**A Música-Teatro do ponto de vista do fazer teatral: ressonâncias de Vsevolod Meyerhold em Gilberto Mendes**

Victor Laffranchi[[1]](#footnote-2)

Alexandre Ficagna[[2]](#footnote-3)

**Resumo**

Dentre os encenadores que buscaram repensar o fazer o fazer teatral no início do século XX, Vsevolod Meyerhold destaca-se por buscar na Música um “meio regulador” (CAVALIERE, 1996) e obter um teatro “organizado segundo leis musicais” (MEYERHOLD apud ROESNER, 2010). Décadas mais tarde, no Pós-Guerra, alguns compositores irão se aproximar do Teatro para renovar seu fazer musical, dando origem ao gênero conhecido como Música-Teatro. Apesar da diversidade de abordagens, verificável nas obras do gênero, Rebstock (2012) aponta características ou “sintomas gerais”, identificados por Magre (2017) na obra para Música-Teatro do compositor Gilberto Mendes. Contudo, mesmo sendo um gênero híbrido, nota-se que a Música-Teatro é pouco abordada do ponto de vista do debate teatral, o que se revela uma lacuna quando se verifica a presença embrionária de diversas características do gênero no fazer teatral meyerholdiano. A partir da comparação destas características [identificadas sobretudo nos estudos de Piccon-Vallin (2008; 2013)] com os sintomas da Música-Teatro analisados por Magre na obra de Mendes, verificam-se ressonâncias do pensamento teatral do encenador russo na obra do compositor brasileiro. Embora as similaridades entre ambos não se limitem aos “sintomas” apontados por Rebstock, observa-se que Mendes pensava o Teatro do ponto de vista da composição musical, e que Meyerhold pensava a Música tendo como principal objetivo renovar o fazer teatral. Assim, conclui-se que para se pensar a Música-Teatro do ponto de vista do fazer teatral (e suas contribuições) é preciso considerar justamente as particularidades das expressões artísticas.

**Palavras-chave**

Teatro; Música-Teatro; Teatro Composto; Gilberto Mendes; Vsevolod Meyerhold.

**Introdução**

O teatro no início do século XX passava por um período de mudanças estéticas, em que diversos encenadores buscavam repensar o cerne do fazer teatral. Autores como Appia (1862-1928), Stanislavski (1863-1938), Dalcroze (1865-1950), Meyerhold (1874-1940) e Artaud (1896-1948) buscavam, a seu modo, princípios para a emancipação do teatro, tornando-o uma arte autônoma, em que a obra deixa de ser uma representação centrada no texto dramático. Nesse sentido, o texto passa a ser um dos elementos que compõe a cena, dos quais a música se destaca nesse movimento de reformulação. Para Picon-Vallin (2008, p. 19) “as “revoluções cênicas” do início do século [...] estão em relação direta com uma reflexão sobre a música no teatro”.

Nesse sentido se sobressai Meyerhold, cujo trabalho com a música abrange desde a estrutura geral do espetáculo ao treinamento de seus atores. De acordo com Cavaliere, o encenador passa a utilizar a música como meio regulador, determinando a duração dos eventos que se sucedem em cena, encontrando nela uma forma de se contrapor de maneira definitiva ao teatro naturalista, uma vez que, para Meyerhold, a música propõe “um ritmo que nada tem a ver com o mundo cotidiano, pois, a vida da música não é a da realidade cotidiana” (CAVALIERE, 1996, p. 124).

Se encenadores como Meyerhold buscavam na música elementos e princípios para renovar seu fazer teatral, alguns compositores, décadas mais tarde, irão se aproximar do teatro para renovar seu fazer musical. Nesse sentido, segundo Rebstock (2012), foram fundamentais para o surgimento da Música-Teatro[[3]](#footnote-4): o conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Integral); obras como *Die glückliche Hand*, de Schoenberg, e *L’Histoire du Soldat,* de Stravinsky; o trabalho teatral desenvolvido na Bauhaus; e uma espécie de convergência entre o trabalho experimental de John Cage e Música Serial, num encontro entre a proposição dos *happenings* com o princípio de equidade paramétrica e de organização de materiais diversos através da série).

