



Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC)  
Departamento de Artes Cênicas (DEART)  
Bacharelado em Artes Cênicas (COBACE)

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**A FUNÇÃO DA MUSICALIDADE NO EXERCÍCIO DA IMPROVISAZÃO TEATRAL:  
Uma inspiração meierholdiana para o processo de criação de *DesEncontros***

JÚLIA ANTUNES ROMEIRO SIQUEIRA

OURO PRETO - MG  
2025



Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC)  
Departamento de Artes Cênicas (DEART)  
Bacharelado em Artes Cênicas (COBACE)

Júlia Antunes Romeiro Siqueira

**A FUNÇÃO DA MUSICALIDADE NO EXERCÍCIO DA IMPROVISAÇÃO TEATRAL:  
Uma inspiração meierholdiana para o processo de criação de *DesEncontros***

Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) ao Curso de Artes Cênicas – Bacharelado do Departamento de Artes Cênicas (DEART) do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), como requisito parcial para a obtenção do diploma de Bacharelado em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Castro de Souza

Coorientador: Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco Gasperi

OURO PRETO – MG  
2025



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Júlia Antunes Romeiro Siqueira**

**A função da musicalidade no exercício da improvisação teatral:  
Uma inspiração meierholdiana para o processo de criação de DesEncontros**

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal  
de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral

Aprovada em 20 de março de 2025

### Membros da banca

Dra. Raquel Castro de Souza - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi - Coorientador (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Dra. Letícia Mendes de Oliveira - (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Dr. Ricardo Carlos Gomes - (Universidade Federal de Ouro Preto)

[Digite o nome do orientador (apenas a primeira letra de cada nome maiúscula)], orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em XX/XX/XXXX



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Castro de Souza, COORDENADOR(A) DE CURSO DE BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS**, em 15/05/2025, às 10:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0911671** e o código CRC **1C4CB326**.

## RESUMO

O presente artigo analisa certos aspectos do papel da musicalidade no teatro do encenador russo Vsévolod Meierhold (1874-1940), aproximando-a dos exercícios modernos de improvisação de Viola Spolin (2012), através do processo de criação e da apresentação final do espetáculo “DesEncontros” - parte prática do Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Cênicas/Bacharelado - na modalidade Interpretação (UFOP), investigando os processos de criação, desenvolvimento e apresentação do trabalho supracitado. A pesquisa se baseia nos conceitos de jogos de improvisação e da musicalidade do teatro meierholdiano, tendo como estudos secundários a dissertação da professora e pesquisadora Raquel Castro (2018), entendendo, assim, as noções de ritmo, tempo e movimento nas improvisações a partir da musicalidade. **Palavras-chave:** Improvisação, Meierhold, Musicalidade.

## ABSTRACT

This article analyzes certain aspects of the role of musicality in the theater of the Russian director Vsévolod Meyerhold (1874–1940), drawing parallels with the modern improvisation exercises of Viola Spolin (2012), through the creation process and the final presentation of the play “*DesEncontros*” (DisAgreements)- the practical component of the Bachelor's Degree in Performing Arts (UFOP) in the Interpretation modality. The investigation explores the processes of creation, development, and presentation of the aforementioned work. The research is grounded in the concepts of improvisation games and the musicality of Meyerhold's theater, with secondary studies based on the dissertation by professor and researcher Raquel Castro (2018). In that way, it examines the notions of rhythm, timing, and movement in improvisations, as derived from musicality.

**Keywords:** Improvisation, Meyerhold, Musicality.

## Abrindo as cortinas

Comecei a minha carreira de atriz em 2018 na Companhia Arteenager<sup>1</sup>, uma companhia de teatro musical em Várzea Paulista, São Paulo. Dessa forma, iniciei meus estudos unindo música e teatro de forma orgânica. Em 2021, entrei para a Cia Fênix<sup>2</sup>, em Jundiaí, São Paulo, onde realizei as peças, “A vida como ela é...”<sup>3</sup> (2021), uma radionovela com *jingles*<sup>4</sup>, e “*Omnis*”<sup>5</sup> (2022), que incorporava elementos de teatro ritualístico<sup>6</sup>. Em contrapartida, passei a me questionar sobre as aproximações entre teatro e música.

