No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e A morte de Tintagiles*

Faz vários anos que as peças de Maeterlinck não fazem sucesso algum. Mas aqueles que estimam a obra do dramaturgo belga sonham com um novo teatro, uma nova técnica. Sonham com aquilo que se chama o teatro da convenção.

Vsevolod Meyerhold (1907)[1]

Tradução: Fátima Saadi

* "Au seuil du théâtre: Meyerhold, Maeterlinck et *La mort de Tintagiles*" foi originalmente publicado em *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, 2002, n. 73-74, p. 66-71.

1. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, tradução, prefácio e notas de B. Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, nova edição revista e ampliada, 2001, p. 100.

É Maeterlinck quem, na Rússia, abre a cena aos novos caminhos buscados pelos simbolistas daquele país. O *trágico quotidiano* é publicado em russo já em 1900 e uma edição das obras dele, em seis volumes, é editada lá, entre 1903 e 1909. Uma outra edição será feita em 1915. A dramaturgia de Maeterlinck traz uma mudança de perspectiva fundamental, ela indaga sobre o estado do teatro, coloca-o em crise, propondo-se não a imitar o visível, mas a tornar visível, a dar a ver o irrepresentável, o indescritível. Longe de um derramamento de paixões, ela busca apreender a própria existência. A operação cênica implicada se situa, portanto, no polo oposto ao naturalismo, que consiste em mostrar tudo, em acumular objetos quotidianos ou históricos – necessidade de um vazio espacial ou criação de um embaçamento, um esbater-se de contornos visuais por demais violentos, presença realçada de vácuos sonoros, silêncios, pausas. Essa dramaturgia que cria abismos entre as falas dos diálogos coloca um problema ao teatro porque, levando a seu nível máximo a sugestão e a alusão, tende para uma estética do inanimado, do inumano: em vez de procurar imitá-lo, o teatro do trágico quotidiano afasta o ser vivo do palco para manifestar em primeiro lugar o frêmito da vida interior ou as forças obscuras que subjazem a cada existência sob uma aparência tranquila. Maeterlinck introduz em cena "a presença infinita, tenebrosa, hipocritamente ativa da morte, que preenche todos os interstícios do poema". Ele provoca suavemente no palco um sopro de ar frio, o do "desconhecido que assume o mais das vezes a forma da morte"[2] – personagem (ou tema) central, presente-ausente entre os vivos que esse sopro vai, evidentemente, transformar, contaminar. Com Maeterlinck, a primeira arma para se medir com o naturalismo, para lutar contra a reprodução imitativa da vida em cena e a tautologia do imperativo stanislavskiano de "vida viva", será o sopro da morte e, desde o momento em que Meyerhold descobrir a força dele, esse sopro fará vibrar por muito tempo o seu teatro.

2. M. Maeterlinck. Préface, in *Théâtre complet*. Paris; Genève: Ressources, 1979, p. IV.

A primeira *Morte de Tintagiles*. Uma experiência abortada

A encenação de *A morte de Tintagiles* por Vsevolod Meyerhold em 1905 se constitui numa data-chave não apenas para a biografia do artista, mas para o teatro russo e europeu. Esse trabalho sobre um dos três "pequenos dramas para marionetes", segundo o subtítulo dado por Maurice Maeterlinck à edição feita em Bruxelas em 1894, acontece no âmbito de um estúdio de "pesquisa fundamental" (sem necessidade de produção imediata) – o primeiro da Rússia: o Teatro-Estúdio da rua Povarskaia, fundado e subvencionado por Konstantin Stanislavski, que insiste com Meyerhold para que colabore com ele, proposta aceita com grande entusiasmo. Esse Teatro-Estúdio surge de uma vontade declarada e determinada de criar – sete anos depois da inauguração do Teatro de Arte de Moscou a partir do programa ideal elaborado no Bazar Eslavo pelos dois futuros diretores, K. Stanislavski e V. Nemirovitch-Dantchenko – "um novo teatro", o teatro "de uma arte nova".[3] A volta de Meyerhold, o filho pródigo, o "rebelde" – como ele mesmo se designará mais tarde no sombrio ano de 1939 –, para a matriz na qual ele havia feito como ator profissional os primeiros trabalhos que chamaram a atenção está ligada ao fracasso de Stanislavski em sua tentativa de levar à cena três peças de Maeterlinck (*Interior*, *A intrusa* e *Os cegos*, 1904), enquanto que, na província, o jovem ator que se tornara encenador começou, entre as aproximadamente 160 peças que montou ao longo de três temporadas, a abordar esse tipo de repertório (Maeterlinck, Przybyszewski) com relativo sucesso. Stanislavski sente que chegou a hora de "fazer o irreal entrar em cena"[4] e que estava ultrapassado o lirismo de Anton Tchekhov, cujo parentesco com a escrita simbolista o Teatro de Arte não percebeu.[5] No entanto, a volta de Meyerhold dura

