

CASTRO, Raquel. Procedimentos de jogo musical na cena: um estudo no rastro das propostas de Meierhold. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes - EBA/UFMG; doutoranda; Or. Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha. Atriz e diretora.

RESUMO

Este estudo tem por finalidade destacar princípios de composição e discriminar procedimentos criativos que se referem ao jogo com a música no teatro do encenador russo Vsévolod Meierhold (1875-1940). Parte da premissa que a música é uma das mais importantes matrizes de construção da cena meierholdiana e encontra-se no cerne da renovação artística proposta pelo encenador. Para tal fim, a pesquisa se apoia, como principal fonte de investigação, nos textos teóricos do encenador e nos relatos de seus comentadores. A partir das informações rastreadas, o artigo apresenta uma proposta de delineamento dos recursos e estratégias desenvolvidos por Meierhold em que a música opera como elemento construtivo da cena teatral nos planos da atuação, encenação e dramaturgia.

Palavras-chave: Interação Música-Teatro. Jogo musical. Vsévolod Meierhold.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour but de mettre en relief des principes de composition et de détaillé des procedures créatives faisant référence au jeu avec la musique dans le théâtre du metteur en scène russe Vsévolod Meyerhold (1875-1940). On part de la prémisses que la musique est l'une de matrices les plus importantes de la construction de la scène meyerholdienne et se retrouve au coeur de sa renovation artistique. Dans ce but la recherche s'appuie, comme principale source d'investigation, sur les textes théoriques du metteur en scène et sur les récits de ses commentateurs. A partir des informations ratissées, on présente une proposition de délinéation des ressources et stratégies développées par Meyerhold dans laquelle la musique agit en tant qu'élément constructif de la scène théâtrale dans les domaine du jeu de l'acteur, de la mis-en-scène et de la dramaturgie.

Mots-clés: Interaction Music-Théâtre. Jeu avec la musique. Vsévolod Meierhold.

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

“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.401, grifo nosso).

Percebe-se, dessa forma, que o jogo do ator no teatro de Meierhold configura-se tanto como um jogo plástico quanto como um jogo musical, pela relação estreita que estabelece com estes elementos. É o que reitera a pesquisadora Picon-Vallin quando escreve o artigo “A música no jogo do ator meierholdiano” (1989), no qual aborda a formação musical dos atores de Meierhold e os princípios de seu jogo sobre a música na cena. Picon-Vallin apresenta alguns exemplos de manifestação do jogo musical do ator meierholdiano em seu artigo, a saber: “construção do jogo sobre o princípio do *leitmotiv*”, “jogo sobre o tempo”, “jogo construído diretamente sobre uma música clássica”, “jogo sobre o jazz” e “a dança” (PICON-VALLIN, 1989, p.10-11).

Buscando destrinchar esses princípios, além de ampliá-los a partir da identificação de outros procedimentos, partimos para a pesquisa bibliográfica de relatos e descrições sobre os espetáculos de Meierhold e seus processos de construção. Assim, foram elencados na dissertação “O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia” (CASTRO, 2012) procedimentos musicais desenvolvidos por Meierhold para seu teatro.

Foram rastreados e mapeados 13 princípios e 41 procedimentos de jogo musical do teatro meierholdiano na dissertação citada acima. Porém, abordaremos neste trabalho, através de um trabalho analítico-descritivo, apenas o princípio identificado como “jogo sobre a direcionalidade musical” e seu 1º primeiro procedimento “alternância de jogo e pré-jogo articulados sobre a música”.

Jogo sobre a direcionalidade musical

O **direcionamento** ou **direcionalidade** de uma obra musical é gerado pelas modificações na disposição sequencial e articulação dos eventos sonoros (por repetição, variação ou transformação) e na disposição hierárquica dos sons (a tonalidade musical). Além disso, influem na direcionalidade as modificações na velocidade do fluxo musical, na intensidade, altura e no timbre dos sons. Tais alterações geram uma sucessão de semelhanças e contrastes perceptivos, responsáveis diretos pelas sensações de tensão e relaxamento, expectativa e certeza, movimento e repouso, surpresas e lembranças que experimentamos quando ouvimos música e que “conduzem e orientam” a nossa audição.

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

A tonalidade não é senão um meio de orientar a música a certos pólos de atração. [...] Toda a música não é mais que uma série de impulsos que convergem até um ponto definido de repouso. A polaridade da tonalidade constitui em certo modo o eixo essencial da música. A forma musical se tornaria inimaginável se faltassem esses elementos atrativos que formam as partes de cada organismo musical e estão estreitamente ligados à sua psicologia. **As articulações do discurso musical descobrem uma correlação oculta entre o tempo e o jogo tonal.** [...] (STRAVINSKY, 1977, p.39, grifo nosso).

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

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

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

Se o sistema tonal é reconhecido por codificar uma forma de organizar o discurso musical, articulada sobre a tensão que se acumula e a coda (ou as resoluções progressivas), a ópera será, entre outras formas, uma importante expressão do sistema tonal no ocidente. E as questões relativas a ela constituem uma matriz para as reflexões de Meierhold sobre as inovações no teatro. Assim, passamos ao 1º procedimento de jogo sobre a direcionalidade musical desenvolvido por V. Meierhold:

Alternância de Jogo e Pré-jogo Articulados sobre a Música

Meierhold 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 nossa). Respondendo a essa pergunta, Meierhold discorre sobre diversos aspectos que considera inovações que essa

encenação inaugura. A principal delas, segundo o encenador, é o conceito de pré-jogo. Sobre ele, sinaliza:

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

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

Em *Tristão e Isolda* há uma cena em que Tristão espera Isolda. Está morrendo tombado ao sol. Está morrendo e espera Isolda que não chega. Ele se impacienta, se levanta, grita frases, fica nervoso, mas o público não lhe escuta. Quem tem vontade de escutar uma pessoa ferida que está morrendo e gritando? Como sair de tal situação? Criando uma tensão de espera de outra natureza. E Wagner anuncia a aproximação de Isolda mediante sons musicais. [...]. Na obra ninguém grita “Isolda vai pelo mar”, mas se sente o vai e vem do mar. Oferece-nos algo assombroso: a pressa. Alinhou de tal forma a partitura, agrupou de tal forma os sons, uma tessitura muito difícil, que dá a impressão da aproximação... Passa do piano a um forte, ao fortíssimo e por fim tudo se esclarece: entra Isolda e... bem, vem a cena seguinte (*Idem*, p.464, tradução nossa).

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meierhold*, ou, A invenção da encenação [tradução J. Guinsburg... et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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, 2012.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Tercera edición. Madrid: Associação de Directores de Escena de Espanha, 1998.

MARIA THAIS. *Na cena do Dr. Dapertutto*: poético e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009. (Coleção estudos; 267).

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



PICON-VALLIN, Béatrice. *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.

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.