolvidas” (MALETTA, 2016, p.24) e que muitos desses princípios são apropriados por diversos campos artísticos distintos, que os ressignificam conforme a natureza de cada campo, Maletta conclui que “não se pode afirmar que alguns desses conceitos sejam propriedade exclusiva de um único campo artístico” (*Idem*, p.25) e aborda, portanto, os paradigmas da Música sob um novo olhar:

Dessa forma, a arte que atualmente identificamos pelo termo *música*, ao se constituir como campo do conhecimento autônomo, apropriou-se de diversos conceitos e parâmetros – **ritmo, altura e intensidade, entre outros** – que, conforme as necessidades e objetivos do universo musical, foram exemplarmente desenvolvidos e sistematizados, tendo sido criadas inúmeras metodologias e estratégias pedagógicas para o seu ensino na formação de músicos. A intensa vinculação desses parâmetros ao universo musical certamente é a razão pela qual comumente nos referimos a eles como “parâmetros musicais” ou “conceitos do universo musical” [...]. Contudo, mesmo que continuemos nos referindo a eles dessa forma, devemos ter em mente que **esses conceitos são independentes da arte Música.** (*Idem*, p.25, grifo meu).

Essa é justamente a premissa, o campo aberto por Ernani Maletta sem o qual não seria possível o tipo de abordagem que faço quando menciono os princípios “musicais” de Meierhold. Se num primeiro momento a ideia de que tais princípios são independentes da arte Música pode parecer contrariar a operação que é realizada nesta tese - cujo título contém a expressão “jogo musical no teatro” sugerindo que se trata do “empréstimo” dos parâmetros de uma arte à outra - um olhar mais cuidadoso permite perceber que o objetivo é exatamente tensionar esses princípios, ampliá-los, sem contudo desconsiderar as estratégias já desenvolvidas no campo da música.

Se apesar da “intensa vinculação desses parâmetros ao universo musical”, Maletta proclama-os independentes, também não se pode desconsiderar tal vinculação, ou seja, as estratégias, técnicas e métodos sistematizados pela disciplina Música. Ao contrário, penso que o melhor a fazer é aproveitá-los nos processos pedagógicos e de criação, mas potencializados e livres de uma categorização limitante. É o que fazem Ernani Maletta e Vsévolod Meierhold.

Separados pelo tempo e pela distância geográfica e cultural entre o Brasil e a Rússia, a semelhança mais imediata entre os dois artistas é a formação musical.

Meierhold não era maestro mas era capaz de reger a orquestra do seu teatro na ausência do regente, tocava muitos instrumentos e poderia ter sido violinista de orquestra se quisesse.

Cantor, regente, diretor musical, além de ator, pesquisador e professor, Ernani Maletta foi professor de matemática e regente de Coral sendo um dos responsáveis pela renovação do Canto Coral no Brasil com arranjos vocais inovadores, um repertório que valorizava a Música Popular Brasileira e, especialmente, pela utilização de recursos cênicos nas apresentações, o que levou à denominação Coro Cênico.

Meierhold, por sua vez, aprofunda as artes que o teatro convoca: encenador, ele é também tradutor, autor dramático, cenógrafo, está, enfim, a par de todas as áreas ligadas ao palco. Segundo Picon-Vallin,

[...] Ele se engaja ao lado dos líderes dos movimentos literários, depois pictóricos, que ele atrai para o seu teatro, mas não pertence realmente nem aos círculos simbolistas, nem, mais tarde, ao construtivismo, (...), porque ele é, antes de tudo, homem de teatro, e o teatro tem suas próprias leis (PICON-VALLIN, 2013, p.22).

A multiplicidade de campos do conhecimento experimentados (sem perder de vista a autonomia do teatro) e a articulação de suas práticas pedagógicas dos parâmetros musicais no teatro ancorados na ideia de polifonia são semelhanças no pensamento e na prática dos dois artistas.

Maletta se dedica ao estudo aprofundado da polifonia. No capítulo 2 de seu livro, ele percorre a história do teatro através do olhar da polifonia, desde o Teatro da Antiguidade (fazendo referências ao Ocidente e ao Oriente) ao século XX com o objetivo de contribuir para a melhor compreensão da natureza polifônica do teatro e discorrer sobre como essa natureza pode ser destacada ou não ao longo de sua história.

Quando aborda o Teatro da Grécia Antiga, o autor levanta uma importante questão a propósito do conceito de música e sua etimologia na palavra *mousiké* que, por sua vez, refere-se às nove Musas (*Mousas*), “deusas do conhecimento que inspiram o homem às artes e às ciências”. O termo contemplava, assim, um amplo leque de assuntos:

Cabe comentar que a parte da *mousiké*, que hoje traduzimos por *Música*, considerada como o estudo dos números em movimento, integrava o conjunto de quatro disciplinas matemáticas, o *quadrivium*, que também era composto pela Aritmética (estudo dos números em repouso), pela Geometria (estudo das formas em repouso) e pela Astronomia (estudo das formas em movimento). Portanto, “o pensamento musical grego concebe o fenômeno musical de um modo complexo e multiforme” que, além das questões que envolvem as relações sonoras, englobava outras que hoje identificamos como pertencentes à Poesia, à Dança, bem como à Matemática, à Física e à Filosofia (MALETTA, 2016, p.76).

Maletta, sendo músico e matemático, considera que quando esse conceito se desmembrou em campos diversos, uma parte, que conhecemos como Música, preservou seu nome, gerando “a falsa ideia de que eles [os conceitos e parâmetros dessa arte] seriam legítimos apenas dela” (*Idem*, p.77).

Outra falsa ideia relacionada ao conceito de polifonia que Maletta desconstrói, é a de que ao conceito de *voz* devem ser associadas somente características sonoras. É completa:

[...] há uma tendência em se utilizar o termo polifonia como próprio dos universos sonoros – em particular a Música –, de modo que não é raro encontrar o uso do termo em outros campos do conhecimento como se fosse uma expressão metafórica (MALETTA, 2016, p.36).

É curioso notar que quando menciono a polifonia no teatro do Meierhold, ou mesmo no teatro em geral, sobre as “as vozes da encenação” por exemplo, preciso insistir que não se trata de metáfora. Mesmo quando os ouvintes são estudantes ou artistas do teatro, percebo que

muitos interpretam as propostas “*como se fosse* uma polifonia”, como se essa ideia não fosse possível fora do contexto musical.

Maletta continua sua análise que derruba a ideia de metáfora para a polifonia no teatro:

[...] uma das acepções de voz, desde sua origem grega, é “faculdade, uso *ou* direito de palavra”, bem como direito de manifestar opinião’. Já o termo *opinião* pode significar ‘maneira de pensar, de ver, de julgar; ‘julgamento pessoal, parecer, pensamento’; ‘posição precisa, ponto de vista adotado, ideia, tese’. Com base nessas acepções, voz se define como a *manifestação de um ponto de vista particular, a expressão do pensamento (individual ou coletivo) que se tem sobre determinada questão, qualquer que seja o veículo usado pra tal*. Portanto, o termo voz, em sentido amplo, não representa necessariamente um fenômeno sonoro. Essa assertiva nos permite, sem que seja necessário recorrer ao uso de metáforas, estender a ideia de *polifonia* – muitas vozes – a universos não exclusivamente sonoros, *que tanto quanto a Música podem se apropriar legitimamente dela (Idem, ibidem)*.

O conceito de polifonia segundo o teórico e filósofo russo Mikhail Bakhtin, também é estudado por Ernani Maletta que analisa a obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, na qual Bakhtin problematiza a emergência do “romance polifônico”. Ainda que, segundo Maletta, o autor não apresente nenhuma definição explícita sobre o conceito de polifonia nem se preocupe em estabelecer uma distinção entre as ideias de dialogismo¹⁷⁸ e polifonia, é na ideia bakhtiniana sobre o assunto, além da etimologia do termo e de sua utilização no campo da música, que Maletta identifica as premissas que fundamentam a construção da definição que ele propõe:

[...]polifonia é o entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir umas nas outras sem prejuízo de sua autonomia, e que têm igual importância para o estabelecimento do sentido que assim se produz (Idem p.48).

Dada a definição de polifonia e no caminho da construção do pensamento de Ernani Maletta na direção de uma atuação polifônica, é importante esclarecer também o que o autor identifica como teatro, quais seriam suas propriedades e atributos.

Maletta aprofunda a discussão sobre a *natureza* do teatro, dizendo que “muitas manifestações expressivas possuem uma *matéria-prima protagonista*, isto é, um único elemento que *principalmente* as identifica (Idem, p.57). A matéria-prima protagonista da arte musical, por exemplo, seria o som, por mais que existam outros signos presentes. Nas Artes

¹⁷⁸ O dialogismo, para Bakhtin, é o elemento constitutivo de qualquer discurso, pois, mesmo que este emane de uma única pessoa, ele será dialógico tendo em vista que a palavra de um interlocutor sempre será perpassada, atravessada, condicionada pela palavra do outro (MALETTA, 2016, p.42).

visuais, a imagem; na Literatura, a palavra; na Dança, o movimento do corpo pelo espaço. Mas a natureza do Teatro “é justamente a *impossibilidade de se eleger uma matéria-prima única protagonista*”, pois, segundo Maletta

[...] para que a uma manifestação teatral se efetive, faz-se imprescindível a *simultaneidade de produções de sentido* criadas por intermédio de *diversas matérias-primas expressivas*, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes), entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som. Percebe-se, então, que a *linguagem teatral* como um complexo sistema de signos, é o *entrelaçamento de manifestações verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais* – que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas (*Idem*, p.58).

Assim, Maletta conclui que o teatro é uma arte de natureza polifônica, citando também Roland Barthes, que se refere diretamente ao termo, afirmando que o teatro é uma “verdadeira polifonia informacional” (BARTHES *apud* MALETTA, 2016, p.58).

Meierhold, considerado “o inventor da encenação”, pensou o teatro justamente como esse sistema complexo de relações em que diversas vozes se articulam para a escritura da cena, sejam palavras, imagens, sons ou movimento. E a ideia ampliada de composição musical foi determinante no seu modo de operar esse organismo e, conseqüentemente, nas práticas de formação desenvolvidas com artistas e estudantes no intuito de fazer as renovações necessárias ao novo teatro que ele desejava.

Francesca Della Monica destaca que, pelo conhecimento da harmonia tonal e das organizações harmônicas contemporâneas e, por outro lado, o conhecimento da cena teatral, Maletta tem a possibilidade de estender a prática da composição a uma dimensão maior que a da música, conjugando parâmetros musicais e extramusicais. O mesmo se aplica a Meierhold (profundo conhecedor das “leis musicais” tradicionais e das novidades de sua época). É o que foi colocado como “ideia ampliada de composição musical” no parágrafo anterior.

Destaca-se também o caráter de equipolência das vozes, isto é, todas devem ter a mesma importância: “consistir de diversas partes de igual importância” é uma das definições de polifonia na música mesmo (MALETTA, 2016, p.36).

Os conceitos de simultaneidade, independência e equipolência que caracterizam a polifonia na visão de Ernani Maletta ecoam as reflexões de Meierhold sobre as formulações de Wagner, notadamente o *Gesamtkunstwerk*.

A ideia de Wagner, como já foi abordado na parte 1 desta tese, é que a arte teatral não pode existir em si, ela só existe como manifestação concordante da música, poesia, pintura, arquitetura etc. Surge como resultado de uma combinação das outras artes.

E é no esforço de evitar mal-entendidos/equívocos a respeito da natureza polifônica do teatro destacada por ele, que Maletta ressalta que não afirmou, “em hipótese alguma, que o Teatro seria a manifestação simultânea da Música, das Artes Visuais, da Literatura e da Dança como artes autônomas – o que seria retomar a ideia wagneriana de *Gesamtkunstwerk* [...] (*Idem*, p.61).

Ambos, Maletta e Meierhold¹⁷⁹, recorrem a Appia para chamar a atenção para a distinção entre entender que o teatro é uma arte autônoma que compartilha conceitos e fundamentos com outras artes e, por outro lado, entender que ela seja uma combinação delas. Maletta destaca do texto *A obra de arte viva*, que Meierhold também referencia, a seguinte citação de Appia:

[...] um aforismo dos mais perigosos induziu-nos e continua a induzir-nos em erro. Homens dignos de fé afirmaram-nos que a arte dramática era a reunião harmoniosa de todas as artes; [...] Isto é sedutor, sedutor pela simplificação repousante que nos oferece, assim, e apressamo-nos a aceitar este disparate. Coisa alguma na nossa vida artística moderna o justifica (APPIA *apud* MALLETA, 2016, p.61).

Em consonância com o pensamento de Appia e na recusa do conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk* (recusa evolutiva no caso de Meierhold e imediata para Maletta) os dois artistas consideram, portanto, que o teatro não é uma síntese de artes mas compreende múltiplos discursos que, segundo Maletta, “são baseados em conceitos fundamentais *que são próprios do Teatro* e que *também* são próprios e foram sistematizados por outras formas de expressão artística” (p.62-63). E essa premissa determina os caminhos que irão trilhar para o desenvolvimento de uma pedagogia.

Maletta considera três pontos de vista sob os quais podem se estabelecer as relações entre música e teatro: participação, interdisciplinaridade e polifonia. Para compreensão mais precisa desses pontos reproduzo abaixo as definições:

Participação: quando um número musical, como tal, é inserido na cena teatral, geralmente por meio do canto ou da execução instrumental – a arte Música é uma personagem, *os atores cantam e/ou tocam representando músicos*, que praticam essas ações buscando alcançar objetivos da arte musical, que privilegiam o virtuosismo sonoro por meio das técnicas do canto e dos instrumentos.
Interdisciplinaridade: quando o teatro, como arte/disciplina autônoma, incorpora e se apropria de procedimentos e métodos que *não seriam próprios dele*, mas da Música como outra arte/disciplina autônoma – **processo característico em particular do teatro de Meyerhold.**

¹⁷⁹ Ver p.42 no tópico “Referências”: “Appia: a encenação musical”.

Polifonia: identificada aqui como a natureza do Teatro, ao se considerar a existência no Teatro de um discurso musical que é próprio dele, intrínseco a ele, não como um representante da arte Música, mas como um dos fios que tecem a trama teatral – o que também pode ocorrer explicitamente na forma do canto e da execução instrumental, quando a arte Música não se mostra como uma personagem por si só; os atores cantam e/ou tocam, mas não o fazem representado músicos, pois não praticam essas ações buscando alcançar necessariamente os objetivos da arte musical, mas os objetivos da arte teatral, uma vez que, mesmo que seja em detrimento do virtuosismo sonoro buscado pelo músico, privilegiam o sentido dramático que se pretende alcançar, e que pode exigir emissões sonoras, tanto vocais como instrumentais, que transgridam ou sejam até mesmo contrárias aos padrões de qualidade da arte Música, com a imprecisão no que diz respeito aos parâmetros afinação e ritmo e o uso de timbres não apolíneos. Um exemplo particular e muito expressivo deste ponto de vista é o teatro de Brecht. (*Idem*, p.65, grifo meu).

O autor aponta a *interdisciplinaridade* como processo característico do teatro de Meierhold. Sem dúvida, esse tipo de relação é bastante recorrente e reforçada inclusive pelo tipo de análise que apresento nesta pesquisa. Mas fato é que o teatro de Meierhold, em constante transformação por causa das pesquisas incansáveis do artista, em suas diferentes fases e sob aspectos variados, abrange essas três formas de interação. Os 19 princípios e 41 procedimentos de jogo musical no teatro meierholdiano que foram rastreados e apresentados na pesquisa que empreendi poderiam, em certa medida, estar distribuídos de acordo com as modalidades de participação enunciadas por Maletta.

Por exemplo, a relação de *participação*, a mais simples delas, encontrada em praticamente todas as formas de teatro (Brecht, Stanislávski etc), pode ser identificada no teatro de Meierhold no princípio de *Jogo sobre o ator/personagem cantor ou instrumentista* pelos procedimentos “expressão psico-fisiológica da personagem através do canto”, “expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical” e “músico como personagem”.

No meio do caminho pode-se considerar, por exemplo, o princípio de *Jogo sobre a estrutura e a forma musical audível ou inaudível* com seus procedimentos: “música como base construtiva: forma suíte”, “música como base construtiva: forma sonata”, “música como base construtiva: forma sinfônica” e “música como base construtiva: opereta tragicômica”. Sob certo ponto de vista é possível entendê-los como *interdisciplinaridade*, já que Meierhold “toma emprestadas” as formas musicais para compor a cena teatral. Por outro lado, trata-se de um princípio estrutural e, apesar da nomenclatura musical, é com a matéria mesma do teatro, intrínseca a ele, que se dá a composição da cena.

Já no grau mais alto de complexidade, a relação de polifonia está presente, principalmente, nos dois mais importantes princípios de jogo do teatro de Meierhold: *Jogo sobre a composição paradoxal*, que encerra o grotesco no teatro do encenador, e *Jogo sobre o*

tempo, em quase todos os procedimentos a eles relacionados: “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”, “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 *ralentando* ou *acellerando* para o jogo cênico” e “construção de episódios indicados por termos musicais de andamento”.

Maletta comenta que “um exemplo particular e muito expressivo deste ponto de vista [relação de polifonia] é o teatro de Brecht”. E essa pode ser uma pista para que se possa considerá-lo também no teatro meierholdiano, já que muito do que é atribuído ao teórico e encenador alemão foi experimentado antes por Meierhold, como é o caso do próprio efeito de distanciamento¹⁸⁰.

Contudo, é no capítulo intitulado “A Dimensão Polifônica do Trabalho do Ator em Teorias e Propostas Estéticas da Cena Moderna e Contemporânea”, quando Maletta se propõe a analisar as propostas de nove importantes mestres/encenadores, que Meierhold é detidamente analisado sob o ponto de vista da polifonia. Dessa forma, temos a chance de observar quais aspectos do teatro de Meierhold serão destacados pelo pesquisador. E é justamente a essa conclusão que Maletta chega:

Meyerhold talvez tenha sido o mestre teatral que mais explicitamente se referiu ao termo polifonia como a natureza do Teatro, mesmo que as suas propostas sejam mais conhecidas pelas relações interdisciplinares entre as artes Música e Teatro (*Idem*, p.135).

Já no início do seu texto acerca de Meierhold, quando Maletta cita a pesquisadora Maria Thais em sua afirmação de que Meierhold pretendia “levar a termo a sua concepção de uma cena que se constituía na **fusão** dos aspectos plásticos, do jogo dos atores, da harmonia do movimento, das linhas, do gesto, da música, da cor” (MARIA THAIS *apud* MALETTA, 2016, p.136, grifo meu). Ernani propõe um importante deslocamento da análise na direção da polifonia:

Na verdade, para destacar que a polifonia é uma constante no pensamento e na prática de Meyerhold, **em vez de “fusão”, eu diria *contraponto ou diálogo*** entre os discursos plásticos, musicais, gestuais e verbais, uma vez que o termo *fusão* poderia sugerir a perda da autonomia dos diversos elementos que, dissolvidos, perderiam

¹⁸⁰ Assunto abordado no tópico “Brecht: *Verfremdung* e uma relação “fictícia” p.67.

suas identidades para formar uma “mistura-síntese” das artes [...] (MALETTA, 2016, p.136, grifo meu).

De fato o contraponto é uma das ideias mais caras ao encenador que busca desenvolver mesmo uma “Teoria do Contraponto” em seu teatro, enquanto a noção de fusão é claramente refutada por ele desde seus estudos de Wagner e Appia, ainda no início do século XX.

Maletta também destaca, dentre os diversos conceitos que constituem o pensamento de Meierhold, a estrutura polifônica da *composição paradoxal* e do *grotesco* (p.137) corroborando com a ideia, que vem sido defendida até aqui, de que o teatro de Meierhold abrange a dimensão polifônica de forma consistente e consciente. Maletta aponta essa dimensão na prática pedagógica do encenador:

Em sua prática pedagógica, era explícito o seu interesse pelo que identifico como formação polifônica, isto é, um conjunto de estratégias pedagógicas nas quais se entrelaçam diversos discursos de formação, cada um deles baseado em um campo do conhecimento diferente, em especial nos campos artísticos. Isso se revelava, em primeiro lugar, na multiplicidade de campos contemplados nas diversas disciplinas oferecidas – não como matérias fixas, mas que poderiam “ser criadas a qualquer momento, em função de eventuais demandas surgidas” [...] (*Idem*, p.138).

O pesquisador ressalta ainda que muitas ações pedagógicas utilizadas pelo encenador russo “já eram, por si, **estratégias polifônicas**, uma vez que eram resultado do contraponto entre procedimentos e metodologias próprios de campos diferentes” (*Idem*, grifo meu).

Esse é, a meu ver, exatamente o ponto de maior simetria entre as propostas artísticas de Maletta e Meierhold: a criação de *estratégias pedagógicas polifônicas*. Ambos pautados pela intensa pesquisa sobre as formas de assimilação dos fenômenos da música na cena, através da atuação especialmente, no teatro. Os percursos criados por Ernani Maletta para a assimilação de conceitos como ritmo, melodia, estrutura harmônica, por exemplo experimentados através do corpo, antes do pensamento. E aqueles procedimentos do teatro meierholdiano, como a Leitura Musical do Drama e a famosa Biomecânica na tentativa de desenvolver uma pedagogia para a *atuação polifônica*.

Atuação polifônica é o conceito, fundamentado na natureza polifônica do teatro, apresentado por Ernani Malletta a partir das suas reflexões sobre o artista teatral e definido como:

[...] discurso de atuação que cada artista teatral compõe no decorrer do processo de criação do qual participa, apropriando-se de múltiplos discursos propostos pelos demais criadores. Esse artista, tendo incorporado os conceitos e princípios que fundamentam cada um desses múltiplos discursos criativos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras desses discursos – isto é, das proposições de todos os profissionais criadores do espetáculo – e atuar polifonicamente (*Idem*, p.67).

Uma importante distinção (que Meierhold adoraria ver explicitada nesses termos¹⁸¹) é a que Maletta faz entre o artista multiperceptivo e o artista multivirtuoso, “isto é, aquele que desenvolveu, em alto grau, as técnicas das diversas artes”:

Em vez disso, o artista multiperceptivo não será necessariamente aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua máxima expressão de virtuosismo, mas o que *conseguiu perceber, compreender, incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais* que definem e sustentam cada forma de expressão artística (*Idem*, p.24).

Essa foi, pedagogicamente, uma das sagas de Meierhold na direção do seu novo ator ideal. Além de estabelecer para os seus Estúdios um programa de disciplinas de outras áreas (ginástica, esgrima, dança, boxe, disciplinas circenses, esportes coletivos etc)¹⁸², o encenador trabalha, desde o seu primeiro Estúdio nos anos 10, com exercícios específicos que tinham como objetivo a racionalização do movimento, a compreensão do ritmo e o desenvolvimento do sentido do tempo, em suma, objetivos que a biomecânica, na década de 20, viria a compreender e que dizem respeito à assimilação de princípios musicais e espaciais na ação do ator. E essas ideias encontram ressonâncias nas de Ernani Maletta:

[...] a habilidade musical do artista não está apenas na sua capacidade em ser um exímio cantor ou instrumentista, mas também na descoberta de possibilidades rítmicas, de variações de intensidade e na apropriação dos parâmetros relacionados ao *tempo*, indispensáveis para se dizer um texto, para desenhar no espaço um movimento corporal ou para compor a iluminação de uma cena (MALETTA, 2016, p.25-26).

¹⁸¹ Basta conferir as inúmeras críticas (um tanto ácidas) que Meierhold faz aos atores virtuosos em determinados aspectos. Dois exemplos de virtuosismo vocal que irritava o encenador: “[...] parece-me que Garin é o único capaz de ser o nosso Tchatski [personagem de O Revizor]: é um rapaz malicioso, não um “orador”. Em Iakontov eu tenho o “tenor” no sentido musical do termo, e o “metido a bonito” [...]. Ah, os tenores, que eles vão pro diabo!” (MEIERHOLD *apud* ABENSOUR, p.479-480).

“Se Katchalov não tivesse uma voz tão bonita, ele seria um ator ainda melhor. [...]. A voz é necessária, mas não é tudo: o admirável Mikhail Tchékhev não tinha voz alguma” (MEYERHOLD, 1992, tomo IV, p.355, tradução minha).

¹⁸² O programa variava de estúdio para estúdio de acordo com as transformações das ideias artísticas de Meierhold.

O ator pode adquirir uma excelente consciência corporal, um efetivo controle dos seus movimentos e realizar com competência elaborados desenhos coreográficos sem, necessariamente, precisar tornar-se um virtuoso bailarino (*Idem*, p.26).

Assim, o que Maletta postula para o artista cênico, “independentemente da questão do virtuosismo, é a importância da incorporação dos fundamentos que o Teatro compartilha com as diversas formas de expressão artística” (*Idem*, p.26). Ele trata, portanto, dos princípios e práticas que devem orientar a formação do artista cênico para que a sua atuação compreenda a multiplicidade de discursos simultâneos que caracteriza a ação teatral. E por mais que em alguns momentos o foco seja o ator, Maletta afirma que a discussão se estende a cada um dos artistas cênicos – encenadores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, músicos, profissionais da voz e do movimento corporal, maquiadores – e todos os demais envolvidos na criação teatral.

A questão da formação dos artistas da cena também permeava o pensamento de Meierhold. Além de ocupar-se da formação de encenadores (primeiro curso de direção teatral de que se tem notícia), que ele dizia ser “a mais ampla especialização do mundo”, o mestre russo tem outras atividades pedagógicas interessantes no currículo.

Em certo momento de sua trajetória, em torno do Outubro Teatral, durante a guerra civil, em um clima político bastante tenso portanto, Meierhold organiza e investe sua energia nos *Kurmastsep*, Cursos de Domínio da Encenação, ciclos curtos para formar instrutores dos teatros de periferia, dos teatros móveis destinados aos operários, soldados e camponeses, dos grupos de agitação. Era um ensino ao mesmo tempo experimental e orientado para fins muito práticos e imediatos: “fazer participar na maestria criativa, novas forças provenientes das grandes massas democráticas” (Programas dos *kurmastsep* in PICON-VALLIN, 2013, p.96).

A originalidade desse projeto pedagógico, segundo Picon-Vallin, é não ser destinada à formação de atores, mas de futuros encenadores, cenógrafos ou técnicos, e em fornecer

“[...] **um domínio comum** a partir do qual serão capazes, **cada um na sua especialidade**, de **pensar o teatro** não como um conglomerado de diversas disciplinas artísticas, mas **como uma ‘arte independente’**” (PICON-VALLIN, 2013, p.96, grifo meu).

Meierhold escreve nos Programas dos *Kurmastsep*:

A submissão de tudo que se faz no teatro a leis teatrais, a exigências, a tarefas teatrais: no teatro, não há lugar para uma arte que nasce fora do teatro, que responda

a outras tarefas que não sejam aquelas do teatro [...]. O teatro não pode ser o lugar onde se reúnem, para mostrar seu saber, técnicos, escritores, pintores, etc. Agora os teatros devem eles mesmos criar seus quadros (Programas dos kurmastsep *in* PICON-VALLIN, 2013, p.96).

Portanto, faço coro à conclusão de Erani Maletta de que “o ator meyerholdiano era formado para atuar polifonicamente” (MALETTA, 2016, p.144). O mesmo enfatiza a pesquisadora Maria Thais que considera que “ao dotar o ator de múltiplos recursos expressivos, Meierhold pretendia capacitá-lo a ser também um instrumento polifônico (MARIA THAIS, 2009, p.154). Só acrescento que Meierhold, da mesma forma que Maletta, estende a necessidade da *atuação polifônica* para todos os outros artistas cênicos, além do ator.

Finalmente, apontadas as simetrias entre os princípios artísticos e pedagógicos estabelecidos por Maletta e Meierhold, serão destacados alguns traços consonantes (e dissonantes) das práticas dos dois artistas.

Francesca Della Monica, cuja pesquisa se volta para a voz, mas em uma perspectiva igualmente inovadora e complexa, considera que

Ernani nos ensina que estudar e praticar a polifonia teatral prepara o artista cênico para a complexidade do evento dramático; e, paralelamente, para escavar e compreender as razões profundas da composição que ganha vida na cena (DELLA MONICA *in* MALETTA, p.17).

O percurso do artista para o desenvolvimento das suas práticas pedagógicas começa pelo reconhecimento do Canto Coral, na sua trajetória, como forma e instrumento para a atuação polifônica. Maletta diz que sua “sensibilidade artística sempre foi estimulada por várias vozes” (2016, p.236). Não somente as vozes cantadas, mas outras vozes como a Matemática. No início de sua formação, Maletta tornara-se monitor da disciplina em um projeto pedagógico de sua escola ao mesmo tempo que se tornara músico.

As diversas experiências com grupos corais e, especialmente a montagem do espetáculo cênico-musical *Manoel, o Audaz*¹⁸³, são apontadas por Ernani Maletta como possibilidades de perceber

¹⁸³ Espetáculo cênico-musical, apresentado no Teatro do Sesi, em Belo Horizonte/Minas Gerais, em setembro de 1990.

[...] que havia faltado na formação artística daquelas pessoas [...] a incorporação dos princípios básicos das diversas linguagens artísticas, além da Música, que se faziam presentes naquela proposta de espetáculo cênico-musical” (*Idem*, p.242)

De toda forma, Maletta destaca que o grupo tinha uma “significativa facilidade e desenvoltura quanto à multiplicidade de elementos cênicos presentes no espetáculo”. E lhe surgiu aí a ideia de que a prática da polifonia vocal teria sido facilitadora nesse processo, já que os artistas estariam mais sensibilizados a perceber e articular outras vozes/discursos. A seguinte questão é levantada pelo artista:

[...] poderia a polifonia coral tornar-se um instrumento para se alcançar uma atuação cênica polifônica? E, quem sabe, o caminho inverso também se tornaria pertinente: seria possível despertar a habilidade musical dos atores para cantar em cena, a várias vozes, usando como referência a sua possível habilidade em gerir e se apropriar da multiplicidade de ações cênicas a que normalmente são levados a experimentar, tendo em vista que o Teatro sempre pressupõe uma multiplicidade de discursos relacionados às diversas linguagens artísticas? (*Idem*, p.243).

Há muitos relatos sobre a presença de coros nos espetáculos de Meierhold (um procedimento muito usado era o “contraponto rítmico entre o coro e a ação”) e o coro foi uma ideia central no desenvolvimento, junto ao compositor e educador musical Gnéssin, da Leitura Musical do Drama. A teoria surge na tentativa de “aplicar rigorosamente ao drama os princípios da arte musical” (MEIERHOLD, 2009, p.368), 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). Assim, apesar de abarcar a polifonia pela relação (extremamente precisa) com o todo, o trabalho era feito essencialmente em uníssono.

Desse modo, não considero que as experiências de Meierhold com coros ou Canto Coral, ainda que presentes nos seus espetáculos, tenham sido determinantes na mesma medida que foram para Ernani Maletta, no desenvolvimento das estratégias pedagógicas para a polifonia. Creio que essa diferença reflete o ponto de vista dos artistas como músicos, e Meierhold como violinista talvez operasse um pensamento mais “orquestral” e menos “coral”. Tanto que seus melhores espetáculos foram considerados “sinfonias teatrais”, a forma orquestral por excelência.

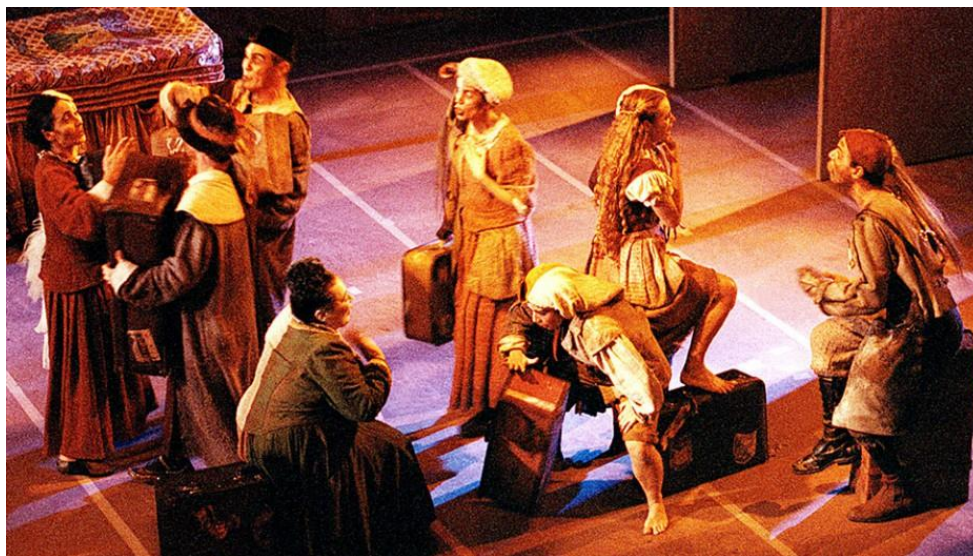
Voltando à hipótese de que a polifonia coral poderia tornar-se um instrumento para se alcançar uma atuação cênica polifônica e vice-versa, Ernani Maletta segue sua trajetória artística e pedagógica buscando e desenvolvendo estratégias nesse sentido.