Picon-Vallin (2008, p. 20-21) define “Teatro Musical” como “todo gênero artístico que mistura” elementos de ambas as manifestações artísticas, ou ainda “um teatro que utiliza a música para fins dramáticos, no qual os componentes musicais e teatrais se equivalem.” Por outro lado, o compositor Gilberto Mendes, muito conhecido pela exploração de aspectos teatrais em suas obras, afirma que “o teatro musical é algo que decorre da exploração do que há de performance visual, teatral na própria execução da música” (A ODISSEIA, 2006).

Para Bonin (2018, p. 136), na Música-Teatro há “traços de mais de uma linguagem em contato” que se regulam, de forma que é possível perceber as peças deste gênero ora pelo viés musical, ora pelo viés teatral. A ideia de que haveria uma *“latência cênica* em toda performance musical” (ibidem, p. 51), o que possibilitaria estabelecer uma gradação da música ao teatro, e vice-versa. Quando se pensa a musicalidade no teatro, contudo, alguns autores divergem desta ideia de gradação entre polos.

Para Roesner (2010, p. 296) a musicalidade no teatro ressalta seu caráter de arte multimídia, o que possibilita ao espectador não apenas buscar sentidos e interpretações, mas também deixar sua atenção vagar, ficar ociosa, e assim fruir o teatro como um evento audiovisual. De certo modo, também Maletta vê o teatro como arte multimídia, quando considera que o teatro possui uma musicalidade intrínseca, o que nos leva a compreender que, em sua visão, ele não oscilaria entre um polo teatral e um polo musical, como sugere o conceito de *latência* proposto por Bonin;para Maletta (2014, p. 32) o que existem são formas de interação entre Teatro e Música – *participação*, *interdisciplinaridade* e *polifonia* - sendo a última “característica de discursos que incorporam dialogicamente diversos pontos de vista”.

Por ser um gênero que surge na composição musical, a Música-Teatro é pouco abordada a partir do debate teatral. Contudo, verifica-se de forma embrionária em Meyerhold a presença dos “sintomas gerais” da Música-Teatro apontados por Rebstock (2012) e identificados nas obras músico-teatrais de Gilberto Mendes por Magre (2017), o que nos permite estabelecer aproximações entre o encenador russo e a obra do compositor santista.

**O pensamento musical no teatro de Meyerhold**

Para Meyerhold, a Ópera apresentava um problema ao possuir uma série de indicações muito precisas na parte musical (a partitura) e uma gestualidade imprecisa na parte teatral, de cunho cotidiano, havendo claramente um destaque para o virtuosismo musical exigido dos cantores (SOUZA, 2013, p. 61-62).

Buscando solucionar este problema, Meyerhold propõe que a representação do Drama Musical deixe de se basear no libreto e passe a ter como referência a própria partitura musical que forneceria, segundo Picon-Vallin, as “soluções cênicas e de onde se desdobram os jogos de cena” (2013, p. 471-472). No início Meyerhold propõe que as ações dos intérpretes estejam em total concordância rítmica com a partitura musical. De acordo com Picon-Vallin, o ator deveria recusar o gesto naturalista e buscar uma gestualidade “artificial e rítmica, submetida ao desenho da partitura com uma precisão matemática.”

Essa total coincidência métrica entre movimento e música (uníssono) viria posteriormente a ser negada por Meyerhold por conferir uma sensação de monotonia à cena. Ele passa a se interessar por construções “polifônicas”[[4]](#footnote-5), explorando diferentes possibilidades de interação entre os elementos do espetáculo sem que um se submeta ao outro, mas com cada um em seu respectivo plano, sem necessariamente coincidir, obtendo como resultado o *contraponto* (SOUZA, 2013, p. 70). A cena, portanto, passa a ser concebida como se música e ação teatral fossem vozes independentes que se relacionam, se completam.