3. Avrelij (pseudônimo de Valeri Briussov), "Marcos II. Pesquisa de uma nova cena", in *Vesy*, 1905, n. 12.

4. K. Stanislavski. *Ma vie dans l'art*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1999, p. 357.

5. Ao contrário de Meyerhold, que soube aproximar Maeterlinck e Tchekhov; ver sua carta a Anton Tchekhov, 8 de maio de 1904, *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 62.

pouco, já que sua *Morte de Tintagiles* nunca foi apresentada ao público e o Teatro-Estúdio fecha suas portas, que sequer tinham sido abertas... E Meyerhold vai embora outra vez para trabalhar com sua Confraria do Drama Novo, assim batizada em 1903, e reorganizada depois do fracasso do Teatro-Estúdio.

Valeri Briussov, poeta simbolista, teórico da arte e responsável pelo setor literário do Teatro-Estúdio relata:

> Eu estava entre as poucas pessoas que tiveram a sorte de assistir no Estúdio ao ensaio geral de *A morte de Tintagiles*. Foi um dos espetáculos mais interessantes que vi em toda a minha vida. No entanto, fiquei convencido de que nem seus iniciadores compreendiam o que estavam procurando.[6]

Parece, contudo, que houve, nesse Teatro que se desejava um Templo, uma autêntica tentativa de romper com o realismo das cenas daquela época. O gestual é mais plástico que quotidiano e os agrupamentos de personagens evocam os afrescos de Pompeia ou os quadros dos pré-rafaelitas. Assinado por N. Sapunov e S. Sudeikin – jovens pintores do grupo A Rosa Escarlate que, convidados a participar da aventura, recusaram-se a construir maquetes, preferindo trabalhar só com o esboço, o painel pintado e os planos de atuação impressionistas –, o cenário não busca nenhuma semelhança com a realidade: os espaços não têm mais teto, as colunas do palácio estão envolvidas por trepadeiras. E todo o espetáculo é acompanhado, do começo ao fim, por uma música especialmente encomendada a Ilya Sats para que "o público sinta o aroma do incenso e ouça o som do órgão".[7]

"O novo teatro nasce da literatura", afirma então o jovem encenador.[8] É a partir de uma reflexão sobre a dramaturgia de Maeterlinck, depois estendida à dramaturgia simbolista, e de uma análise desse espetáculo

6. Avrelij, art. cit.

7. Carta de V. Meyerhold a I. Sats, julho de 1905, in V. Mejerhol'd. *Perepiska 1896-1936*. Moscou: Iskusstvo, 1976, p. 57.

8. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 98.