O trabalho com o Grupo Galpão¹⁸⁴ e o diretor Gabriel Villela¹⁸⁵, segundo Maletta, tiveram uma importância fundamental. O grupo por constituir um “laboratório” para experimentação das suas estratégias metodológicas, desde o primeiro momento que Maletta caracteriza como “intuitivo”, e o diretor por evidenciar o valor pedagógico e as peculiaridades das suas propostas. Maletta e Villela trabalharam juntos, no Grupo Galpão, em *A Rua da Amargura*, na remontagem de *Romeu e Julieta* e em *Gigantes da Montanha*.

Em *Partido*¹⁸⁶ (1999), direção de Cacá Carvalho, Maletta afirma confirmar que polifonia ensina polifonia. Sobre o espetáculo, que já tinha uma proposta musical essencialmente polifônica, Maletta comenta:

“Os resultados obtidos em *Partido* tornaram-me ainda mais convicto de que a experiência polifônica através da música estimulava não apenas o ouvido, mas também todo o corpo a incorporar múltiplas vozes (MALETTA, 2016, p.285).

Figura 46 - Cena do espetáculo *Partido* do Grupo Galpão



Fonte: <http://www.grupogalpao.com.br/o-grupo/apresentacao/>

¹⁸⁴ O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público. Fonte: <http://www.grupogalpao.com.br/o-grupo/apresentacao/>

¹⁸⁵ Gabriel Villela é diretor de teatro, cenógrafo e figurinista brasileiro.

¹⁸⁶ *Partido* tem livre adaptação de Cacá Brandão para o romance de Ítalo Calvino, produção do Grupo Galpão, direção de Cacá Carvalho e cenário e figurinos de Márcio Medina. A montagem marcou os 17 anos de história do Grupo Galpão e seu encontro com o ator e diretor Cacá Carvalho.

Contudo, se a prática coral é o coração da experiência polifônica para o artista, a dimensão orquestral também faz parte do universo de trabalho de Ernani Maletta como compositor e arranjador no teatro. Para *Till, a saga de um herói torto* (2009), a música ao vivo apresentada pelo Galpão é predominantemente instrumental. É possível ler o interessante relato desse processo no tópico do seu livro intitulado “As peculiaridades da ‘Orquestra Galpão’: sonoridade e estratégias para o aprendizado dos arranjos instrumentais”. O autor relata que:

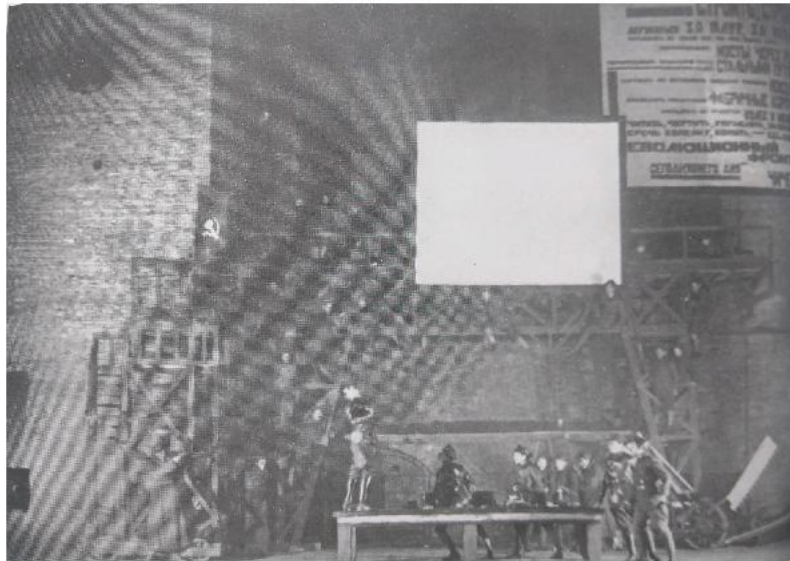
É nessa montagem que se define para a “Orquestra Galpão” uma sonoridade especial, fruto da [...] combinação inusitada de timbres, mas também de uma muito bem-vinda “**imprecisão**”, devida não apenas às dificuldades técnicas na execução instrumental, mas às situações cênicas nem sempre favoráveis às características de cada instrumento [...].

Assim, ao criar um arranjo instrumental para o grupo, preciso sempre levar em conta a presença imprevista dessa **voz de trânsito**, uma espécie de “margem de erro”, que em vez de representar um problema, passou a ser considerada fundamental na definição da identidade sonora da “Orquestra Galpão” (*Idem*, p.350, grifo meu).

As estratégias pedagógicas (muito interessantes) desenvolvidas por Maletta nesse processo, com o objetivo de considerar as habilidades e os limites de cada ator na execução instrumental, são descritas e enumeradas no seu livro (p.351) e quando as confronto com as estratégias de Meierhold não encontro quase nada em comum.

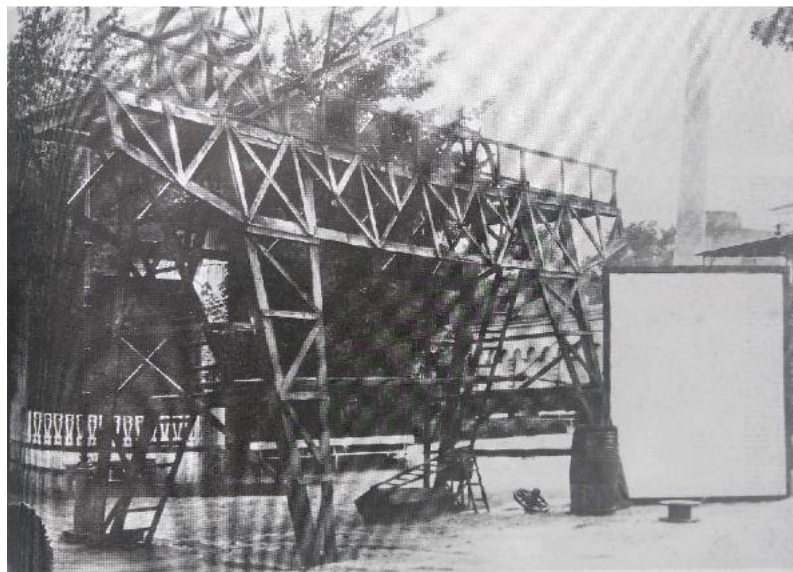
Penso que Meierhold não consideraria bem-vinda esse tipo de “imprecisão” que para Maletta não representa um problema. O mestre da encenação russa afirmou não gostar de fazer encenações em espaços abertos (ele dirigiu alguns atos, paradas e outras ações com milhares de pessoas a céu aberto) justamente porque é mais difícil controlar o som do espetáculo na rua.

Figura 47 - Cena do espetáculo *A Terra Revoltada* de Meierhold (1923)



Fonte: MEYERHOLD, 1980, tomo III, edição francesa.

Figura 48 - Dispositivo de *A Terra Revoltada* adaptado para apresentação a céu aberto



Fonte: MEYERHOLD, 1980, tomo III, edição francesa.

Outra questão talvez seja a grande diferença cultural em relação à formação musical, mesmo hoje, entre o Brasil e a Rússia (e grande parte dos países europeus)¹⁸⁷. De um modo geral, o ensino musical para os jovens nesses países é mais formal, institucional. Por sua vez,

¹⁸⁷ Eu poderia até dizer “países de cultura ocidental”. Isso porque é curioso notar (e só é possível notar isso quando estamos fora do Brasil) que do ponto de vista do pensamento europeu (ou eurocentrado) que ainda rege bastante os processos de produção do conhecimento, o Brasil, definitivamente, não está incluído no “mundo”, na “cultura ocidental”. O Brasil é menos produtor de pensamento e cultura “ocidental” do que a Rússia que tem metade do seu território no Oriente...

a famosa musicalidade dos brasileiros parece estar menos apoiada no estudo formal da teoria musical tradicional, sendo apreendida na maioria das vezes por outras vias.

Tive a oportunidade de acompanhar alguns ensaios para a montagem de um espetáculo teatral no Conservatório de Paris em 2015-2016. Numa turma regular de jovens atores havia diversos exímios pianistas, cantores líricos e instrumentistas eruditos. Sob o risco de reproduzir um pensamento colonizado, devo dizer que é bastante impressionante, embora não seja garantia de uma atuação melhor. É menos comum encontrar, em uma turma de estudantes brasileiros de teatro, tantas habilidades musicais com técnica refinada e aporte teórico. Por outro lado, há uma riqueza enorme de cultura musical (em vários aspectos, inclusive técnicos) na bagagem dos nossos atores e quando isso é potencializado na cena, mesmo quando há certa “imprecisão”, o resultado é, a meu ver, maravilhoso.

Claro que é preciso considerar os contextos radicalmente diferentes em que viveram e atuaram os dois artistas, inclusive no tocante às relações de trabalho no meio teatral. Meierhold era o centro da criação, a estrela na era dos grandes encenadores. Como pedagogo, sem dúvida, pode-se dizer que ele foi realmente comprometido com a formação de artistas, mas para as demandas dos seus próprios espetáculos. Um ator “impreciso” na execução de um instrumento certamente seria substituído por outro (e provavelmente chamado de volta depois, dada a inconstância da personalidade de Meierhold).

Maletta, por sua vez, atua pedagogicamente em um nível mais amplo e cabe a ele muitas vezes desenvolver estratégias para ajudar um ator na execução de um instrumento musical. Além disso, as relações mudaram, costumam ser mais horizontais nos processos de criação hoje se comparados àqueles do século passado.

As estratégias desenvolvidas por Maletta trabalhando junto ao diretor Paulo José¹⁸⁸ no espetáculo *O Inspetor Geral*¹⁸⁹, em 2003, também merecem destaque. Sob sua direção, Ernani participou também da montagem de *Um Homem é Um Homem*, de Brecht, mas opto por abordar *O Inspetor Geral* pela possibilidade de correspondências com a emblemática montagem de Meierhold. Sobre a montagem de Paulo José, Maletta conta que

¹⁸⁸ Paulo José é ator, roteirista e diretor brasileiro.

¹⁸⁹ No espetáculo “O Inspetor Geral”, sob a direção de Paulo José, o Grupo Galpão se utiliza da comédia para falar sobre a impostura, a hipocrisia e o medo. O texto, escrito em 1836, é tão moderno quanto as melhores peças deste século, principalmente, pelo seu conteúdo de crítica e denúncia dos males que afligem o mundo de hoje: o suborno, a impunidade, a corrupção dos governantes, a malversação do dinheiro público, a insensibilidade dos poderosos diante da fome e da miséria do povo.

Fonte: <http://www.grupogalpao.com.br/o-grupo/apresentacao/>

[...] em *O Inspetor Geral* [...], a música foi especialmente responsável pela imediata aproximação do espectador com o ambiente cênico russo [...] a criação de um prólogo musical que [...] reunia citações de diversas canções e melodias tradicionais e bastantes conhecidas deste país (MALETTA, 2016, p315).

Denominei esse mesmo procedimento nos espetáculos de Meierhold, inclusive em *O Inspetor Geral* como “música como ambientação referencial” referente ao princípio de *Jogo sobre a organização sonora e musical*. Mas, em ambas as montagens de *O Inspetor Geral*, não apenas as canções e temas instrumentais encerrariam o papel da música, mas para o texto o discurso musical seria a referência fundamental.

Segundo Maletta, “Paulo José usa recursos indiscutivelmente polifônicos, estabelecendo especialmente um contínuo contraponto do texto dramático com a música” (p.315). E completa:

Paulo José propõe um método de estudo com o intuito de trabalhar o que chama de paralinguagem das personagens, isto é, nas suas próprias palavras, “o conjunto de qualidades não verbais de voz, como o timbre, registro tonal, volume ritmo geral da fala, somado à alterações provocadas pelo riso, choro, tosse, bocejo...” [...] Ele também ressalta a criação de uma partitura vocal semelhante à musical, como importante técnica para o estudo do texto (*Idem*, p.317).

Figura 49 - Cena do espetáculo *O Inspetor Geral* do Grupo Galpão



Fonte: <http://www.grupogalpao.com.br/o-grupo/apresentacao/>

No tópico “Estratégia para a criação do contraponto entre texto e música, utilizada na montagem de *O Inspetor Geral* do Grupo Galpão”, Maletta descreve as etapas do trabalho realizado, contendo as partituras vocais e musicais criadas para as cenas. Ele conta que Paulo José sugere o contraponto entre texto e música “substituindo a presença física e as possíveis falas da personagem Anton pela intervenção de um trombone, considerado o timbre ideal para representar a personagem nesse instante” (p.319). Isso acontece também com outras personagens e outros instrumentos. Segue o exemplo de Anton e o trombone:

PARTITURA PARA O DIÁLOGO ENTRE ANNA E ANTON – TROMBONE

1) Transcrição dos trechos do texto adaptado pelo dramaturgista [...], antes do contraponto com a música.

ANNA

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

ANTON (quase saindo)

Mais tarde, meu bem!

ANNA (gritando)

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

[...]

2) Primeira etapa: criação pelo dramaturgista, de um texto que definiu as possíveis falas de Anton como resposta às perguntas de Anna.

ANNA

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

ANTON (quase saindo)

Mais tarde, meu bem!

ANNA (gritando)

Não senhor, eu preciso saber agora.

ANTON

Agora não posso!

ANNA

É o inspetor?

ANTON

Sim.

ANNA

Já chegou?

ANTON

Sim.

ANNA

Tem bigodes? É coronel? Fala francês?

ANTON

Depois eu explico.

ANNA

Foi embora...

3) Segunda etapa: criação da partitura vocal para cada fala de Anton, definindo especialmente a entonação do trecho. Por partitura vocal, entende-se o registro gráfico dos parâmetros que alteram a qualidade da fala, relacionadas a conceitos do universo musical como timbre, intensidade, altura, velocidade, ritmo, entre outros [...].

ANNA

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

ANTON (quase saindo)

A diagrama de entonação para a fala de Anton, 'Mais tarde, meu bem!', mostra uma linha horizontal que começa com uma seta apontando para a direita. Logo após, a linha desce diagonalmente para baixo e à direita, terminando em uma seta apontando para a direita. Isso indica uma queda na entonação no início da frase, seguida por uma entonação plana.

Mais tarde, meu bem!

ANNA (gritando)

Não senhor, eu preciso saber agora.

ANTON

A diagrama de entonação para a fala de Anton, 'Agora não posso!', mostra uma linha que sobe diagonalmente para cima e à direita, terminando em uma seta apontando para a direita. Isso indica uma elevação na entonação no início da frase, seguida por uma entonação plana.

Agora não posso!

ANNA

É o inspetor?

ANTON



Sim.

ANNA

Já chegou?

ANTON

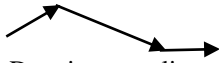


Sim.

ANNA

Tem bigodes? É coronel? Fala francês?

ANTON



Depois eu explico.

ANNA

Foi embora...

4) Terceira etapa: criação das frases musicais para o trombone, cujas melodias representassem o mais fielmente possível a entonação sugerida; assim foi criada uma partitura musical para cada fala de Anton-Trombone.

ANNA

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

ANTON (quase saindo)



ANNA (gritando)

Não senhor, eu preciso saber agora.

ANTON



ANNA

É o inspetor?

ANTON



ANNA

Já chegou?

ANTON



ANNA

Tem bigodes? É coronel? Fala francês?

ANTON



ANNA

Foi embora...

(*Idem*, p.319-323).

O procedimento declarado do contraponto pautado pelo discurso musical é notadamente um ponto em comum entre as duas montagens do texto de Gógol. Em *O Inspetor Geral* de Meierhold, de 1926, o coro cumpria sempre a função de contrapontear ritmicamente a ação cênica e a preocupação constante do encenador era, segundo Cavaliere,

[...] 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 meu).

Figura 50 - Cenas de *O Inspetor Geral* de Meierhold



Fonte: PICON-VALLIN, 2013.

Figura 51 - Cena de *O Inspetor Geral* de Meierhold



Fonte: PICON-VALLIN, 2013.

Kaplan, autor de um importante relato sobre a montagem de Meierhold, descreve para o encenador as suas impressões da música (audível e inaudível) do espetáculo e transforma suas impressões em partituras musicais. Infelizmente só tive acesso (em russo) aos textos, cujo trecho sobre uma “fuga polifônica” reproduzo abaixo:

Choque total depois da leitura da carta derramado em uma **fuga polifônica**, que se apresenta para o desenvolvimento da cena de subornos.

Polifonia de vozes, onde cada nova voz entra com sua réplica, pronunciando alto na primeira vez, na segunda vez baixo, depois mais baixo de novo, e mais uma vez mais baixo — *diminuendo* — até o sussurro. A fuga começa dinamicamente a crescer em si depois da entrada progressiva das novas vozes e ao mesmo tempo se expande polifonicamente. Ouvimos os números familiares, “trezentos”, “quatrocentos”, “quinhentos”, *subito piano* — congelamento. Essa é a penúltima cena muda dos meio-vivos funcionários-espantalhos, já completamente estripados, mas ainda vivos.

— **Aqui está** — Vsévolod Emilevich — **a partitura dessa fuga, gravada em um papel de música.**

(KAPLAN, 1967, tradução própria, grifo meu).

A força expressiva do discurso e da teatralidade, potencializados pela música sob o princípio do contraste, parece emergir nas duas montagens, a de 1926 e a de 2003. E a utilização de procedimentos para isso depende da condução de artistas capazes de pensar e atuar, seja na encenação ou na direção musical, polifonicamente.

Vsévolod Meierhold e Ernani Maletta evidenciam a natureza polifônica do teatro e encontram princípios que orientam as suas práticas artistas e pedagógicas nessa direção.

Artista multiperceptivo, Ernani Maletta foi capaz de assimilar múltiplas vozes de diversas áreas que atravessaram sua trajetória. O artista desenvolveu em *O Inspetor Geral*, e em tantos outros trabalhos, práticas surpreendentes que apontaram novas perspectivas para as relações teatro-música. Tive a chance de assistir a muitos de seus trabalhos e pude experimentar muitos de seus exercícios polifônicos¹⁹⁰ e, mais do que traços de presença do jogo musical meierholdiano, que é o foco deste trabalho, encontrei neles a síntese de uma teoria de formação para os artistas do teatro.

¹⁹⁰ Maletta desenvolveu um caderno de exercícios polifônicos que pode ser consultado no livro “Atuação polifônica: princípios e práticas”.

3.3 Rita Clemente: forma, estrutura e a escritura da cena

A profundidade e os extratos, a brevidade e os contraste!

Meierhold

Quanto mais o conteúdo de um espetáculo é forte [...], mais é necessário elevar seu aspecto formal.

Meierhold defendendo-se das acusações de formalismo

De todas as ideias, macroideias e subideias que coabitam o imaginário, só algumas acabam deixando para trás sua natureza etérea para materializar-se em palavra escrita. Para os artistas de teatro essa premissa parece mais cruel, pois aquelas ideias que virão a se materializar terão como plataforma outra matéria efêmera: a cena.

Um dramaturgo terá o seu texto registrado, ou mesmo publicado, e estará talvez satisfeito com a escritura das suas ideias. Os profissionais de cenografia, figurino e adereços, por exemplo, poderão tocar nas suas criações mas sabem que um cenário e um conjunto de figurinos nunca terão o mesmo sentido fora da cena para a qual foram destinados. O que dizer então do ator e do encenador? Eles poderão escrever sobre suas ideias, métodos, processos. O registro fotográfico e audiovisual ajudará, em certa medida. Mas ainda assim a natureza do seu trabalho na cena não lhes parecerá suficientemente contemplada pelo registro. Então, como tocar nesse trabalho? Onde está a escritura da cena quando o espetáculo acaba? Alguns artistas de teatro irão sentir um imenso desejo de “colocar as mãos” nessa escritura, deixa-lá mais concreta. E mesmo considerando toda a subjetividade intrínseca à arte, se esforçarão por desvendar os detalhes técnicos e estéticos da natureza de sua forma de expressão artística e elaborar conscientemente uma poética. É o caso de Meierhold. E é o caso da atriz e diretora brasileira Rita Clemente¹⁹¹.

¹⁹¹ Indicada ao Prêmio Shell SP e Qualidade Brasil SP, em 2008, pela direção de “Amores surdos” (Grupo Espanca!), Rita Clemente desenvolve também um trabalho autoral baseado no diálogo entre teatro e música, como em sua abordagem do texto “Dias Felizes” de Samuel Beckett (Prêmio Usiminas Sinparc de Melhor Figurino, assinado por ela, e indicado em cinco categorias ao Prêmio Questão de Crítica, ganhando como Melhor Direção). Nos últimos anos, assinou a direção de espetáculos de importantes grupos mineiros e outras entidades, como o espetáculo “Nesta data querida” (Cia. Luna Lunera); “Rubros” (de Adélia Nicolete); “O rinoceronte”, no Cefar/2007/ Palácio das Artes; “Amores surdos” (Grupo Espanca!), e “Dias de verão” (O Clube). Em 2012, coordenou a Edição Comemorativa de 15 Anos do Oficina Galpão Cine Horto, no Espaço Cultural do Grupo Galpão, assinando a direção do espetáculo “Delírio e vertigem”, com textos curtos de Jô Bilac e direção de arte de Luciana Buarque. Na televisão, estreou no seriado “A cura”, em 2010, com direção de Ricardo Waddington e fez parte do elenco da novela “A vida da gente” (2011-2012). Recentemente, fez parte do elenco de “Liberdade Liberdade”, direção Vinicius Coimbra, da TV Globo.

Fonte: <https://ritaclemente.wordpress.com/>

Figura 52 - Meierhold em seu púlpito de encenador, rodeado de assistentes e atores. Atrás dele, o poeta e dramaturgo Maiakóvski (1928)



Fonte: MEYERHOLD, 2009, 2ª edição, tomo 2, edição francesa.

Entre os artistas escolhidos para esta pesquisa, o traço mais imprevisto da presença de Meierhold é no trabalho de Rita Clemente, talvez pelo fato de que ela não tenha feito referência (escrita) ao encenador russo em lugar algum. Portanto, servirão de base para esta análise minhas próprias impressões do trabalho da artista, com quem tive a oportunidade de trabalhar em duas ocasiões¹⁹²; as críticas publicadas sobre seus espetáculos e a entrevista que ela me concedeu em dezembro de 2016.

O primeiro contato que tive com a obra de Rita Clemente foi assistindo ao espetáculo *Dias Felizes – Suíte em Nove Movimentos*, de 2006, que constituirá o recorte desta análise. Como o próprio nome sugere, trata-se de uma proposta de montagem profundamente musical da obra de Samuel Beckett. Como estudante de música (já formada como atriz) que eu era então, fiquei encantada com a força do diálogo entre teatro e música daquela admirável montagem que alguns chamaram de “ópera contemporânea”.

Mais uma vez, como no caso de Ernani Maletta, a primeira aproximação possível da artista com Meierhold é a formação musical. Rita Clemente é graduada em música na Universidade do Estado de Minas Gerais e estudou canto lírico. Um primeiro ponto que a

¹⁹² Espetáculos “Delírio e Vertigem”, com textos de Jô Bilac e direção de Rita Clemente (2012), e “O que você foi quando era criança?”, texto de Lourenço Mutarelli e direção de Rita Clemente (2014).

artista destaca em relação ao conhecimento musical é a interferência disso na captura da musicalidade da palavra:

Tenho formação musical e uma relação muito profunda com a música. Por isso, existe um pensamento que a gente acaba levando para o palco mesmo quando não faz um trabalho musical. Está presente na compreensão de um texto e na maneira de lidar com a palavra como um elemento, não apenas de significado, mas de ritmo e melodia também. Essa relação está presente no teatro de forma muito natural. Capturar essas características em um espetáculo é tornar esse caráter musical da palavra mais presente. Isso me ajuda muito no palco e tenho certeza que acontece com muitos outros atores, mesmo que às vezes eles nem se deem conta disso. A gente não usa a palavra apenas como instrumento de entendimento, mas de encantamento. É uma relação que vai além do racional [...]. Muitas vezes queremos dizer alguma coisa por meio da musicalidade. Um sentimento pode ser melhor expresso pela falta da palavra do que propriamente por ela (CLEMENTE *in* site da GLOBO, 2013)¹⁹³.

Já na entrevista que a diretora me concedeu no final de 2016, ressalta-se mais uma questão: a sistematização da linguagem musical como aliada no seu percurso como artista de teatro. Ela comenta:

Essas palavras todas que a música, que a linguagem musical traz: as pausas, o tempo, as melodias, as contramelodias, os desafinos necessários, [...] sempre me parecia mais claro, ir por aí. Eu não sei, parece que a escola de música dá uma espécie de aval (CLEMENTE, 2016).

[...] a música tem uma linguagem. Ela pode até oscilar, do ocidente para os países orientais, mas existe um jeito de se comunicar, de se compor, de se estruturar, de se elaborar. O teatro tem uma subjetividade que talvez seja reforçada demais, como se fosse importantíssima, supervalorizada, e a gente fica meio refém disso [...] (*Idem*).

O primeiro ponto, o da musicalidade da palavra, é bastante perceptível na atuação da artista. Como atriz, e tendo estudado canto lírico, Rita Clemente apresenta um domínio impressionante do texto-palavra na cena. No entanto, a segunda questão colocada parece-me mais próxima das suas recentes inquietações como artista: a busca pelos fundamentos da linguagem da cena para a construção de uma poética própria para a sua criação teatral.

Quando pergunto se a obra de Meierhold poderia tê-la influenciado em alguma medida, o que Clemente destaca é justamente a elaboração de uma arte proposta pelo

¹⁹³ Entrevista concedida para matéria em Globo Teatro.

Por Globo Teatro publicado originalmente em 17/04/2013.

Fonte: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/rita-clemente-se-inspira-em-obra-de-beckett-em-dias-felizes.html>

encenador apoiada em princípios estabelecidos. Ela cita a questão do espaço ancorada por elementos sistematizados pelo campo das artes plásticas, portanto uma abordagem polifônica:

Na época em que eu tive contato com alguma coisa de Meierhold, que foi realmente muito superficial, ninguém sabia mesmo falar sobre isso, não tinha interesse, material, nada. Eu ouvi falar de uma maneira muito rasa, mas algumas questões ficaram muito fortes pra mim: “Fundamentos”. Aquelas ideias me pareciam **fundamentos estruturais de linguagem**. A questão do espaço ficou muito forte para mim. Eu estava me formando como atriz, então eu não ficava pensando em dirigir. Mas quando o espaço apareceu como um elemento de linguagem mesmo, real, presente no trabalho, pensado, isso me abriu milhões de perspectivas. É muito interessante, porque eu fui direto para alguns livros de arquitetura e artes plásticas. *Ponto, linha, plano*, por exemplo, esse [livro] eu cheguei a estudar, que é de Kandinsky. Eu achava mesmo, e continuo achando, que a gente pode conseguir criar mais dentro da linguagem e torná-la algo poderoso, elaborado, com um **grau de consciência do que você está fazendo** [...] se **esses elementos começam a ser nomeados**. Então essas foram as primeiras coisas que me chegaram mais fortes (*Idem*, grifo meu).

A artista comenta ainda que, muitas vezes, no teatro, faltam termos específicos que embasem os processos de criação: “Parece que a poética não está clara nem para o diretor, nem para o ator, [...] esse diálogo é precário porque só sabemos falar ‘espontaneidade’” (*Idem*).

Segundo Clemente, a espontaneidade é muitas vezes supervalorizada em alguns processos do teatro contemporâneo e não deveria ser a questão fundamental, aquilo a ser buscado a todo custo pelos atores. A artificialidade, por sua vez, não deveria ser condenada porque é parte da elaboração do trabalho do ator. Ela afirma: “A luta para ser espontâneo não me interessa. Se a luta é essa, não é preciso fazer teatro. Ser espontâneo na vida cotidiana já é muito difícil”. E Meierhold certamente poderia ter dito essa frase, principalmente se substituirmos “espontaneidade” por “verossimilhança”. “A arte do teatro reencontra a arte da forma, que ele tinha perdido”, comenta Meierhold em seu texto “Comentários à Lista dos Trabalhos de Encenação”.

Enfim, a artista considera a espontaneidade sob outra perspectiva:

O diretor também precisa mergulhar na sua existência, ele precisa ser espontâneo – mas no sentido de encontrar a poética, de não saber. E elaborar [...] sempre esbarra no artifício. [...] Não é o artifício pelo artifício, nem a espontaneidade pela espontaneidade, isso não importa. O importante é que haja elaboração (*Idem*).

Ela adverte que, num primeiro momento, esse princípio é formalista. E isso é bem-vindo, até que depois o processo se transforma. Nas palavras de Rita Clemente:

[...] Acho sim, que nós deveríamos começar nossas obras **formalizando**. Quem me deu isso foi a *Amanda*¹⁹⁴. [...] eu comecei a elaborar uma espécie de partitura, que eu não chamava disso porque corremos o risco de banalizar uma ideia, [...] fizemos uma partitura, na verdade, para uma coreografia que fazia parte do trabalho corporal [...] Codificado. Deu-se a coreografia e, depois, eu entendi que aquilo deveria estar em tudo, que aquilo deveria ser a poética da cena, porque a poética do texto não é suficiente. **A cena pede uma poética, ela pede uma escrita**. E essa escrita [...] que tem a ver com gesto, com ação, com palavra, com olhar, com tudo que acontece com o ator – ela precisa ser internalizada. É preciso apropriar-se dela [...]. Essa **apropriação** [...] veio do exercício, veio de uma fricção [...] do que são as palavras ditas, o sentido do que é dito e o gesto, a coreografia e a movimentação em cena. Porque as vezes elas dizem coisas realmente muito diferentes, [...] falando de diversas coisas ao mesmo tempo. **Polifônico** (*Idem*).

Algumas questões estão postas nessa reflexão da atriz e diretora:

- a escrita da cena, ou seja, como codificar aquilo que não está no texto;
- o contraste entre as vozes da cena (caráter polifônico);
- o caminho da formalização à apropriação/internalização.

Três questões essencialmente meierholdianas.

Na tentativa de reconhecer essas questões no trabalho de Rita Clemente e buscar nele os possíveis traços de presença da poética meierholdiana, o espetáculo *Dias Felizes – Suíte em Nove Movimentos* será referenciado.

O espetáculo estreou no Festival Temporales Internacionales do Chile, em 2006. Em abril e maio de 2013 cumpriu temporada no Rio de Janeiro, recebendo indicação da revista BRAVO, dentre os melhores espetáculos da edição de Maio/2013. Na maior parte das críticas sobre a peça, o aspecto musical é enaltecido. O jornalista João Paulo Costa escreve no jornal “O Tempo”:

“Beckett” em camadas musicais

[...]

As imagens simbólicas e ao mesmo tempo insólitas do universo nonsense do texto “Dias Felizes”, do dramaturgo e escritor Samuel Beckett (1906-1989), ganharam uma nova roupagem pelas mãos da diretora e atriz mineira Rita Clemente, que adaptou o texto original do irlandês para uma linguagem que enaltece a estética musical (O TEMPO, publicado em 04/10/14)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ *Amanda* (2015) é um espetáculo solo com atuação e direção de Rita Clemente. O monólogo fala sobre uma mulher de meia-idade, Amanda, que perdeu progressivamente todos os sentidos e busca se manter viva com o pouco que lhe resta. O texto é assinado pelo carioca Jô Bilac.