Segundo Souza (2013, p. 72), o contraponto possibilitava a Meyerhold dar ao ator uma maior liberdade rítmica em cena. Obtinha-se assim não somente a quebra da monotonia rítmica do espetáculo, mas também a possibilidade de criar tensões entre música e ação cênica, como pode ser observado em *A Dama de Espadas*:

[...] Meyerhold constrói primeiramente uma cena muda sobre a música da introdução que o precede em Tchaikóvski, normalmente tocada com a cortina fechada: é a entrada de Herman. Ele pega a rampa da escadaria: a orquestra ataca nesse exato momento. Mas ele então congela durante dois compassos sobre o movimento impetuoso das colcheias duplas até a entrada dos violinos (colcheias). Ele se precipita então nas marchas, depois nova imobilização quando as colcheias duplas se fazem ouvir. O ator-cantor submete-se à música de Tchaikóvski e opõe-se a ela ao mesmo tempo, como se Meyerhold inscrevesse na partitura do compositor as notas inaudíveis do movimento. Assim, a queda da velha condessa, aterrada em sua cadeira, não deve acontecer no acorde final do quadro, mas em um silêncio anterior a ele. (PICON-VALLIN, 2013, p. 474-475).

Picon-Vallin (2013, p. 442 *et seq.*) propõe que há uma *música audível* e uma *música inaudível* no trabalho de Meyerhold. A primeira cumpre funções pontuais, trazendo à tona características internas das personagens, fornecendo ao público os *leitmotiv* que estabelecem as associações necessárias a um espetáculo cuja linha de ação é descontínua, além de preencher o espaço sonoro da encenação, seja através de sonoridades obtidas por objetos, seja pela musicalização do texto do ator. Já à *música inaudível* fica reservado, sobretudo, o trabalho de direção de atores e de estruturação do espetáculo, priorizando a fluidez do tecido cênico. Por exemplo, em *O Inspetor Geral*, a narrativa é fragmentada em episódios organizados musicalmente, conferindo assim ordem ao conjunto em movimento (PICON-VALLIN, 2013, p. 358).

Para Meyerhold o silêncio possuía um papel expressivo muito importante no espetáculo. Ele se valia da interrupção da ação cênica como um equivalente às pausas em música. Em *O Inspetor Geral*, Picon-Vallin (2013, p. 384-385) aponta que a “linha fundamental do espetáculo” está presente desde as primeiras sequências, apresentando uma composição musical em que “o desenho rítmico dos sons, das palavras, das frases, corresponde ao desenho plástico e o desencadeia, em que paradas-pausas fixam os movimentos” sucedendo-se em diferentes tempos. A música conduz o espetáculo dramaturgicamente adiante, sempre em direção ao “grande silêncio final” - a cena muda - “[...] que concentra todos os silêncios ou pausas distribuídas em sua partitura cênica.” Para a autora (ibidem, p. 451), estes silêncios teriam uma função rítmica e seriam uma espécie de “respiração do espetáculo”, evidenciando o “trabalho de montagem alternada”: cada elemento só ganha significado quando colocado em relação com os outros elementos presentes, os silêncios só serão significantes quando relacionados “ao dinamismo precedente que contaminou o palco.”

Segundo Picon-Vallin, a lenta subida do telão na cena final prepara o público para este último momento de suspensão e, quando este desce novamente, revela manequins nos lugares dos atores. Isso expõe os contrastes inerentes à escrita do texto de Gógol e, poderíamos afirmar, também da estética grotesca[[5]](#footnote-6) meyerholdiana: o espetáculo se desenvolve através da relação antagônica entre dois movimentos, um revelando uma vida no auge e, ao mesmo tempo, “um processo de degradação lenta” que “[...] introduz uma freagem que quebra esse ritmo, desacelera as reações, leva a um estado de choque” (PICON-VALLIN, 2013, p. 390).

Outro aspecto da utilização da música para estruturar o espetáculo é apontada por Assáfiev (apud PICON-VALLIN, 2013, p. 448) que destaca, em *O Inspetor Geral*, a presença de formações camerísticas variáveis, como duos, trios, quintetos (no episódio 11) e outras maiores, sinfônicas (como no episódio 14). Além disso, o autor afirma que os finais dos episódios (e até do espetáculo em si), são construídos pensando nas progressões que costumam reger “os finais de óperas”.

