

SOUZA, Raquel Castro de. A música e o ator *meierholdiano*: esboçando um conceito de ação musical. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes - EBA/UFMG; Mestranda; Or. Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha. Teatro Universitário/UFMG; Professora Substituta de Interpretação Teatral e Teoria do Teatro.

RESUMO

O artigo busca apontar a relação entre a ação do ator no teatro de V. Meierhold e a utilização de uma matriz extrateatral específica: a música. Destacam-se alguns princípios fundamentais nos processos de construção da ação a partir de elementos e parâmetros musicais no teatro *meierholdiano*. Partindo dos escritos de Meierhold, busca-se compreender as especificidades de um teatro cuja música seria concebida como substância da ação. Assim, esse estudo pretende esboçar um conceito de ação musical a partir do trabalho do ator no teatro de Meierhold, considerando a ampliação das possibilidades de utilização de matrizes geradoras de ações propostas por esse encenador.

Palavras-chave: Interação Música-Teatro. Ação. Vsévolod Meierhold.

La musique et le acteur de Meierhold: décrivant un concept de l'action musicale.

RÉSUMÉ

L'article cherche à identifier la relation entre l'action de l'acteur de V. Meierhold et l'utilisation d'une base extra-théâtral: la musique. Faits saillants de certains principes fondamentaux dans le processus de construction d'action à partir de éléments et paramètres musicales dans le théâtre de Meierhold. Basé sur les écrits de Meierhold, nous cherchons à comprendre les spécificités d'un théâtre où la musique a été conçue comme la substance de l'action. Ainsi, cette étude vise à élaborer un concept d'action musicale à partir du travail de l'acteur de Meierhold, envisagent d'élargement de les possibilités d'utilisation des bases qui génèrent des actions proposées par ce directeur.

Mots clés: Interaction Music-Théâtre. Action. Vsévolod Meierhold.

Os estudos sobre a ação¹ do ator no teatro de Vsévolod E. Meierhold apontam caminhos para a identificação das matrizes operacionais de toda a poética *meierholdiana*. Isto ocorre porque esse importante encenador do início do século XX atribui um lugar de destaque ao que ele denomina "o desenho dos movimentos" do ator na cena teatral.

¹ Sobre o termo "ação", é importante ressaltar que, embora as palavras **movimento** e **gesto** sejam mais utilizadas nas traduções dos escritos de Meierhold do que a palavra **ação**, consideramos aqui que tais termos se referem à ação do ator em cena, como também o considera Matteo Bonfitto no seu livro *O Ator Compositor* que usaremos como referência nesse artigo para analisar as matrizes geradoras das ações no teatro de Meierhold.

Por meio de tais estudos realizados a partir dos escritos de Meierhold e de seus comentadores, pode-se afirmar que uma das matrizes operacionais mais importantes na construção desse desenho dos movimentos na esfera da atuação é a música. Seus parâmetros, elementos, preceitos teóricos, enfim, as leis da linguagem musical constituem uma possibilidade de base construtiva da ação no teatro *meierholdiano*.

Dessa forma, o conceito de ação musical será esboçado no presente artigo a partir da reflexão sobre os princípios e procedimentos desenvolvidos por Meierhold que se referem à relação entre a música e a arte do ator. A ação musical do ator, nesse sentido, seria aquela cujo princípio organizador é constituído por um ou vários elementos musicais que, por sua vez, estabelecerão relações com as outras “vozes” do espetáculo formando o tecido polifônico da encenação. Embora Meierhold não tenha usado o termo ação musical, consideramos possível pensar dessa maneira o desenho dos movimentos ou a linha de ações executada pelo “ator-músico” proclamado por Meierhold em toda a sua trajetória artística e para o qual esse encenador pedagogo buscou desenvolver um programa de formação.

Para realizar o traçado desse esboço, faremos algumas considerações sobre o lugar da ação do ator na cena *meierholdiana* e de que forma e com quais objetivos a música opera como matriz geradora dessa ação.

Em 1914, Meierhold escreve na revista “*O Amor de Três Laranjas*” (livro 4-5) que trazia o programa de ensino da classe *Técnica dos Movimentos Cênicos* ministrada no seu Estúdio da Rua Borondiskaia: “O movimento está subordinado às leis da forma na arte. O papel do movimento cênico é mais importante do que qualquer outro elemento teatral” (MEIERHOLD, 2008, p. 75, [tradução nossa]).

Assim, na busca pelas leis específicas do teatro que deveriam submeter a ação do ator à forma e negar a interpretação naturalista experimentada no Teatro de Arte de Moscou, Meierhold começa a desenvolver os princípios do seu Teatro da Convenção que pretende trazer de volta à cena todo o “teatral” que Stanislavski abolira na sua luta contra os clichês. Para a construção desse novo teatro “teatral”, Meierhold precisará de novos atores cuja formação deverá inculcar-lhes sólidas bases em diversas áreas para uma atuação cada vez mais complexa. “O novo teatro espera um novo ator, munido de toda uma série de conhecimentos especiais nos domínios musical e plástico” (MEIERHOLD in MARIA THAIS, 2009, p. 358).