¹⁹⁵ Fonte: <http://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/beckett-em-camadas-musicais>

Figura 53 - Rita Clemente em *Dias Felizes – Suíte em Nove Movimentos*



Fonte: <https://ritaclemente.wordpress.com/>

Com arranjos assinados pelos instrumentistas Pedro Rabello, Andreh Vière e Dom, há um cuidado em criar uma linguagem rítmica, melódica e textual que ajudam a contar a história da personagem de Beckett. “O cerne desse trabalho é a ideia de concerto, mas também se discute a paradoxal relação entre a incomunicabilidade e o desejo da comunicação”, destaca Rita, que, além de interpretar a personagem Winnie, assina a direção, o figurino e o cenário do espetáculo. Sobre a ideia de “concerto”, a diretora explica:

Usamos algumas expressões que chegaram para a gente ao longo dessa trajetória. Uma delas é “ópera contemporânea”. Não era nossa proposição fazer essa classificação, ela chegou até nós pelo público ou pela crítica. Já ouvimos também “musical contemporâneo” e até **“concerto”, que considero a expressão que mais se aproxima do que realmente fazemos**. Na verdade, a peça não passa de um diálogo entre o teatro e a música. O texto é dividido em nove momentos musicais. Os oito primeiros correspondem ao primeiro ato do texto do Beckett. Já o último, intitulado por nós como “prelúdio”, seria o segundo ato. A brincadeira está aí: **em um concerto, o prelúdio é o que inicia o espetáculo. Porém, como neste segundo ato Beckett optou por retomar as ideias discutidas ao longo da peça, decidimos dar esse nome. O objetivo é dar a ideia de recomeço, de ciclo** (CLEMENTE *in* GLOBO, 2013, grifo meu)¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Entrevista concedida para matéria em Globo Teatro.

Por Globo Teatro publicado originalmente em 17/04/2013.

Fonte: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/rita-clemente-se-inspira-em-obra-de-beckett-em-dias-felizes.html>

Na sua montagem, Rita Clemente divide o espetáculo em nove movimentos musicais: fuga, rapsódia, rondó, fantasia, moteto, recitativo, ária, vocalise e prelúdio. Segundo ela, “a peça é um diálogo entre o teatro e a música, que tem como pano de fundo as ideias de recomeço e novos ciclos” – perspectivas muito presentes no original do dramaturgo irlandês.

Figura 54 - Cena do espetáculo *Dias Felizes – Suíte em Nove Movimentos*



Fonte: <https://ritaclemente.wordpress.com/>

Esse procedimento é exatamente o que identifiquei no jogo musical do teatro de Meierhold como “música como base construtiva: forma suíte”¹⁹⁷ regido pelo princípio de *Jogo sobre a forma musical audível ou inaudível*. O encenador operou o mesmo princípio também através das formas sonata, sinfônica e opereta tragicômica. A forma suíte foi experimentada em *Boris Godunov*, espetáculo de 1936, com música de Prokófiev, cuja estreia não chegou a acontecer.

O espetáculo *Boris Godunov* foi abordado nesta tese também no item “Contraste de dinâmica, caráter e andamento entre sequências cênicas e musicais” no princípio intitulado *Jogo sobre a composição paradoxal*, justamente por sua elaboração do contraste entre as vozes da encenação.

¹⁹⁷ Ver dissertação p. 102: “Música como base construtiva: forma suíte” no princípio *Jogo sobre a forma musical audível ou inaudível* - p.99.

O projeto de teatro musical em *Boris Godunov* é claro: Meierhold transforma a peça em versos de Mussórgski em uma “suíte trágica em vinte e quatro partes”. Meierhold usa o termo musical “partes” e não o termo teatral “quadro”.

Autran Dourado, no Dicionário de Termos Musicais, apresenta a seguinte 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 quebranozes, de Tchaikovsky, para orquestra sinfônica (DOURADO, 2004, p.319).

E o mais importante, tanto para Vsévolod Meierhold quanto para Rita Clemente, é que a forma suíte é uma forma cíclica. “Diz-se da forma cujas diversas partes empregam o mesmo material temático” (DOURADO, 2004, p.138). Em *Dias Felizes*, a ideia de “recomeço e novo ciclo” desejada pela diretora é garantida pela escolha formal da suíte e enfatizada pela finalização, o último movimento, como prelúdio.

Prelúdio é definido, no dicionário de termos musicais, como “termo que se refere à parte instrumental que **antecede** uma obra ou movimento maior, originou-se dos preparativos e aquecimentos feitos pelo músico antes da execução de uma peça ou apresentação. [...] (*Idem*, p.262, grifo meu). Apresentando o prelúdio no final, a diretora retoma temas percorridos ao longo da peça, como acontece no ato II da dramaturgia de Beckett, e sugere a iniciação de um novo ciclo.

No conjunto das obras de Prokófiev, *Boris Godunov* – seu opus 70 bis para orquestra sinfônica - não está classificado como suíte, mas como “música incidental” ou “música para teatro”, o que 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. Assim, Meierhold *escolhe* a forma suíte como princípio estrutural para encenação da peça de Mussórgski.

Na carta que Meierhold escreve a Serguêi Prokófiev, em 1936, dando orientações ao compositor sobre uma passagem do quadro “O Recinto do Mosteiro” de *Boris Godunov*, ele escreve o seguinte trecho - que caberia perfeitamente, a meu ver, ao espetáculo *Dias Felizes* de Rita Clemente:

[...] 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 [...] (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.60, grifo meu).

As camadas, os extratos da encenação. Esse é um aspecto que, sendo musical ou não, tem enorme importância na cena meierholdiana. E posso dizer que foi algo que pude ver de perto nos processos de criação de Rita Clemente, trabalhando como atriz sob sua direção em dois espetáculos: *Delírio & Vertigem*¹⁹⁸ (2012) e *O que você foi quando era criança?*¹⁹⁹ (2014).

A preocupação da artista em “cavar” redes diversas de sentido, desvendá-las e articulá-las em camadas que se cruzam e se contrapõem na cena, se apresenta como um diferencial de sua poética.

Guardando a devida distância histórica, contextual e estética - e sob o risco de retomar uma ideia antiga, o construtivismo, quando vários campos do conhecimento (como a filosofia e a arquitetura) já superaram mesmo o desconstrutivismo - retomo as ideias de *construção* e *montagem vertical*, procedimentos atribuídos aos trabalhos de Meierhold e Eisenstein. A diferença no caso do teatro de Rita Clemente, é que o apelo à razão do espectador não faz parte dos seus objetivos. E devo dizer que é um ponto que Eisenstein leva mais a sério que Meierhold. Picon-Vallin comenta a montagem vertical:

[...] Meierhold visa de fato, a partir de *Revizor*²⁰⁰, anunciar a **montagem vertical, polifônica** [...], cujo efeito sobre todos os sentidos é acompanhado de uma ação sobre a clara consciência, a inteligência, a razão do espectador. Para se aproximar da ópera, o teatro permanece ligado à feira e deve sacudir o público “como um percurso sobre montanhas russas, **um jogo de distâncias e de despertar**” (PICON-VALLIN, 2013, p.505-506, grifo meu).

De toda forma, esse é apenas um exercício de aproximação entre os procedimentos utilizados por dois artistas absolutamente distantes no espaço e no tempo. Mas considero razoável afirmar que nem um nem outro se satisfaz com a ideia de colocar as vozes do espetáculo em uníssono.

Além disso, a busca por uma autoria do espetáculo parece ser uma questão que atravessou o pensamento de ambos. Clemente comenta a questão:

¹⁹⁸ Direção de Rita Clemente, com textos curtos de Jô Bilac e direção de arte de Luciana Buarque. Projeto “Oficinão do Galpão” realizado pelo Galpão Cine Horto.

¹⁹⁹ Direção de Rita Clemente, com texto de Lourenço Mutarelli e direção de arte de Luciana Buarque. Projeto realizado com o prêmio Myriam Muniz.

²⁰⁰ *O Inspetor Geral*.

Jô Bilac escreveu *Amanda*. Mas a autoria é minha, a peça é minha. [...] Não estou dizendo que a autoria do texto não seja dele [...]. Eu não mudei nada do que ele escreveu. Mas, a autoria da peça não é dele [...]. [...] ele tinha medo de que o texto dito de uma forma mais dramática e não-épica pudesse esvaziar o sentido do fluxo que ele queria criar. Eu fiz um anti-fluxo. Eu disse pra ele de antemão que eu iria quebrar o fluxo que ele propôs (CLEMENTE, 2016).

Meierhold reclamou para si a autoria de *O Inspetor Geral*, sua montagem de 1926, colocando nos cartazes “*O Inspetor Geral* de Meierhold” e não “de Gógol” como seria o esperado.

Contudo, mais uma vez é preciso considerar as assimilaridades: Meierhold, no contexto do nascimento da ideia de encenação que confronta, em certa medida, a supremacia do texto; Rita Clemente, como parte da cena contemporânea que já implodiu o drama e incorporou outras formas de inventar o “texto”. Portanto, o pensamento sobre “a autoria da cena” acontece em níveis bastante distintos entre os dois artistas. Ainda assim, as questões são similares.

A ideia de Craig, da qual Meierhold se aproxima, do “artista do teatro do porvir” na figura do encenador como alguém capaz de deixar a seu cargo o espetáculo em sua totalidade, parece encontrar alguma ressonância nos processos criativos da atriz e diretora brasileira.

Picon-Vallin ancora a ideia do construtivismo a esse tipo de relação estabelecida por Meierhold:

[...] os cenógrafos que ele [Meierhold] escolhe são parceiros com quem o entendimento é profundo, quando não tenta ser ele mesmo o próprio cenarista de certos espetáculos, de assumir o conjunto do espetáculo. É a partir dessas duas orientações que o construtivismo vai operar, transformando o princípio do diálogo, de debate entre as artes, pelos conceitos de construção e montagem (PICON-VALLIN, 2013, p.502).

Concluindo, observo que ao longo de sua trajetória artística, Rita Clemente assume cada vez mais o conjunto do espetáculo. A artista vem, por exemplo, assumindo também a dramaturgia em suas últimas montagens como diretora. Ainda que a parceria com outros artistas continue sendo aprofundada e profícua, a ideia de autoria da encenadora parece vir ganhando mais força nesse interessante movimento da cena ao texto, tão próprio ao teatro contemporâneo, que Meierhold, em sua época, só pôde vislumbrar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU UMA CODA SILENCIOSA PARA O FINAL)

Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de explanar em quinhentas páginas uma ideia cuja exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que estes livros já existem e apresentar um resumo, um comentário. [...] Mais razoável, inepto, ocioso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários.

Jorge Luis Borges

A última música imaginária é a música do silêncio.

Kaplan, sobre O Revizor de Meierhold

Quando esta pesquisa de doutorado foi iniciada, o interesse por verificar a presença de princípios e práticas meierholdianas na cena contemporânea passava por um desejo de ver tais práticas vivas em algum lugar, de reconhecê-las e atualizá-las, visto que são frutos de uma reflexão incansável e profunda elaboração empreendida por um dos maiores artistas de teatro de todos os tempos, especialmente no campo das relações entre teatro e música.

No entanto, essa operação acabou revelando mais sobre o teatro contemporâneo do que esta pesquisa poderia prever. Percebeu-se a aproximação entre tendências artísticas do princípio e final do século XX, que ainda ecoam nessa segunda década do século XXI.

A pesquisadora Sílvia Fernandes em seu livro *Teatralidades Contemporâneas* (2010) destaca que uma das mais conceituadas estudiosas do teatro de V. Meierhold, Béatrice Picon-Vallin tem se interessado pela pesquisa de formas contemporâneas, como é o caso das experiências de Romeo Castellucci com a Societas Raffaello Sanzio, de Robert Lepage com o Ex-Machina e do Théâtre du Radeau, para ficar nos casos exemplares. Para a autora, essa aproximação

[...] é compreensível quando se leva em conta a mutação de paradigma teatral que a ascensão do encenador representou, e que resultou no deslocamento do ator e do dramaturgo, movendo-os do núcleo central de constituição do teatro. Portanto não é gratuito que a defesa da teatralidade se dê na forte tradição dos encenadores das primeiras décadas do século passado, que Meierhold pertenceu (FERNANDES, 2010, p.119).

Quando analisa fenômenos relativamente recentes que pressionam o teatro para além de seu território tradicional de manifestação, Béatrice Picon-Vallin reconhece traços dos

princípios da “teatralidade” recobrada pelas experiências de Meierhold no início do século XX.

Em diálogo com esse tipo de análise, é possível considerar, através do operador metodológico de caráter analítico-descritivo desenvolvido neste trabalho e na dissertação que o precede - o mapeamento dos 19 princípios e 41 procedimentos de jogo musical no teatro de Meierhold - a presença de traços dessa natureza na obra de 3 artistas brasileiros.

Ressalta-se, em linhas gerais, o princípio do *otkaz* (sinal de recusa) e a composição por fragmentos na encenação de Maria Thais; a pedagogia para uma atuação polifônica na prática de Ernani Maletta; a construção formal e a ideia de escritura da cena no teatro de Rita Clemente.

No entanto, - além dos 3 artistas brasileiros cujos traços imprevistos da presença do jogo musical meierholdiano foram destacados aqui - outros 42 nomes de artistas da cena internacional que se declaram, de alguma forma, herdeiros do teatro de Meierhold foram levantados ao longo desta pesquisa. Desses 42 artistas, 13 podem ser também considerados herdeiros do jogo musical meierholdiano.

1. As Ressonâncias: Herdeiros do jogo musical

Como “ressonâncias”, palavra que tem como sinônimos “ecos, repercussões, reflexões, reverberações”, pretende-se contemplar os artistas de teatro que se consideram ou foram considerados, notadamente, influenciados pela obra de Meierhold, ainda que não haja, na maioria dos casos, processos claros de transmissão. São eles: A. Vitez, L. Dodine, A. Vassíliev, A. Levínski, J. Grotowski, T. Hijikata, D. Esrig, V. Fókin, K. Guínkas, D. Boróvski, R. Sturua, J-P. Vincent, J. Lassalle, M. Langhoff, B. Sobel, R. Cantarella, A. Alexis, A. Françon, C. Benedetti, D. Jeanneteau, Y. Chaves, M. Thais, I. Popovski, S. Tranvouez, J-A. Hormigón, C. Treskow, G. Bogdánov, T. Ostermeir, A. Schilling, L. Varela, E. Lacascade, R. Penciulescu, M. Monzon, D. Chambers, P. Sellars, E. Barba, V. Bady, A. Mnouchkine, P. Brook, R. Castellucci, S. Braunschweig e N. Wolcz.

Sobre 13 desses artistas, as ideias e experiências de Meierhold com a música parecem ter exercido certo facínio e ressonado em suas criações. Dado os limites desta tese, essas ressonâncias serão tão somente apontadas aqui. Contudo, espera-se que essas considerações sejam propulsoras de outras pesquisas teóricas e práticas sobre o tema.

Ariane Mnouchkine participou da mesa intitulada “Música e musicalização no teatro” durante o Simpósio de 2000, dedicado a Meierhold, em Paris. Além desse tema explícito, outras similaridades que guardam em sua essência princípios musicais, como a máscara como método de jogo (intimamente relacionado com a música para Meierhold e Mnouchkine) podem ser identificados no trabalho da diretora do Théâtre du Soleil.

Béatrice Picon-Vallin se perguntou se Ariane Mnouchkine, ao inventar clowns modernos (em *Les Clowns*) e personagens representativos da sociedade de hoje (em *L'Âge d'or*), havia se inspirado nas pesquisas de Meierhold. Porém, a pesquisadora conclui que se tratava apenas de uma coincidência, pois só foi depois da criação de *L'Âge d'or* que Mnouchkine conheceu as pesquisas e as experimentações do início do século XX. “Sem sabê-lo, partindo de sua prática do jogo com máscaras, ela prolongou essas experimentações e as realizou efetivamente”, afirma Picon-Vallin (2014, p.67, tradução minha)²⁰¹.

Por outro lado, Mnouchkine conta que inicialmente, resistia ao registro audiovisual, conformava-se com o caráter efêmero do teatro. Até o dia em que assistiu a um trecho de dois minutos restaurados da filmagem de *O Inspetor Geral* encenado em 1926 por Meierhold. Trata-se da cena em que o farsante Khlestakov flerta com a mulher do governador. Por duas vezes o ator pega o dedo da atriz com uma colher e o leva aos lábios para beijá-lo.

“Quando vi esse trecho, pensei comigo que, afinal, era preciso deixar registros para que se possa ver a linhagem do teatro”, afirma Ariane Mnouchkine (*apud* PICON-VALLIN, 2014, tradução minha), em relato à Béatrice Picon-Vallin. “Esses dois minutos de Meierhold tinham, nem sei, como que me mandado um beijo, ou melhor, ele voltava à vida por alguns segundos...”.

Eugenio Barba, que também participou do Simpósio de 2000, reiterou o quanto devia a Meierhold no tocante à formalização de suas próprias pesquisas, do “princípio das oposições” ao “pensamento paradoxal”. Sabe-se que estes princípios extraídos dos fundamentos da biomecânica são essencialmente musicais.

Hijikata, coreógrafo japonês criador do Butô, também é considerado herdeiro das proposições de Meierhold ligadas ao grotesco, isto é, ao princípio da composição paradoxal. Sobre esse tema, a pesquisadora Carolina Hamanaka Mandell escreve, em 2009, a dissertação intitulada “O corpo grotesco como articulador da cena: Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam”.

²⁰¹ PICON-VALLIN, Béatrice. *Le Théâtre du Soleil: les cinquante premières années* [Le Théâtre du Soleil. Os primeiros cinquenta anos]. Arles: Actes Sud, 2014.

Peter Brook encena sua famosa montagem de *O Jardim das Cerejeiras*, em 1981, inspirado pela leitura de Meierhold - marcadamente musical – da peça de Tchekov: “Sua peça é abstrata como uma sinfonia de Tchaikóvski”.

Anatóli Vassíliev, montou *O Baile de Máscaras*, de Liérmontov, na Comédie-Française utilizando a música composta por A. Glazunov para o suntuoso espetáculo de Meierhold, de 1917, bem como *A Dama de Espadas*, ópera de Tchaikóvski, um dos espetáculos mais famosos do encenador soviético. O pesquisador N. Kiraly aproxima os dois diretores russos no que se refere à música em uma palestra intitulada: “Melodia e ritmo da palavra: o espetáculo de teatro como composição musical no teatro de V. Meierhold e A. Vassíliev” (Programação do Simpósio de 2000, tradução minha).

Também encenaram óperas inspiradas nas montagens de Meierhold, três outros grandes diretores da cena mundial:

Stéphane Braunschweig, encenador franco-suíço, da Cia. Théâtre Machine. É também diretor de óperas no Scala de Milão, como *Pélleas et Melissande*. Dirigiu *O Jardim das Cerejeiras* em 1992, inspirado em Meierhold.

Nicky Wolzc, que realizou a encenação de uma célebre montagem da ópera *O Amor de Três Laranjas*, de Prokófiev, em 1995, em Paris.

Ivan Popovski, prestigiado e premiado diretor de ópera, nascido na Macedônia, estudou na Academia Russa de Artes Performáticas (GITIS), na Rússia. Dirigiu para o teatro Bolshoi, para a Ópera de Nova York e para o Teatro Odeon, de Paris. Realizou várias encenações de obras que Meierhold realizou. Declara-se influenciado pelas montagens de *A Dama de Espadas* e *Boris Godunov*.

David Chambers, encenador e renomado diretor de cinema norte-americano, dirigiu um projeto americano-russo de reconstrução pedagógica do espetáculo *O Inspetor Geral*, famosa encenação meierholdiana, de 1926. *The Meyerhold Project*, como era chamado, era um co-empresendimento entre a Yale School of Drama e a Academia de Artes de Teatro de São Petersburgo. Esse projeto, que durou vários anos, resultou na montagem reconstruída do espetáculo. Seu desenvolvimento, treinamento biomecânico, mídia digital e registros de ensaios, foram apresentados na Rússia, Holanda e EUA.

Peter Sellars, outro célebre diretor norte-americano, também realiza uma montagem²⁰² de *O Inspetor Geral* inspirada na encenação de Meierhold, mas seu objetivo não passa por

²⁰² Uma análise minuciosa da montagem de Sellars comparada àquela de Meierhold pode ser encontrada em um livro francês dedicado à obra do diretor norte-americano na coleção *Arts du Spectacle: Les voies de la création*

uma reconstrução histórico-pedagógica da montagem do mestre russo. Sellars, que investiga profundamente as relações da música com a cena, ficou conhecido por reinterpretar o conceito de “realismo musical” de Meierhold dos anos 1930. O crítico P. Schmidt escreve sobre os interesses do diretor:

O interesse de Sellars, que começa a partir de seus estudos sobre Meierhold em Harvard e que pode ser observado em muitos de seus espetáculos, são as técnicas meierholdianas que ele explorou e desenvolveu. Mas ao mesmo tempo – e isso é fundamental –, ele não se esquece que é um encenador americano dos anos 1990, e não um encenador russo dos anos 1920 [...] (SCMIDT *apud* MAURIN, 2003, p.224, tradução minha).

E nas palavras de Peter Sellars sobre sua montagem:

Começaremos evocando o radicalismo de Vsévolod Meierhold, encenador e pesquisador, cujo teatro permanece, para aqueles que pertencem já ao século XXI, um lugar de audácia, de virtuosidade e de experimentação de onde emana um apelo doloroso que nos convida a continuar o combate sem nos deixar em paz (SELLARS *in* MAURIN, 2003, p.227, tradução minha).

Figura 55 - Cena do espetáculo *O Inspetor Geral* de Peter Sellars



Fonte: MAURIN, 2003, CNRS Éditions, Paris.

Figura 56 - Cena do espetáculo *O Inspetor Geral* de Peter Sellars



Fonte: *Idem*.

Figura 57 - Espetáculo *Desdêmona*, de Peter Sellars



Fonte: latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/10/music-theater-review-peter-sellars-desdemona-at-berkeley.html

Thomas Ostermeier, nascido na Alemanha Oriental, é um dos diretores mais aclamados no teatro europeu atual. Seu livro, *O Teatro e o Medo*²⁰³, uma reunião de textos sobre a arte do teatro, foi premiado pela crítica francesa como melhor livro sobre teatro em 2016. Em outra importante publicação sobre o seu teatro²⁰⁴, o diretor responde às perguntas da pesquisadora Sylvie Chalaye em um trecho denominado “Heranças e Filiações”:

S. C. – Qual é o princípio estético de base que governa seu trabalho de encenação?

T. O. - Creio que é o pensamento de Eisenstein em sua concepção da montagem de atrações inspirada por Meierhold. [...].

S. C. - Você chegou a Eisenstein por Meierhold [...]. Por que Meierhold tem um lugar importante na sua aprendizagem da cena?

T. O. – Eu descobri Meierhold quando era um encenador muito jovem, no momento em que se deseja aprender uma linguagem teatral mais forte, mais expressiva, mais lúdica. Foi Guennadi Bogdanov, que havia vindo ensinar na Escola Ernst-Busch, que iniciou-me nas teorias de Meierhold e que me fez realmente experimentar e compreender suas técnicas. Descobri com ele a força da música, do ritmo, que é ainda mais importante para mim hoje. Devo dizer também que Meierhold permitiu-me fazer a ligação com aquilo que governava a minha vida antes do teatro, porque eu era músico, tocava baixo e contrabaixo e praticava canto; eu pensava em tornar-me profissional. Ora, o método de Meierhold apoia-se muito na música e isso fazia sentido para mim. Sensibilizava-me também a dimensão muito concreta de suas proposições, seja seu método de treinamento corporal, sua concepção de teatralidade e do espetáculo como montagem de atrações (OSTERMEIR *in* CHALAYE, 2016, p.29-30, tradução minha).

Ostermeier destaca ainda a manipulação do ritmo na cena como articulador dos “níveis” da encenação – aspecto que se apresenta como “polifonia” nesta pesquisa – como um princípio do teatro de Meierhold que ainda reverbera no seu trabalho atualmente:

S. C. – No que você ainda se apoia no teatro de Meierhold e que continua a inspirar seu trabalho cênico?

T. O. – Hoje Meierhold me influencia ainda mais, em particular tudo o que ele revela da questão do ritmo no teatro e essa diferença essencial entre o ritmo da realidade de uma cena cotidiana e o ritmo da cena no teatro. **O ritmo permite inserir mais informações em um só momento teatral. Ele permite contar em diversos níveis: a língua, o comportamento corporal, o jogo com os parceiros, a situação dos corpos no espaço, a luz, a música...** [...] Foi Meierhold que me levou à **visualizar a cena como um trabalho musical** que se constrói como uma partitura (*Idem*, p.30-31, tradução minha, grifo meu).

²⁰³ Tradução minha para: *Le Théâtre et la peur*.

²⁰⁴ Coleção *Mettre en scène*.

Figura 58 - Cena do espetáculo *Ricardo III* de Thomas Ostermeier



Fonte: <https://www.limelightmagazine.com.au/features/thomas-ostermeiers-radical-richard-iii/>

Figura 59 - Cena do espetáculo *Ricardo III* de Thomas Ostermeier



<https://www.eif.co.uk/2016/richard3>

Figura 60 - Cena do espetáculo *O Inimigo do Povo* de Thomas Ostermeier



Fonte: <http://greekfestival.gr/en/events/view/schaub%C3%BChne-%E2%80%93-thomas-ostermeier-2013>

Na década de 60, Robert Sturua, encenador georgiano que trabalha entre Moscou e Tbilisi, apelou para o teatro de Brecht conectando-o às tradições do teatro da Geórgia. No entanto, nas décadas seguintes, o diretor volta-se para o teatro de Meierhold e inspira-se no conceito de “montagem” elaborado por Eisenstein em colaboração com seu antigo mestre. A crítica Marina Vasadze comenta o teatro de Sturua:

A linguagem teatral de Robert Sturua, que é definitiva do teatro georgiano moderno, geralmente usa a "montagem do filme" como um método [...], estratégia inspirada no teatro de Meierhold. Pode-se testemunhar o todo e a parte, o fragmentado e a unidade. Em sintonia com o método, Sturua reconstrói os textos. No caso de RICHARD III, algumas personagens desapareceram, surgiram novos heróis, o texto foi encurtado, uma nova tradução prosaica foi feita especialmente para esta montagem, novos textos foram adicionados e uma série de cenas sucessivas do original foram mescladas. A tragédia de Ricardo III é apresentada a nós sob a forma de uma farsa trágica. O diretor está nos levando à luta humana pelo poder, mas é irônico e racionalmente observado [...]. Deve-se dizer que Sturua dá grande importância à música em todas as suas produções. A música torna-se um aspecto determinante do trabalho de Sturua (VASADZE in jornal Kultura on-line)²⁰⁵.

Figura 61 - Cena de *Ricardo III*, espetáculo de Robert Sturua



Fonte: <http://www.mumbaiheatreguide.com/dramas/features/13/jan/31-feature-the-directors-approach-in-robert-sturuas-work.asp#>

²⁰⁵ **Marina Vasadze** é crítica de teatro. Ela é a chefe da editora 'Kentavri' na Universidade Estadual Shota Rustaveli em Tbilisi. Ela também é editora do jornal 'Duruji', publicada pela Universidade e fundadora e editora do jornal 'Cultura' (Kultura).

Fonte: <http://www.mumbaiheatreguide.com/dramas/features/13/jan/31-feature-the-directors-approach-in-robert-sturuas-work.asp#>

Por fim, Romeo Castellucci, o célebre vanguardista italiano, afirma em entrevista na ocasião da estreia de seu espetáculo *Uso umano di essere umani*, na Rússia: “Minha obra situa-se entre Stanislávski e Meierhold”²⁰⁶. Este é o título da matéria para a revista on-line franco-russa *Russia Beyond*, de 22 de julho de 2015, na qual Castellucci é entrevistado. Entre outros assuntos (como a recusa de alguns diretores europeus de se apresentarem na Rússia como boicote à política de Putin) o encenador italiano fala de sua admiração pelos artistas russos:

RBTH: O que você aprendeu com os artistas russos?

R.C.: Fui profundamente tocado pela tenacidade deles [...]. Na Rússia, todo mundo venera Stanislávski, mas eles também tiveram Meierhold. O espetáculo que eu criei situa-se entre Stanislávski e Meierhold (CASTELLUCCI *in* Russia Beyond, 2015, tradução minha)²⁰⁷.

Figura 62 - Cena do espetáculo *Nem*, uma peça baseada na anti-ópera de Morton Feldmann e Samuel Beckett, encenação de Romeo Castellucci, 2014



Fonte: <https://kulturstruktur.com/2014/09/17/romeo-castellucci-interview/>

²⁰⁶ Tradução minha para: “Mon œuvre se situe entre Stanislavski et Meyerhold”.

Fonte: https://fr.rbth.com/2015/07/22/romeo-castellucci_301315

²⁰⁷ Tradução minha para:

RBTH : Qu’avez-vous appris auprès des artistes russes ?

R.C. : J’ai été profondément frappé par leur ténacité. [...] En Russie, tout le monde vénère Stanislavski, mais vous avez également eu Meyerhold. Ce spectacle que j’ai créé se situe entre Stanislavski et Meyerhold.

Fonte: https://fr.rbth.com/2015/07/22/romeo-castellucci_301315

Figura 63 - Cena do espetáculo *Nem*, uma peça baseada na anti-ópera de Morton Feldmann e Samuel Beckett, encenação de Romeo Castellucci, 2014



Fonte: <https://kulturstruktur.com/2014/09/17/romeo-castellucci-interview/>

Figura 64 - Um ensaio de Meierhol no qual ele faz entrar um cavalo em cena (1929)



Fonte: MEYERHOLD, 2009, 2ª edição, tomo 2, edição francesa.

2. Proposta de mapa genealógico

Assim, com o objetivo de visualizar um panorama dos artistas que reverberam os principais ecos da obra de Meierhold no mundo, elaborou-se uma proposta de mapa genealógico que apresenta, através de um olhar de filiação artística, três possibilidades de relações com a obra de Meierhold: referência, interferência e ressonância.

Foram apontadas as relações diretas ou objetivas (mestre-aluno, relações de trabalho ou convivência) e as relações indiretas ou subjetivas (aspectos, técnicos, éticos ou estéticos). O mapa também sinaliza se o artista é ou não, na vida adulta, contemporâneo de Meierhold. Os artistas não-contemporâneos foram agrupados em três grupos de acordo com as gerações: nascidos nos anos 20 e 30; nascidos nos anos 40 e 50; nascidos nos anos 60 e 70. E, finalmente, estão assinaladas em vermelho as relações em que há traços do jogo musical meierholdiano.

3. Uma porta aberta aos ausentes

Apesar de todas as páginas escritas até aqui, é possível que o movimento realizado neste trabalho tenha sido aquele que sugere Jorje Luis Borges na citação em epígrafe destas considerações finais: “a escrita de notas sobre livros imaginários”.

Cada um dos artistas presentes no mapa e sua relação com a obra de Meierhold, é um livro que não foi escrito (sobre o qual pude contribuir somente com comentários a partir da simulação de que tal livro já existe). Essa operação não é muito diferente do que é preciso ser feito para pesquisar a obra de Meierhold, cujo único livro publicado, *Do Teatro*, está longe de contemplar a totalidade e complexidade do seu pensamento artístico. Então, o que se pode fazer é juntar os fragmentos e imaginar suas “obras completas”.

Além disso, tantos outros artistas, sequer mencionados aqui, sejam talvez hospedeiros de traços imprevistos, inanimados do jogo musical na cena que podem *vir-a-ser* ressonâncias do teatro meierholdiano.

Portanto, espera-se que esta pesquisa tenha desdobramentos teóricos que contemplem os inúmeros traços e artistas ausentes e, principalmente, propulse desdobramentos de pesquisas práticas que busquem construir (ou desconstruir) princípios e práticas para o jogo musical na cena brasileira contemporânea.

Enfim, considera-se que os novos desafios da imagem e do som para o ator, para o encenador e para todos os artistas ligados à cena no século XXI podem ser colocados à luz das questões colocadas por Meierhold e sua brilhante e paradoxal tradição de ruptura e revolução.

Nunca devemos perder uma oportunidade de fazer citações alheias, que são sempre mais interessantes do que as nossas próprias

Proust

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meierhold, ou, A invenção da encenação* [tradução J. Guinsburg... et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. *Schimatique Vassiliev*. In: *Anatoli Vassiliev: tradition, pédagogie, utopie*. Théâtre/Public 182. Paris: Théâtre de Gennevilliers, 2006.

_____ (org.). *Créer, ensemble: points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe - XXe siècles)*. Paris: L'Entretemps, 2013.

APPIA, Adolphe. *Oeuvres Complètes*. Montreux: L'Age D'Homme, 1986.

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.

BENNINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BENTLEY, Joanne, *Hallie Flanagan: a life in the American theatre*, New York: Knopf: Distributed by Random House, 1988.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTRO, Raquel. *O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gogol/ Meyerhold: um espetáculo em síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Estudos; v. 151).

_____ e VÁSSINA, Elena (orgs.): *Teatro russo: literatura e espetáculo* – São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2010.

CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

_____ *Rumo a um novo teatro e cena*. [tradução Luiz Fernando Ramos]. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites do teatro: teoria e prática do teatro; tradução J. Guinsburg... [et al]*. – 1.ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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.