O espetáculo combina o procedimento da variação e o princípio da forma-sonata. O primeiro concerne à apresentação, à valoração e ao desenvolvimento de cada tema dramatúrgico [...] O segundo concerne ao agenciemento dos temas entre si, sura relação conflituosa, criadora de tensões, cada tema opondo-se constantemente aos outros elementos visuais, rítmicos ou de entonação. Repetição, variação, conflito (PICON-VALLIN, 2013, p. 448).

Todos estes aspectos refletem uma maneira particular de Meyerhold pensar o teatro, trabalhando seus elementos através de conceitos e técnicas musicais, não somente como meio de provocar variações de andamento dentro das cenas, sugerindo qualidades e intenções diferentes aos seus atores, como também ao público, valendo-se destes meios para construir a própria estrutura de seus espetáculos, concebidos polifonicamente.

**A Música-Teatro de Gilberto Mendes e sua proximidade com o pensamento de Meyerhold**

Segundo Magre (2017, p. 38), a Música-Teatro é um campo múltiplo, o que pode ser observado tanto nas próprias obras dos compositores do gênero, quanto na diversidade de métodos composicionais empregados e na maneira de construir relações entre as diferentes manifestações artísticas. No Brasil, o compositor que mais se destacou não apenas na composição de peças de Música-Teatro, mas na exploração de diversos aspectos teatrais na performance de suas obras, foi Gilberto Mendes.

Apesar de variar de compositor para compositor, Rebstock (2012) propõe um panorama geral das características da Música-Teatro enquanto gênero, identificando cinco características ou “sintomas gerais”, observáveis na obra músico-teatral de Mendes a partir da leitura de Magre (2017). Tal leitura permite apontar paralelos com características e elementos do fazer teatral meyerholdiano, sugerindo a presença embrionária destes “sintomas” e, consequentemente, possibilitando uma aproximação com a obra de Mendes.

O primeiro “sintoma” refere-se ao uso de estratégias e técnicas composicionais aplicadas não apenas ao material musical, mas também a aspectos como movimento, fala, ações, luz ou qualquer outro elemento relacionado ao teatro. Um exemplo de como o pensamento composicional perpassa as obras deste gênero é o “formalismo” que Gilberto Mendes se auto atribui em seu fazer musical. Mendes (1994, p. 112-113) comenta que no início seu trabalho “é rigorosamente formal, calculado, planejado”, e que só depois se deixa criar mais livremente sobre esta “armação estrutural”.

Um exemplo deste aspecto na obra de Mendes é *Atualidades: Kreutzer 70*, em que a referência à Sonata “Kreutzer”, de Beethoven, faz-se desde a instrumentação (violino e piano) e passa pela macro forma (ainda que com um certo nível de abstração) (ibidem, p. 65 *et seq.*). Além disso, Magre destaca que, na Sonata de Beethoven, o piano não é mero acompanhamento, sendo os diálogos entre violino e piano um aspecto que caracteriza a obra, ao passo que na peça de Mendes o piano ganha centralidade como objeto de cena, uma vez que em nenhum momento é tocado. Em Meyerhold, podemos observar a utilização de formas e formações musicais para a estruturação de aspectos cênicos, sendo trabalhadas desde suas primeiras encenações de Óperas até em exemplos como *O Inspetor Geral* e *A Dama de Espadas*, vistos anteriormente.

O segundo sintoma apontado por Rebstock se refere à equidade entre os elementos cênicos e musicais. Isto não significa que todos estarão o tempo todo em destaque e sim que nenhum elemento deve ser reduzido por outro à ilustração, sustentação ou reforço. Segundo Magre (2017, p.39), isso não significa que a obra não possua “pontos de apoio”, estes apenas se alternam com frequência entre os demais elementos presentes na obra. Um exemplo desta alternância é o que ocorre em *Son et Lumière*, de Mendes, para intérprete (que faz o papel tanto de pianista quanto de manequim), dois fotógrafos e som de piano gravado, em que há um trabalho sobre alternâncias: luz e sombra, movimento e imobilização, som e silêncio (ibidem, p. 106).

Essa alternância pode ser observada em Meyerhold na relação entre paradas de movimento e pausas musicais: por conta da polifonia meyerholdiana estes elementos nem sempre são síncronos, mas vale lembrar o que Picon-Vallin comenta sobre o trabalho de “montagem alternada” na cena muda no final de *O Inspetor Geral,* em que os silêncios/paradas são reforçados pela grande agitação que os precede.