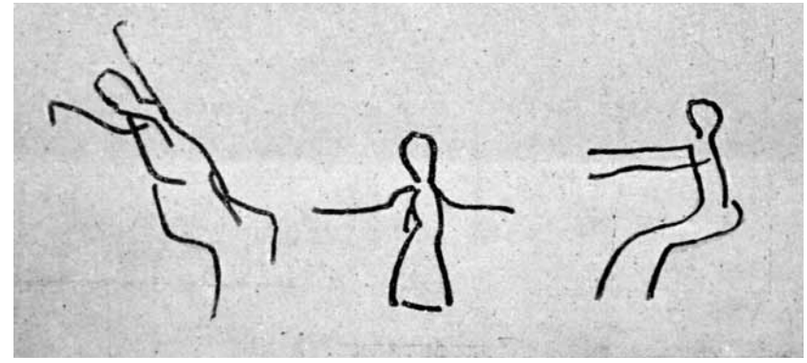
abortado e, depois, dos que o seguiram, que Meyerhold vai poder enunciar um certo número de princípios essenciais relativos à arte do teatro. Em primeiro lugar, as peças de Maeterlinck o levam a se livrar da sobrecarga dos palcos naturalistas para introduzir a noção de composição plástica e rítmica. O fundo decorativo único e simplificado – uma Idade Média estilizada e enigmática – escolhido para *A morte de Tintagiles* serve ao objetivo de concentrar a atenção dos espectadores sobre a música dos movimentos plásticos", alçando-se assim o movimento ao estatuto de um meio de expressão essencial destinado a manifestar o "diálogo interior", mais importante em Maeterlinck do que o "diálogo exterior necessário", construído de tal modo que "os personagens têm que pronunciar um mínimo de palavras para uma máxima tensão da ação".[9] Ensaiada contra um fundo simples de tecido, colocado perto da boca de cena, a tragédia cria uma impressão particularmente forte, porque o desenho dos gestos fica então nitidamente sublinhado. Mas tudo muda quando os atores são colocados num palco mais amplo e num cenário no qual domina uma gama de cores que vai do verde ao azul, passando pelo lilás, no qual se sucedem atrás de uma cortina de tule, diante de uma fileira de ciprestes gigantes e numa mesma linha, os diferentes planos da ação – ponte, degraus, caramanchão, colina. Por mais pictórico que o dispositivo continue a ser, ele está muito mais impregnado de espaço e de ar: ali o gestual se dispersa e a peça se perde. A partir dessa constatação, que ele mesmo faz, Meyerhold justifica em parte a recusa de Stanislavski, mas coloca *A morte de Tintagiles* como primeiro *opus* de um *ciclo de pesquisas de novas formas cênicas* no qual se incluem seus trabalhos posteriores, realizados na província com a Confraria do Drama Novo, que, por sua vez, preparam os de Petersburgo, onde a atriz Vera Komissarjevskaia lhe pediu que se tornasse o encenador de seu teatro, como fez a Duse, na outra ponta da Europa, convidando E. Gordon Craig.

Em vez do psicologismo, o princípio diretor da atuação se torna plástico. Trata-se de trabalhar ênfases visuais, não ênfases lógicas; de revelar, não de exprimir. Axioma nº 1: o ator deve "*sentir a forma*

9. *Idem*, p. 100-101.

e não simplesmente as emoções da alma."[10] *A morte de Tintagiles*, de 1905, postula o princípio de um "teatro imóvel" que se apoia nos tempos de pausa. Diametralmente opostas às do Teatro de Arte, essas pausas não são mais reticências justificadas no diálogo verbal: elas se tornam o momento essencial no qual se concentra e se petrifica o movimento que, muito mais do que as palavras, revela a alma do personagem.

Num caderno de direção, o encenador indica muito precisamente, para os atores, os deslocamentos e os gestos convencionais, solenes, rituais, capazes de construir poses "baixo-relevo", nas quais cada um se imobiliza antes de falar. A partitura plástica é então constituída por uma sucessão de poses muito marcadas, dois a dois, três a três ou mais – de perfil (nariz com nariz), de frente (bochecha com bochecha) –, que os atores assumem em silêncio e congelam por um tempo, suspendendo qualquer movimento durante o diálogo que se segue. O silêncio corresponde a um tempo de deslocamento; as palavras, a uma suspensão do movimento. Assim, Tintagiles, com uma flor em punho, interrompe sua caminhada sobre a ponte, apoia-se por um bom tempo ao parapeito, com a flor pendente entre as mãos inclinadas e apoiadas sobre a amurada. Ygraine para e olha para ele. Ela fala



Esboço de encenação de Meyerhold para *A morte de Tintagiles*, Moscou, 1905: "**Tintagiles** – Irmã Ygraine! Irmã Ygraine!" (D.R., col BPV)

10. Rgali, 998, 1, 188. Notas de V. Meyerhold para *A morte de Tintagiles*.

depois de uma pausa. Os personagens podem também se esconder totalmente do olhar do público, desaparecer atrás dos ciprestes, reaparecer; as silhuetas deles têm um grafismo muito marcado: inclinação da cabeça, ângulos dos braços, dedos juntos ou afastados, mãos no rosto. Essa partitura plástica que se inscreve na ordem pictórica por meio dos momentos de imobilidade é completada por uma partitura sonora e musical. A emissão de sons é frequentemente paradoxal: "Ali onde uma interpretação naturalista teria pedido uma exclamação, aparecia um silêncio intenso e inesperado", comenta a atriz que interpreta o papel de Bellangère e que relata ainda como um soluço desse personagem, estilizado como se proviesse de um instrumento musical, devia ser precedido por um gesto dinâmico de mãos levantadas na vertical, dedos dobrados para trás.[11] No fim, as risadas dos servos e o grito de Tintagiles se sucedem e se repetem.