HUIZINGA, Johan. *O Jogo como Elemento da Cultura*, 7.ed., São Paulo: Perspectiva, 2012.

KAPLAN, E. *Rejisser i Muzika em Vstretchi s Meierholdom* (Encontros com Meierhold). *VSTRETCHI s Meierholdom* (Encontros com Meierhold). Coletânea de Memórias, edição de L. Vendrovskaia, M. Valentei, P. Márkov, B. Rostótski, A. Fevrálskii, N. Tchuschin, Moskvá, VTO, 1967.

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.

LIUBIMOV, Iúri. *Le feu sacré: souvenirs d'une vie de théâtre*. Colaboração de Marc Dondey, posfácio e anexos de Béatrice Picon-Vallin - Editora Fayard, 1985.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. 2016. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

_____. *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.

MAURIN, Frédéric. *Peter Sellars*. Paris: CNRS Éditions, 2003.

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).

_____(org), *Balagan - Companhia de Teatro - Caixa-livro com treze mapas e cinco "sanfonas"*. Balagan: Cia de Teatro, 2014.

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.

_____*Do Teatro/Vsévolod Meyerhold*; tradução e notas Diego Moschovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____*Écrits sur le Théâtre*, Tome I, 1891-1917. [traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin]. Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1973.

_____*Écrits sur le Théâtre*, Tome 2, 1917-1930. [traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin]. Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1975, 2009.

_____*Écrits sur le Théâtre*, Tome III, 1930-1936. [traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin]. Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1980.

_____*Écrits sur le Théâtre*, Tome IV, 1936-1940. [traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin]. Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1992.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIACENTINI, Ney e FÁVARI, Paulo. *Stanislavski Revivido*. São Paulo: Giostri, 2014.

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.

_____ *Meierhold*. [tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy]. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____ *Meyerhold*. Paris: CNRS Éditions, 2004.

_____ *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*. Rennes: L'Université de Haute Bretagne, 1981.

_____ *Le Théâtre du Soleil: les cinquante premières années* [Le Théâtre du Soleil. Os primeiros cinquenta anos]. Arles: Actes Sud, 2014.

RIBEIRO, Almir. *Gordon Craig: a pedagogia do über-marionette*. São Paulo: Giostri, 2016.

RIBEIRO, Mônica. *Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros: entrelaçamentos entre ensino de arte e ciências cognitivas*. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai, 2012.

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.

TAKEDA, Cristiane Layer. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OSTERMEIER, THOMAS. *Thomas Ostermeier*. Paris: Actes Sud/CNSAD, 2016.

_____ *Le Théâtre et la peur*. Paris: Actes Sud/CNSAD, 2016.

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.

VÁSSINA, Elena e LABAKI, Aimar. *Stanislávki: vida, obra e Sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VITEZ, Antoine. *Écrits sur le théâtre, II*. P.O.L.: Paris, 1995.

Edição comemorativa “20 anos Museu-apartamento de Meierhold, Moscou, 2011. XX лет музею-квартира вс. Мейерхолдаб. Москва, 2011.

Folhetim 30 – Especial Stanislávski. Uma publicação do Teatro do Pequeno Gesto. ISSN 1415-370X.

<http://otablado.com.br/wpcontent/uploads/notebookstheater/aaa42ccc47c637c40d4152eb499a4763.PDF>

Disponível em: <<http://biography.yourdictionary.com/hallie-flanagan>>

Disponível em: <<http://diplomatie.org.br/hikmet-a-arvore-de-olhos-azuis/>>

Disponível em: <<http://essentialdrama.com/2016/09/25/littlewoods-actor-training-the-composite-mind/>>

Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/rita-clemente-se-inspira-em-obra-de-beckett-em-dias-felizes.html>>

Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/beckett-em-camadas-musicais>>

Disponível em: <<https://abstractandbrief.wordpress.com/tag/soviet-theatre/>>

Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/derrida-e-a-linguagem/>>

Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cX6LkM/rKaEqok>>

Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1670296759885064>>

Disponível em: <<https://www.theguardian.com/news/2002/sep/23/guardianobituaries.art>>

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hN3UFodKz_c.>

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qSuhgGYVT_0.>

Disponível em: <<https://yorick.ro/seara-lui-meyerhold/>>

APÊNDICE

A. PROGRAMAÇÃO TRADUZIDA DO SIMPÓSIO DE 2000: “MEIERHOLD. A ENCENAÇÃO DO SÉCULO”

Tradução²⁰⁸ da Programação do Simpósio Meierhold

Paris, novembro de 2000

Organizado pelo *Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle - CNRS*

Meierhold.

A encenação do século

Manifestação internacional

06 a 12 de novembro, 2000, Paris

“A história, é ela que serve no momento do perigo.”

Walter Benjamin

Simpósio dos pesquisadores e historiadores de teatro

Primeiro dia – Segunda-feira, 6 de novembro de 2000

Os arquivos de Meierhold. Seu desaparecimento e seu retorno.

Mediação: B. Picon-Vallin

M. Valenteï: Testemunho: sozinha contra todos.

M. Sitkovetskaïa: História dos arquivos de V. Meierhold.

V. Netchaev: A dispersão dos arquivos.

N. Cheiko: O que aconteceu quando Meierhold desapareceu?

O. Feldman: Como proceder para uma nova edição de “A Herança de V. Meierhold?”

- D. Esrig

- T. Ostermeier: Duas gerações de encenadores face ao “Tesouro”.

²⁰⁸ Tradução própria. O cartaz original em francês também se encontra em anexo.

O lugar de Meierhold na história do teatro. A dialética tradição/ inovação.

Mediação: B. Picon-Vallin e R. Abirached

A. Melianski: Constantin Stanislávski-Constantin Treplev – Vsévolod Meierhold. Análise de um papel.

G. Banu: Meierhold, o Shakespeare da encenação.

F. Taviani: *A commedia dell'arte* e Meierhold.

O encenador, a história e a política.

Mediação: B. Picon-Vallin e G. Abensour.

N. Pessochinski: Meierhold e os Bolcheviques.

V. Goudkova: I. Olecha e V. Meierhold: o trabalho sobre o espetáculo “A Lista de Benefícios”.

L. Kleberg: A farsa do novo homem.

J. Depaule: “A Traviata” no *goulag*.

A arte da encenação.

Mediação: G. Banu e B. Picon-Vallin

T. Batchelis (comunicação lida por V. Netchaev): Stanislávski e Meierhold.

V. Chtcherbakov: Problemas postos pela leitura das partituras de encenação de Meierhold (A Floresta).

Intervenção de A. Vassíliev.

Segundo dia – Terça-feira, 7 de novembro de 2000

O encenador-autor / o encenador-pesquisador.

Mediação: A. Smelianski e B. Picon-Vallin

M.-C. Autant-Mathieu: O autor anexado. O trabalho com os dramaturgos no Teatro de Meierhold e no Teatro de Arte.

I. Ouvarova: Meierhold e o teatro antigo.

G. Kovalenko: A fecundidade das descobertas construtivistas de Meierhold.

A. Comins-Richmond: “O Professor Bubus”: o teatro japonês explorado, revisitado e aplicado por Meierhold.

J. Risum Mei Lan-Fang: um modelo para o teatro do futuro.

O cinema, rival ou parceiro do teatro?

Mediação: N. Pessochinski e B. Picon-Vallin

O. Bulgakova: O aprendiz do mágico.

V. Ivanov: Meierhold e Eisenstein.

F. Albera: A instância do teatro na teoria de Eisenstein e Kouléchov nos anos 30-40 e suas relações com a herança meierholdiana.

V. Posener: A cineficação do teatro: “Uma janela para o campo” e “A luta final”.

A encenação e a música.²⁰⁹

N. Tarchis: O realismo musical.

V. Chepourov: Encenar a partir da música: a partitura de “O Baile de Máscaras”.

F. Malcovati: Um espetáculo sinfônico.

L. Potapova: Meierhold e a ópera.

G. Abensour: É preciso queimar Meierhold?

N. Kiraly: Melodia e ritmo da palavra: o espetáculo de teatro como composição musical no teatro de V. Meierhold e A. Vassíliev.

Terceiro dia – Quarta-feira, 08 de novembro de 2000

Meierhold e seus contemporâneos.

Mediação: M.-C. Autant-Mathieu e B. Picon-Vallin

C. Hamon - Siréjols: Meierhold e Rudolf Steiner.

I. Soloviova: Nemiróvitch-Dantchenko face a “A Solidão de Stanislávski”.

O. Kouptsova: Meierhold e Evreïnov.

V. Semenovski: Meierhold contra Taïrov.

N. Lindovska: Meierhold-Hamlet? Uma encenação de Burian.

Os pontos de contato. Meierhold e a Alemanha. Brecht.

Mediação: P. Ivernel e B. Picon-Vallin

V. Koliazine: Meierhold e a Alemanha.

²⁰⁹ Destaco em vermelho as pesquisas que tratam da relação teatro-música no teatro de Meierhold dado o foco deste trabalho.

J. Bochow: Meierhold visto por Brecht: história de uma relação fictícia.

Os caminhos da obra e da herança na Europa.

Mediação: S. Ferrone e B. Picon-Vallin

B. Faivre: Morte e ressurreição de Vsévolod Meierhold na França.

A. Attisani e S. Tomassini: Meierhold na Itália.

Intervenção de F. Malcovati.

M. Patureau: A herança meierholdiana na Romênia: A referência impossível ou a influência por ricochete.

K. Osinska: Depoimentos e testemunhas. A percepção polonesa de Vsévolod Meierhold até 1956.

Z. Osinski: O Meierhold polonês depois de 1956: Grotowski, Jarotski, Kantor e os outros.

Os caminhos da obra e da herança no mundo. EUA, México, Japão, América do Sul.

Mediação: V. Semenovski e B. Picon-Vallin

F. Maurin: Um nome na ponta da língua: impressões, enterro e ressurreição de Meierhold nos Estados Unidos.

M. Tanaka: Meierhold e Seki Sano. A inovação nas artes da cena no Japão, no México e na América Latina.

H. Otori: Meierhold e a modernização do teatro japonês.

Y. Nagata: Meierhold e Osanai Kaoru.

A. O. Cavaliere: Meierhold e o “corpo” teatral brasileiro: presença ou ausência?

Artistas presentes no simpósio:

T. OSTERMEIER, Alemanha. D. ESRIG, Romênia-Alemanha, A. VASSÍLIEV, Rússia.

Mesas-redondas de artistas

(encenadores, cenógrafos, atores)

Quinta- feira, 9 de novembro

História e teatro político.

A. Françon, R. Stouroua, A. Schilling, avec G. Banu e B. P. -V.

A transmissão: publicações, testemunhas orais. O impacto.

V. Petkov, D. Chambers, J. A. Hormigon, N. Cheiko, C. Benedetti, com V. Chtcherbakov e B.P -V.

Stanislávski e/ou Meierhold?

A. Alexis, K. Guinkas, I. Popovski, A. Françon, avec A. Smelianski e B. P.-V.

Repensar o espaço teatral.

D. Jeanneteau e D. Borovski, com C. Hamon-Siréjols e M.-M. Mervant-Roux.

Apresentação do site do *Gertrude Stein Repertory* dedicado à Meierhold.

Sexta-feira, 10 de novembro

Qual trabalho com os atores? O jogo: trabalho, técnicas, treinamentos.

S. Tranvouez, C. von Treskow, A. Levinski, É. Lacascade, B. Sobel, com S. Chalaye e B. P.-V.

Música e musicalização no teatro. Do teatro à ópera e vice-versa.²¹⁰

P. Sellars, A. Mnouchkine, I. Lioubimov, R. Stouroua, com I. Moindrot e B. P.-V.

A encenação: um saber ou um poder? A encenação pode ser aprendida? O direito de autor do encenador.

S. Braunschweig, R. Cantarella, R. Penciulescu, M. Monzon, K. Guinkas, com G. Banu e B. P.-V.

Meierhold mito ou Meierhold referência?

I. Lioubimov, J. Lassalle, M. Langhoff, V. Fokine, J.-P. Vincent, com G. Banu e B. P.-V.

²¹⁰ Destaco em vermelho as pesquisas que tratam da relação teatro-música no teatro de Meierhold dado o foco deste trabalho.

Apresentações de trabalhos.

Sábado, 11 de novembro (dia)

A memória, e depois?

Jornada de “Matérias para conversação” pelo Teatro do Movimento e os Transversais.

Apresentação dos trabalhos do estágio “Meierhold-Laban-Decroux”. O movimento cênico: três abordagens, organizado e dirigido por Guennadi Bogdánov. Cada sessão compreenderá projeções de documentos de arquivos e de demonstrações comentadas.

- O movimento cênico em Laban.
- O movimento cênico em Decroux.
- O movimento cênico em Meierhold. A biomecânica.

Debates públicos

Com G. Bogdanov, M. de Marinis, E. Barba, D. Doebbels, J. Bochow, Y. Marc, C. Heggen, M.C. Gheorguiu, J. Gayon, A. Loureiro, I. Bacciocchi, M. Bozonnet, J. Challet Haas, N. Simonet, L. Louppe...

Projeção

Trechos de filmes dos anos 20-30 nos quais atuam atores de Meierhold. Escolhidos e comentados por V. Posener.

Sábado, 11 de novembro (noite)

Eugenio Barba

Biomecânica e o efeito de organicidade

Demonstração de trabalho dos atores do Odin Teatret. O treinamento do ator como:

- crescimento de um corpo-em-vida.
- desenvolvimento de um pensamento paradoxal.
- orquestração de uma forma dinâmica às múltiplas informações.

Com Roberta Carreri, Jan Ferslev, Julia Varley e Frans Winther, comentários de Eugenio Barba.

Domingo, 12 de novembro

Atelier de biomecânica. Apresentado por A. Levínski, ator e diretor, Moscou, com os alunos do Conservatório de Arte Dramática de Paris.

Atelier experimental “leitura musical do drama”. Interpretação da partitura do compositor M. Gnessin para “Antígona de Sófocles, encenação de 1911 no Estúdio Meierhold, com S.-A. Picon, V. Leterme, A. Zaepffel.

N. Wolcz, aula aberta com os alunos Conservatório de Arte Dramática de Paris, a partir dos seus métodos de trabalho, ligados à herança meierholdiana.

D. Esrig, aula aberta a partir das cenas do repertório, com os alunos Conservatório de Arte Dramática de Paris.

Concerto. Interpretação por L’Ensemble Ostinato da música do espetáculo “O Inspetor Geral” de Gógol-Meierhold, composta por M. Gnessin em 1925.

Vsévolod Meierhold aliás Doutor Dapertutto. Montagem de textos de e sobre Meierhold (S. Eisenstein, E. G. Craig) por J.-F. Dusigne com os atores da “galaxie du Soleil”. Traduções de B. Picon-Vallin, F. Maurin e V. Posener.

Domingo, 12 de novembro

Programação de vídeos:

- **Meierhold, um enigma não resolvido (2ª parte).** Filme de Chtcherbakov, 1995 (trechos de arquivos: exercícios de biomecânica, A Floresta, O Inspetor Geral; os filmes A águia branca, Os dias felizes de Raspliouiev, O Urso, O Casamento) (em russo).
- **O Inspetor Geral** (trechos), encenação de Gabor Zsambeki, Teatro Katona, 1994 (em húngaro).
- **O Inspetor Geral** (trechos), encenação de Matthias Langhoff, Théâtre des Amandiers, 1998 (em francês).

- **Hoje é meu aniversário**, encenação de Tadeus Kantor, 1991 (rodado por Denis e Jacquie Bablet) Trecho sobre o assassinato de Meierhold.
- **O Mandato** (trechos), encenação de Bernard Meister e Christian von Treskow, Genevra, 1996 (em francês).
- **O Inspetor Geral** (trechos), exercício de reconstrução por David Chambers, Universidade de Yale (em inglês).

Boa noite, não morra jamais. Leitura da peça de Michèle Sigal por Agathe Alexis.

Homenagem à Meierhold. Encenação de Urszula Mikos, concepção U. Mikos, criação musical Jean-François Alexandre.

Um, dois, três Meierhold. Leitura da peça de Vincent Bady encenada por Guy Naigeon.

Programa de cinema

A águia branca²¹¹

A vendedora de cigarros do Mosselprom

A festa de São Jorge

A garota do chapéu de papelão

A casa da praça

À beira do mar azul

²¹¹ De Yakov Protazanov com Vsevolod Meierhold, Vladimir Katchalov, Anna Sten, ficção, 1928, mudo, preto e branco, 1h15 (35mm). Um alto dignitário tsarista encarrega um governador da província de mandar suas tropas contra manifestantes. O remorso o assombra por causa da morte de inocentes.

Único documento conservado da atuação de Meierhold que é confrontada à de Vladimir Katchalov, ator do Teatro de Arte de Stanislávski, ao qual seu método se opõe.

Os outros filmes trazem atores que trabalharam com Meierhold.

**B. PROGRAMAÇÃO ORIGINAL EM FRANCÊS DO SIMPÓSIO DE 2000:
“MEYERHOLD. LA MISE EN SCÈNE DANS LE SIÈCLE”**



Le Laboratoire
de recherches
sur les arts
du spectacle



МЕЙЕРХОЛЬД

Meyerhold. la mise en scène dans le siècle

manifestation internationale
6-12 novembre 2000, Paris

.....
entrée libre (sauf Forum des Images) sur réservations obligatoires.

.....
"L'histoire, c'est ce qui sert au moment du danger."
Walter Benjamin

.....
réservations :

- Pour les journées du 6-7-8 novembre (symposium des chercheurs), appeler le Théâtre du Soleil au 01 43 74 24 08 (de 10h. à 18h.)
- Pour les journées du 9 -10 novembre (tables rondes des praticiens), appeler le 01 49 60 40 20 (de 14h. à 18h.) ou par mail: LARAS
- Pour les présentations de travaux du 11 - 12 novembre (samedi journée et soirée, et dimanche), appeler le CNSAD au 01 42 46 12 91 de 14 h. à 18 h. entre le 6 et le 10 novembre. Lors de vos réservations, prière d'indiquer les séances auxquelles vous voulez assister.
- Pour le Forum des Images: possibilité d'acheter les places au Forum des images à partir de 13h. (Forum fermé le lundi). renseignements: 01 44 76 63 33 / 34.

.....
Symposium des chercheurs et historiens de théâtre

Théâtre du Soleil - Cartoucherie de Vincennes
métro ligne 1 Château de Vincennes

lundi 6, mardi 7, mercredi 8 novembre 2000

Traduction simultanée en trois langues (français, russe, anglais).
Séances de 10h à 19h.

.....
• Première journée - lundi 6 novembre 2000

10 h 15 Ouverture

10 h 30 Les archives de Meyerhold. Sa disparition et son retour.
séance animée par B. Picon-Vallin

M. Valentei: Témoignage : seule contre tous.
M. Sitkovetskaïa: Histoire des archives de V. Meyerhold.

V. Netchaev: L'éparpillement des archives.
N. Cheïko: Ce qui s'est passé quand Meyerhold a disparu.
O. Feldman: Comment procéder à une nouvelle édition de L'Héritage de V. Meyerhold ?
| D. Esrig
| T. Ostermeier: Deux générations de metteurs en scène face au " Trésor ".

Pause

14 h 30 **La place de Meyerhold dans l'histoire du théâtre. La dialectique tradition/innovation.**
séance animée par B. Picon-Vallin et R. Abrached

A. Smelianski: Constantin Stanislavski-Constantin Treplev - Vsevolod Meyerhold. Analyse d'un rôle.
G. Banu: Meyerhold, le Shakespeare de la mise en scène.
F. Taviani: La commedia dell'arte et Meyerhold.

15 h 30 **Le metteur en scène, l'histoire et le politique.**

séance animée par B. Picon-Vallin et G. Abensour

N. Pessochinski: Meyerhold et les Bolcheviks.
V. Goudkova: I. Olecha et V. Meyerhold : le travail sur le spectacle "La Liste des bienfaits".
L. Kleberg: La farce de l'homme nouveau.
J. Depaule: "La Traviata" au goulag.

17 h 15 **L'art de la mise en scène.**

séance animée par G. Banu et B. Picon-Vallin

T. Batchelis (communication lue par V. Netchaev) : Stanislavski et Meyerhold.
V. Chtcherbakov: Problèmes posés par la lecture des partitions de mise en scène de Meyerhold ("La Forêt").
Intervention de A. Vassiliev

Discussions.

• Deuxième journée - mardi 7 novembre 2000

10 h 30 **Le metteur en scène-auteur / le metteur en scène-chercheur.**

séance animée par A. Smelianski et B. Picon-Vallin

M.-C. Autant-Mathieu: L'auteur annexé. Le travail avec les dramaturges au Théâtre de Meyerhold et au Théâtre d'Art.
I. Ouvarova: Meyerhold et le théâtre antique.
G. Kovalenko: La fécondité des découvertes constructivistes de Meyerhold.
A. Comins-Richmond: "Le Professeur Boubous" : le théâtre japonais exploré, revisité et appliqué par Meyerhold.
J. Risum Mei Lan-Fang : un modèle pour le théâtre de l'avenir.

13 h 30 **Le cinéma, rival ou partenaire du théâtre ?**

séance animée par N. Pessochinski et B. Picon-Vallin

O. Bulgakova: L'apprenti du magicien.
V. Ivanov: Meyerhold et Eisenstein.
F. Albera: L'instance du théâtral dans la théorie d'Eisenstein et Kouléchov dans les années 30-40 et ses liens avec l'héritage meyerholdien.
V. Posener: La cinéfication du théâtre : "Une fenêtre sur la campagne", "La Lutte finale."

15 h 15 **La mise en scène et la musique.**

Un élève de Meyerhold (un Anglais qui travaille dans son théâtre) m'a dit (en 1935): "Nous n'aurons jamais l'occasion d'avoir un théâtre valable en Angleterre tant qu'il n'y aura pas de révolution".
EG Craig

Tables rondes de praticiens

(metteurs en scène, scénographes, comédiens)

Théâtre National de la Colline

15 rue Malte Brun, 75020 Paris (métro Gambetta)

Jeudi 9 et vendredi 10 novembre 2000

Traduction simultanée en trois langues (français, russe, anglais).

Séances de 10h à 19h, réparties en 5 tables rondes.

• Jeudi 9 novembre

10 h 00 **Présentation** Béatrice Picon-Vallin, Georges Banu.

10 h 15 **Histoire et théâtre politique.**

A. Françon, R. Stouroua, A. Schilling, L. Varela, avec G. Banu et B. P.-V.

12 h 00 **La transmission : publications, témoignages oraux. L'impact.**

V. Petkov, D. Chambers, J. A. Hormigon, N. Cheïko, C. Benedetti, avec V. Chtcherbakov et B. P.-V.

Pause

14 h 30 **Stanislavski et/ou Meyerhold ?**

A. Alexis, K. Guïnkas, I. Popovski, A. Françon, avec A. Smelianski et B. P.-V.

16 h 30 **Repenser l'espace théâtral.**

D. Jeanneteau et D. Borovski, avec C. Hamon-Siréjols et M.-M. Mervant-Roux.

18 h 00 **Présentation du site Internet du Gertrude Stein Repertory Theatre consacré à Meyerhold.**

avec D. Boros et N. Pessochinski.

• Vendredi 10 novembre

10 h 15 **Quel travail avec les acteurs ? Le jeu : travail, techniques, entraînements.**

S. Tranvouez, C. von Treskow, A. Levinski, É. Lacascade, B. Sobel, avec S. Chalaye et B. P.-V.

11 h 45 **Musique et musicalisation dans le théâtre. Du théâtre à l'opéra et vice versa.**

P. Sellars, A. Mnouchkine, I. Lioubimov, R. Stouroua, avec I. Moïndrot et B. P.-V.

Pause

14 h 30 **La mise en scène : un savoir ou un pouvoir ? La mise en scène peut-elle s'apprendre ? Le droit d'auteur du metteur en scène.**

S. Braunschweig, R. Cantarella, R. Penciulescu, M. Monzon, K. Guïnkas, avec G. Banu et B. P.-V.

17 h 00 **Meyerhold mythe ou Meyerhold référence ?**

I. Lioubimov, J. Lassalle, M. Langhoff, V. Fokine, J.-P. Vincent, avec G. Banu et B. P.-V.

Certaines présences restent à confirmer.

les praticiens invités: P. SELLARS, USA; M. LANGHOFF, France-Allemagne; S. BRAUNSCHWEIG, France; J. LASSALLE, France; R. CANTARELLA, France; A. FRANCON, France; E. LACASCADE, France; A. MNOUCHKINE, France; D. BOROVSKI, Russie; I. LIOUBIMOV, Russie; N. CHEIKO, Russie; K. GUINKAS, Russie; A. LEVINSKI, Russie; J.A. HORMIGON, Espagne; I. POPOVSKI, Russie; J.-P. VINCENT, France; B. SOBEL, France; C. BENEDETTI, France; A. ALEXIS, France; R. STOUROUA, Géorgie; L. VARELA, Portugal; V. PETKOV, Bulgarie-Canada; R. PENCIULESCU, Roumanie-Suède; M. MONZON, Bolivie; A. SCHILLING, Hongrie; C. VON TRESKOW, Allemagne; D. CHAMBERS, USA; S. TRANVOUEZ, France; D. JEANNETEAU, France; /..../

|||||
présentations de travaux

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique

2 bis rue du conservatoire, 75009 Paris (métro Grands Boulevards)

samedi 11, dimanche 12 novembre 2000

• **samedi 11 (journée):**

10 h 15 " **La mémoire, et après ?** ".

Journée de " Matières à conversation " par le Théâtre du Mouvement et les Transversales.

Présentation des travaux du stage "Meyerhold-Laban-Decroux". Le mouvement scénique : trois approches ", organisé dans le cadre de la manifestation et dirigé par Guennadi Bogdanov. Chaque séance comprendra des projections de documents d'archives et des démonstrations commentées:

10h15 - Le mouvement scénique chez Laban.

11h15 - Le mouvement scénique chez Decroux. Pause

14h30 - Le mouvement scénique chez Meyerhold. La biomécanique.

16 h 00 - **Débats publics**

avec G. Bogdanov, M. de Marinis, E. Barba, D. Doebbels, J. Bochow, Y. Marc, C. Heggen, M.C. Gheorghiu, J. Gayon, A. Loureiro, I. Bacciocchi, M. Bozonnet, J. Challet Haas, N. Simonet, L. Louppe...

18 h 00 **Projection.**

extraits de films des années 20 et 30 dans lesquels jouent des acteurs de Meyerhold. Choix et commentaires de V. Posener.

• **samedi 11 novembre (soirée):**

20 h 30 **Eugenio Barba**

Biomécanique et effet d'organicité

Démonstration de travail des acteurs de l'Odin Teatret. l'entraînement de l'acteur comme:

- croissance d'un corps-en-vie.
- développement d'une pensée paradoxale.
- orchestration d'une forme dynamique aux multiples informations.

avec Roberta Carreri, Jan Ferslev, Julia Varley et Frans Winther, commentaires de Eugenio Barba.

• **dimanche 12 novembre au théâtre du Conservatoire:**

10 h 30 **Atelier de biomécanique.** présenté par A. Levinski, acteur et metteur en scène, Moscou, avec des élèves du CNSAD.

15 h 15 **Atelier expérimental " lecture musicale du drame "**. interprétation de la partition du compositeur M. Gnessine pour "Antigone" de Sophocle, mise en scène en 1911 au Studio de Meyerhold; avec S.-A. Picon, V. Leterme, A. Zaepffel.

Pause

14 h 00 **N. Wolcz, leçon publique.** avec des élèves du CNSAD, à partir de ses méthodes de travail, liées à l'héritage meyerholdien.

15 h 30 **D. Esrig, leçon publique.** à partir de scènes du répertoire, avec des élèves du CNSAD.

17 h 00 **Concert.** interprétation par l'Ensemble OstinatO de la musique de scène du "Revizor" de Gogol-Meyerhold, composée par M. Gnessine en 1925.

18 h 00 **Vsevolod Meyerhold alias Docteur Dapertutta** montage de textes de et sur Meyerhold (S. Eisenstein, E.G. Craig) par J.-F. Dusigne avec les acteurs de la "galaxie du Soleil" : J. Sutton, P. Golub, H. Cinque, L. Bensasson, M. Durozier, S. Lolov, C. Yelnik, M. Quartier, N. Nityanandan, G. Hardy. Traductions de B. Picon-Vallin, F. Maurin, V. Posener.

• **dimanche 12 novembre, salle Louis Jouvet, CNSAD:**

10 h 30 **Programme vidéo:**

- Meyerhold, une énigme non résolue (2e partie). Film de V. Chtcherbakov, 1995 (extraits d'archives : exercices de biomécanique, La Forêt, Le Revizor ; de films : L'Aigle blanc, Les Joyeux Jours de Raspliouiev, L'Ours, Le Mariage) (en russe).
- Le Revizor (extraits), mise en scène Gabor Zsambeki, Théâtre Katona, 1994 (en hongrois).
- L'Inspecteur général (extraits), mise en scène Matthias Langhoff, Théâtre des Amandiers, 1998 (en français).
- Aujourd'hui c'est mon anniversaire, mise en scène Tadeusz Kantor, 1991 (tourné par Denis et Jackie Bablet). Extrait sur l'assassinat de Meyerhold.

Sous réserve:

- Le Mandat (extraits), mise en scène de Bernard Meister et Christian von Treskow, Genève, 1996 (en français).
- Le Revizor (extraits), exercice de reconstruction par David Chambers, Université de Yale (en anglais).

(Documents Laras)

14 h 30 **Bonne Nuit, ne mourez jamais**. lecture de la pièce de Michèle Sigal dirigée par Agathe Alexis. avec Pierre Vial, Pierre Debauche, Gregori Manoukov, Ophélie Orecchia, Michel Sigal et Agathe Alexis.

16 h 00 **Hommage à Meyerhold**. mise en scène Urszula Mikos, conception U. Mikos, création musicale Jean-François Alexandre.

17 h 45 **Un, deux, trois Meyerhold**. lecture de la pièce de Vincent Bady mise en place par Guy Naigeon, avec V. Bady, G. Naigeon, G. Pastor.

|||||

Accès

Théâtre du Soleil
Cartoucherie de Vincennes
métro Chateau de Vincennes ou bus 112
plan d'accès: <http://www.theatre-du-soleil.fr/plan-acces.html>

Théâtre National de la Colline
15 rue Malte Brun, 75020 Paris
métro Gambetta
plan d'accès: <http://www.colline.fr/site/pages/plan1.htm>

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique
2 bis rue du conservatoire, 75009 Paris
métro Grands Boulevards

Forum des Images
Forum des Halles, porte St Eustache 75001 Paris
métro Châtelet - Les Halles.
tel: 01 44 76 63 33/34.

programme cinéma

Forum des images

Forum des Halles, porte St Eustache 75001 Paris (métro Chatelet - les Halles.)

mercredi, jeudi 9, vendredi 10 novembre 2000

possibilité d'acheter les places au Forum des images à partir de 13h. (Forum fermé le lundi).
renseignements: 01 44 76 63 33/34.

LA JEUNE FILLE AU CARTON A CHAPEAU <i>DEVUSHKA S KOROBKOJ</i>	8 novembre	19.30
L'AIGLE BLANC <i>BELY ORËL</i>	8 novembre	21.30
AU BORD DE LA MER BLEUE <i>U SAMOGO SINEGO MORJA</i>	9 novembre	19.30
LA VENDEUSE DE CIGARETTES DU MOSSELPROM <i>PAPIROSNITSA OT MOSSELPROMA</i>	9 novembre	21.30
LA MAISON DE LA PLACE TROUBNAÏA <i>DOM NA TRUBNOJ</i>	10 novembre	19.30
LA FETE DE SAINT JORGEN <i>PRAZDNIK SVIATOGO JORGENA</i>	10 novembre	21.30

L'AIGLE BLANC *BELY ORËL* [8 nov. 21.30]

de Yakov Protazanov avec Vsevolod Meyerhold, Vladimir Katchalov, Anna Sten fiction, 1928, muet, noir et blanc, 1 h 15 (35 mm) VO avec traduction simultanée en salle

Un haut dignitaire tsariste enjoint un gouverneur de province de donner la troupe contre des manifestants. Les remords l'assailent lorsqu'il apprend la mort de victimes innocentes. Seul témoignage conservé du jeu de Meyerhold qui est confronté à celui de Vladimir Katchalov, acteur du Théâtre d'Art de Stanislavski, auquel sa méthode s'oppose.