O terceiro sintoma revela que nem sempre a performance carrega algum sinal ou signo das estratégias composicionais que lhe deram origem, embora sem a aplicação de tais estratégias não se haveria obtido o mesmo resultado. Em *Atualidades Kreutzer 70*, Magre (2017, p. 66-68) propõe que há uma semelhança com a composição de Beethoven a nível macroestrutural (por mais que, segundo o autor, seja necessário um certo nível de abstração para se perceber esta aproximação, uma vez que a época e os meios expressivos das peças diferem bastante).



**Quadro 1**: síntese da forma da Sonata de Beethoven. Extraído de: MAGRE, 2017, p. 69.



**Quadro 2**: síntese da forma da *Atualidades: Kreutzer 70*. Extraído de: MAGRE, 2017, p. 69.

Em Meyerhold, isso pode ser observado em todos os aspectos relacionados à *música inaudível*: a estruturação da velocidade das cenas a partir da utilização de termos musicais de andamento, a polifonia entre a métrica da música e o ritmo dos atores, a relação com formações camerísticas e sinfônicas na estruturação da cena, a utilização de formas musicais para organizar o espetáculo.

O quarto sintoma apontado por Rebstock ressalta as diferenças entre os processos de criação em Música-Teatro e no Teatro tradicional. Segundo o autor, enquanto neste os estágios de produção são separados (texto, composição musical, encenação, performance) e muitas vezes conduzidos por pessoas diferentes, a Música-Teatro trabalharia com normas menos hierárquicas, numa abordagem mais coletiva, em que seguidamente os performers são envolvidos no processo de desenvolvimento da peça.

Como ressalta o próprio Rebstock, não necessariamente todos os sintomas estarão presentes ao mesmo tempo. Isso pode ser observado no processo de criação de Gilberto Mendes, em que se nota a ausência de um grupo com o qual o compositor pudesse trabalhar numa rotina de ensaios os processos de composição de suas peças, ficando o processo de criação centralizado pelo compositor. Ausente em Mendes, este sintoma está presente no trabalho coletivo proposto por Meyerhold, em que “as artes colaboram no processo criativo a partir das propostas improvisadas pelos atores, que se alimentam nas do diretor, alimentado pelo ator” (WITTER, 2013, p. 91).

O quinto sintoma refere-se ao fato de que o gênero basicamente existe apenas na performance, momento em que os diferentes elementos são reunidos, o que afeta o papel da notação e da partitura das peças, que em si não são representativas da obra, de modo que a composição se prolonga pelo processo de encenação, culminando na performance.

Isso pode ser visto em *Santos Football Music*, em que Mendes propõe a participação do público, sugerindo diversas intervenções sonoras como ler algum trecho do programa em voz baixa, repetir “mais um, mais um” várias vezes ou o próprio ato de gritar “gol” (MENDES, 1994, p. 131-133). Em Meyerhold, como não há mais um discurso cênico que impõe uma explicação unívoca, o público passa a ser mais um dos criadores do espetáculo: a obra pode manter-se pronta, mas só estaria completa ao possibilitar conexões, “[...] trata-se de torná-la porosa aos sentidos” (WITTER, 2013, p. 90-91).

**Considerações finais**

O teatro meyerholdiano, estruturado através de leis de organização musicais, parece conter de forma embrionária vários “sintomas” da Música-Teatro, o que possibilita sua aproximação com a obra do compositor Gilberto Mendes. Entretanto, as aproximações entre ambos não se limitam às cinco características propostas por Rebstock.

Magre elenca outros elementos que caracterizam a obra músico-teatral de Mendes e nos quais se observam semelhanças com o pensamento meyerholdiano. Em *Cidade,* o compositor busca criar uma atmosfera simultaneamente sonora e visual, ao colocar diversos eletrodomésticos em cena, além de fazer colagens destes e outros sons com músicas diversas. Já em *Asthmatour*, Mendes trabalha com sonoridades obtidas com a voz e o aparato fonador, numa “polifonia de gargarejos, uma frase musical cantada com água na garganta” fazendo “música do som da aflição da asma” (MENDES, 1994, p. 93).