Ainda nesta direção, quando ingressei em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) em 2020<sup>7</sup>, compreendi que o teatro poderia existir sem a presença exposta da música na boca dos artistas, diferentemente de como é evidenciada no teatro musical. Ainda neste campo, tive aula de Jogos Teatrais I<sup>8</sup> onde estudamos jogos de improvisação, principalmente no livro “Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin” (2012). A obra contém diversos exemplos a serem utilizados para aquecimento, construção de personagem, para trabalhar o foco e entre outras funções. Os jogos teatrais foram selecionados por Spolin e dispostos em fichas separadas por uma caixa. Na improvisação spoliniana não existe nada combinado previamente, porém deve-se jogar sob algumas condições determinadas por cada jogo. Para Spolin<sup>9</sup> (2010) a improvisação é:

---

<sup>1</sup> Cia Arteenager é um grupo amador de teatro musical de Várzea Paulista - SP fundado pelo atual diretor Bruno Fonseca.

<sup>2</sup> Cia Fênix é uma companhia de teatro e cursos teatrais de Jundiaí - SP fundada pelos atuais diretores Bianca Mellace e Will Jesus.

<sup>3</sup> Esta peça ocorreu durante a pandemia (2021) sendo uma releitura da obra “A vida como ela é...” de Nelson Rodrigues. Apresentamos de forma *on-line* pelo aplicativo *Zoom* e também foi gravado em formato de *podcast*. Disponível no aplicativo *Spotify*: <https://open.spotify.com/episode/7qo0Fpm27dRe3DJvq30Qlp?si=151c7d7d72f843f1>

<sup>4</sup> Um *jingle* é uma composição musical breve, normalmente acompanhada de letras, que tem como objetivo promover uma marca, serviço ou produto. Uma de suas características é ser repetitivo e de fácil memorização, ajudando na fixação da mensagem ao público.

<sup>5</sup> Peça autoral da Cia Fênix com direção de Bianca Mellace e roteiro de Will Jesus que ficou em cartaz durante o mês de fevereiro de 2022 no espaço da própria Cia Fênix.

<sup>6</sup> Esta peça tinha elementos de rituais ligados à espiritualidade e culturais (criados de forma utópica no contexto da dramaturgia).

<sup>7</sup> Dei início ao bacharelado durante o segundo semestre de 2020, entretanto, pela pandemia, as aulas começaram somente em maio de 2021 de forma remota. Tranquei a matrícula para dar continuidade apenas no presencial (retorno à universidade aconteceu em março de 2022).

<sup>8</sup> Matéria com objetivo de criar uma introdução entre a linguagem dramática por meio de exercícios e jogos teatrais. Ministrada pelo professor Marcelo Rocco na época que fiz em maio de 2021.

<sup>9</sup> Viola Spolin foi uma autora e diretora norte-americana considerada por muitos como a avó do teatro improvisacional. “Sua metodologia improvisacional dos jogos teatrais contribui de forma particular para a constituição grupal do aprendizado das práticas teatrais e de seu estudo. Também contribui com as

Jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo; permitir que tudo no ambiente (animado ou inanimado) trabalhe para você na solução do problema; não é a cena, é o caminho para a cena; uma função predominante do intuitivo; entrar no jogo traz para as pessoas de qualquer tipo a oportunidade de aprender teatro; é “tocar de ouvido”; é processo, em oposição a resultado; nada de invenção ou “originalidade” ou “idealização”; uma forma, quando entendida, possível para qualquer grupo de qualquer idade; colocar um objeto em movimento entre os jogadores como um jogo; solução de problemas em conjunto; a habilidade para permitir que o problema de atuação emergja da cena; um momento nas vidas das pessoas sem que seja necessário um enredo ou estória para a comunicação; uma forma de arte; transformação... processo vivo. (Spolin, 2010, p. 341).