LA VENDEUSE DE CIGARETTES DU MOSSELPROM *PAPIROSNITSA OT MOSSELPROMA* [9 nov. 21.30]

de Youri Jeliaboujski avec Igor Ilinski, Julia Solntseva fiction, 1924, muet, noir et blanc, 1 h 25 (35 mm) VO avec traduction simultanée en salle

Les tentatives d'une vendeuse de cigarettes et d'un petit fonctionnaire, en secret épris d'elle, pour pénétrer le monde du cinéma, et les déboires qui les attendent. Un des premiers films où s'imposa à l'écran le talent comique d'Igor Ilinski, acteur fétiche de Meyerhold.

LA FETE DE SAINT JORGEN *PRAZDNIK SVIATOGO JORGENA* [10 nov. 21.30]

de Yakov Protazanov avec Igor Ilinski, Anatoli Ktorov fiction, 1930, muet (sonorisé en 1935), noir et blanc, 1 h 31 (35 mm) VO avec traduction simultanée en salle

Un aventurier se fait enfermer dans une église afin de faire main basse sur les trésors. Le comparse qui devait le délivrer est mis en fuite par la police. Par crainte d'être découvert, le héros se déguise en Saint Jorgen dont on célèbre la fête, et est contraint d'accomplir des miracles pour échapper à ses poursuivants. Ilinski joue ici le rôle du comparse et du miraculé, touché par la grâce de Saint Jorgen.

LA JEUNE FILLE AU CARTON A CHAPEAU *DEVUSHKA S KOROBKOJ* [8 nov. 19.30]

de Boris Barnet avec Ivan Koval-Samborski, Anna Sten, Vladimir Fogel fiction, 1927, muet, noir et blanc, 1 h 06 (35 mm) VOSTF

Pour loger un provincial rencontré dans le train, une jeune chapelière réclame à ses patrons l'octroi effectif de la chambre dont elle est officiellement locataire. Ivan Koval-Samborski, le provincial, fait ici une démonstration irrésistible de la maîtrise gestuelle qu'exigeait l'école de Meyerhold.

LA MAISON DE LA PLACE TROUBNAÏA *DOM NA TRUBNOJ* [10 nov. 19.30]

de Boris Barnet, avec Eléna Tiapkina, Véra Maretskaïa, Vladimir Fogel fiction, 1927, muet, noir et blanc, 1 h 10 (35 mm) VO avec traduction simultanée en salle

Une jeune provinciale crédule débarque à Moscou et trouve un emploi de domestique chez un coiffeur et son épouse. Celle-ci est interprétée par l'actrice de Meyerhold Eléna Tiapkina qui en fait une caricature de bourgeoise dolente, hautaine et tyrannique.

AU BORD DE LA MER BLEUE *U SAMOGO SINEGO MORJA* [9 nov. 19.30]

de Boris Barnet, avec Lev Sverdline, Eléna Kouzmina, Nikolai Krioutchkov fiction, 1936, sonore, noir et blanc, 1 h 18 (35 mm) VOSTF

Deux jeunes hommes échouent après un naufrage sur une île dont la population masculine est éloignée à cause de la pêche. Ils rivalisent pour gagner le cœur de la jeune présidente du kolkhoze. L'Azerbaïdjanais du tandem est interprété par Lev Sverdline, acteur du théâtre de Meyerhold, qui fait montre de son extraordinaire talent de métamorphose.

C. PROGRAMAÇÃO ORIGINAL DO SEMINÁRIO 2015-2016: “MEYERHOLD ET « L'OCTOBRE » THÉÂTRAL” DO CENTRO DE PESQUISA EUR'ORBEM



Cultures et sociétés d'Europe orientale, balkanique et médiane

Séminaire commun 2015-2016
(deuxième année)

Révolutions et contre-révolutions politiques, esthétiques, culturelles
en Europe orientale, centrale et balkanique

Maison de la Recherche, salle D 040, les jeudis de 17h30 à 19h30

Réunissant les spécialistes pluridisciplinaires (littérature, linguistique, histoire, arts du spectacle, civilisation, sociologie) de l'unité aréale Eur'ORBEM (Paris Sorbonne/CNRS), ce séminaire a vocation de fédérer les recherches autour du thème très large de la révolution/contrerévolution en Europe orientale, centrale et balkanique.

Souvent en relation avec une révolution politique, mais aussi en réaction à un contexte jugé traditionnel, pétrifié, voire rétrograde, les formes et processus (contre)révolutionnaires étudiés dans le cadre de ce séminaire feront apparaître des convergences, des constantes, quels que soient les domaines, les périodes et les zones géographiques.

L'ouverture du séminaire à des chercheurs extérieurs à Eur'ORBEM, français ou étrangers, est encouragée ainsi que la participation du laboratoire junior.

Programme

22 octobre : M.-C. Autant-Mathieu et Laetitia Leguay Brancovan (Eur'ORBEM), Raquel Castro de Souza (doctorante de l'université de Minas Gerais, Brésil) :

Meyerhold et « l'Octobre » théâtral
(Voir les résumés ci-dessous)

19 novembre : Luba Jurgenson, Rosina Neginsky et Tina Mamatschvili

10 décembre : Coordination : Sylvie Archaimbault

25 février : Marketa Theinhardt

24 mars : Malgorzata Smorag, Agnieszka Grudzinska et Kinga Callebat: Révolutions thématiques et méthodologiques sur la scène centre-européenne depuis la chute du mur.

26 mai : coordination : Clara Royer

16 juin : Rosina Neginsky : Vroubel entre littérature et psychanalyse

EUR'ORBEM - UMR 8224
9, rue Michelet, F-75006 PARIS
Internet www.etudes-slaves.paris-sorbonne.fr

Téléphonie +33 1 43 26 50 89
Télécopie +33 1 55 42 14 66
Courriel centre.etudes-slaves@paris-sorbonne.fr



Cultures et sociétés d'Europe orientale, balkanique et médiane

Les séances sont ouvertes aux doctorants, post-doctorants et aux personnes que les membres d'Eur'ORBEM souhaitent inviter.

Pour toute information, contacter : M.-C. Autant-Mathieu :autant.mathieu@wanadoo.fr

Résumés pour la séance du 22 octobre

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU : De la pièce au matériau scénique. La soviétisation par Meyerhold des pièces de Verhaeren (*Les Aubes*), Crommelynck (*Le Cocu magnifique*) et Martinet (*La Nuit*), 1920-1923

Au lendemain de la révolution, Meyerhold se proclame le chef de l'Octobre théâtral et révisé radicalement le rapport du metteur en scène à la dramaturgie. Il considère que les pièces appartiennent à la littérature et que leur place est dans les bibliothèques. Le théâtre, lui, a besoin d'un simple matériau scénique que le metteur en scène, « auteur du spectacle » ajuste selon ses besoins et en suivant les orientations de la propagande. C'est l'étude de cette réévaluation radicale de la place du texte dans le spectacle que nous étudierons, à partir de l'exemple de la réécriture des pièces de Verhaeren, Crommelynck et Martinet.

Laetitia LEGUAY-BRANCOVAN : Meyerhold et la réforme de l'opéra après 1917

Par les hasards de l'histoire et en dépit de nombreux projets, Meyerhold ne mit finalement en scène aucun opéra de Chostakovitch ni de Prokofiev. Ce, en dépit de projets répétés et dans le cas de Prokofiev, d'une complicité artistique de vingt ans. En quoi les conceptions que Meyerhold avait de l'opéra ont-elles cependant influencé ces deux compositeurs ? Peut-on parler d'une réforme de l'opéra après 1917 ?

Raquel CASTRO DE SOUZA (doctorante à l'Université fédérale de Minas Gerais, Brésil): Les principes et les procédés musicaux dans le théâtre de Meyerhold et l'influence de ces propositions au Brésil.

L'objectif de cette présentation est présenter mon parcours et mes méthodes de recherche en tant que doctorante et praticienne. Je parlerai des principes de composition et des processus créatifs liés au jeu avec la musique dans le théâtre de Meyerhold. En outre, je propose une réflexion sur l'influence des propositions de Meyerhold au Brésil. Pour cela, j'analyserai deux exemples: le spectacle *Professeur Bubus*, mise en scène en 1925 au TIM (Théâtre de Meyerhold) et le spectacle *Recusa* mise en scène en 2012 au théâtre Balagan, Brésil.

D. ENTREVISTA COM MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

Entrevista²¹² realizada por Raquel Castro com a pesquisadora Marie-Christine Autant-Mathieu²¹³ no dia 20/01/2016, no Centro de Pesquisa EUR'ORBEM (Paris Sorbonne/CNRS), Paris/França.

- *Você está traduzindo textos de Stanislávski ainda pouco conhecidos. Quais são?*

A correspondência que se refere ao período soviético, de 1917 até a morte de Stanislávski em 1938, apareceu nos anos 1960 com bastantes cortes, muitos mesmo. A reedição completa desta correspondência aconteceu apenas em 1999...

- *Muito tarde...*

Exatamente, e tarde demais. Isto significa que todas as análises já tinham sido feitas. Mesmo a releitura de Stanislávski ao longo dos anos que chamamos de “degelo” na era Kroutchev²¹⁴, quando o stalinismo foi condenado e foi revelada uma série de arquivos, mesmo nesta época... foi neste momento em que publicaram os 8 volumes das obras de Stanislávski. E ainda nesta época a censura era onipresente, e foi considerado apropriado não publicar algumas cartas, sobretudo as que tratavam do período soviético. Suas cartas só apareceram em 1999, num momento em que, infelizmente, o interesse por Stanislávski já estava completamente em baixa.

²¹² Tradução minha e de Sabrina Cotta da transcrição do áudio original em francês. A transcrição em francês encontra-se em anexo neste volume.

²¹³ MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU é especialista em teatro russo e soviético e diretora de pesquisa do CNRS (*Centre national de la recherche scientifique*) HDR (Estudos Teatrais). Desde 2014, diretora adjunta do Centro de Pesquisa Paris-Sorbonne-CNRS EUR'ORBEM (UMR 8224), unidade de pesquisa interdisciplinar sobre as culturas e sociedades da Europa Oriental e coordenadora do eixo “*Culture savantes, culture de masse, culture populaire en Russie et Europe centrale XIXe-XXIe*”. Membro do Conselho do Laboratório Júnior da ORBEM. Foi diretora de seminários de ensino Na Paris III- Sorbonne até 2011. É membro do Conselho científico do Centro Stanislávski de Londres e do Centro franco-russo de ciências humanas e sociais de Moscou. Co-responsável pelo comitê russo na *Maison Antoine Vitez* (Centro internacional de tradução teatral). É autora dos livros: “*L’Etranger dans la littérature et les arts soviétiques*”; “*Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques*”; “*Écrire pour le théâtre, les enjeux de l’écriture dramatique*”; “*Le Théâtre soviétique après Staline*”; “*Les Nouvelles Ecritures russes*”; “*Les Voyages du théâtre Russie/France XXe siècle*”; entre outros.

²¹⁴ Nikita Kroutchev (também grafado Krushchov). Foi secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) entre 1953 e 1964 e líder político do mundo comunista até ser afastado do poder por sua perspectiva reformista e substituído na direção da URSS pelo político Leonid Brejnev.

- Na França ou na Rússia?

Na Rússia. Porque durante a *perestroika*²¹⁵, nos anos 1990, houve uma abertura para o ocidente. Então foi aberta a porta a uma série de textos e de peças que haviam sido fortemente censurados, mas as pessoas ligadas ao teatro quiseram fazer algo além do que se fazia na Rússia, e houve uma abertura aos americanos, à Europa, aos poloneses, que têm um excelente teatro, eles se apaixonaram pelos autores e diretores dramáticos alemães que não podiam ser publicados, etc. Houve, portanto, uma espécie de desprezo pelo teatro soviético russo, principalmente soviético, que eles consideravam um teatro desinteressante, politizado e condenável. E infelizmente foi nesta época que reeditaram Stanislávski em sua totalidade, sobretudo suas cartas, que haviam sido bastante censuradas, já que o volume de 1961 tem praticamente um terço do volume do que ele tem hoje. E quando analisamos... eu tenho este volume aqui... as cartas que foram censuradas têm uma pequena estrela, um pequeno asterisco, e são praticamente todas as cartas. Agora estou traduzindo-as e redescobrimo realmente a dificuldade, que ainda é uma palavra insuficiente, o horror, podemos dizer, do período 1917-1926. É um período que nenhum soviético e nenhum russo de hoje tem vontade de examinar. Bem, período soviético, não se devia dizer... período de hoje, isto nos interessa mais. Não queremos mais ouvir falar da União Soviética, foi uma época abominável, e fechamos os olhos. Fazemos então um “xis” sobre este período, então é terrível, uma ausência de memória histórica. Isto quer dizer que 70 anos, para a geração mais jovem, não existem. É assustador, isto impede de reler as coisas, e de por cada coisa em seu lugar. E o que eu redescubro através de Stanislávski... mais adiante falaremos de Meierhold, pois há também coisas a dizer... o que é espantoso é que ninguém disse... bem, foi dito que ele havia criticado um pouco a censura do repertório, mas bem pouco, há dois ou três especialistas que falaram sobre. Mas ninguém falou dos problemas humanos, e isto é absolutamente impressionante. Ninguém! Convém dizer que Stanislávski foi expropriado de todas as suas fábricas. E descobri que não era uma fábrica como eu pensava, e sim várias fábricas. E que Stanislávski pertencia a uma família com muitos irmãos e irmãs, e que toda a sua família, acredito que eram 7 ou 8 irmãos, foi encontrada do dia para a noite arruinada. E que ele era o único que tinha um trabalho reconhecido pela União Soviética, ele trabalhava em um teatro... ele era o único que tinha que alimentar, com seu salário no Teatro de Arte, todos os seus irmãos. Então

²¹⁵ *Perestroika* (do russo: перестройка, literalmente "reconstrução" ou "reestruturação") foi, em conjunto com a *Glasnost*, uma das políticas introduzidas na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas por Mikhail Gorbachev, em 1986.

ele escreveu para Nemiróvitch-Dântchenko²¹⁶, acredito que em 1919, dizendo “minha família está prestes a morrer de fome. Tenho sob minha responsabilidade meus irmãos, minhas irmãs e suas famílias, sou o único a poder dar-lhes algum dinheiro para poderem comer. Portanto, o senhor poderia, o senhor aceitaria inscrever minha irmã como atriz do Teatro de Arte para que ela tenha um salário...”. Então, houve isso. E além disso, outro fator é que se soube que seu sobrinho fora detido nos anos 1920, mas o que se esquece de contar é que desde 1919, ele teve um de seus irmãos detido no sul da Rússia sobre o qual ele procurou notícias em três ocasiões. Terminaram por dizer-lhe que seu irmão havia sido preso e que ele tinha desaparecido, que não tinham mais notícias. Em seguida, Stanislávski, já arruinado, vivia apenas de seu miserável salário. Mas felizmente o Teatro de Arte foi reconhecido como um teatro acadêmico, o fato de ter a menção “acadêmica” quis dizer que ele fora nacionalizado, e quis dizer que o Estado bolchevique dava dinheiro a este teatro, o que não era o caso, por exemplo, do teatro de Meierhold. Com este dinheiro miserável ele mal conseguia se sustentar, então ele e os demais começaram a... isto é muito interessante... em russo existe uma palavra que quer dizer ‘trabalho malfeito’. Portanto, Stanislávski, que era um homem muito perfeccionista, durante seus anos mais difíceis, ou seja, de 1919 até o momento em que ele sai em turnê, foi obrigado a fazer, em russo: *haturá* (халтура), quer dizer, a fazer um trabalho mal feito, um trabalho apenas para ganhar a vida... a se apresentar aqui e ali para poder alimentar sua família. E, para ele, era terrível, pois se tratava de um trabalho de subsistência contra a arte. Existem cartas terríveis. Eles eram obrigados a interpretar o repertório antigo, quer dizer, a voltar a apresentar as obras eternas de Tchékhov²¹⁷ que são uma espécie de... isto é o trabalho de subsistência, interpretar e reinterpretar Tchékhov só porque funciona e porque dá audiência. Isto até o momento em que Tchékhov foi proibido e eles não puderam mais se apresentar em *plena via*, que os permitia ter dinheiro. E depois, conseqüentemente, a crise foi terrível, eles não sabiam o que fazer. Então, além dos problemas financeiros, Stanislávski foi expulso de seu apartamento. E aí há cartas absolutamente incríveis, isto dura dois anos. É realmente o que conta Bulgakov²¹⁸ em “Coração de cão”. Ele conta que houve medidas de

²¹⁶ Autor e encenador russo. Fundador, com Stanislávski, do Teatro de Arte de Moscou.

²¹⁷ Anton Tchékhov. Escritor e dramaturgo russo. Autor de “A Gaivota”, “O jardim das Cerejeiras”, “As três irmãs” e outras grandes obras do teatro russo.

²¹⁸ Mikhail Bulgakov. Escritor e dramaturgo russo da primeira metade do século XX. Seus trabalhos mais conhecidos são o romance *O Mestre e Margarida* (publicado postumamente em 1966 e 1967) e a novela satírica *Coração de Cão* (1925), publicado na Rússia apenas em 1987), na qual critica o sistema social comunista.

intimidação política, e que pessoas da polícia política, a Tcheca ou a GPU, depende, enfim, é a mesma coisa, mas há nomes diferentes de acordo com o período... invadiam seu apartamento, de noite e de dia, e o intimidavam. Eles impediam o acesso às lixeiras e, pior... em pleno inverno, impediam também o acesso ao aquecimento, à lenha. Ele vive, portanto, dois anos sem aquecimento, e evidentemente a situação de seu filho, que tinha tuberculose, tomou proporções espantosas. São coisas que ninguém contava.

- Eu não sabia que ele tinha sido pobre. Li um pequeno trecho de uma das cartas onde ele diz “no início eu era rico, e depois virei proletário”, fiquei surpresa...

Muito muito pobre. Expulso de seu apartamento, privado de aquecimento e com um salário miserável. E nenhuma palavra contra o governo bolchevique. Isto é absolutamente incrível, nenhuma palavra. O que é interessante é a maneira como ele resiste, porque ele sabia, e ele disse certa vez que havia espões, então, ‘atenção!’. Sua força de resistência... é interessante pois é a mesma situação de Bulgakov, quer dizer, ele resiste permanecendo digno, não se comprometendo a aderir de maneira superficial à política. Ele garantiu durante toda sua vida que ele continuaria apolítico. Isto não o interessava. Isto lhe permitiu não exaltar Stálin, etc. E ele resistiu também ao código de vestimenta... o antigo regime... o pincenê, a gravata borboleta, são marcas dos homens do antigo regime. É exatamente como Bulgakov. É engraçado. Enquanto o proletariado tem o boné, a jaqueta... Ele sempre estava impecavelmente vestido. Mesmo quando ele usava roupas muito gastas, estava sempre impecável, o colarinho engomado, etc. E a língua. Isto é muito interessante, pois eu traduzo a língua. Sua língua não mudou. Ele tinha uma linguagem refinada, muito bela, e quando ele queria se divertir, usava uma palavra soviética, por exemplo “*tovarich*” (товарищ), camarada. Às vezes ele traduzia, mas com muita ironia. Além disto, ele usava sempre a palavra “*drug*” (друг) para dizer amigo. Houve uma resistência através da linguagem. Por vezes, quando ele queria zombar, ele multiplicava o que chamamos de acrônimos, de abreviações [cita as siglas]. Ele se divertia multiplicando-os para zombar, para mostrar que a língua empobrecia. Isto é muito surpreendente, quer dizer que o fator financeiro e o fator humano foram totalmente apagados desta história. É isto sobre Stanislávski.

Agora, sobre Meierhold também há alguns trabalhos, e estou convencida de que a geração soviética não poderá fazê-los e a geração de hoje tampouco, visto que isto não a interessa... mas há todo um capítulo da história de Meierhold, do ponto de vista pessoal, que a meu ver

deve ser estudado. Meierhold é mais complicado. Há uma espécie de autocensura que foi feita porque ele foi vítima da repressão, foi preso, fuzilado, não se teve notícias sobre ele, ele era um inimigo do povo até a morte de Stálin. Foi reeditado nos anos 1950-1960. Naquela época, evidentemente, era como uma vítima, um herói, na verdade. Não se podia mostrar seu lado nefasto... então houve uma espécie de mito também, um outro mito construído em torno de Meierhold. O que faz com que certos aspectos de sua personalidade tenham sido apagados. Pessoalmente, acredito que, como homem, Meierhold não era muito simpático, não muito agradável. Era alguém muito... que queria... bem... como todos os gênios... o que contava para ele era sua arte, seu teatro e, contrariamente a Stanislávski, que impunha muitos limites do ponto de vista ético, não estou certa de que Meierhold tinha muitos limites. De toda forma, o que é interessante é que durante muito tempo, até 1990-91, até a *Perestroika*, houve um hiato de informações sobre os últimos anos de Meierhold. Como para muitos outros criadores. São os anos 1930, os anos em que Stálin toma o poder, quando Meierhold é detido, posto na prisão e obrigado, como os demais artistas, a fazer o *mea culpa*. É fato que os soviéticos não têm muita vontade de mergulhar neste assunto. Portanto, para muitos artistas, há alguns vazios de dados. E sobre Meierhold, o que é bastante interessante é que há pouquíssimas informações sobre sua última conferência, em 1939, depois da qual ele foi preso. Ele estava presente nesta conferência, em seguida ele foi para Leningrado e lá foi detido. Esta conferência foi publicada, mas de maneira extremamente cortada, incompleta. O que aparece na edição de suas obras não dá uma ideia muito clara, é muito cortado, na verdade. O que é interessante é justamente que o estenograma existe e ele foi publicado integralmente apenas em 1990-91, durante a *Perestroika*. É uma pena que este texto tenha sido publicado em uma revista, portanto, muito pouco acessível. Como não houve reedição das obras de Meierhold, são dois volumes, lemos os volumes dos anos 60 e não os temos na íntegra. Quem lê o discurso de 1939 não consegue ver onde está o problema... é preciso estar muito interessado para buscar apenas este discurso, muito longo, em uma revista extremamente confidencial, sigilosa. Não era uma revista, acredito que era um almanaque. Enfim, francamente, é algo absolutamente impossível de se encontrar. Só o encontramos na biblioteca. Eu tentei comprar a edição pela internet e não consegui.

E o que vemos neste estenograma? Vemos um Meierhold que não nos suscita desejo de ver. Vemos Meierhold fazendo seu *mea culpa*, cantando as glórias Stálin. Enfim, definitivamente na contramão do mito que o famoso Elaguine quis criar em torno dele. Elaguine não é, no entanto, um autor de referência, mas ele escreveu um livro chamado “O gênio sombrio”, que

foi durante muito tempo considerado pelos ocidentais como um livro sério, que foi muito lido, pois Elaguine imigrou relativamente tarde. Ele estava presente nesta conferência, eu acho, em 1939. Neste livro, “O gênio sombrio”, ele faz de Meierhold uma espécie de herói, lutando, afirmando suas crenças, enfim, o que não é verdade. É uma história terrivelmente complicada, que foi censurada, que apareceu em fragmentos, que nunca foi divulgada na íntegra, em sua cronologia... logo isto provoca leituras às vezes errôneas.

- *Lacunares...*

Sim, lacunares. Exatamente. E eu, sinceramente, acho que não podemos... neste período em especial, mas é talvez como em toda a história do teatro em países totalitários... não se pode dissociar a história histórica, a história pessoal e a história da arte. Porque o impacto da vida pessoal e das limitações que se têm na vida pessoal é tão grande que... não podemos entender se não articulamos uma à outra, não podemos compreender a política de um repertório, ‘por que se escolheu esta peça e não outra?’, se não compreendemos as restrições que se autoimpõem, por medo, ou que são impostas pelos controladores políticos que estão dentro do teatro.

- *Não são escolhas estritamente artísticas...*

Não, claro que não. E isto fica muito claro no Teatro de Arte. Acredito inclusive que podemos encontrar isto na correspondência. Quer dizer que, antes de 1917, os dois diretores faziam a política do repertório, escolhiam... Era muitas vezes Nemiróvitch-Dântchenko que escolhia as peças, enquanto homem de letras, escritor, era ele quem estava mais à vontade para escolher os autores, ele conhecia bem os autores contemporâneos, etc.

Bem, mesmo se Stanislávski também fosse capaz de encontrar... bem... mas, por exemplo, quando se tratava de Górkí²¹⁹, os dois estavam juntos. Mas depois de 1917, eles não eram mais responsáveis pelo repertório. Em primeiro lugar, o antigo repertório, do velho Teatro de Arte, a partir de certa data, foi censurado. Proibiram interpretar Maeterlinck²²⁰ porque era simbolista, proibiram interpretar Tchékhev porque era um reacionário... E além disso, o repertório contemporâneo soviético, antes de mais nada, eles não tinham vontade de

²¹⁹Máximo Górkí. Foi um escritor, romancista, dramaturgo, contista e ativista político russo.

²²⁰Maurice Maeterlinck. Foi um dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa, e principal expoente do teatro simbolista.

interpretá-lo, eles resistiram até o fim dos anos 1920. E finalmente, quando eles são obrigados a interpretar, não são eles que escolhem, claro. Portanto, se não compreendemos isto; se não podemos vincular a política de repertório de um teatro à corrente literária, à corrente política, e mesmo à vida pessoal dos criadores, nós não compreendemos nada. É fundamental e, é constantemente... não sei se já tive a chance de dizer-lhe, mas para muitos pesquisadores, em geral ocidentais de minha geração e talvez um pouco mais velhos do que eu, todos se debruçaram sobre as vanguardas soviéticas, os anos 1920, a “Era Dourada”, etc., mas estudando estes movimentos apenas no que diz respeito às formas. O que é bastante interessante, o construtivismo... claro... o futurismo... mas isto é, contudo, perder diversas informações. Estudar, por exemplo pensando em Meierhold, “A Floresta” apenas segundo o construtivismo. Acredito que é uma pena, e acho que não teremos nunca estudos completos se não fizermos, com este estudo do cenário construtivista, de ver como a peça era analisada de acordo com... enfim, era de qualquer forma uma crítica à burguesia, à sociedade de antes, esta sociedade de comerciantes do século XIX. E se a peça foi dividida em 33 episódios, é porque houve também um ataque político contra esta classe. Além disto, a recepção do público que é apaixonante e que é algo em falta. Espero que tenhamos mais estudos sobre isto algum dia. Meierhold fazia espetáculos para um determinado público! Que público? Como se diz na mitologia, um público popular. O que quer dizer um público popular?

- E um público popular neste contexto em especial...

Sim, e neste contexto? Eram soldados? Durante a guerra civil, os soldados tiravam licença e iam descansar em Moscou, e iam ao teatro. Os espetáculos eram gratuitos para eles em geral. Será que eram proletários das usinas? Eram trabalhadores, estudantes? Que público? Que público? Grande incógnita. Acredito que é necessário articular. E isto foi dito várias vezes, que para alguns espetáculos de Meierhold particularmente difíceis, como “As Auroras” de Verhaeren²²¹, por exemplo, onde havia uma série de elementos futuristas misturados com... bom... o público, que era muito simples, não entendeu nada e o espetáculo foi retirado após alguns meses. Houve, portanto, este fator que influenciou. Podemos multiplicar experimentos com o cenário com o que quisermos, mas se o público não entende...

²²¹ Emile Verhaeren. Foi um poeta belga de expressão francesa. Foi autor de contos, peças de teatro e crítica literária, além de poesia.

não podemos continuar. Meierhold também tinha que ganhar seu dinheiro, ele não fazia espetáculos gratuitos.

Imagino que a reflexão do público é um elemento a ser levado em conta. E isto, tenho certeza, não foi feito. A sociologia era uma disciplina condenada, então não houve sociologia do teatro na URSS antes dos anos 1960 e ainda nos anos 1960, não era assim tão bem feita. Então falta isto também, para entender a recepção e o entusiasmo.

- A crítica da época não contemplava esses outros aspectos?

Havia a crítica, mas era uma crítica política. Os que escreviam no *Izvestia*, no *Pravda*, e mesmo em outros jornais e revistas eram ainda assim controlados, censurados... A crítica não era completamente livre, então é bastante complicado. No Teatro de Arte eles tiveram sorte porque houve... há as críticas oficiais, mas teve-se sorte em alguns espetáculos, pois foram encontradas nos arquivos notas que foram tomadas por... era um guardião, enfim, alguém que se fazia passar por membro da equipe e que era um fã apaixonado, que não perdia nenhum espetáculo. E que tomava notas. Tem-se uma opinião completamente leiga, um verdadeiro espectador! Sem ideias políticas ou ideológicas preconcebidas.

Graças a ele, em particular sobre os espetáculos de Bulgakov, “Dias de turbinas”, que foram milagrosamente autorizados pois houve uma falha em todas as instâncias da censura... graças a ele, sabemos que o público ficava totalmente histérico. Havia uma ambulância estacionada na frente do teatro, as mulheres desvaneciam, pessoas gritavam, era absolutamente incrível. É pena que não se tenha testemunhos como este nas peças de Meierhold e de outros, porque acredito que isto seria muito interessante. É fato que, para “Dias de turbina” era extremamente excepcional, pois se tratava de um espetáculo polêmico, autorizado somente no Teatro de Arte. Stálin precisou intervir para autorizá-lo, etc. Mas acredito que para outros espetáculos, por exemplo “A Floresta”, deve ter havido reações muito enérgicas... Penso que deva haver documentos de arquivos sobre isto. Mas seria necessário ter um estudante que fizesse algo sobre a recepção do teatro de Meierhold nos anos 1930, isto seria interessante. E falta isto.

Uma história agitada, complicada, muito dolorosa, sobretudo porque são pessoas que foram sacrificadas e que se sacrificaram também. Como você já deve ter sentido, é um país complicado, muito rico, ainda com muitas áreas para estudar. E o que eu acho um pouco desesperador hoje é o desinteresse pela história, pelo passado. Um país que se recusa a olhar para trás não pode avançar. É minha opinião. Pode-se culpar os franceses por não ter olhado

bem para trás durante a ocupação alemã; mesmo que esforços tenham sido dispensados, muito ainda se desconhece. Mas em nosso caso foram apenas quatro anos. Para os russos, são 70 anos. Isto marca. Isto marca as pessoas, as cabeças, os corpos também. Imagino que deva haver muitas pesquisas feitas sobre o *Gulag*²²², sobre o teatro também nos campos, etc. Mas acredito que também é preciso rever a vida no cotidiano nos períodos dos anos 1920, 1930, 1940, 1950, não há motivos!

Isto permitiria digerir um pouco esta história difícil e complicada e vê-la de outra forma também. Então, quanto mais misteriosa é a história, pois há períodos sobre os quais não se quer falar, mais se cria uma mitologia também. Elas andam juntas. E a mitologia entrará em colapso quando se tiver uma leitura perfeitamente clara dos eventos e do que aconteceu realmente.

- Como estudar os mestres do século XX? Qual é a finalidade de estudá-los? Vi recentemente uma conferência de Marco de Marinis²²³ e ele disse que estes mestres são constantemente reduzidos a fórmulas, palavras mágicas e a mitos que impedem o conhecimento histórico. Você concorda? Hoje, qual o propósito de estudar estes mestres?

Sim, concordo plenamente. Exatamente, penso que hoje dispomos do recuo necessário para desfazer o mito ou talvez deslocá-lo. Acho que talvez precisemos de mitos também. Os mitos são bonitos. Acredito que no teatro do século XX... estou refletindo porque, no fundo, não criamos mitos em torno de todos os criadores. Acho que não há mitos associados, por exemplo, ao nome de Strheler²²⁴. Acredito que não. Ou ao nome de Vitez. São mestres, com certeza, mas não são mitos. Por que criamos mitos em torno de certas figuras? Por exemplo, por que criamos mitos em torno de Grotowski? Porque acredito que são figuras, mestres que trabalharam em segredo e que produziram seu próprio mito. E se soubéssemos tudo de Grotowski? Se Grotowski não tivesse proibido os curiosos e os observadores de ir ver o que acontecia em seu teatro laboratório, não teríamos criado nenhuma mitologia. Acredito que os mitos se criam em torno de certas figuras, de certas pessoas que, ou fomentaram –

²²² Sigla para “*Administração Geral dos Campos de Trabalho Correccional e Colônias*” era um sistema de campos de trabalhos forçados para criminosos, presos políticos e qualquer cidadão em geral que se opusesse ao regime na União Soviética (todavia, a grande maioria era de presos políticos).

²²³ Teatrólogo italiano. Professor da Universidade de Bolonha.