Meyerhold reclama uma leitura rítmica, fria, na qual o som seja monocórdio, o tom indiferente, às vezes uma dicção coral. O som deve ser claro, ter a ressonância de uma gota de água caindo no fundo de um poço profundo.[12] Nenhuma vibração, nem *tremolo* nem *glissando*, nenhuma modulação, uma rejeição da elocução rápida (o que não significa uma elocução uniformemente lenta): uma calma épica, de água parada, que elimina as entonações psicológicas, individualizadas, sobre as quais o Teatro de Arte constrói sua interpretação dos estados d'alma tchekhovianos. Por um lado, busca-se com a pintura diluir os contornos realistas do cenário; por outro lado, o jogo, tanto plástico quanto vocal, deseja ser muito preciso e, recusando a imprecisão, tende para os ângulos, as linhas retas.

Enfim, os sons que Maeterlinck quer fazer ouvir – "Já o mar ruge em torno de nós e as árvores se lamentam"[13] – são obtidos graças à música que I. Sats procura integrar totalmente ao espetáculo. Para isso, o compositor dota a orquestra sinfônica de sonoridades pouco habituais, reestrutura-a conservando apenas alguns elementos

11. V. Verigina. "Sobre os caminhos das pesquisas", in *Vstreci s Mejerhol'dom*. Moscou: VTO, 1967, p. 33; e *Vospominanija*. Leningrad: Iskusstvo, 1974, p. 71 *sq*.

12. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 108.

13. Maurice Maeterlinck. *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 203.

(flauta, contrabaixo, violino, tambor), utiliza o corne inglês e introduz instrumentos de timbre novo, como gongos ou objetos que produzem um som estranho, como o da lona posta em movimento pelo sopro de foles. A música de Sats cria o uivo do vento, as ondas do mar, ouvem-se golpes, estremecimentos. Ouve-se também um coro *a capella* no qual as vozes cantam *boca chiusa*, sem utilizar nem o diafragma nem a potência vocal. A música não é, portanto, nem fundo nem ilustração, ela não está ligada a uma emoção pontual dos personagens. Ela é, ao mesmo tempo, cenário sonoro – permitindo à imaginação do espectador precisar, aprofundar as sugestões de lugar fornecidas pelo cenário – e personagem coletivo, na medida em que ela exala o rumor das vozes humanas, o gemido das almas e sugere a aproximação da morte e o medo místico que ela inspira.[14]

A música de Sats, que realiza então uma das primeiras experiências radicais com a música de teatro, dá ao espetáculo os meios de se desprender da verossimilhança psicológica. Mas, sendo, ao mesmo tempo, cenário e personagem, ela se revela rica demais e independente demais, e esmaga os atores que não possuem formação suficiente para se submeter a ela ou para dominá-la. Por falta de uma tradição antiga ou de um método novo sobre os quais se apoiar, as dificuldades são grandes, apesar da declarada vontade pedagógica. Porque os atores vêm do Teatro de Arte ou da jovem Confraria e, em suas entonações, a tendência a reproduzir o discurso quotidiano frequentemente volta a sobressair. Do mesmo modo, se a impressão de conjunto que emana do cenário mais sugere do que mostra, nos detalhes subsistem elementos fortemente realistas: "as trepadeiras que envolviam as colunas no subterrâneo pareciam de verdade",[15] escreve Valeri Briussov.

O laboratório, porque o Teatro-Estúdio é realmente um laboratório, ainda não escolheu seu caminho entre a cena realista e a cena da "convenção consciente", definida por Valeri Briussov em

14. Cf. N. Tarsis. *Muzyka v spektakle*. Leningrad: Iskusstvo, 1978, p. 32 e 41-42.

15. Avrelij, art. cit.

seu famoso artigo "Uma verdade inútil",[16] dirigido contra o Teatro de Arte. Se o Teatro-Estúdio deu um passo adiante, a ruptura com os princípios estéticos e técnicos do Teatro de Arte não chegou a se consumar completamente, o que, aliás, não podia mesmo acontecer no âmbito da associação instituída. Mas esta *Morte de Tintagiles*, que devia, segundo as intenções de Meyerhold, fazer-se acompanhar de uma outra peça de Maeterlinck, demonstra a todos aqueles que a ela assistiram a radicalidade da situação: é necessário ou bem "continuar o edifício do teatro construído por Antoine e Stanislavski, ou bem reconstruir tudo a partir dos alicerces".[17] Sabe-se que Stanislavski recusará com violência o espetáculo – exigindo mais luz, bem antes do fim do ensaio geral, enquanto que todo o aspecto visual tinha sido concebido a partir de uma qualidade de penumbra destinada a desrealizar a cena. Mas, para Meyerhold, a experiência constitui, como vimos, o ponto de partida de suas pesquisas posteriores.