Pensando no que a autora diz sobre a improvisação ser o caminho para a cena, o que mais me chama atenção são os jogos que ajudam a construir uma narrativa e cenas em que o público pudesse participar desse jogo junto ao elenco - tornando-os igualmente personagens desta história. A proposta era justamente trazer esse elemento, o jogo da improvisação, para dentro da peça, de modo que o espectador deixasse de ser apenas um observador passivo. Conseqüentemente, o espetáculo se transformava em um Teatro Interativo, permitindo que o público fizesse parte da improvisação, sentindo-se mais conectado à narrativa e pertencente a ela. Segundo Spolin, mesmo que a improvisação se torne um espetáculo, o que mais importa é o “processo de aprendizagem e/ou o conhecimento construído, o que os jogadores conseguiram assimilar do, no e pelo jogo, sistematizado no processo avaliativo” (Camargo e Ramaldes, 2017, p. 140). Por mais que seu livro foi pensado para ajudar arte-educadores dentro da sala de aula com seus alunos, o [meu] objetivo aqui é colocar a utilização dos como parte importante do espetáculo.

Assim como na peça *Omnis* (2022), citada anteriormente – em que criei ligeira experiência no assunto de interação com o público - este espetáculo conta a história de um povo em que, periodicamente, quatro precursores são escolhidos para fundar uma nova comunidade, escolhendo suas principais leis e levando a linhagem de seu povo adiante. A peça alterna entre o passado, mostrando o trajeto dos precursores até encontrar o novo lugar, e o presente onde a comunidade já está fundada. O cenário era composto por uma fogueira com folhas secas espalhadas ao redor - que

---

técnicas de formação de ator que se constroem na ação teatral, e fundamenta, através da arte, práticas de vida (interação social, extroversão, habilidade de vivenciar papéis distintos, viver situações diferentes, entender o ponto de vista do outro, espírito de comunidade, divisão de tarefas, iniciativa, autonomia e autogovernança). Para o desenvolvimento de tal metodologia, foi fundamental que Spolin se aprofundasse em alguns estudos específicos, formulando assim bases firmes para o teatro improvisacional” (Camargo e Ramaldes, 2017, p. 26)

se localizava no meio da plateia e formava a semi-arena – e logo em frente ao palco, tapetes de palha pendurados e cortinas de bambu escondendo a coxia. O público na penúltima cena decidia qual seria o final da história. Criamos e ensaiamos dois finais diferentes, onde um dos personagens, o *Oráculo*, perguntava para os espectadores se um dos precursores, o *Curandeiro*, deveria contar ou não para a personagem *Mestra*, também uma precursora, que ele comeu a “fruta proibida”. Se o público escolhesse por “contar” acontecia um final distinto do que se o público escolhesse “não contar”.

Para tal peça, o principal elemento norteador foi a iluminação, para criar a interação do personagem *Oráculo* com a plateia. Acreditamos que com a iluminação seria a forma mais rápida e fácil para o público entender que aconteceria o momento de fala dos próprios. Durante toda a apresentação, os personagens ficavam iluminados, porém no momento em que a luz acende na plateia e a partir do momento que o *Oráculo* começa a perguntar sobre a fruta proibida, o entendimento foi certo. Foi usada uma fita de luz em volta das cadeiras da plateia e a mesma acendia na hora que o espectador deveria responder às perguntas. Era bem simples, com respostas de “sim” ou “não”. Não havia uma improvisação tão aparente ou difícil de controlar, mas o *Oráculo*, em determinado momento, precisava lidar com o tipo de plateia que estava se manifestando. Já que, em algumas sessões, aconteciam debates até chegarem à resposta final, mas, também havia sessões onde as pessoas apenas levantavam as mãos. Nenhuma sessão era igual a outra.