²²⁴ Giorgio Strehler. Foi um diretor de teatro italiano. Fundou com Nina Vinchi e Paolo Grassi o "Piccolo Teatro di Milano", inaugurado em 1947.

voluntariamente ou não – essa mitologia porque se reservaram uma espécie de universo próprio, um jardim secreto, o qual não queriam que os observadores e pessoas externas viessem ver... e conseqüentemente isto cria coisas, a imaginação, o mistério... ou, no caso de países totalitários há talvez mais mitos, seria necessário verificar, dado que falta informação, ou não há informação ou ela foi apagada, eliminada. Através da imaginação, cria-se coisas que não existem. No teatro francês, por exemplo, pode-se dizer que há um mito em torno de Brook? Eu diria que não. Para mim, Brook, talvez apenas em alguns períodos, quando ele trabalhava com áreas um pouco misteriosas, num lado um pouco espiritual. Vitez, para mim, Villard... mesmo o TNP²²⁵, não diria que há um mito sobre o TNP, acho que as coisas são bastante claras.

- *De Decroux, talvez?*

Sim, talvez de Decroux. Talvez Copeau também. O mesmo Copeau que redescobrimos hoje, de outra maneira, graças a... os mitos também podem ser desfeitos graças a publicações que esclarecem e que dão informações que faltavam, elementos sobre a vida ou a criação. Por exemplo, acredito que a correspondência Jovet/Copeau é um elemento muito importante para compreender as relações entre os dois mestres e talvez desmistificar o que dissemos sobre um ou o outro.

Acho que realmente o trabalho dos historiadores do teatro é um trabalho interessante e importante, já que ele pode permitir não necessariamente eliminar estes mitos, porque talvez se precise deles... mas de toda forma, pode encontrar o fio condutor que permite entender o que aconteceu em certos momentos, e principalmente não dizer coisas falsas. Este também é um problema.

- *E para a prática, isto é importante?*

Claro que sim. Acredito que para ser um bom ator, deve-se conhecer a história. Depois pode-se fazer o que quiser. Quando a conhecemos, podemos dizer “isto não me interessa”, “isto eu vou manter”, “isto vou deixar”... mas não há nada pior que a ignorância. Todos os grandes mestres, seja Vitez, Meierhold ou outros, sempre pediram a seus atores para serem pessoas cultas. Penso que um bom ator, antes de mais nada, precisa saber, precisa ter visto museus,

²²⁵ Teatro Nacional Popular.

precisa conhecer sobre a história da arte, um pouco de história, ter um conhecimento sobre a vida... enfim, senão, o que ele pode acrescentar? Com o que ele criará?

É o que dizia Mikhail Tchekhov, que se distinguiu do Sistema de Stanislávski pois ele pensava que um ator não pode trabalhar com seu 'eu'. Minha personalidade não é interessante. É um 'eu' egoísta, oco, vazio. O ator precisa ir além de seu 'eu', precisa se enriquecer. Então é complicado, porque ele criou sua teoria antroposófica, havia um 'eu' superior que é muito mais rico... Enfim, tudo isto para dizer que se apoiar apenas em sua experiência, em seu cotidiano, não é o bastante. Acredito que é preciso também ter cultura, história, arte e tudo isto. Isto permite que se enriqueça. E você, que trabalha com Meierhold, que se apoia na experiência de Meierhold especialmente no trabalho sobre a música, acredito que com sua decisão de fazer uma tese, portanto de fazer um trabalho científico sobre um *corpus*, você só tem a ganhar. Isto é evidente. Tudo o que você leu, viu, as notas que tomou. Talvez de maneira inconsciente, mas tudo isto vai certamente enriquecê-la. Muito mais do que alguém que não tenha aprendido nem saiba nada sobre Meierhold.

É por isto que integramos na França os doutorados que já existiam nos países anglo-saxões, e que não existiam para nós, os doutorados profissionais.

Cito um ator genial como Michel Piccoli²²⁶, por exemplo, não há ninguém mais culto do que ele. É um blefe os atores que dizem “eu trabalho com o coração, com minha intuição”. Não, isto não é verdade. Os atores, sinto muito, são sempre muito cultos. Conhecem muitas coisas.

- Na França atualmente, como você vê a divulgação do Sistema de Stanislávski? Existem herdeiros, no que diz respeito à prática? Você poderia falar do projeto "Traduire, transmettre, mettre en jeu le "système" de Stanislavski" do qual participa?

Sim. A herança de Stanislávski enfrenta dificuldades para se introduzir na França por causa de nossas tradições. É um pouco como acontece na Alemanha, onde Reinhardt marcou o teatro alemão através de uma estética diferente. Na França, temos um teatro marcado pela estética de Diderot, portanto um teatro frio, onde a razão controla totalmente a emoção. E isto foi realmente um obstáculo para a entrada do Sistema de Stanislávski, sem contar as traduções que chegaram até nós muito tardiamente. Tivemos a primeira tradução de “*An actor prepares*”, e porque a traduzimos do inglês, apenas em 1958. Portanto bastante tarde. O teatro francês havia mesmo assim tido mestres como Copeau, Jouvet, etc... e outras pessoas do ramo

²²⁶ Michel Piccolo. É ator, produtor e cineasta francês.

que tinham visto as turnês de Stanislávski em 1922, 1923, na França, e que tinham ficado fascinadas com o resultado, com o trabalho de uma trupe. Mas os franceses nunca se interessaram e não acreditavam em um sistema de formação de atores. Ainda assim, eles eram fascinados pela ideia de uma trupe permanente, o que não existia na França. A ideia de uma trupe que trabalha muito tempo junta. A ideia de uma trupe onde todos os membros, personagens principais e secundários, trabalhavam igualmente, e com precisão. A ideia de um teatro que possui estúdios, portanto, lugares de experimentação; isto os fascinou muito, em especial Copeau. Copeau ficou fascinado com a ideia dos estúdios. Ele tentou se inspirar nesta ideia de trabalho dos teatros institucionais para que não fossem tomados por uma lógica comercial de vender lugares, mas de trabalhar profundamente. Mas nenhum deles acreditou na ideia de criar um sistema de formação de atores. E quando lemos os textos de Copeau, quando lemos os textos de Jouvet também, nos damos conta de que todos eles pensavam que... eles confiavam na ideia da intuição. E a palavra “sistema”, talvez mal escolhida por Stanislávski – conscientemente, no entanto – eles diziam que isto iria moldar, prender o ator. E logicamente eles não tinham os textos, já que o livro saiu apenas em 1958. Mas ao ouvir a palavra “sistema”, eles se fecharam. Isto não é algo que vai permitir ao ator de se exprimir. Portanto, uma grande desconfiança quanto a esta ideia de sistema que, para os franceses, bloqueava a criação. O problema da tradução de “*An actor prepares*” que apareceu em 1958, com uma tradução infeliz e incompleta. Tudo isto fez com que o Sistema de Stanislávski não fosse realmente acreditado, à exceção de Vitez que o praticou antes de se voltar para Meierhold.

O caso de Vitez é interessante porque ele era um grande homem, muito sábio e muito modesto, que alegava não falar bem russo, mas que na verdade traduziu um enorme romance de Cholókhov²²⁷, “O Don silencioso”, em vários volumes. Ele tinha um bom domínio do russo. Ele foi secretário de Aragon²²⁸. No início ele era próximo de... acho que esteve no partido comunista antes de se afastar. Ele foi, portanto, enviado por Aragon para a União Soviética nos anos 1950-1960 para trabalhar em uma história da URSS. Nesta ocasião ele encontrou alguns entusiastas do teatro que o apresentaram os trabalhos de Stanislávski e Meierhold. [...] Ele encontrou a viúva de Maiakóvski²²⁹. Ele tinha, com isto, muito conhecimento na área. No início, ele se interessou pelo Sistema de Stanislávski porque estava

²²⁷ Mikahil Cholókhov. Foi um romancista russo.

²²⁸ Louis Aragon. Foi um poeta e escritor francês.

²²⁹ Vladimir Maiakóvski. Conhecido como "o poeta da Revolução", foi um poeta, dramaturgo e teórico russo.

na União Soviética. Eram anos cruciais, os anos 1950, no momento do degelo e onde se redescobriu o Sistema de Stanislávski não do ponto de vista psicológico, mas o método das ações físicas. Ele estava na União Soviética nesta época. Ele estava muito interessado, escutou debates. E quando voltou para a França, já era ator. Ele disse que o método das ações físicas e trabalhar a improvisação o interessavam. Começou a fazer teatro a partir de Stanislávski. Era praticamente o único, pois tinha algum conhecimento adquirido através dos russos e dos mestres. Era o único, em minha opinião, que tinha conhecimento e que tinha vontade de trabalhar assim. E mais tarde, quando ele conversou com Lili Brik, a viúva de Maiakóvski, que conhecia bem Meierhold, que estava do outro lado... Meierhold estava na vanguarda, próximo de Maiakóvski. Vitez descobriu um mundo que ele ignorava completamente, porque era proibido na União Soviética.

Então, a partir de Stanislávski, ele chegou até Meierhold. Ele conta isto em seus escritos sobre o teatro, textos absolutamente magníficos, que devem ser lidos, relidos, traduzidos²³⁰. Imagino que se fossem traduzidos para o português seria realmente magnífico. Há reflexões fortes, precisas e muito profundas sobre o que é o teatro. E belíssimas reflexões sobre a escola, há um volume inteiro sobre a escola. São textos realmente fundamentais.

Vitez explica que deixou Stanislávski por Meierhold pela teatralidade, por um outro teatro, mas ele mesmo diz que Stanislávski permanecerá na história do teatro, com seu sistema, pois ele foi o único que deu aos atores uma terminologia. Foi o único que refletiu sobre a maneira de designar as etapas dos processos de trabalho e que lhes deu um nome. Isto eu acho que é fato. Podemos adotar tais terminologias ou não, mas mesmo assim, definindo todas as etapas do processo, ele apontou-as. Isto pode ser uma gramática para prosseguir na profissão, sabendo como chamar as coisas pelo nome.

- Quanto a isto. Sobre a gramática do jogo de Stanislávski, você disse, em um seminário no Brasil em resposta a alguém, que esta gramática permitiria abordar qualquer tipo de teatro. Você acha que isto vale também para Meierhold?

O problema de Meierhold é que, antes de mais nada, ele não era um pedagogo. Acredito que seja isto. E fica muito claro quando se traduzem os textos pós-revolução de Stanislávski, se vê claramente que Stanislávski, vendo tudo o que se passava ao seu redor, com um teatro de vanguarda onde o ator é apenas um elemento no conjunto, sobretudo a partir dos anos 1920

²³⁰ Traduzi dois desses textos que integram os “*Écrits sur le théâtre II*” de Antoine Vitez. Trata-se dos textos em que ele fala especificamente de Meierhold. As traduções e os originais constam neste volume da tese.

quando o cenário se torna primordial. O construtivismo é a máquina de atuação que vai guiar o jogo.

- *O ator tem que se adaptar...*

Exatamente! Quando produz seus espetáculos, 1921, 1922, 1923, 1925, Stanislávski deixa suas marcas. Ele diz: “isto não é meu teatro”. Há declarações muito claras. O teatro de Taírov e de Meierhold são teatros nos quais o ator é apenas um componente. Não temos esta palavra em francês, em russo usam a palavra *pastanovtchik*, o que chamamos de “diretor de palco”. Ele designa Taírov e Meierhold como diretores de palco, ou seja, os criadores que controlam o que se vê e o que faz efeito nos espectadores. Stanislávski diz: “eu não sou como os outros, meu teatro, eu não sou um diretor, sou um diretor pedagogo. Minha missão, antes de tudo é formar o ator. É isto o que faço antes de tudo”. É muito interessante, há uma carta que Stanislávski enviou para Reinhardt. Reinhardt convidou-o para ir a Berlim fazer uma turnê. Stanislavski disse: “Escute, se você precisa de mim como *pastanovtchik*, você não precisa de mim, qualquer um pode fazê-lo. Chegamos a Berlim com um plano de *mise en scène*, o cenário já pronto, o ator entra e pronto. Mas se você precisa de um diretor que forme seus atores, então pode me chamar, mas neste caso não irei por dois ou três dias, é um trabalho longo”. Acredito que ele realmente tomou consciência, nos anos 1920, da diferença que existia entre seu teatro e a vanguarda. Penso que o papel de Meierhold era de... se nos interessamos por... não sei como posso dizer isto, “*Pastanovska*” quer dizer valorizar, no palco, todos os elementos da encenação, inclusive o ator, portanto isto muda de acordo com espetáculo e que não se pode ter um método. O que era apaixonante em Meierhold é que ele estava em constante mudança. Ele pegava a “A Floresta” e encontrava uma maneira de montar, ele pegava “A Desgraça de ser Inteligente” e encontrava outra maneira de montar. Era uma revolução a cada vez. O problema é que tudo estava em sua cabeça, então já não resta nada. Ele tinha em sua mente todo o projeto e a maneira de fazer trabalhar cada ator, mas era fragmentado. Mesmo a biomecânica. Ele disse claramente: “inventei a biomecânica para aplicá-la em dois ou três espetáculos, depois a utilizei como método de repetição. Mas não é um método comparado ao Sistema”. No Sistema há uma progressão, é um trabalho metódico, de uma vida inteira. Meierhold não trabalhava assim. Aí está o problema. Há muitos criadores assim, pessoas geniais; mas depois deles não resta nada. Poderíamos dizer que para Kantor é um pouco assim. Ele tinha seu projeto... é fato que Kantor, ainda mais do

que Meierhold, estava ligado às artes plásticas. Era entre a instalação e o espetáculo. Mas Kantor desapareceu, não ficou nada. Tentou-se fazer uma *cricothèque*, nunca funcionou. Os atores sem Kantor não fazem nada. É como Meierhold. Podemos dizer, sobre Meierhold, que é porque ele foi proibido durante muitos anos... eu não acho que seja esta a razão de não se ter um legado. Acredito que havia muitas dificuldades. Primeiro, ele era de uma personalidade muito forte, então os atores tinham dificuldade em permanecer com ele. Normalmente os atores ficavam uma ou duas apresentações com ele e depois partiam, eles se irritavam. Era uma pessoa muito difícil. Portanto sua trupe não tinha continuidade. Da trupe, à exceção de sua esposa, Zinaida Raikh, todos partiram. Babánova, que era uma atriz genial, também foi embora. Ilínski, um grande ator. A questão é saber se Ilínski tornou-se um grande ator graças a Meierhold ou não... não sei... mas quando o vemos no cinema, é extraordinário, ele é um ator cômico extraordinário. Será porque ele trabalhou com Meierhold? Não conheço o bastante...

Acredito que é inerente ao criador. Acho que Meierhold, se o tivessem deixado criar até sua morte, não sei se teríamos um legado. Qual é este legado? Esta ideia de criar sempre o novo? Não sei. Acho também que Meierhold era alguém que vivia inteiramente em seu tempo e que teria sido capaz de montar qualquer peça ruim, porque ele era genial. Ele montou peças ruins, mas conseguiu torná-las obras-primas porque conseguiu ir além do material. Mas porque ele estava lá.

É uma questão complicada. Por exemplo, hoje, se fizer a mesma pergunta sobre Liubimov... será que Liubimov, que era um grande diretor, que marcou época... depois dele, também não resta mais nada. Porque são diretores que Stanislávski chamava de “diretores ditadores”, quer dizer, que impunham sua visão... que são visionários, que são grandes visionários, mas que impunham sua visão, que não reservavam um tempo para formar atores. O que foi muito importante, e que fez com que o método de trabalho de Stanislávski pudesse durar, foi sobretudo a ideia do estúdio. E quando vemos hoje o teatro russo, o teatro de Dodine, se resta algo de seu teatro, é o que ele fez em sua escola. Toda sua pedagogia, na verdade, é que vai permanecer. Acredito que seja isto, que o mestre do teatro que pode permanecer é aquele que não faz apenas espetáculos. É aquele que pensa em deixar uma formação, um método pedagógico. Se você for uma máquina para fazer espetáculos, o que você quer que fique... uma estética? Mas sabemos que a estética envelhece. Já me aconteceu de ver, por exemplo, a estética dos primeiros teatros de Jean Villar no TNP, que foram espetáculos fundamentais na história do teatro francês. Quando a vemos, ela envelheceu muito; uma estética é

necessariamente adaptada a seu tempo. Hoje é uma estética ultrapassada. No entanto, acho que Vitez entendeu bem. Temos alguns atores formados por Vitez que são excelentes. Vitez entendeu. Será que ele trouxe dos russos? Será que estava nele? Não sei. Por isto seu livro sobre a escola é fundamental. Ele compreendeu que, para o teatro francês, precisava-se pensar na escola. Copeau e Vitez são dois diretores pedagogos que pensaram nesta transmissão pela formação de atores.

Imagino que um grande, por exemplo Patrice Chereau, eu vi todos os seus espetáculos, são absolutamente magníficos... ele trabalhava com atores formados por Vitez, mas acho que ele mesmo não os formava. É um pouco o problema. Quando estas pessoas desaparecem. Restam seus filmes...

- A última, porque acredito que as demais questões já tenham sido respondidas. Maria Thais, no Brasil, disse que é necessário recusar a simples oposição entre Meierhold e Stanislávski. Ela faz uma reflexão sobre a imagem desenhada por Anatoli Vassíliev que, respondendo a uma questão sobre Meierhold, disse: “Somos todos galhos de uma mesma árvore”. E eu me pergunto de que árvore Vassíliev está falando. Você acredita que há uma árvore teatral russa que reúne todos os artistas aparentemente antagônicos? Com uma raiz em comum? Que raiz é esta?

É uma pergunta difícil. Acho que Anatoli Vassíliev faz alusão ao fato de Meierhold ter sido aluno de Stanislávski, de ter trabalhado 4 anos no Teatro de Arte e de ter estreado com Tchékhov, com “A Gaiivota”... é um pouco difícil situar Meierhold em qualquer prolongamento de Stanislávski, pois eles divergiram bastante um do outro. Eu mesma me opus sobre a aproximação feita entre a biomecânica e o método das ações físicas. Acho que é um grande erro relacionar as duas coisas. Eu me coloco do ponto de vista de historiadora. Talvez do ponto de vista da prática pode-se encontrar exercícios em comum. Mas penso que, em sua origem, as duas práticas se divergem porque uma se apoia na organicidade e a outra, ao contrário, recusa a organicidade. Há filosofias que fundamentam estas abordagens. A biomecânica, como o próprio nome já diz, é uma abordagem fundamentalmente materialista. Enquanto o Sistema de Stanislávski, no primeiro e no segundo período, é um sistema baseado na vida humana, na mente humana, no corpo humano, e que é fundamentalmente organicista. Certamente podemos encontrar exercícios que podem ser feitos na biomecânica, mas é preciso compreender do que se fala.

A árvore, sim, poderíamos dizer que Stanislávski é o pai do teatro russo, incontestavelmente. Foi ele quem formou Meierhold, foi ele o primeiro diretor que fez emergir o teatro russo do século XIX ao XX, o primeiro que criou a função de diretor, diretor pedagógico. Foi ele quem teve a ideia de juntar um espetáculo a um repertório contemporâneo, sobre o qual se reflete, não um repertório que está na moda, mas um repertório mais complicado que permite avançar a pesquisa, etc.

Meierhold era de fato um aluno de Stanislávski, mas havia muitos outros. Portanto, sim, se considerarmos que todos os alunos de Stanislávski são ramos do teatro russo, por que não... é verdade que Vassíliev tem razão, na medida em que a história russa, não apenas o teatro, é uma história dolorosa e na diversidade, na dificuldade e nas provações, nós nos unimos. Acredito que esta ideia de transmissão, com elos que se unem uns aos outros, permitiu ao teatro russo permanecer unido, salvar-se, em uma história muito complicada, onde Stálin e os outros fizeram desaparecer criadores, atores e diretores. Portanto, a ideia de transmissão é uma ideia cara, que saiu cara também para os russos. Hoje é muito ruim, porque a geração jovem tem uma reação que eu vejo como muito violenta contra toda esta... podemos chamar de teologia, mas eu chamo de “bela história” do teatro russo. As pessoas zombam, os jovens zombam desta ideia da história, da transmissão. Zombam da ideia do “teatro doméstico”, do “teatro-abrigo”, entretanto penso que é uma ideia fundamental. Foi o que os salvou. A ideia de que o teatro russo foi... podemos ler na correspondência de Stanislávski... o teatro foi um refúgio, uma casa, é muito claro. No período da guerra civil, da stalinização, o teatro foi um refúgio, uma casa. Para os atores, para os criadores, para o público, era um espaço para respirar. O fato de a geração jovem não querer ver isto hoje é terrível. Isto vai ao encontro da ideia de que a história soviética não existiu, que não se quer vê-la ou lê-la. É terrível.

Acho que a ideia de se unir através de elos... por exemplo... você já foi à casa de Meierhold, deve ter visto numa parede do corredor uma árvore genealógica²³¹. Isto me parece muito importante e muito sintomático. Encontramos esta árvore, a metáfora de Vassíliev. Encontramo-la no Teatro de Arte. Encontramos uma árvore com galhos e com nomes. Para eles, quando você tem em seu teatro ou em sua família pessoas que desaparecem, que não se sabe quando morreram, etc., é muito importante criar laços. “Eu fui o aluno, eu fui o filho, eu vou transmitir isto”. Acho que esta história de raízes, de árvores e galhos, é para eles uma

²³¹ É também por essa razão, inspirada na imagem que vi no apartamento de Meierhold, que apresento a proposta de um mapa genealógico nesta tese.

forma de saber de onde eles vêm. Quando a história é cortada de forma brutal, é uma maneira de se unir, de resistir e dizer “vimos daqui”.

Você se lembra que no corredor da casa de Meierhold há o nome de um ator²³², que me foge da memória agora, que foi o vínculo, a conexão... Meyerhold desapareceu e foi ele quem transmitiu a biomecânica a Levínski. Como ele se chama? Enfim, você encontrará. E sempre que se visita a casa, a guia diz: “Este é um aluno de Meierhold... ele aprendeu a biomecânica com Meierhold e que a transmitiu a Levínski”. A ideia de transmissão é muito importante, mesmo se às vezes temos dificuldade em ver as semelhanças. Mas, no fundo, talvez apenas o fato de se declarar de alguém, de se dizer discípulo, os tenha ajudado muito. E talvez Stanislávski, através desta história de estúdio, convenceu, sobretudo o teatro soviético, de que o diretor deveria ser um pedagogo e que ele deveria ser responsável pelos atores, não apenas quando eles estavam consigo, mas também depois. Vemos isto claramente em um mestre como Fomenko. Ele formou muitos alunos e ele tinha a preocupação em saber o que eles se tornavam, em que teatro trabalhavam. Ele ficava feliz quando seus antigos alunos vinham até ele para pedir conselhos, para conversar. Isto é algo muito forte no teatro soviético e que hoje em dia sumiu completamente.

O teatro russo de hoje perdeu todas as suas referências. É terrível, pois eles explodiram tudo. Afundaram tudo, renegaram tudo e não os resta nada. Não sei como farão para refazer algo. O que vejo em todos esses anos é decepcionante. São muitos empréstimos do ocidente, eles são fascinados por diretores poloneses, portanto eles imitam muito Warlikowski²³³, por exemplo. No entanto não há muitas pesquisas pessoais. O teatro funciona muito a partir de projetos no ocidente. Daí a preocupação em rentabilizar as produções, os projetos se multiplicam. Não há muita continuidade, e além disto, também é difícil porque os nomes aparecem e desaparecem. Não se sabe o que o teatro vai se tornar.

- Percebi que eles falam um pouco pejorativamente do teatro acadêmico...

Exatamente, há em russo hoje uma palavra que descreve este tipo de atitude. Chamam de “*stiope*”, quer dizer a pessoa que zomba de tudo, que leva tudo na brincadeira. Eu tenho dificuldades em lidar com isto. Viver na Rússia hoje é difícil, incontestavelmente. Há uma distância, uma espécie de reação de proteção, de autoproteção, então tudo é levado na brincadeira, nada é sério, ri-se de tudo. Sobre o passado, não falam mais... tem-se dificuldade

²³² Trata-se de Nikolai Kústov.

²³³ Krzysztof Warlikowski. Encenador polonês de teatro e ópera.

em saber em que acreditam, ou se acreditam em alguma coisa. É um pouco difícil. Não sei, talvez entendam um dia ou outro. O fato é que a situação é difícil para eles. Em breve haverá a eleição, um pouco manipulada, ou muito. Há alguns teatros subvencionados, que precisam ter atenção. Então a situação é complicada.

Sei que há uma manifestação anual chamada “A máscara de ouro”. Há dois ou três anos houve um debate com os representantes ocidentais, e o tema do debate era ‘como se comportar frente ao período soviético; é necessário manter grupos de teatro?’. Foi bastante surpreendente, pois os ocidentais diziam sim, e os russos diziam não, ‘Não queremos’. Se você falar do “teatro nacional”, todos riem, se falar de discípulos, todos riem. Se você falar de diretor pedagogo, todos riem. É um descrédito sistemático de todos os valores de antes.

- Mas é importante conhecer a tradição para fazer rupturas...

É preciso conhecer a tradição para ir além dela. E aqui, não sei. Eles procuram sua identidade. Não há na verdade pesquisa original. Quer dizer que eles assimilam tudo o que veem no exterior, mas de forma desordenada. Não há uma diretriz. E sobretudo os criadores, visto que a situação é muito instável, fazem teatro por um ano ou dois e depois fazem outra coisa, cinema, televisão, porque todos sabem que é isto que rende. O teatro é evidentemente mais difícil, portanto há pouca continuidade nas pesquisas.

Para os autores dramáticos, é a mesma situação. Troca-se, troca-se... Houve criadores muito interessantes. Todos se interessavam por suas peças, começaram a traduzi-las, e depois, de repente, eles desaparecem ou emigram, ou começam a fazer outra coisa. É muito instável. Não sabemos o que vai acontecer, o que vai restar deste teatro.

O próprio Vassíliev já não faz mais muito teatro na Rússia²³⁴. E ele pode ser considerado um dos herdeiros de tudo isto. Porque ele tem uma formação stanislávskiana, também conhece bem o método de Tchékhov, que ele absorveu de sua maneira... de Meierhold não sei ao certo o que ele tirou. Talvez o gosto pela vanguarda, pela experimentação. O trabalho sobre o texto... Vassíliev é praticamente uma síntese de tudo. Para o teatro contemporâneo, é difícil saber o que acontece...

²³⁴ No mesmo período desta entrevista, Vassíliev estava em Paris dirigindo a Comédie-Française em seu novo espetáculo “La Musica Deuxième” de Marguerite Duras, que estreou no Théâtre du Vieux-Colombier em 16 de março de 2016.

E. FALA DA DIRETORA MARIA THAIS

Fala da professora, pesquisadora e encenadora Maria Thais²³⁵ durante o minicurso “Sair do Território - Arte Cênica, Tradição e Transdisciplinaridade” na Semana Pré-Festival do 48º Festival de Inverno da UFMG entre os dias 15 e 17 de junho de 2016, em Belo Horizonte.

Resposta a uma pergunta do público sobre a influência de Meierhold no seu trabalho. Realizada no dia 16/06/16.

Existem mestres diretos e mestres imaginários. Meierhold ocupa e ocupará para mim até eu morrer o lugar *de mestre imaginário*. O que é, para mim, um mestre imaginário? Talvez para vocês que estudam teatro hoje, esse quadro não seja muito compreensível. Mas quando eu estudei teatro a gente não tinha, como hoje, acesso, e o excesso, de informação... a gente não tinha as imagens dos espetáculos do Peter Brook, festivais internacionais, não tinha livros sobre Meierhold, a gente não tinha nada disso. A gente só tinha a fala dos nossos mestres sobre isso, daqueles que estudaram e praticaram antes de nós.. e um livro ou outro. Meierhold era para mim um desses mestres de quem se falava mas, como não conseguia vislumbrar concretamente, imaginava tanta coisa...

²³⁵ Fundadora da Cia Teatro Balagan. Professora do Departamento de Artes Cênicas (área de Atuação e Direção) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Foi diretora (2007/10) do TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo. Como diretora da Cia Teatro Balagan, realizou os seguintes espetáculos: *Cabras* (2015/16) *Recusa* (2012/13), *Prometheus – a tragédia do fogo* (2011/13), *Západ – A Tragédia do Poder* (2006/07), *Tauromaquia* (2004/06), *A Besta na Lua* (2003/04), *Sacromaquia* (2000/01). Dirigiu ainda: *As Cadelas* (1996/97), *A Serpente* (1995), *Os Cegos* (1994), entre outros. E, fora do Brasil, a Cia. Ismael Ivo (com produção da Haus der Kulturen der Welt) no espetáculo *Olhos d'Água*, em Berlim/Alemanha (2004) e o espetáculo *Dorotéia – um estudo* (2004), de Nelson Rodrigues, no Festival Intercity São Paulo/2004, em Firenze/Itália. Colaborou (1999 a 2006) como diretora-pedagoga com a Moscow Theatre – Scholl of Dramatic Art, Moscou/Rússia, dirigida por Anatoli Vassíliev, onde foi coreógrafa do espetáculo *Iliada*, dirigida por Vassíliev. Entre as inúmeras atividades artístico-pedagógicas destacam-se: Coordenadora do Núcleo Experimental de Teatro, do Sesi (2010/12); Curadora do ECUM – Encontro Internacional de Artes Cênicas e do Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas (Pedagogia Russa/2010 programa com o Workcenter J.Grotowski e Thomas Richards/2011); Consultora Pedagógica da SP Escola de Teatro (2010); Professora do Departamento de Artes Cênicas (1993/2002) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp; Responsável (1990/92) pela concepção, implantação e coordenação do projeto Escola Livre de Teatro, do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André. Ministra oficinas e cursos em vários estados do Brasil e em países como a Itália, Colômbia, Rússia, entre outros. É autora do livro *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold*, Editora Perspectiva, SP, 2010.

Tadeusz Kantor, nas suas Lições Milanesas, conta que quando jovem jamais viu um quadro de Picasso, mas as descrições feitas por seus mestres lhe davam a possibilidade de imaginar o quadro, e o que seria a arte de Picasso. Por isso quando realmente pode ver os quadros de Picasso ficou meio frustrado, a sua imaginação lhe parecia mais potente como “criadora” do quadro. É neste sentido que nomeio Meierhold como meu *mestre imaginário*, como aquele sujeito que agiu sobre minha imaginação. Quando leio os escritos dele ou ouço falar sobre o que ele fez, minha imaginação é acionada e tem vontade de fazer as suas próprias perguntas. O *mestre imaginário* sempre será aquele que me impulsiona a fazer perguntas.

Sei que fez uma pergunta mais prática e talvez eu não te responda completamente.

Fui estudar Meierhold no doutorado porque tinha que ter titulação, pois era professora na Unicamp. E pensei: “como vou escolher um tema?”. “Vou olhar nos meus livros o que mais tenho...quem sabe, o livro inspira?”. E constatei que tinha muita coisa do Meierhold... Assim escolhi fazer a pesquisa sobre ele. De forma intuitiva. Naquele momento, fiz um acordo com o Antônio Araújo²³⁶ - que na época iria começar a fazer o mestrado sobre Stanislávski – que nós dois iríamos juntos, em outubro de 1998, para a Rússia; queríamos estar lá nos 100 anos do Teatro de Arte de Moscou. Mas o Antônio ganhou uma bolsa para uma residência artística nos Estados Unidos e fiquei sozinha com a vontade, sem saber se realizaria ou não.

Assim, a minha estada na Rússia não foi como planejei. Estudava o idioma russo porque havia me comprometido com o Prof. Jacó²³⁷ que aprenderia a ler, para pesquisar os documentos que ainda não haviam sido editados em línguas ocidentais sobre o tema. É neste momento, 1996, que Jerzy Grotowski chega ao Brasil para realizar um seminário do Workcenter, no Sesc-SP. Entre os seus convidados está o encenador e pedagogo Anatoli Vassíliev. Através da Carla Pollastrelli e do próprio Grotowski, surge a oportunidade, e fui encaminhada para o Vassiliev, que se dispôs a me receber no seu teatro. O projeto de um mês se transformou em um ano e meio e mesclou a pesquisa sobre o Meierhold para o doutorado e a residência artística com Anatoli Vassiliev. Assim eu fui.

O que tinha planejado era estudar o Estudio da Rua Borondiskaia criado por Meierhold que, como um encenador do início do século, era *um mestre imaginário*. Porém, e aqui para mim está um ponto de virada, Meierhold foi muito mais, pois foi a chave para entrada em um contexto de aprendizado muito maior, que inclui toda minha vivência na Rússia e a

²³⁶ Diretor teatral, professor, curador e pesquisador. É diretor artístico do Teatro da Vertigem.