A segunda *Morte de Tintagiles*. Um sucesso

Depois de ter planejado montar a peça no Théâtre des Flambeaux, que no inverno de 1905 alguns poetas simbolistas querem fundar em Petersburgo, Meyerhold consegue, enfim, concluir seu trabalho: em março de 1906 a Confraria do Drama Novo apresenta *A morte de Tintagiles* em Tiflis. É preciso observar que a tragédia "absolutamente simbolista" de Maeterlinck é, dessa vez, apresentada juntamente com *Senhorita Júlia*, "drama ultrarrealista",[18] de Strindberg, e que o espetáculo duplo é um triunfo, com ovações entusiasmadas por

16. Traduzido in C. Amiard-Chevrel. *Les symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994. O artigo foi escrito em 1902, ano em que Meyerhold deixa o Teatro de Arte de Moscou.

17. Avrelij, art. cit.

18. Aqui e mais adiante, cf. A. T. "Os espetáculos da Confraria do Drama Novo", in *Kavkaz*, Tiflis, 1906, 22 de março. Ver *Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike*, 1892-1918. Moscou: ART, 1997, p. 54. Notemos que é nesse período que Meyerhold lê os escritos de G. Fuchs, cuja importância para a história do teatro ainda é, o mais das vezes, ignorada na França, na medida em que seus textos não foram traduzidos para o francês.

parte da juventude da cidade. A encenação de *A morte de Tintagiles* é vista pela crítica como um "balé trágico", no qual as palavras desempenham um papel insignificante (quase não eram ouvidas). O que é importante, o que está em evidência é o gestual plástico, os cenários inspirados pelos quadros de Böcklin e a música de Sats que, evocando a inutilidade dos esforços para encontrar o uníssono, busca apreender a impotência dos homens para salvar a vida da morte. Espetáculo que enerva, que mergulha a alma "na bruma de um horror místico", mas que permite uma interpretação política cuja pertinência Meyerhold sublinha, dirigindo-se diretamente ao público.[19]

As três criadas da Rainha invisível aparecem juntas no palco, como um amontoado informe de trapos cinzentos e ameaçadores, sibilando suas intenções quase indecifráveis para se apoderarem o mais depressa possível do adolescente Tintagiles, vítima semelhante às dezenas de jovens que apodreciam nas prisões. Um crítico de Tiflis nota que certos espectadores sentem os cabelos se arrepiarem de horror. No entanto, a segunda parte do espetáculo se apoia numa operação contrária: procurando aproximar-se o mais possível da fisiologia de Strindberg, o encenador cria um outro tipo de incômodo e de mal-estar para o público.

Depois da estreia, Meyerhold faz o balanço de seu trabalho no "espetáculo do futuro teatro de Maeterlinck", fazendo, de saída, compreender por esta expressão o processo, o caminho ao qual o havia levado e o levava o poeta belga:

> Eu fiz um discurso[20] antes do espetáculo. O público escutou a peça religiosamente, o primeiro ato o tocou de modo especial. Ele estava preparado por algumas observações para a novidade da encenação do espetáculo, mas o que ele viu estava além de todas as suas expectativas. Montei todos os atos num quadro de tule esticado, atrás do qual se passava a ação. O quadro era feito de um tecido verde escuro. A partitura de Sats era interpretada ao piano no início e no fim de cada ato e durante algumas pausas longas (por

19. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 71-72.