**Figura 1** – Fogueira



Fonte: Ingrid Amores, 2022

**Figura 2 – Ritual**



Fonte: Ingrid Amores, 2022

**Figura 3 – Chacal**



Fonte: Ingrid Amores, 2022

Conforme a figura 1, é mostrada uma das cenas em que os quatro precursores do passado estão descansando antes de seguir viagem, a outra personagem da foto é uma nômade que se perdeu de seu grupo quando foram atacados pelos *Chacais* – que, nesta história são como saqueadores. Então, os precursores acabam encontrando-a perdida e acolhem-na em seu grupo. Já na segunda figura temos os precursores chegando ao local escolhido para começar a nova comunidade e iniciando o ritual para completar esta passagem. Uma das precursoras, a personagem

*Guia* não está presente na imagem, pois foi atacada pelos *Chacais*, já que suas armas contém um veneno quase impossível de ser curado.

Diante dessa vivência, encontrei-me questionando: poderia a musicalidade contribuir para tal peça/obra/momento? Será que, com musicalidade, poderia se criar uma estrutura para os improvisos? Entende-se musicalidade como o ritmo e andamento de uma música para compor uma cena.

A fim de suprir tais questionamentos, encontrei nos jogos musicais de Vsevolod Meierhold<sup>10</sup> (1874 – 1940), o principal autor desta pesquisa. Foi o diretor russo que “teatralizou”<sup>11</sup> o teatro de sua época, desenvolvendo o jogo e a música como princípios norteadores. Neste espectro, Castro (2013)<sup>12</sup> classifica os jogos do diretor - com o objetivo de organizá-los em sua dissertação para fins didáticos e de análise - da seguinte forma: plano da atuação, plano da encenação e plano da dramaturgia. A autora ressalta que “os procedimentos e princípios musicais do teatro de Meierhold se articulam, se entrelaçam e compreendem, simultaneamente, mais de um plano do fazer teatral” (Castro, 2013, p. 56). Porém, o que interessa para mim é o “jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical”, a partir do ponto de vista da dissertação e da tese de Raquel Castro<sup>13</sup> “O jogo musical no teatro de Meierhold: Princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia” (2013) e “A referência impossível: traços do jogo musical meierholdiano” (2018) me ajudaram a traçar o caminho para encontrar as respostas das minhas indagações iniciais.

Dessa forma, Castro (2018) define a importância da improvisação para Meierhold. A autora afirma que, para o diretor russo, o ator é um improvisador por natureza e que o coração da improvisação no teatro de Meierhold é o ritmo, visto que o ritmo dá ao ator uma liberdade real. Entretanto, Castro (2018) ainda diz:

Realmente não sei se essa “liberdade real” seria satisfatória para o ator contemporâneo, mas certamente há o que refletir sobre esse princípio de

---

<sup>10</sup> Diretor, ator e um dos grandes teóricos de teatro. A tradução mais utilizada para o português apresenta o “y” no lugar do “i” em seu nome (Meyerhold), porém decidi deixar como “Meierhold” por ser a forma que a pesquisadora Raquel Castro adotou em sua tese. A autora optou por essa escolha por ser a forma que os tradutores Maria Thais e J. Guinsburg escolheram e por serem os realizadores de traduções do português diretamente do russo.

<sup>11</sup> Termo utilizado pelo pesquisador Adriano Moraes de Oliveira no artigo publicado no livro virtual “*Meierhold: experimentalismo e vanguarda*”: Seminário de pesquisa/Organização André Carreira e Marisa Napolini. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

<sup>12</sup> Principal fonte de pesquisa sobre Meierhold deste artigo

<sup>13</sup> Prof. Dra. Raquel Castro de Souza é professora da Universidade Federal de Ouro Preto e também orientadora deste artigo.