²³⁷ J. Guinsburg é crítico de teatro, tradutor, ensaísta e professor brasileiro, atual diretor-presidente da Editora Perspectiva.

aproximação direta (e não idealizada) com uma *escola*, que abarca muitas gerações de encenadores-pedagogos: Constantin Stanislávski, V. Meierhold, L.Sulerjítiski, Yevgeny Vakhtangov, Mikhail Tchékhov, Maria Knebel, A.Popov, M.Butkievitch, Pioter Fomenko, Anatoli Vassíliev, Jurij Alschitz e tantos outros encenadores e atores que assisti diretamente nos espetáculos e que formam a rede que nomearia de *escola russa de direção*.

Mas é importante afirmar: eu não sou isso, e não sei se posso afirmar que, ou como, essa *escola* e Meierhold, me influenciam. Sei que algumas pessoas veem o meu trabalho e identificam algumas coisas: às vezes a biomecânica e, às vezes, não identificam nada; às vezes a intenção de uma escritura cênica polifônica – no qual as vozes que compõem a cena se equivalem -, a precisão da encenação ou uma composição que nasce do trabalho do ator, etc. Sei que o fato de ser – ou desejar ser - uma encenadora que se ocupa da pedagogia de ator, me aproxima das questões que fundamentam a escola russa, à qual Meierhold se filia. Mas não teria a pretensão em dizer que o trabalho que faço tem influência meierholdiana. Estudo isso. Esse é o meu tema de paixão, de gosto, de vontade, porque o que ele fez deixou um legado, por vezes silenciado. Mas não posso dizer que tenha alguma coisa que consiga corresponder à escola...

Lembrei agora de um fato, que me permite responder de outra forma: quando o “Cabras”²³⁸ estreou, tinha um encenador russo dando uma oficina na cidade de São Paulo. Ele foi assistir e o rapaz que o acompanhava me disse depois: “Ele assistiu com muito interesse e falou que o espetáculo era profissional. Achei um absurdo ele ter falado assim”. Mas, para mim, ouvir isso me dava uma alegria enorme. Eu sei o que significa um artista russo dizer que algo é profissional, é um elogio, um reconhecimento, pois não é uma manifestação do gosto do diretor. E porque me alegra ser profissional? A observação de um pedagogo teatral russo explicita isso. Ele diz “os russos vivem o teatro e visitam a vida, vocês vivem a vida e visitam o teatro”. Ou seja, reconhecer o profissionalismo no espetáculo é dar à ele o estatuto de arte, que nesta tradição só pode ser produzido quando se vive o teatro. O que se consolidou em mim a partir da experiência russa é a relação entre arte e artesanato, é a responsabilidade e perigo de estar entre vida e arte, de me ocupar com o fazer, o processo e, principalmente, de cuidar do momento da sementeira, pois para que chegar a qualquer resultado, por menor que seja, tenho que lapidar muito a pedra. Talvez tenha sido isso que Meierhold mas, hoje, reconheço que não é só meierholdiano, é de uma escola, a russa. Então são estas as duas coisas que destaco: me dou a liberdade de escolher e ter um mestre imaginário – para não ferir

²³⁸ Espetáculo de 2016 da Cia. Balagan.

o que talvez não possa ser compreendido por quem adota uma tradição que só credita hereditariedade a quem tem relação direta ou consanguínea - e reconheço que foi ele, Meierhold, que me conduziu à uma *escola*, no qual ele é um dos seus mais importantes, e polêmico, representante.

Comentário sobre a biomecânica no processo de criação do espetáculo “Recusa”.

Realizado no dia 16/06/16.

A primeira coisa que nós começamos a fazer do ponto de vista prático não tinha nada a ver com a cultura ameríndia: um *estudo biomecânico*, chamado “Disparando o Arco”. Superficialmente, a biomecânica é uma série de exercícios, de *estudos* e esse termo tem muita importância na cultura teatral russa. Os *estudos* (*étude*, como eles usam, em francês) são procedimentos de improvisação. Um *estudo biomecânico* é, no caso do Meierhold, uma técnica de improviso, através do corpo. E difere do que chamamos *étude* (ou método de análise ativa) na prática de Stanislávski, pois os *études* são uma metodologia que tem a dramaturgia como base. Para Meierhold, o que constitui o *étude* é uma organização que vou chamar de *coreográfica*, de ações que desenvolvem um tema e que foi fixada por ele e seus colaboradores - e que pode ser “reproduzida” posteriormente por um grupo de atores – no qual podemos identificar um modelo compositivo, de dinâmica de ação, nessa sequência de movimentos. “Disparando o Arco” é o primeiro *étude* criado por Meierhold e seus colaboradores no Estúdio da Rua Borondiskaia, criado em 1913, e se chamava originalmente “A Caça”. Eu pratico (livremente) esse *étude* desde 1990, quando descobri uma descrição em um artigo de Mel Gordon, na revista *Drama Review*, que trazia também as fotografias feitas por Lee Strasberg²³⁹ em sua viagem à Rússia em 1927. No início dos anos noventa quando encontrei aquele material, eu trabalhava de forma muito intensa com o corpo. Fui professora de corpo nas escolas de teatro, fiz inúmeras preparações de atores em espetáculos, o corpo sempre foi a minha área de trabalho e expressão. Comecei a olhar aquela descrição e tentar

²³⁹ Lee Strasberg (1901-1982) foi um ator, diretor, produtor e professor de arte dramática dos Estados Unidos, nascido em Israel, no antigo Império Austro Húngaro, hoje Budaniv na Ucrânia, que emigrou criança com a família para os Estados Unidos e se naturalizou cidadão norte-americano em 1936. Strasberg é considerado o patriarca do “método”, um sistema de representação da dramaturgia que inspirou legiões de grandes atores americanos. Seu método consiste em uma releitura do sistema de Stanislávski. Em 1931, Lee Strasberg foi um dos fundadores do Group Theatre, uma companhia de teatro que incluía lendas como Elia Kazan, John Garfield e Stella Adler.

reproduzir a estrutura “para entender do que ela era feita”. Desde então “Disparando o Arco” é um vocabulário, ou uma forma coreográfica, que sempre me acompanha.

Quando morei na Rússia e estudei com o ator e pedagogo Gennadi Bagdanov que aprendeu nos início dos anos setenta os *estudos biomecânicos* com Kustov (o ator fotografado por Lee Strasberg), pude constatar que o modo como fazia o *étude* não era muito diferente do que ele havia aprendido, no que diz respeito à lógica das ações. Quando nós entramos para a sala de trabalho para começar o processo de pesquisa do “Recusa” não tínhamos ideia de por onde começar. Eu propus “vamos começar pela caça” e o *étude* foi o material inicial. Logo depois fui conversar com Renato Sztutman, professor e antropólogo sobre o projeto. Após ouvir minhas questões e intenções ele me disse que o que estávamos querendo fazer tinha a ver com um tema muito importante da cultura ameríndia que é a recusa. Me surpreendi com o termo e ele abriu uma chave importante para mim, para o trabalho: “a recusa ameríndia”, trata-se da recusa ao Estado e ele se referia a um texto de Pierre Clastres chamado “A Sociedade contra o Estado”, no qual o autor analisa os modos de organização social ameríndia, especialmente guarani, e as formas de recusa à organização do Estado centralizado que são a base das sociedades não indígenas.

Mas quando ele falou a palavra recusa eu levei um susto porque recusa é um termo dos *estudos biomecânicos* de Meierhold. O *otkaz* (pronuncia atkaz) é um dos princípios do movimento expressivo do ator meierholdiano (ele nomeou cinco) e, a palavra em russo quer dizer literalmente, recusa, sinal de recusa. Qual a definição do princípio? Todo movimento/ação começa no sentido contrário e o *otkaz* é o início da ação.

Para mim, naquele momento, a ideia de recusa – que para mim era “começar no movimento contrário” - iluminava a minha vida e o projeto. De alguma maneira essa palavra/ato – recusa/*otkaz* - reunia todas as vozes que estavam envolvidas naquele projeto, pois éramos pessoas que estavam no movimento contrário, que queriam ir para outro lugar ao tentar se aproximar da cultura ameríndia, para constituir, talvez, um espetáculo a partir dela. O termo encontrava, cruzava, Rússia e cultura ameríndia, em um lugar absolutamente inusitado, não como problema teórico, mas como princípio poético e criativo. E o projeto ganha esse nome, um duplo nome.

Depois de três anos de pesquisa, antes de finalizar a estrutura dramatúrgica, eu sentia falta de “algo” e a primeira cena do espetáculo passou a ser uma cena que remete à situação dos índios sozinhos e à caça. Ainda que pareça uma situação indígena, o fundo comum dela é o *estudo biomecânico* meierholdiano que sugeri, intuitivamente, que os atores praticassem no início da

pesquisa e que não tem nada a ver com a cultura ameríndia. É um pouco como esse livro²⁴⁰. Todo mundo olha a capa e pensa que é uma cestaria indígena, mas não é. É Rodchenko²⁴¹, o artista russo.

O que para mim está por trás de tudo é a vontade de tensionar a noção de identidade e reconhecimento, que naturalizamos no teatro. *Recusa* é o exercício de um outro teatro possível, um teatro no qual não me identifico, mas que sou capaz de reconhecer. Reconhecer o que? A diferença.

²⁴⁰ Livro da Cia. Balagan intitulado Balagan - Companhia de Teatro - Caixa-livro com treze mapas e cinco “sanfonas”.

²⁴¹ Aleksandr Mikhailovich Rodchenko. Foi um artista plástico, escultor, fotógrafo e designer gráfico russo, um dos fundadores do construtivismo e design moderno russo.

F. “AS FLORES DE MEIERHOLD” – TRADUÇÃO INÉDITA DO ORIGINAL FRANCÊS DO TEXTO DE IÚRI LIUBIMOV NO LIVRO *LE FEU SACRÈ*

Tradução do texto “*Les fleurs de Meyerhold*” no livro *Le feu sacré: souvenirs d’une vie de théâtre* de Iúri Liubimov com a colaboração de Marc Dondey, posfácio e anexos de Béatrice Picon-Vallin - Editora Fayard, 1985 p.31-36

Sobre o autor e o livro

Iuri Liubimov, nascido em 1917, torna-se após uma longa carreira de ator, um dos primeiros encenadores soviéticos. Ele dirige durante vinte anos em Moscou o prestigiado teatro Taganka.

Em 1984, ano do vigésimo aniversário do Taganka, Iuri Liubimov recebe durante uma estadia/temporada na Europa Ocidental sua revogação da direção do teatro, logo seguida da retirada de sua nacionalidade. Ele consagra uma parte do seu primeiro ano de exílio a reunir as memórias de uma vida dedicada à arte dramática.

Iuri Liubimov retrata no livro “O Fogo sagrado” a aventura de um teatro que perpetua uma velha tradição da cena soviética, aquela da pesquisa e da invenção formal; ele apresenta uma crônica inédita das relações entre o artista e o Estado na União Soviética; ele desenha enfim seu próprio retrato, aquele de um homem que jamais cessou de se deslumbrar pelas luzes da ribalta.

As Flores de Meierhold

A primeira coisa que eu fiz quando assumi a direção do Teatro Taganka foi instalar no *hall* os retratos de quatro homens que eu gostaria de levar comigo nesta nova aventura: Stanislávski, Meierhold, Brecht e Vakhtangov. Eu poderia ter incluído Púchkin: uma ambição comum aproxima essas grandes figuras do passado, a de oferecer aos seus contemporâneos um teatro de testemunho, áspero e vivo. Um teatro “acessível a todos”, para usar a expressão de Stanislávski.

À proporção de sua vitalidade e de sua potência criativa, esses gênios da cena nos deixaram um ensinamento, uma herança da qual se pode extrair uma força que nos permite suscitar, por nossa vez, esse diálogo com a imaginação e a sensibilidade dos espectadores.

Ora, qual era, naqueles anos que precedem e que seguem a guerra, a situação do teatro soviético?

Na época em que comecei minha carreira, a ordem do dia era a uniformização de todos os teatros sob o modelo do Teatro de Arte: esta “Mkhatização²⁴²”, como chamávamos, voltou-se simplesmente a uma destruição do teatro como forma de expressão. Haviam fechado o MHhAT II e o Teatro de Meierhold, no Teatro de Chambre, haviam feito tudo para impedir Taírov de trabalhar, e a prisão abria suas portas aos autores e encenadores. Eram os anos do grande terror.

Na exposição Paris-Moscou que alguns privilegiados puderam ver em Moscou, isso aparecia muito claramente: a explosão artística durante uma quinzena de anos, seguida do realismo socialista, quer dizer, para as artes, o Saara.

Em Moscou e nas outras Repúblicas, haviam criado muitas escolas e institutos de teatro, mas o programa era uniforme em toda parte.

Stanislávski havia tornado-se um ícone, assim como Nemiróvitch-Dantchenko. Os dois haviam brigado e não se falavam há muito tempo: nos últimos anos de sua vida, Stanislávski não colocava os pés no MKhAT, seu próprio teatro²⁴³. Sobre isso a crítica oficial fazia silêncio, mas Bulgakov conta-o maravilhosamente em seu *Romance Teatral*.

A influência de Stanislávski era considerável. Uma série de anedotas circulava em Moscou a respeito dele. Mas suas teorias sobre a atuação e sobre a encenação haviam sido transformadas em dogma, caricaturadas e canonizadas. Todo mundo havia esquecido o que ele dizia sem cessar: “a cada cinco anos, um ator deve reaprender tudo, desenvolver uma nova teoria da arte da cena, abrir o teatro às práticas do resto do mundo e voltar às fontes de sua história”.

Seu ensinamento havia sido reduzido a uma pedagogia exclusivamente fundada sobre técnicas psicológicas das quais os resultados eram variáveis: no conjunto a qualidade da atuação era dificultada consideravelmente. Os encenadores negligenciavam a forma e a criação artística tornava-se amorfa e repetitiva.

Às vezes, nessa paisagem triste e uniforme, aparecia um espetáculo de qualidade ou um novo estúdio que não tardava a fechar suas portas.

²⁴² MKhAT é como é chamado pelos russos o Teatro de Arte de Moscou.

²⁴³ Nota da tradutora: Em visita ao museu do MKhAT em Moscou, a guia contou-me que Stanislávski havia pedido, naquela época, para que as cadeiras cativas dele e de Nemiróvitch-Dantchenko, que antes ficavam lado a lado no teatro, fossem separadas, trocadas de lugar. E hoje, na exposição permanente, essas cadeiras foram colocadas em expositores opostos, separadas uma da outra como era a vontade de Stanislavski. Foto em anexo.

Alexi Diki, um antigo ator do MKhAT II, que interpretava de tempos em tempos o personagem de Stálin, criou ainda vários espetáculos que contrastavam com a mediocridade geral. Ele montou em particular, em 1935, *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*, de Leskov, com bastante sucesso. Alguns anos antes, Shostakovitch havia criado uma ópera para uma cena do mesmo texto. Diki trabalhou ainda alguns anos, depois seu estúdio foi fechado. Penso o mesmo de Okhlopkov que havia trabalhado no primeiro estúdio do MKhAT, e criou espetáculos memoráveis no seu Teatro Realista na praça Maiakóvski. Era possível ver em suas construções muito trabalhadas, desenhadas por mãos muito seguras, a influência de Meierhold. Leonid Varpakhovski, que passou grande parte de sua vida na prisão, falou-me muito de Meierhold de quem ele havia sido aluno.

E havia também Alexei Popov, antigo discípulo de Stanislávski, e Rouben Simonov, que havia trabalhado com Chaliapin e que dirigia o Teatro Vakhtangov. Mas somente depois do 20º Congresso, o teatro voltou a viver, graças à destalinização. Da noite para o dia, uma quantidade fenomenal de atores e autores tomaram a palavra. E surgiram também novos teatros como o Teatro Contemporâneo, que teve um papel importante nos anos cinquenta e sessenta. O Teatro Taganka foi, como esse último, antes do retorno à normalização brejneviana, um produto deste período de relativa liberdade.

Nós temos o costume de opor Stanislávski e Meierhold, e é verdade que os dois eram muito diferentes um do outro, tão inconciliáveis quanto o fogo e a neve. No entanto, Stanislávski sabia reconhecer o talento daquele que se tornara seu rival depois de ter atuado em sua companhia.

Fecharam o Teatro de Meierhold em 1938, e Stanislávski foi o único a lhe prestar ajuda. Ele o acolheu imediatamente no estúdio que havia criado ao lado do MKhAT.

Alguns meses mais tarde, Stanislávski morreu: ninguém mais protegeria Meierhold que foi detido, mandado à prisão de Loubianka, para finalmente desaparecer.

Muito pouco tempo depois de sua prisão, sua mulher, Zinaida Raikh, que foi também esposa do poeta Essenine, foi violentamente assassinada em sua casa. O NKVD não esteve, sem dúvida, alheio a essa morte horrível. Meierhold devotava à sua esposa, cuja beleza era lendária, uma verdadeira adoração.

Meierhold encontrava-se ainda encarcerado em Loubianka, quando organizaram uma grande cerimônia oficial na Praça Vermelha na presença de Stálin. Houve um desfile depois do qual algumas crianças das escolas atravessavam a praça para entregar a cada personalidade

um buquê de flores; cada oficial, então, oferecia chocolates àquela criança que avançara em sua direção. Tudo isso claramente havia sido cuidadosamente preparado.

Mas ninguém disse à Stálin que essa pequena *mise en scène* havia sido imaginada por Meierhold. Se Stálin o tivesse sabido, talvez o tivesse perdoado: a ideia de flores e chocolates, ao que parece, o agradara muito.

Eu encontrei Meierhold apenas uma vez, quando ele veio ver *O Homem de Fuzil* no Teatro Vaktangov; lembro-me do seu rosto, que me fazia pensar no de Robespierre. Eu ainda estava começando na época, mas eu fazia no espetáculo uma cena de pantomima que lhe agradou. Rouben Simonov apresentou-me, e Meierhold felicitou-me por minha presteza e agilidade no palco. “Não perca jamais isso”, ele me disse. Foi meu único contato direto com ele, mas eu conheci bem muitos de seus atores, como Erast Garin, com quem atuei em dois filmes, e Igor Ilinski.

Muito jovem, eu assisti a três espetáculos de Meierhold, dos quais eu guardei algumas lembranças: *A Floresta*, *A Dama das Camélias* e *O Inspetor Geral*. A interpretação de Mikhail Tchékhov do papel de Khlestakov em *O Inspetor Geral* ficou muito famosa. Em todas as cenas de Gógol onde ele mentia descaradamente, M. Tchékhov alcançou o ápice.

Meierhold esperava ver se elevar seu novo teatro no mesmo endereço onde, alguns anos depois, Andrei Voznessenski convidou-me para uma leitura de poemas. Esse último me havia preparado uma brincadeira amigável: no meio da noite, ele me chamou entre os espectadores: “Iúri Liubimov não é somente encenador, ele disse, é também poeta, um pouco no estilo dadá”. E leu um de meus poemas, que era talvez no estilo dadá, mas que certamente não era muito bom.

De repente, eu olhava aquela sala repleta de espectadores atentos, e imaginava Meierhold caminhando em um canteiro de obras do qual ele jamais veria o resultado. Durante os trabalhos de construção da nova sala do teatro Taganka, eu não podia evitar pensar nesta imagem obsessiva. Sem compreender o porquê, eu sabia no fundo de mim mesmo, que daquele canteiro de obras não sairia mais nada de bom.

O empreendimento teatral de Meierhold teve uma importância considerável, não somente na Rússia, mas no mundo inteiro. Ele influenciou enormemente Eisenstein, que por sua vez, sacudiu o cinema mundial.

Eu realmente aproveitei dessa herança de maneira muito pragmática. Muitos de meus amigos, vários homens de teatro que conheceram bem Meierhold me repetiram sempre que meus espetáculos eram muito diferentes dos seus. Se eu recriei alguma coisa desta época, não

foi por escolha, ou depois de uma análise teórica, mas muito mais por intuição, pelo contato com outros artistas, como Erdman, Shostakóvitch ou Pasternak, conversando ou trabalhando com eles.

“O elo do tempo é rompido”, diz Hamlet. Stanislávski e Nemiróvitch-Dantchenko criaram o Teatro de Arte de Moscou em reação contra a esclerose do Teatro Imperial. Meierhold amadureceu no interior desse novo teatro, e foi em oposição ao naturalismo - que não seria jamais suficientemente poético, agudo e limpo para ele - que ele desenvolveu sua estética. Depois, Meierhold desapareceu. A “Mkhatização” do teatro foi fatal inclusive para o MKhAT, que hoje, apesar das tentativas de reanimação, em verdade perdeu a vida. Esse processo de crescimento vivo, natural, normal, morreu também. E o elo do nosso teatro, com efeito, foi quebrado.

G. “POR UM RETRATO DE MEIERHOLD” E “ESBOÇO BIOGRÁFICO E COMENTÁRIOS”: TRADUÇÕES INÉDITAS DOS ORIGINAIS FRANCESES DE ANTOINE VITEZ

Tradução²⁴⁴ dos textos *Pour un portrait de Vsevolod Meyerhold* e *Esquisse biographique et commentaires*. VITEZ, Antoine. *Écrits sur le théâtre, II La Scène 1954-1975*. P.O.L: Paris, 1995.

Sobre o autor e o livro

Antoine Vitez nasceu em Paris, em 1930, foi encenador, fundador do Théâtre des Quartiers d’Ivry, diretor do Théâtre National de Chaillot, administrador da Comédie-Française, pedagogo, tradutor do russo, escritor, poeta e ensaista. Militante por um teatro engajado com a cidade. Foi um grande divulgador do teatro russo.

Os textos foram escritos em 1964 e foram publicados em 1995 no livro *Écrits sur le théâtre, 2 La Scène 1954-1975*. Estão publicadas em francês as seguintes obras de sua autoria:

Ecrits sur le théâtre, 5 *Le Monde* (1998)

Poèmes (1997)

Ecrits sur le théâtre, 4 *La Scène 1983-1990* (1997)

Ecrits sur le théâtre, 3 *La Scène 1975-1983* (1996)

***Ecrits sur le théâtre, 2 La Scène 1954-1975* (1995)**

Ecrits sur le théâtre, 1 *L'Ecole* (1994)

Por um retrato de Vsevolod Meyerhold²⁴⁵

Os grandes reformadores do teatro, na Rússia, foram em primeiro lugar os teóricos da atuação. Tanto Stanislávski quanto Meierhold. De forma geral, na União Soviética se revela um grande interesse pela atuação, a julgar pela enorme literatura consagrada aos atores, tanto os de antes como os de hoje.

²⁴⁴ Tradução minha e de Sabrina Cotta do texto original em francês.

²⁴⁵ Este texto foi divulgado na capa de um dossier desenvolvido por Antoine Vitez para as *Lettres Françaises* que reunia um grande artigo de Alexandre Gladkov intitulado “Cinco anos lado a lado” e o artigo de Antoine Vitez publicado a seguir, p.102.

Desta forma, o teatro, arte efêmera, arte do efêmero e da fuga do tempo, que nos dá um prazer que sabemos ser perecível, é, lá, acumulada tanto quanto possível, e esta coisa impalpável, insubstituível, a atuação viva num palco diante de um público vivo é estudada nos livros.

Nós nos enganaríamos de julgar vão este esforço para recuperar o passado. Certamente nunca se conseguirá reconstituir *Talma*, nem mesmo Gérard Phillipe em *o Príncipe de Homburgo*, apesar do disco e da foto, mas esta pesquisa do tempo pedido dos atores é a base de uma cultura que nos falta.

O que vale para o ator vale também para o diretor. Podemos escrever uma história da pintura, pois a pintura permanece, mas e uma história dos espetáculos? E ainda assim a arte do espetáculo não evolui ao acaso, e de quando em quando surgem reformadores, inventores de estilo, teóricos: Antoine Copeau, Appia, Reinhardt, Craig, Bretch e, na Rússia, Stanislávski, Vakhtangov, Meierhold... Meierhold foi um dos maiores. Seu destino trágico sem dúvida impediu que ele ocupasse o lugar que merece nos estudos teatrais dos últimos anos. E não apenas em seu país. É tempo de consertar esta injustiça.

Na melhor das hipóteses, a ignorância de alguns e a má-fé de outros deram a Meierhold a imagem de um excêntrico, sobrecarregando o teatro de máquinas. É preciso destruir esta imagem e descobrir o verdadeiro rosto de Meierhold, cuja importância na história da encenação e da estética em geral é muito grande e ultrapassa as fronteiras da Rússia. Saberemos em breve, sem dúvida, o que Brecht e Piscator devem a Meierhold. Hoje a União Soviética o redescobre pouco a pouco, depois de duas décadas de esquecimento. Na França, Nina Gourfinkel, conhecida por seus estudos sobre a literatura e o teatro russos, em particular sobre Stanislávski, lançou no início do ano de 1963 um livro intitulado “O Teatro Teatral”, na coleção “Prática do Teatro”, das edições Gallimard. É uma obra muito útil. Pela primeira vez, textos de Meierhold (passagens de seus livros e artigos, discursos, cartas) são publicados em francês. A obra contém também textos sobre Meierhold (estenogramas de entrevistas de trabalho das quais ele participou, afirmações recolhidas por seus colaboradores, analistas de espetáculos), enfim, notas sobre os artistas citados e uma iconografia. Tudo isto elucidado por comentários eruditos de Nina Gourfinkel. (Lamento, no entanto, que este livro seja apresentado como um livro do próprio Meierhold, que se chamaria “O teatro teatral”, quando se trata de trechos escolhidos, bem escolhidos, aliás.) Espera-se que esta obra marque o início do entendimento de Meierhold para nós franceses, e, além de Meierhold, da vanguarda estética russa.

Esboço biográfico e comentários

Vsévolod Meierhold (cujo verdadeiro nome era Karl-Theodor-Kasimir Meiergold) nasceu em 1874 em Penza, na Rússia central, filho de pai alemão produtor de aguardente, quem dizem ter sido um patriota bismarckiano e luterano fervoroso, e mãe báltica, também de origem alemã.

Depois de uma infância sem história e de estudos no colégio de Penza, Karl-Theodor-Kasimir, criado na cultura alemã, pediu a cidadania russa em 1895, tornou-se ortodoxo e trocou seu nome pelo nome eslavo Vsévolod (em homenagem ao escritor Vsévolod Garchine). Ele modificou também a grafia de seu sobrenome que, de Meiergold, virou (em caracteres latinos) Meierhold.

Chegando à Moscou, ele se inscreveu na faculdade de direito, mas trocou-a cedo pela escola dramática da Sociedade Filarmônica, onde Nemeróvitch-Dantchenko foi seu professor. Foi Nemeróvitch-Dantchenko quem o fez entrar no Teatro de Arte em sua fundação no ano de 1898.

Seu primeiro grande papel foi o de Treplev, em *A Gaivota*, de Tchékhov. Nunca se falará o bastante da importância da escrita dramática de Tchékhov para a história da encenação, e da importância desta criação em Moscou de *A Gaivota* por Stanislávski em 1899 para a história do teatro de Tchékhov (*A Gaivota* tinha sido criada antes em Petersburgo, sem sucesso). Podemos nos perguntar se o “sistema” de Stanislávski, que é uma pedagogia da atuação dramática, teria a mesma cara se Stanislávski não tivesse lidado com um autor que não se pode interpretar usando métodos de atuação tradicionais. Não posso resumir aqui os ensinamentos de Stanislávski, mas se tivesse que ressaltar apenas uma ideia, seria a do *subtexto*. O subtexto é a corrente secreta que o ator deve descobrir além do supérfluo da linguagem cotidiana. É importante saber que Meierhold foi formado na escola de Stanislávski, ele que apareceria mais tarde – com razão – como o Antistanislavski.

Em 1902, Meierhold deixou o Teatro de Arte de Moscou e fundou uma trupe, a “Companhia do Drama Novo”, que foi se apresentar no interior, em Kherson, e em seguida em Tiflis. Ele permaneceu na região até 1905. Além do repertório tradicional do Teatro de Arte de Moscou, ele propunha a seu público um repertório moderno, anti-naturalista: obras de Schnitzler, Prybyszewski, Maeterlinck. O público parece não o ter acompanhado, mas

Meierhold adquiriu desta forma uma fama de experimentador audacioso. Foi ao longo deste período que ele questionou o ensinamento de Stanislávski e o estilo do Teatro de Arte. Ao teatro *naturalista, ilusionista* de Stanislávski, ele opôs o *teatro da convenção consciente* (segundo uma fórmula de Valère Brioussov): que o público não se esqueça por que está no teatro! Ele nunca mais voltou a esta noção do *teatro de convenção*. Tendo sido tão numerosas, a partir de então o fundamento dessas experiências foi a recusa da ilusão e do realismo psicológico.

Na primavera de 1905, Stanislávski confiou a Meierhold a direção de um laboratório de pesquisas teatrais, o “Teatro-Estúdio”, que nunca apresentou nenhum espetáculo ao público, mas que teve um papel fundamental na formação de Meierhold e de artistas que trabalharam com ele.

Em 1906, ele trocou Moscou por Petersburgo e o teatro da grande atriz Vera Kommissarjevskaja, onde ele montou *Hedda Gabler, A Barraca de Feira, de Blok, Pelléas et Mélisande*. Ele foi então considerado o líder da escola simbolista no teatro.

Em 1907, chamado para os teatros imperiais, ele se tornou “diretor de teatro de Sua Majestade o Imperador”, cargo que ocupou até 1917. Este foi seu período “tradicionalista”: encenações suntuosas de obras do grande repertório clássico, em colaboração com o pintor Golovine.

Durante estes 11 anos, paralelamente a seu trabalho “oficial”, ele empreendeu através de pequenas cenas, uma série de experiências. Começou a escrever em 1914, sob o pseudônimo de “Dottor Dappertutto”, uma revista: *O amor das três laranjas*.

Em 1913, ele reuniu em um livro, *Do teatro*, seus artigos publicados aqui e lá, onde expunha suas ideias teóricas. É uma obra cuja leitura, hoje, é surpreendente. Nela Meierhold respondia antecipadamente às perguntas que nós nos fazemos hoje e que fizeram surgir nos últimos quinze anos as encenações de Vilar, de Brecht e de Planchon. Além disto, através das palavras de Meierhold, sentimos neste livro palpitar o mundo artístico russo da época – a época dos Balés russos!

A partir do dia seguinte à revolução de outubro, Meierhold foi um dos primeiros intelectuais russos, ao lado de Maiakóvski e Blok, a responder ao chamado de Lunatcharski convocando uma conferência de artistas e de homens de letras, e Lunatcharski confiou-lhe a direção da seção de Petrogrado do “Teo” (Departamento teatral do comissariado do povo para a Instrução).

Para o primeiro aniversário da revolução de outubro, Meierhold montou, nos dias 7, 8 e 9 de novembro de 1918, a primeira obra do teatro soviético: o *Mistério-Bufo*, de Maiakóvski.

Em 1920, ele se inscreveu no partido bolchevique e tornou-se comissário político no Exército Vermelho, no front sul. Enquanto Lunatcharski lembrou-se dele em Moscou neste mesmo ano e nomeou-o para a direção geral do “Teo”, ele se tornou o personagem mais importante da vida teatral russa. Foi então que ele anunciou o *Outubro teatral*, por “um 25 de outubro no âmbito da arte”. Ele fez de *O correio do teatro*, de “Teo”, a organização do *Outubro teatral*, criou o Ateliê de dramaturgia comunista (Mastkomdram) e fundou seu próprio teatro, o teatro R.S.F.R.-1, que ele manteve sob diferentes denominações (*Teatro Meierhold*, a partir de 1923) até 1937.

Em 1º de maio de 1921 ele retomou o *Mistério-Bufo* (segunda versão) e realizou, em 1922, com *o Corno magnífico*, sua primeira direção totalmente *construtivista e biomecanista*. Resultado do teatro de convenção! A construção elevada em cena não é mais um cenário, mas uma máquina para fazer os atores interpretarem. O figurino foi substituído por *cottes* azuis uniformes. A biomecânica opõe ao “ator psicológico” de Stanislávski uma virtuosa expressão corporal, Meierhold encontrava lá a *commedia dell’arte* que era para ele o modelo de um teatro totalmente *confesso*. Ele reinventava o teatro do extremo-oriental e definia o que Brecht, mais tarde, chamaria de *Verfremdungseffekt*, que nós traduziríamos como sendo o *efeito de distanciamento* – dizemos em russo *otnochénié k obrqzou*: o ator exprime uma relação (*otnochénié*) entre si e o personagem que ele interpreta.