Nesse percurso, além de eleger várias formas teatrais tradicionais, como a *Commedia dell'arte* e o teatro de feira, para definição de matrizes para o seu teatro, Meierhold utiliza, segundo Bonfitto (2002), matrizes extrateatrais como a música, a pintura e a escultura (e, mais tarde, o cinema). É justamente nessa trajetória que Meierhold reafirma seu interesse pelas “leis da forma na arte” buscando nessas linguagens o rigor dos códigos que as estruturam para que sirvam de estrutura também para o desenho dos movimentos do ator na cena.

Bonfitto define como matrizes as várias referências artísticas usadas por Meierhold no processo de construção de sua prática teatral: “Meyerhold² reconhece e extrai, de cada linguagem, elementos, modos de funcionamento e relação, e processos de construção de sentido” (BONFITTO, 2002, p. 41).

Portanto, mais do que criar analogias entre a arte teatral e a arte musical, Meierhold utiliza a música como base construtiva nos seus procedimentos, criativos e ela se torna, muitas vezes, a substância da ação do ator.

É possível afirmar que a música se tornou uma matriz operacional em relação direta com a linha de ações do ator no teatro desse encenador visto que, para Meierhold, há no teatro um espaço sonoro e um espaço plástico, e a tarefa do encenador é organizar a relação entre os dois planos. Assim, o contraponto, a polifonia, o ritmo e a variação de dinâmicas constituem alguns dos elementos musicais que devem ser assimilados pelos atores no seu treinamento e levados ao jogo da encenação organizada a partir da relação entre tais planos. Sobre o papel da música na classe Técnica dos Movimentos Cênicos, Meierhold escreve:

A música tem o papel de uma corrente que acompanha os movimentos do ator no palco e os seus momentos estáticos. Os planos da música e do movimento do ator podem não coincidir, mas, chamados simultaneamente à vida, apresentam no seu fluxo uma espécie de polifonia. (...) a música reina em seu próprio plano, e os movimentos do ator são paralelos a ela (MEIERHOLD, 2008, pp. 77-78, [tradução nossa]).

A possibilidade de ampla utilização da música no processo de construção do fenômeno teatral *meierholdiano*, incluindo encenação, dramaturgia e atuação, deve-se, principalmente, aos seguintes fatores: a formação musical aprofundada de Meierhold; a experiência na encenação de óperas durante o período como diretor dos Teatros Imperiais de São Petersburgo (1908 a 1917) e, mais tarde, com a montagem de *A Dama de Espadas*, de Tchaikovsky (1935) — tais experiências apresentam a ópera como forma problemática e constituem, para Meierhold, um laboratório de experimentação da música no teatro; os estudos aprofundados sobre o drama musical através dos escritos de Appia, de Craig, depois de Fuchs, de Wagner e de Hagemann; e a associação com os simbolistas cujo movimento baseava-se na noção de que a música é a essência de toda a criação artística.

Da mesma forma que Meierhold domina a linguagem musical, sendo capaz de ampliar significativamente as possibilidades de interação música-teatro no seu projeto de encenação, tal domínio será cobrado de seus atores e só será possível considerar a música como matriz geradora da ação com atores que também dominem essa linguagem, ou seja, atores-músicos.

Após a descrição de um exercício de seu estúdio, que fora apresentado ao público — a *Cena da Loucura de Ofélia* —, Meierhold comenta o domínio do

² A grafia do nome de Vsévolod E. Meierhold está representada de acordo com a tradução da obra consultada, podendo variar, portanto. De modo geral, adotaremos a grafia utilizada pelos pesquisadores J. Guinsburg e Maria Thais, que realizaram traduções dos originais russos para o português.

ator sobre os procedimentos empregados na cena: “(...) O que parece fácil para o ator-músico torna-se impossível para o ator cuja musicalidade ainda não foi despertada” (MEIERHOLD in MARIA THAIS, 2009, p. 426). Em outra passagem, Meierhold afirma: “A palavra obriga o ator a ser músico. A pausa o faz recordar que deve saber calcular o tempo” (MEIERHOLD, 2008, p. 77, [tradução nossa]).

O cálculo do tempo no jogo do ator através do metro e do ritmo é um exemplo de como um parâmetro musical (no caso, a duração) — não simplesmente em analogia com o tempo cênico, mas rigorosamente aplicado tal como é entendido na teoria musical — pode ser usado como princípio organizador da ação do ator na cena. Isso se dá pela presença constante da música, de forma explícita ou implícita, nos ensaios (Meierhold não ensaia sem música) e espetáculos desse encenador.