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. (*Idem*, 2018, P. 149, grifos do autor)

Assim, na intenção de encontrar essa conexão entre a improvisação meierholdiana e os jogos de improvisação de Spolin, que contempla os desejos da atuação contemporânea, a influência da musicalidade no jogo da improvisação passou a ser o foco na minha pesquisa teórico-prática com a peça *DesEncontros*<sup>14</sup>, criada em parceria com minha amiga [pessoal] e colega de curso Clarissa Böddener<sup>15</sup>. Este espetáculo tem como fundamento os exercícios de improvisação - como releitura dos jogos de improvisação de Spolin (2012) - em conjunto com os conceitos da musicalidade na improvisação de Meierhold. Como exemplo, o jogo “*Construindo uma história a partir de seleção randômica de palavras*”<sup>16</sup>, que acontece na cena três, combinamos o usamos junto ao instrumental da música “Inês” de O Grilo<sup>17</sup>. Essa canção induz o ritmo e o andamento da improvisação. Neste jogo, fizemos uma adaptação: o público deve escrever uma frase de algo que pode ser dito no sexo, porém que também se encaixa em outra situação. As frases foram escritas em papéis enquanto ainda estavam na fila para entrar no Clube XV de Novembro<sup>18</sup> - local escolhido para a apresentação. *Mina* retira alguns papéis de um pote e convida a personagem *Aisha* para ajudar a contar a história, usando as frases para compor o enredo enquanto o instrumental da música citada anteriormente está sendo tocado pela banda.

*DesEncontros* é um espetáculo que intercala comédia interativa com momentos reflexivos. A peça começa com três jogos diferentes que têm a finalidade de “quebrar o gelo” com o público e deixá-los mais confortáveis com as interações. A partir daí, *Aisha* e *Mina* – as personagens principais - aparecem. *Aisha*, minha personagem, é uma jovem publicitária que em um momento de descontrole

---

<sup>14</sup> Com roteiro de Clarissa Böddener, direção de Henrique Luchiari e direção musical de Mateus Oliveira.

<sup>15</sup> Discente da Universidade Federal de Ouro Preto, atriz e dramaturga. Também fazendo o Trabalho de Conclusão de Curso teórico sobre a peça *DesEncontros* cujo o tema é “O trabalho da atriz-dramaturga na criação do espetáculo *DesEncontros*”

<sup>16</sup> Jogo tirado do livro “Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin” (2012). De acordo com a autora, o foco deste jogo é “construir uma história a partir de muitas palavras diferentes” (*Idem*, 2012, p. A80)

<sup>17</sup> O Grilo é uma banda de rock brasileira que foi fundada em 2017 composta pelo vocalista Pedro Martins, o guitarrista Felipe Martins, o baixista Gabriel Cavallari e o baterista Lucas Teixeira.

<sup>18</sup> Casa de eventos localizado na cidade de Ouro Preto - MG onde acontecem festas, shows e apresentações.

foge do trabalho e se sente “perdida na vida”. A personagem acaba correndo para esse bar chamado *Barlavento*<sup>19</sup> onde encontra *Mina*. A personagem *Mina*, interpretada por Clarissa, é uma *bartender* que sonha em ser escritora. Ao mesmo tempo que as personagens estão se conhecendo, desabafando sobre problemas e compartilhando reflexões da vida, também estão em contato com o público constantemente. Como foi dito anteriormente, o diferencial desta história acontece com a plateia interagindo e construindo a narrativa junto com às personagens. Além disso, optamos pela utilização de uma banda ao vivo para contribuir com a ambientação. Os músicos se localizam no palco sendo controlados por *Mina* e se apresentando durante os momentos de interação, ou seja, nos momentos em que acontecem os jogos de improvisação. Nesse sentido, a musicalidade é mais um elemento para criação dessa relação entre atores e público, nas composições do andamento, estrutura e ritmo dos improvisos.

### **A referência impossível?**

Antes de adentrar e me aprofundar nas minhas questões citadas anteriormente, acho importante destacar o contexto histórico do qual esta pesquisa se baseia.

Meierhold nasceu e cresceu em Penza, cidade considerada um centro teatral e artístico entre as províncias russas. Abandonou o curso de direito em Moscou e ingressou na Escola de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica mesmo recebendo imposições de seu pai para se tornar um alemão a serviço do império de Bismarck. No entanto, sua mãe era musicista e com isso, em conjunto com o ambiente onde viveu em sua infância e adolescência, contribuíram para o seu interesse artístico. Iniciou seus estudos nas artes em 1895 e só encerrou junto de sua morte em 1940. Meierhold foi preso e fuzilado pelo governo soviético.