Todos estes aspectos já se encontravam, de certa forma, tanto na busca de Meyerhold em explorar os sons dos objetos em cena, como em seu trabalho de “musicalizar” o texto, notados em *O Inspetor Geral* através da construção de uma cacofonia, com sons de “[...] pancadas na mesa, batidas de saltos, [...] roncos, mugidos do Juiz, que tem o cachimbo entre os dentes, ruídos de líquidos que correm, onomatopeias, exclamações e gemidos de todo gênero [...]” (PICON-VALLIN, 2013, p. 387).

Dentre as diversas aproximações entre ambos, uma refere-se à sobreposição de elementos não harmônicos entre si, que em Meyerhold estava ligada à estética do grotesco, e que pode ser observada em Mendes, por exemplo, na *Ópera Aberta*, com a presença simultânea de uma cantora lírica e um halterofilista, e principalmente em *Santos Football Music,* ao colocar em contato: o evento do concerto de música orquestral “erudita” e o evento “popular” de um jogo de futebol.

Convém ressaltar que, apesar das diversas semelhanças e aproximações entre ambos, Mendes tem a Música como foco, mesmo em suas peças mais teatrais. Seu pensamento se dá *do ponto de vista do compositor*: mesmo nas obras que mais aproximam do Teatro, os aspectos cênicos são lidos tendo-se a Música como foco ou disparador. Quanto à Meyerhold, conceitos e ideias musicais proporcionam-lhe os meios para realizar o seu objetivo principal, que era encontrar uma nova maneira de *pensar e* *fazer Teatro*.

Nesse sentido, se hoje a Música-Teatro possibilita a compositores (e intérpretes) renovar o seu fazer musical, o seu estudo do ponto de vista das artes cênicas pode viabilizar a emergência de novas possibilidades ao fazer teatral. Vislumbra-se assim uma Música-Teatro realizada não somente do ponto de vista da composição musical, mas também do ponto de vista da criação cênica.

**Referências**

A ODISSÉIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de

Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).

BONIN, Gustavo Cardoso. **Quadro a quadro: música cênica brasileira.** São Paulo, 2018. 146 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CAVALIERE, Arlete Orlando. **O inspetor geral de Gógol/Meyerhold: um espetáculo síntese.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. 139 p.

MAGRE, Fernando de Oliveira. **A Música-Teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais.** São Paulo, 2017. 190 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MALETTA, Ernani. A interação Música-Teatro do ponto de vista da polifonia*.***Polifonia**, Cuiabá, v. 21, n. 30, p. 29-59, 2014.

MENDES, Gilberto. **Uma odisseia musical: dos mares do expressionismo à elegância pop/art déco.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Giordano, 1994. 316 p.

PICON-VALLIN, Béatrice. Rumo a um teatro musical: as propostas de Vsévolod Meierhold. In: PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. Capítulo 2, p. 19-42.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold.** São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2013. 563 p.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias e ROESNER, David (Ed.).**Composed Theatre: aesthetics, practices, processes.** Chicago/Bristol: Intellect, 2012. Chapter 1, p. 17-52.

ROESNER, David. Musicality as a paradigm for the theatre: a kind of manifesto*.***Studies in Musical Theater**, Exeter University, v. 4, n. 3, p. 293-306, 2010.

SOUZA, Raquel Castro de. **O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia.** Belo Horizonte, 2013. 159 p. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

WITTER, Carlos Eduardo Souza Brocanella. **O ator musical: a musicalidade na composição cênica.** São Paulo, 2013. 201 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

1. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina. [↑](#footnote-ref-2)
2. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas, atualmente é docente do Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina. [↑](#footnote-ref-3)
3. Chamada por ele de Teatro Composto, mas também conhecida como Teatro Musical e Teatro Instrumental. [↑](#footnote-ref-4)
4. Sobre a polifonia no Teatro, cf. Maletta (nota 2). [↑](#footnote-ref-5)
5. Segundo Cavaliere (1996, p. 92), o grotesco em Meyerhold não se limita "àquilo que é baixo ou elevado, mas associa os contrários, exacerbando conscientemente as contradições". [↑](#footnote-ref-6)