20. *Idem*.

exemplo, durante a prece do primeiro ato, na cena do combate com os sonhos, no terceiro, e na cena do gemido, no quarto ato). Os figurinos eram coloridos como no Estúdio, e a representação conseguia evocar não o estilo dos primitivos mas as tonalidades dos quadros de Böcklin. Böcklin era sugerido de forma tão precisa que todo mundo, sem exceção, percebeu. Não era o ideal para mim, mas tinha valor porque era homogêneo. Os atores não voltaram para agradecer nos entreatos... No fim, foram chamados à cena umas vinte vezes ou mais. Para mim, esse espetáculo é importante no plano psicológico. O trabalho está feito. E eu tive a possibilidade de verificar os acertos e os erros de minha encenação. E acho o seguinte: a peça pode ser contada em duas leituras completamente diferentes: a primeira – uma paisagem *à la* Böcklin e poses *à la* Botticelli, e a segunda – o primitivismo das marionetes. Mas essas duas leituras devem, estou profundamente convencido disto, ser representadas por dois grupos de atores diferentes: para o espetáculo *à la* Böcklin, aqueles que atuaram ontem e, para o espetáculo de estilo primitivo, outros atores completamente diferentes, e esse último espetáculo é que seria ideal.[21]

Abrir as asas do sonho e tornar a vida mais intensa no palco

A maior de todas as artes é a música. A maior.
Vsevolod Meyerhold (1906)[22]

É em junho de 1906, em Poltava, no período mais radical de suas pesquisas com a Confraria, que ele experimentará essa técnica de atuação, em *O milagre de Santo Antônio*, outra vez uma peça de Maeterlinck, montada com o título de *O louco*. Maeterlinck a liga, então, ao teatro

21. Carta de Meyerhold, de 20 de março. Tiflis, in *Perepiska 1896-1939*. Moscou: Iskusstsvo, 1976, p. 65.

22. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 71.

japonês, no qual "os movimentos e as pausas das marionetes são, ainda hoje, sustentados pelo ideal para o qual devem tender os atores."[23] A temporada 1906-1907 passada na companhia de Vera Komissarjevskaia prolonga essa experimentação meyerholdiana, com um repertório no qual se encontram três peças de Maeterlinck: *Irmã Beatriz*, *Santo Antônio* e *Peleás e Melisanda*, mas também obras de Blok, Sologub ou Andreiev. Meyerhold dá aqui a medida de sua inventividade: lançando, com *A morte de Tintagiles*, as bases do teatro da convenção consciente, ele vai *variar os estilos* a partir dessas bases, em função dos problemas teatrais que coloca para si mesmo, em função do universo dos diferentes poetas encenados, em função de seu próprio universo como artista. Sua operação visa a transformar o papel do encenador como defendido por Stanislavski – não mais um ilustrador, mas um criador que, longe de reproduzir a realidade no palco, busca exprimir sua própria atitude em relação a essa realidade. Ao mesmo tempo, ele reforça a função pedagógica do encenador em relação ao ator, visto que da experiência do Teatro-Estúdio ele tira a seguinte lição: em lugar de simplesmente trabalhar tudo ao mesmo tempo e procurar unir, como ele fez então,

Irmã Beatriz, de Maeterlinck, encenação de Meyerhold.
Teatro Vera Komissarjevskaia, Petersburgo, 1906. (D.R., col BPV)

23. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 209.

elementos heterogêneos (a dramaturgia simbolista, os pintores que trabalhavam com a estilização e os jovens atores formados pelo Teatro de Arte), "é preciso primeiro formar um ator novo, depois propor-lhe novos objetivos".[24] Seu método de formação vai unir o estudo das épocas e tradições "autenticamente teatrais" e as disciplinas capazes de desenvolver as habilidades físicas e musicais do ator.[25]

É a partir das duas encenações de *A morte de Tintagiles*, e das dificuldades experimentadas pelos atores para atuar com um acompanhamento musical e para manter a estabilidade nos ritmos e nas entonações, que Meyerhold reflete sobre as modalidades da síntese das artes (ou dos artistas) na "obra de arte comum" que é o teatro, e sobre a possibilidade de dotar os atores de uma partitura. Isso o leva, em seus diferentes estúdios de Petersburgo, a uma longa colaboração com o compositor M. Gnessin, que fecundará a teoria e a prática da "leitura musical do drama", segundo a qual "pela primeira vez desde a Antiguidade, tenta-se aplicar rigorosamente ao drama os princípios da arte musical."[26]