O repertório de Meierhold, no início de seu período soviético, era composto por uma parte de obras clássicas que ele adaptava com total desrespeito, tratava como se fossem pretextos, modificava os textos se preciso fosse para dar a elas um tom político que talvez elas nem tivessem ou para fazer confessar seus segredos (*A Floresta*, de Alexandre Ostrovski, *A infelicidade de ter demasiado espírito* de Griboiédov, *A morte de Tarelkin* de Soukhovo-Kobyline, *O Inspetor Geral* de Gógol); e por outra parte de obras de autores modernos: Ehrenburg, Faiko, Erdman, Tretiakov, Bezymenski, Maiakóvski.

Em 1929, ele dirigiu *o Percevejo*; em 1930, *os Banhos*.

Em 1930 começava o declínio de Meierhold. As obras modernas, que tanto lhe faltaram ao longo dos primeiros anos que seguiram à revolução – e que sem dúvida não são a causa de ele ter se servido dos clássicos, que ele se esforçava em transformar em modernos –, desapareceram completamente de seu repertório. A última foi *A Luta final*, de Vichnevski, em

1931. Sabemos como a atmosfera intelectual da URSS mudou ao longo dos anos 30. Atentemo-nos, no entanto, a esquematizar. A supressão das organizações literárias e artísticas proletárias em 1932, em seguida o primeiro Congresso dos escritores soviéticos em 1934, presidido por Górkí, onde ouviu-se da boca de Jdanov uma definição do realismo social e por fim a constituição de uma União dos escritores soviéticos sem distinção de classe não anunciavam as perseguições que aconteceriam poucos anos mais tarde. Para permanecer no campo do teatro, deve-se retrospectivamente lamentar a reabilitação da herança clássica e o reconhecimento intenso dos méritos de Stanislávski e do Teatro de Arte de Moscou? Foi apenas algum tempo depois que tudo começou a dar errado. O culto de Stanislávski em particular (o qual este provavelmente desconhecia), a admiração oficial pelo Teatro de Arte, a glorificação dos valores nacionais opostos ao “cosmopolitismo”, a transformação da ideia do realismo socialista em um dogma, a perseguição do formalismo (noção bastante vaga), tudo isto foi a tradução, no domínio artístico, do terror stalinista, acompanhado do próprio terror físico.

Seria um erro, sem dúvida, explicar a estagnação de Meierhold nesta época apenas pela atmosfera política do país. O grande ator Igor Ilinski, em seu livro de memórias recentemente lançado, *Sur moi-même*, mostra um Meierhold cansado, indeciso, inconsciente da ameaça a seu teatro e paralisado pelo culto de sua própria personalidade. Estas indicações de Igor Ilinski são preciosas, vindas de um homem que tinha por Meierhold uma grande admiração, que deve ser relatada. De toda forma, esta crise pessoal, jamais saberemos como Meierhold poderia tê-la superado: seu teatro foi fechado em 7 de janeiro de 1938 por decisão do Comitê dos assuntos da arte. Um artigo calunioso de extrema violência havia sido publicado na Pravda pouco tempo antes. “O Teatro Meierhold tornou-se um corpo estranho no organismo da arte soviética”, dizia este artigo.

Meierhold beneficiava então do apoio generoso de Stanislávski, que o nomeou diretor no “Teatro da Ópera Stanislávski” e convidou-o a participar como pedagogo das atividades de seus próprios estúdios de arte dramática e lírica.

Mas Stanislávski morreu em 7 de agosto de 1938.

Por fim, Meierhold foi preso em junho de 1939. A *Grande Enciclopédia Soviética* diz sem mais detalhes que ele morreu em 1942. Hoje ele tem sua importância, mas seu nome foi durante muito tempo condenado.²⁴⁶

²⁴⁶ Acusado de espionagem e trotskismo, Vsévolod Meierhold foi preso em 1939 e fuzilado em fevereiro de 1940.

Pôde-se ler ainda em 1954, no primeiro tomo dos *Ensaio de história do teatro dramático soviético russo*, publicado pela Academia de Ciências da URSS, afirmações como:

“Meierhold, o artista cosmopolita burguês.”

“Meierhold, o representante mais característico da decadência teatral...”

“O centro do campo formalista no teatro nos anos 20 era o teatro dirigido por Meierhold. O ex-‘chefe’ do famoso ‘Outubro Teatral’ havia sofrido uma derrota em seus intentos de conquistar todo o front teatral, e ainda assim ele continuou a realizar seu programa formalista, camuflado numa fraseologia e uma demagogia pseudo-revolucionárias, para passar sob este disfarce obscuro e engenhoso uma ideologia perfeitamente burguesa.”

Todas estas acusações cheias de jargões foram mais tarde omitidas, mas não se pode falar de Meierhold, não mais do que de Mandelstam, ou de Babel, ou de Tcharents, sem se lembrar quais foram seus fins.²⁴⁷

Les lettres françaises, nº1010, 2-8 de junho de 1964.

²⁴⁷ Ossip Mandelstam, poeta russo (1891-1938) exilado de 1934 a 1937, preso em 2 de maio de 1938 e deportado para um campo próximo de Vladivostok; Isaac Babel, romancista soviético (1894-1940), preso em maio de 1939 e fuzilado em 27 de janeiro de 1940; Yeghiche Tcharents, poeta armênio (1897-1937), preso no dia seguinte ao primeiro congresso dos escritores da União Soviética em 1934 e morreu na prisão em 1937.

H. O DIRETOR E A MÚSICA: TRADUÇÃO INÉDITA DO ORIGINAL RUSSO DO TEXTO DE E. KAPLAN EM *ENCONTROS COM MEIERHOLD*

Tradução²⁴⁸ do texto *Rejisser i Muzika* de E. Kaplan, em *Vstretchi s Meierholdom* (Encontros com Meierhold). *VSTRETCHI s Meierholdom* (Encontros com Meierhold). Coletânea de Memórias, edição de L. Vendrovskaja, M. Valentei, P. Márkov, B. Rostótski, A. Fevrálskii, N. Tchuschin, Moskvá, VTO, 1967.

O Diretor e a música

1

Ano mil novecentos e vinte e cinco. Acabei de montar meu primeiro espetáculo — a opereta “Bastião e Bastiana”, do jovem Mozart, no Estúdio de Ópera do Conservatório de Leningrado. O reitor do conservatório, Glazounov A.K., e o pró-reitor, Ossovski A.V. sentiram a necessidade de formar seus próprios diretores de ópera. Conhecendo E. V. Meierhold como diretor de óperas (“Orfeu”, “Tristão e Isolda”, “Electra”, “O Convidado de Pedra”) e estando ciente de sua cultura musical, eles decidiram me mandar para Moscou para ter aulas de direção com Vsévolod Emilevich, no Teatro Meierhold.

Vsévolod Emilevich estava em Leningrado. Encontrei-o em um concerto sinfônico na Filarmônica. Ultrapassei a timidez que me travava, aproximei-me dele durante o intervalo e solicitei um encontro.

— Por quê? Quem é você? Por quê comigo? Venha amanhã em tal endereço e em tal horário...

No dia seguinte eu estava lá. Subi a escada, toquei a campainha. Fiquei esperando numa sala de estar meio escura, segurando em minhas mãos um caderno de anotações com perguntas para ele, meus pensamentos e planos. Ele entrou impetuosamente, dirigiu-se para a janela e subitamente puxou a cortina pesada.

— Onde você estudou?

Depois de ouvir que terminei a Academia de Artes, Meierhold virou rapidamente a cabeça em minha direção.

²⁴⁸ Tradução do original de Pavlo Cheplyaka com colaboração minha.

— É bom que você seja um arquiteto, é muito bom que você seja um arquiteto... — E mais outras coisas parecidas. — E o que você tem nas mãos? Caderno de anotações? Mostre-me.

Ele o folheou, parou algumas vezes, leu algumas partes, observou alguns desenhos, rascunhos e disse:

— A ideia expressa ontem, hoje não é mais suficiente. — disse com desaprovação.

Claramente ele não gostou do caderno.

Ele ouvia pacientemente, parecia-me atencioso, e talvez com interesse, porém, com severidade, a história do espetáculo “Bastião e Bastiana”. Ele olhava fixamente, como se quisesse ver a essência da intenção do diretor através da espessura das palavras. Depois disse:

— Preciso montar uma peça por ano. Não mais. Mas é preciso *saber* como montá-la em duas semanas.

A palavra *saber* ele destacou especialmente. E repetiu de novo: “É bom que você seja arquiteto”, explicando em seguida que é bom, pois a arquitetura é mais próxima da música do que de outras artes. “Como na música, na arquitetura existe o seu próprio ritmo, o ritmo das pilastras, janelas, colunas, cornijas. Suas pausas — paredes entre janelas. Sua própria composição, harmonia...” E sem qualquer transição, olhou para o meu caderno de anotações e continuou dizendo que não há necessidade de inventar qualquer coisa — quem inventa é o “senhor acaso”, e você deve ser capaz de usar suas invenções. Nada se repete neste mundo. O acaso também não se repete. Às vezes, ele inventa composições tão extravagantes e fantásticas que nenhum diretor seria capaz de imaginar. Só é necessário ser capaz de olhar e ver, ouvir e ver, dormir com os olhos abertos. A maioria das pessoas, olhando para o *acaso*, não veem nada ou falam “não é possível”, “não existe” ou, pior, tiram foto dele e depois mostram-na ao espectador, mas o espectador não precisa dela. O espectador gosta de uma boa narrativa. Ele comparou a narração com a interpretação de texto das aulas em escolas secundárias. Uma breve história de 10 ou 12 linhas é mais fácil de memorizar e repetir palavra por palavra do que recontá-la com *suas próprias palavras*.

Palavras próprias do diretor! Será que isso não é a base de qualquer talento?

Meu Deus, pensei ouvindo-o, ele é Meierhold? E ele quer me convencer que ele não é um gracejador! Todo mundo grita por aí que Meierhold é uma fonte inesgotável de imaginação, mago da ficção, ilusionista e malabarista do teatro, e ele nega!

Naquele momento, não acreditava nele. Fiquei decepcionado... Mas novamente: “é bom que você seja arquiteto”. E, em seguida, as novas explicações, que o espetáculo — é a arquitetura, o fundamento — é a intenção, que a fachada será boa apenas se o fundamento for de material

forte nas profundezas da terra. Para cada espetáculo, deve ser criado um fundamento de um material correspondente a essa peça, a esse diretor, a esse teatro e a *esse momento determinado*. É preciso procurar o material para o espetáculo na rua, nas praças, na vida, nas pessoas, mesmo em jornais, às vezes em artes adjacentes. Um dos materiais básicos — é o tempo, é necessário conhecê-lo, entender e amar como o fazendeiro conhece e compreende a sua terra, e como ele gosta de seus cereais cultivados.

— Você é cantor, e com qual frequência você vai à Filarmônica? Você vai aos concertos sinfônicos? Ontem você foi à Filarmônica por causa de mim ou da música?

Ele alegrou-se infantilmente ao saber que sou um ouvinte regular da Filarmônica — porque cantores, ele continuou, devem sentir uma necessidade irresistível de ouvir concertos sinfônicos, porque a música para eles é a base vital da imagem cênica.

Eu sabia que Meierhold era um amante apaixonado da música, mas o fato de que ele a ama *tanto*, entende *tanto*, ouça *tanto*, de ela ter *tanta* importância não apenas na vida, mas também no trabalho dele, eu ouvi e entendi pela primeira vez. Ele falou sobre música e eu via como seu rosto mudou, tornou-se mais suave e gentil, os olhos mais abertos, novas cores apareceram no tom de sua voz, um sorriso apareceu nos lábios, o discurso tornou-se melódico. Isso foi uma verdadeira lição de um diretor de drama experiente, ministrada para um diretor de ópera recém nascido. E ele me ensinava, usando o *meu próprio* material, como um profissional, como um mestre.

Ele lembrou como montava “O Convidado de Pedra”, “Orfeu”, “Tristão e Isolda”, no antigo Teatro Mariinski, que alegria criativa ele sentiu do coleguismo com tais cantores únicos como Alchevski, Sobinov, Ershow. Todos eles, assim como o artista Alexander Golovin, não perderam nenhum concerto de Koussevitzky, Nikita, Mentelberg, Motlyia. Lembrou que sempre encontrava Chaliapin na Filarmônica.

— Mas a música — disse — não é apenas os concertos sinfônicos ou a ópera, a música está sempre conosco — em casa, nas ruas e durante a noite no travesseiro. Ouça o silêncio, e a ouvirá, ouvirá uma canção incrível de paz e alegria, ou rebelião e sofrimento. Ouça e observe atentamente o que está acontecendo na rua, quando uma companhia de soldados marcha cantando. Os transeuntes se incorporam inconscientemente ao movimento comum, em diferentes padrões rítmicos, mas no ritmo comum da canção, da música.

Que prazer ouvir como os pássaros cantam, como os galos na fazenda ecoam com o acompanhamento das galinhas cacarejando! Que ritmo é o da vida nos ecos dos apitos dos

trens, nos ecos das usinas, no barulho da cavalgada dos cavalos. A música está em todos os lugares. A poesia de Pushkin, música. A prosa de Gogol, música. Mussorgsky *ouviu* a música da poesia de Pushkin de tal jeito que parece que havia ouvido a música de nosso coração. Borodin *ouviu* a música de uma canção-poema épica muito antiga “O Conto da Campanha de Igor” e compôs essa música, tendo escrito o seu próprio “Príncipe Igor”. E Chaliapian *ouviu* a música de Mussorgsky e Borodin e “parafraseia”, acrescentando-lhe a sua própria “música”. Procure o caminho para a encarnação cênica da música na música em si. E se ainda não existir esse caminho, crie um para si mesmo.

Meierhold falou longa e entusiasticamente, introduzindo o jovem a sua frente às grandes e ocultas leis das artes.

2

Acabou o ensaio geral do “Revisor”.

Os convidados de Leningrado foram chamados por Meierhold para um almoço. Eram Gvozdev A.A., Mokulsky S.S., Soloviev V.N., mais algumas pessoas. E, por algum motivo, também fui chamado, embora eu já estivesse há muito tempo em Moscou.

Tendo recebido a tarefa de viajar a negócios do Instituto de História da Arte de Leningrado, tive que preparar um relatório sobre todos os assuntos relacionados à música neste espetáculo²⁴⁹. Simultaneamente, vi e ouvi outra música, inclusive; a música criada pelo diretor. Foi uma verdadeira revelação, e eu, cuidadosamente, anotava a “partitura” de uma ópera original.

Durante o almoço, Meierhold apontou para mim e disse: — Deixemos ele falar primeiro, ele é o mais novo, o mais desinibido, deixe-o dizer o que ele pensa.

Vsévolod Emilevich... posso apenas sobre a música... — murmurei soluçando.

Sobre a música, então sobre a música, — respondeu Vsévolod Emilevich, — estamos te ouvindo!

“Oh, Deus, pensei, onde estão as palavras que preciso para começar?” Mas comecei:

Todo o seu espetáculo está repleto de música, pela música real e imaginária. A música verdadeira soa na orquestra, no piano ou no canto.

Vou tentar explicar claramente e em detalhes.

Tirei minha “partitura” e espalhei os papeis na mesa.

²⁴⁹ A música para a peça «Revisor» foi escrita por Gnesin M.F. Além desse trabalho foram usados Glinka, Dargomyzhsky, Varlamov e Gurilev.

— Introdução. Escuridão. Em algum lugar começa uma música calma e lenta. No centro do palco, o enorme portão maciço abre-se amplo e silenciosamente, e, para frente, na direção do espectador, movimenta-se lentamente uma plataforma. Fora da escuridão, de longe, do passado — tudo isso foi percebido de uma vez só. A música conta sobre isso. Ela cresce, aumenta, aproxima-se e... de repente, em um acorde muito cortante — *sforzando* — a plataforma se inunda de música e de luz em uníssono.

Na plataforma há uma mesa, algumas poltronas e cadeiras. Velas acesas. Funcionários assentados. E parece que o espectador se aproximou do tempo escuro e assombrado de Nicolau para ver melhor como era essa época.

De repente, a música ficou calma — *súbito piano* — também escura, como era a época, como a pintura na cena, — móveis vermelhos, portas vermelhas, paredes uniformes verdes e abajures de tons verdes nas lâmpadas penduradas — uma combinação de duas cores de departamentos burocráticos. A música desacelera de uma vez e se estende com expectativa, e todo mundo está esperando — tanto no palco como na plateia. Nuvens de fumaça se formam a partir dos cachimbos. Os rostos dos funcionários iluminados pela chama viva das velas se desfocam pela fumaça das longas piteiras, todos eles, como fósseis de monstros, desfocados, dizimados de uma vez por todas. Todos eles estão em uma neblina, na névoa, e só *stretta* do primeiro ato cantam Bartolo e Basílio, mas ali no tempo *presto*, e aqui muito lento, e subitamente, como se fosse uma ordem da batuta do maestro, tudo mudou, tudo se movimentou, tudo se mexeu, os cachimbos se ricochetearam dos lábios, as mãos tremiam, as cabeças se viravam. A última sílaba da palavra “revisor” beliscou todo mundo literalmente. Agora essa palavra sussurra murmuradamente, uma vez inteira, uma vez apenas nas consoantes, outra vez nas prolongadas *i* e *o* e até mesmo em algum lugar a letra *r* apareceu em meio ao barulho do tambor. A palavra “revisor” se decompôs musicalmente em várias entonações semânticas. De repente, o *ensemble* dos funcionários agitados voou como um furacão e se congelou. Tudo parou e todos ficaram em silêncio: a consciência desonesta atrapalhada escondeu a sua cabeça venenosa de novo, como uma víbora que guardou sua picada terrível para usar em um bom momento, e se congelou.

A dinâmica dessa introdução musical bastante completa — o primeiro episódio — “Carta de Chmykhov” — se altera diversamente. *Forte-fortíssimo súbita* no “me sirva por aqui o Lyapkin-Tyapkin!” — o grito de Skvoznik-Dmuhanovski. Os funcionários assustados começaram a pular e correr, agora eles escondem sua consciência obscura em algum lugar distante — debaixo da mesa, atrás de outra pessoa, e até mesmo atrás de uma cadeira vazia,

onde estava sentado apenas há alguns segundos atrás o prefeito. Isso é uma dança-pantomima por causa do medo. O médico do distrito guinchou na letra *i* arrastando, pareceu um apito, depois na letra *e* abruptamente, *staccato*, e depois alternadamente essas “notas” apareciam e desapareciam, e em seu fundo “se bordava” a parte do texto seguinte. Segundo os timbres orquestrais, são *flautim-piccolo* e *pizzicato* de contrabaixo, parecendo tipo como nas cenas cômicas “Noite de Maio”, de Rimsky-Korsakov. O guincho brusco *glissando* do mesmo médico, e uma nova “dança do medo”. A padronagem rítmica dos sons corresponde à padronagem plástica dos movimentos. Parece que as paradas-intervalos preveem a cena final muda.

Depois da introdução, começa o segundo trecho musical — a chegada do chefe dos correios e o surgimento do Bobchinsky e Dobchinsky. Essa forma tem duas partes. A primeira parte, *allegro*, — o surgimento de um chefe dos correios — não muito rápido, aquela que normalmente se chama *sustenuto*, contido, e logo a seguir, a segunda — *largo* — o surgimento do Bobchinsky e Dobchinsky, muito lento.

O dueto do prefeito e do chefe dos correios se efetua no estrito ritmo dos brindes das taças, alternando com argumentações e cartas jogadas para cima tiradas do pacote do chefe dos correios. O dueto se transforma desenvolta e sucessivamente para o *ensemble* — os funcionários agarram as cartas, jogam-nas uns para os outros, riem, gritam algo inarticuladamente, e tudo isso para instantaneamente quando as cabeças dos fofoqueiros se inclinam sobre a leitura de uma carta, — desta vez, o dueto soa alto e sonoro, semanticamente claro. A chamada do coro, alternada com o dueto, acelera e de repente se rompe com o surgimento do Bobchinsky e Dobchinsky. Eles irromperam a porta e pararam.

Os funcionários se viravam para eles e se congelaram de espanto.

Começa a segunda parte — *largo*. Esticada ao extremo, muito cômica.

Desta forma, Rossini apresentou uma aparição do Conde de Almaviva disfarçado de um aluno de Don Basílio. Assim, parece que, através da pantomima de sentar-se, da lentidão de seus movimentos, dos detalhes com um lenço e uma maçã, Dobchinsky e Bobchinsky cantariam uma melodia familiar de “paz e alegria” ao texto de Gogol: “emergência”, “imprevisto”.

Claro, a “música” desse *largo* é diferente da música de “O Barbeiro de Sevilha”, mas eles são semelhantes em sua forma musical, padronagem rítmica e em seu caráter tonal. As argumentações impacientes do prefeito e do coro dos funcionários interrompem os dois novos “solistas” mais e mais, mais aguda e cruelmente, e os dois continuaram a puxar calmamente o seu cânone, interrompendo um ao outro, e isso o estende ainda mais: perto do *crescendo*,

síncopes, um acorde. E nesse pano de fundo do *ensemble* selvagem guincham os já famosos *i* e *e* do médico como na introdução, e os novos *e* de Bobchinsky e Dobchinsky; o chefe dos correios toca novamente a garrafa e a taça para parar o ruído. Em uma palavra: um conjunto musical com um coro.

Não tem música nesse episódio, mas no final das contas, sim, tem. *A música pode ser ouvida*, porque ela é visível. E não só por causa do fato que, em cada um dos quinze episódios ou em qualquer outra parte do episódio, há uma forma musical *reconhecível*, conferindo ao espetáculo uma ordem indestrutível especial, como na ópera; e é também no fato que todas essas formas musicais em sua integralidade e inseparabilidade da sua ação cênica, em união com o conteúdo, representam um inteiro, que é semelhante à forma da peça de ópera.

Temas, formas, motivos, misancenes, diferentes detalhes cênicos, pantomimas muito imaginativas, tendo em si conteúdo semântico, recebem nos seguintes episódios o seu próprio desenvolvimento, até o desenvolvimento sinfônico, ou se transformam organicamente num *final* pormenorizado.

Na frente do espectador não só uma cidade provincial, de onde “mesmo se galopar três anos, não teria a garantia de chegar a algum Estado”; mas também a Rússia czarista inteira, toda a sua sujeira e podridão.

O pequeno “espelho da vida” da minúscula cidade provincial cresceu em proporções monumentais. Essa generalização encontrou a sua expressão na natureza sinfônica do desempenho final do espetáculo. Todas as cenas mudas, independente dos vários tópicos, espalhadas em diferentes episódios e interrompidas pelas súbitas *allegro*-agitações, se desenvolvem mais e mais ritmicamente

Na verdade, Vsévolod Emilevich, o seu desempenho final é feito como *grande final* em termos de forma musical, originada no episódio “Sonhos sobre São Petersburgo” e desenrolada plenamente nos dois últimos episódios — “A Celebração como celebração” e “Confusão Mundial”...

Ruído alegre dos convidados. Eles são muito plurais. Eles estão como sardinhas em uma lata. Cadeiras, passadas e puxadas de um lugar para outro, “passam por cima das cabeças” — já não tem nenhum lugar para colocá-las. No ar - toda a pantomima das cadeiras. O movimento das mãos, mãos carregando, levantando, pegando, arrancando, rasgando essas cadeiras. As mãos como ancinho, as mãos de funcionários corruptos, as mãos masculinas e mãos femininas. Rostos felizes e infelizes, arrogantes, tímidos, assustados por receber uma tapa da

cadeira na cabeça ou receber uma tapa do destino, — em uma palavra, uma cena expressiva e popular de teatro musical.

Ruído, zumbido, falatório e falação, com observações claramente identificadas pelos espectadores nesse pano de fundo, o ritmo de gritos — interjeições, risos, risos de meninas e sonoros “ha ha ha”, e “heh heh heh” dos senhores rústicos, o ritmo do som das rolhas que saem das garrafas, o ritmo do toque das taças — tudo isso soa junto com o ritmo das cadeiras e movimentos do braços. Soa como um coro com orquestra, no tom tangível para os olhos e ouvidos. É suficiente e organicamente modulado, se tornando uma orquestra judaica realmente em execução, portando em si uma tinta completamente inesperada. A orquestra toca a “saudação solene para excelentes mestres”, que se funde com o caos de sons e movimentos no palco.

De repente houve um silêncio — todos escutam: canta a noiva do “Inspetor Geral”, a filha do futuro general-prefeito. Ela canta “Meus dezesseis anos passaram”. O Romance de Dargomizhskiy, como a apresentação secundária, *intermezzo*, repete o acolhimento dramático na ópera, retendo e assim aguçando o movimento arremetido da ação.

Terminado o romance, a cacofonia intensificou, correu de forma incontrolável, e começamos a ver primeiramente, depois a ouvir, como uma nova linha que se introduz nessa “partitura” — o chefe dos correios com uma carta aberta nas mãos. Visualmente, notas dessa linha saltam — o chefe dos correios, ofegantemente, se aproximando do prefeito. A nota se estende audivelmente: “É incrível, senhores! O funcionário, que achamos que era Inspetor Geral, não era!”

Pausa geral. Um novo pedacinho de música, lento — curto *fugatto* nas palavras: “Como assim, não é o Inspetor Geral?”. Primeiramente *piano-pianíssimo*, separadamente, um após o outro, em seguida, juntos, e aceleradamente — *crescendo*, até o grito de raiva selvagem das mesmas palavras. Essa é a modulação dramática na última parte do *grande final*.

Choque total depois da leitura da carta derramado em uma fuga polifônica, que se apresenta o desenvolvimento a cenografia de subornos.

Polifonia de vozes, onde cada nova voz entra com sua réplica, pronunciando alto na primeira vez, na segunda vez baixo, depois mais baixo de novo, e mais uma vez mais baixo — *diminuendo* — até ao sussurro. A fuga começa dinamicamente a crescer em si depois da entrada progressiva das novas vozes e ao mesmo tempo se expande polifonicamente. Ouvimos os números familiares, “trezentos”, “quatrocentos”, “quinhentos”, *subito piano* —

congelamento. Essa é a penúltima cena muda dos meio-vivos funcionários-espantalhos, já completamente estripados, mas ainda vivos.

— Aqui está — Vsévolod Emilevich — a partitura dessa fuga, gravada em um papel de música.

Tudo mundo se inclinou sobre a minha folha, curiosamente observando-a.

— E depois começou o inimaginável.

A ordem do prefeito “tocar todas badaladas” está sendo executada. O som cresce sem parar, e parece que em breve ele encherá toda a cena; e nele se afoga e se dissolve, e flutua corajosamente na superfície a orquestra judaica esgoelada.

E assim, inevitavelmente, foi construída uma combinação musical selvagem e absurda de sinos de igreja, de orquestra judaica, de assobios poderosos dos valentões policialescos e o rufar de tambores, que no turbilhão geral agarravam, viraram, rodavam na mesma dança-fantasmagórica selvagem e absurda todos os presentes — notáveis e não, grandes e pequenos, gordos e franzinos. E dança, e salta, e cacareja a cena inteira.

Mas aqui, o júbilo dos sinos se alterna em zumbido fúnebre. A loucura da orgia continua, mas essa já é uma fuga de ratos de um navio afundando. Eles correm com os olhos arregalados, gritando, guinchando para aos espectadores, em todos os corredores, em qualquer lugar mais longe possível, onde ainda podem esconder.

Em toda a largura do palco da cena, acompanhado pela música do zumbido fúnebre, se levanta de baixo para cima uma enorme cortina branca — cartaz. Inscrição nele: “Chegando pelo nome de comando de Petersburgo, o Inspetor Geral obriga os funcionários a chegar ao seu gabinete”.

E o silêncio. Calmaria. Tudo está morto. *Coda* silenciosa para o final. A última música imaginária é a música do silêncio.

O véu subiu no portal.

No palco, há todos os espantalhos dos personagens de comédia, importantes e coadjuvantes, em poses incríveis, congelados finalmente para sempre, — uma escultura coletiva dos realmente recém-mortos, mortos, e não mais procurados por ninguém.

Meierhold acendeu um cigarro.

— Eu gostaria de — depois de uma pausa, ele disse, — ouvir “esta” análise de quaisquer outras partes, se você não se importa, é claro.

Todos manifestaram o seu acordo, e eu tinha que continuar.

— Tomamos, por exemplo, um *dueto* fascinante do episódio “Depois Penza”. Exatamente um dueto. Tenor e soprano coloratura.

O monólogo famoso de Osip, traduzido em um diálogo com Polomoika, sem palavras. O dueto está cheio de um “canto” alegre e sonoro. O suculento recitativo de Osip, contando para a menina engraçada de bochechas vermelhas sobre as coisas indescritíveis, sobre o seu senhor, o tempo todo interrompido pela coloratura dela — riso sonoro, riso melodioso, que soa simultaneamente com o monólogo de Osip, do trinado virtuoso no topo mais extremo, ou termina a frase dele pelo movimento acelerado para cima e para baixo — de pequeno rir ao riso homérico, provocando Osip também a explodir num riso incontrolável. E tudo isso sem o acompanhamento de música. Ambos “cantam”, como dizem, *à capella*, em um ritmo tão espetacular, em uma mudança tão repentina do ritmo, com a entoação do diálogo semântica que o auditório — pois estava cheio nos ensaios — se envolve nessa diversão e nem percebe com qual felicidade começa se envolver diretamente na “música” popular, mantendo com sua risada esse dueto.

— Vsévolod Emilevich, eu poderia falar sobre o seu espetáculo até amanhã de manhã, mas acho que devo entender a noção dos limites.

Todos riram, e eu fiz uma pausa. Outros falando. Os seus comentários interessantes apareceram mais tarde nas resenhas dos jornais.

ANEXO

Introdução à Lista de Encenações

A lista das encenações de V. Meierhold apresentada na dissertação “O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia” 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).

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.

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 Jáú. 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

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 Komissarjévskaja</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

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 Andrêiev	-	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
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
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 Mairínski 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 ²⁵⁰	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. Karátiguin	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
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

²⁵⁰ 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).

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 Godunov²⁵¹	1911 - 6 de janeiro	Modest Petrovich Mussórgski	-	Teatro Mairiński	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
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 (Vladímir 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 Mairiński	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

²⁵¹ 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).

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 psicofisiológica da personagem
50. Crimes e Crimes ²⁵²	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 psicofisiológica da personagem
52. Electra	1913 - 18 de fevereiro	Ópera de Richard Strauss (libreto de Hugo von Hofmannstal)	Ópera de Richard Strauss	Teatro Mairiński	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 psicofisiológica da personagem
54. A Desconhecida <i>seguida, após um intermédio jocoso, de uma nova versão de A Barraca de Feira</i>	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
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 Mairiński	-concordância rítmica entre música e ação
57. O Triunfo das Potências	1914 - 11 de outubro	Bobrichtchev-Púschkin	-	Teatro Mairiński	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 Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo

²⁵² Traduzido para o português também como *Culpados ou Inocentes*.

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 Alexandrinski	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 Alexandrinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
62. Pigmalião	1915 - 26 de abril	Bernard Shaw	-	Teatro Alexandrinski	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 Alexandrinski	-ambientação referencial através da dança
64. Desejos de Argon	1916 - 29 de janeiro	Mikhail Glinka	-	Teatro Mairinski	Não foram identificados nas fontes consultadas relatos sobre procedimentos relativos à música para esse espetáculo
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/erótico 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
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 Ésprit Auber	Ópera de Ésprit 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	Vladímir Maiakóvski	-	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	Vladímir Maiakóvski	-	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

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 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	Iliia 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>ralenttando</i> ou <i>acellerando</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 (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
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		-contraponto rítmico entre música e ação -música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico -música como personagem -música como expressão psico-fisiológica da personagem -obras da literatura musical acompanham a encenação -expressão psico-fisiológica da personagem através do instrumento musical
98. O Percevejo	1929 - 13 de fevereiro	Vladímir Maiakóvski	Dmítri Schostakóvitch	GOSTIM		-música como reveladora do conteúdo emocional/crítico da obra ou do jogo cênico -construção de ritmos acelerados na encenação através do jazz
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
102. A Luta Final	1931 - 7 de fevereiro	Vsévolod Vischniéovski	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 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	-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	-indicação de <i>ralenttando</i> ou <i>acellerando</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

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 psicofisiológica 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	Púshkin	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 ➤ 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

	<p>musicais</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ 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 musicais de caráter e expressão ➤ 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

<p>Jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical</p>	<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>
<p>Jogo sobre o jazz</p>	<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
<p>Jogo sobre a forma musical audível ou inaudível</p>	<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
<p>Jogo sobre a dinâmica musical</p>	<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>

<p>Encenação de ópera</p>	
----------------------------------	--