Assim, o que a cena *meierholdiana* demanda do ator é a assimilação no corpo, voz e mente dos preceitos musicais e a rigorosa aplicação de seus elementos na cena. Destacam-se como principais procedimentos desenvolvidos no teatro de Meierhold que, dentre outros objetivos, habilitariam o ator a assimilar os princípios musicais e levá-los à cena: os exercícios e estudos da Biomecânica e a Leitura Musical do Drama.

Picon-Vallin (2008) destaca que os exercícios de biomecânica são sempre acompanhados de música, o que, em geral, se costuma esquecer. Elaborados em 1921-1922 por Meierhold e seus “estagiários” Valeri Inkjinov e Mikhaïl Koreniev, tais exercícios teriam como objetivo o treinamento do ator para o movimento cênico. Nesse sentido, a música volta a ter uma importante função como matriz que estrutura e garante a codificação da ação do ator no exercício biomecânico.

No entanto, a biomecânica não deve ser vista, segundo Picon-Vallin (2008), como uma série de exercícios “executados ao ritmo de um apito”, dada a complexidade dos fundos musicais que acompanham os estudos biomecânicos (no caso do “Tiro com arco”, por exemplo, ouve-se sucessivamente Crieg, Chopin, em seguida Bach). Assim, ora a frase musical coincide com a sequência de movimentos, ora estabelece com ela uma rede complexa de contrapontos rítmicos.

Sobre o trabalho do compositor M. F. Gnessin que funda a teoria da Leitura Musical do Drama para os programas dos seus estúdios, Meierhold declara: “Pela primeira vez (desde a Antiguidade) alguém tentou aplicar rigorosamente ao drama os princípios da arte musical” (MEIERHOLD in MARIA THAIS, 2009, p. 368). A teoria surge na tentativa de encontrar um meio de fixar na leitura dos atores o ritmo e as entonações que eles tinham descoberto sob o acompanhamento musical da orquestra e do coro na primeira montagem do espetáculo *A Morte de Tintagiles* (1905). Meierhold observa que:

(...) a orquestra e o coro conservavam as nuances que conseguiam obter a cada ensaio;
(...) A partitura os auxiliava. Mas isso não acontecia com os atores. (...) Quando conseguimos reunir para um ensaio comum os atores e a orquestra, a ausência desse

grafismo musical surgiu, de uma forma particularmente clara, como o maior defeito de um teatro dramático desejoso de abordar peças que incluam uma música e que sejam interpretadas com um acompanhamento musical (*Idem*, p. 367).

Nos anos seguintes, Gnessin desenvolve o estudo das leis do ritmo e das melodias e sua aplicação na leitura de versos. Trabalha a interpretação musical dos ritmos poéticos e a notação dos versos através dos signos musicais. Dessa forma, percebe-se que a palavra — a ação falada no teatro *meierholdiano* — é tratada como música e seu ator é treinado para assimilá-la como tal.

Pode-se dizer, portanto, que a ação física e vocal do ator, quando entendida como uma ação musical, apresenta as seguintes características:

- o ritmo musical constitui seu princípio organizador, estabelecendo as relações de duração no jogo da cena;
- deve obedecer, considerando a “partitura da encenação”, às variações de andamento (*rallentando*, *accelerando*);
- sua relação com os outros elementos da cena é regida pelas leis do contraponto musical;
- deve obedecer, considerando a “partitura da encenação”, às variações da dinâmica musical (*crescendo*, *decrescendo*) em relação à intensidade de sua execução;
- a linha das ações corresponde a uma frase musical, audível ou não, no espetáculo encenado;
- pode ser grafada, em determinados aspectos, através dos signos musicais.

Se o objetivo imediato de Meierhold com a construção de novas possibilidades de encenação e de representação para o ator era romper com o teatro naturalista vigente na época, hoje, esse caminho está aberto e surgem novas questões para a arte do teatro. Contudo, ainda que os aspectos que envolvem o trabalho do ator no século XXI sejam inúmeros, é possível que, enquanto processo de criação, os princípios proclamados por Meierhold para a construção de uma ação essencialmente musical continuem atuais. Pois se considerarmos que a principal motivação de Meierhold para que a música operasse no seu teatro era que as suas leis estruturassem a ação do ator na direção da convenção e da teatralidade, encontramos nessa relação uma das consonâncias entre Meierhold e o teatro contemporâneo.

Uma vez que a teatralidade, incluindo a sua radicalização, não foi abolida da gama de possibilidades da cena contemporânea e a ação do ator configura-se ainda como potente meio de expressão na criação do espetáculo teatral, consideramos que os princípios apontados para o esboço do conceito de ação musical possam alimentar o pensamento criativo de atores, músicos e diretores que se propõem a trabalhar na fronteira entre as linguagens do teatro e da música na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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).

MEYERHOLD, V. E. **Teoria Teatral**. Octava edición. Trad. Augustín Barreno. Madri: Editorial Fundamentos, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Trad. Fátima Saad, Cláudia Fares e Eloísa Araújo Ribeiro. (Coleção estudos; 260/dirigida por J. Guinsburg).