A síntese do "trágico com um sorriso nos lábios" para a qual tende o teatro de Maeterlinck, que Meyerhold associa ao teatro antigo, só pode ser atingida por meio de uma sucessão de abordagens paradoxais que, depois de terem sido concretamente experimentadas, são erigidas em princípios. O primeiro princípio é que o estatismo permite "desvelar definitivamente a essência dinâmica do teatro", visto que a fixação do gesto do ator permite, ao contrário de um movimento quotidiano, revelar o movimento das linhas e das cores, das disposições de grupos e "sugere mil vezes melhor o movimento" em sua imobilidade dançante "do que o teatro naturalista". O segundo é que o desenho dos movimentos, tessitura de palavras, pode ao mesmo tempo dizer ao espectador que sabe decifrá-lo algo diferente do que as palavras dizem ("As palavras não dizem tudo"), e, principalmente, às vezes, o contrário do que elas dizem. Em vez de as duas séries se contentarem em se

24. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, vol. IV, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1993, p. 307.

25. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 96.

26. *Idem*, p. 206.

prolongar mutuamente, "a plástica e as palavras estão submetidas cada qual a seu próprio ritmo e *até se separam dependendo das circunstâncias*".[27] O gestual substitui a entonação, que no Teatro de Arte manifesta os sentimentos ocultos por trás das palavras, mas o desenho do movimento pode penetrar mais seguramente do que ele no domínio do indizível. É a *não coincidência entre gestos e palavras* que funda a verdade das relações no "teatro da convenção consciente", que permite atuar o diálogo interior. O terceiro princípio ou paradoxo, enfim: é da artificialidade que nasce a impressão mais intensa de vida.

A revelação do movimento pela imobilidade, a expressão do diálogo interior por um gestual decomposto e não ilustrativo, a abordagem do sentimento de vida pelo artifício realçado da arte: aí está, esboçada em traços largos, a estética de um teatro no qual a marionete funciona como modelo. Mas não se trata, como propõe Maeterlinck, decepcionado com o teatro cuja "única missão" deveria ser "abrir as asas do Sonho",[28] de fazer atuarem marionetes,[29] fantoches, androides, sombras, autômatos, figuras de cera, figuras arquetípicas, "seres privados de vida",[30] que substituiriam o ator de carne e osso, esse intermediário desajeitado entre o poeta e o espectador, destruidor do sonho e, portanto, da arte. Trata-se de formar atores novos, "decorativos", à imagem dos atores japoneses. Se Meyerhold não aceita a "ausência do homem", que parece "indispensável" a Maeterlinck,[31] ele chega a propor ao ator as técnicas "deslumbrantes" e complexas que depreende do funcionamento do teatrinho de marionetes – o controle do gesto e do som pela suspensão plástica e vocal, a mistura da rigidez com o excêntrico, da humanidade delicada e do monstruoso, da abstração e da materialidade.

27. *Idem*, respectivamente p. 109, p. 114, p. 117, p. 111.

28. "Un théâtre d'androïdes", in *Les annales de la Fondation Maeterlinck*, XXIII-1977. Gand: Maurice Maeterlinck Stichting, p. 22-23.

29. Em 1892, o Théâtre d'Art, de Paul Fort, tinha montado *Les sept princesses* com marionetes.

30. "Menus propos", in *Oeuvres I*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1999, p. 462.

31. *Idem*.

E se, como escreve Maeterlinck, "o silêncio é a terra natal da arte, seu elemento",[32] o silêncio meyerholdiano é musical, e o "trágico com um sorriso nos lábios" vai evoluir: pois ele traz em si, em sua estrutura contrastada, o germe do grotesco. Bem no início do século, e na dor raivosa da ruptura com seu mestre, progressivamente aceita, assimilada, reivindicada, a dramaturgia de Maeterlinck representa para Meyerhold um limiar. Longe de ser um fim em si, *ela jamais constituirá um ponto de retorno* nem sua interpretação será um modelo durável. Meyerhold não voltará mais a ela, uma vez terminado o percurso de aprendizagem necessária. Mas as forças de morte que se revelaram como condições do surgimento do que é vivo na cena vão se tornar daí por diante uma das componentes do teatro meyerholdiano, cuja organicidade se edificará sobre essa dicotomia, a mesma que Craig enuncia em 1907, evocando a supermarionete.[33]

32. Citado por E. Capiau-Laureys, Introdução a "Un théâtre d'androïdes", *op. cit.*, p. 19.

33. *De l'art du théâtre*. Paris: Lieutier, [s.d.], p. 74: "esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto emanar dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de *morte*. Essa palavra morte vem naturalmente ao bico da pena por aproximação com a palavra vida, que os realistas reclamam constantemente". (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p. 111-112.)