Longe de ser uma tarefa fácil referenciar e citar os trabalhos de Meierhold, uma obra multiforme, contraditória e polêmica de acordo com Castro (2018). O acesso aos seus escritos é ainda bastante restrito já que seu nome foi riscado da história oficial

---

<sup>19</sup> Nome fictício que criamos para o bar onde a peça se passa. Barlavento é um termo náutico que se refere ao lado da embarcação de onde e para onde o vento sopra. No contexto simbólico ou poético, "barlavento" pode remeter a algo que está no sentido de "chegada" ou "origem", trazendo uma sensação de movimento, direção ou mesmo de um local onde as pessoas estão sempre em transformação, como se o vento estivesse constantemente mudando o ambiente.

russe e soviética, apesar de que muitos de seus documentos e arquivos pessoais foram salvos por amigos e família. O diretor russo viveu em um momento delicado para a história da Rússia, durante o Período Soviético<sup>20</sup> (1922 – 1991), e com isso a arte dessa época, o interesse desta pesquisa, não é alvo de grande desejo para a população russa. Segundo Castro (2018):

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. (*Idem*, 2018, p. 19)

Sobre a citação anterior, Castro (2018) deixa claro que é uma observação pessoal e a visão de uma brasileira, artista e pesquisadora de teatro do tempo em que ela visitou a Rússia, com o intuito de se aproximar mais da cultura russa para compreender melhor o teatro meierholdiano. A visão apresentada acima foi embasada por “muitas conversas formais e informais com especialistas e historiadores do teatro russo” (Castro, 2018, p.19). Apesar dos fatos históricos estarem longe do objetivo desta pesquisa, é importante destacar a epistemologia do autor principal. Visto que a realidade vivida por Meierhold é muito distinta da realidade vivida por Spolin, citada anteriormente, como por exemplo.

A autora nasceu e cresceu em Chicago nos Estados Unidos. Seu pai era um imigrante judeu-russo. Durante a vida, atuou por um longo período em Chicago, Nova Iorque e Hollywood – este último sendo distrito da cidade de Los Angeles. Spolin trabalhou durante um período de tempo na *Hull House*<sup>21</sup> de Chicago, “local de

---

<sup>20</sup> Após a Revolução Russa de 1917, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) surgiu como resultado da revolução e transformando a Rússia em uma nação socialista. Foi a maior nação já vista e é marcada como a grande representação da ideologia socialista. O fim da URSS foi responsável pelo fim da Guerra Fria, conflito político-ideológico que marcou a segunda metade do século XX.

<sup>21</sup> A Hull House, fundada em 18 de setembro de 1889, foi um conjunto de casas onde funcionou uma instituição privada de ajuda social, na qual os funcionários eram em sua maioria voluntários. Teve papel destacado na recepção e no assentamento dos trabalhadores em Chicago, principalmente imigrantes italianos, gregos, judeus, russos, poloneses, mexicanos e irlandeses que chegavam a esta grande

agregação social e de atividades intensas de imigrantes pobres que chegaram, na passagem do século XIX ao XX, a uma das grandes cidades industriais dos Estados Unidos” (Camargo e Ramaldes, 2017, p. 27). Neste lugar, foi aluna de Neva Boyd<sup>22</sup> - seus feitos estão imersos nos estudos sobre jogos em grupo realizados pela professora - e posteriormente se tornou a responsável pela área teatral do projeto recreativo dos parques da cidade de Chicago coordenado por Boyd. Apesar de ser considerado mais fácil encontrar sobre os trabalhos e conceitos de Spolin, minha maior dificuldade foi encontrar fontes confiáveis sobre sua infância e sua história.

### **As primeiras referências de música-teatro**

Antes de Meierhold outros autores fizeram a mesma pesquisa de unir música-teatro, inclusive servindo de referência para o mesmo. Neste aspecto, falarei sobre o austríaco Émile Jacques-Dalcroze<sup>23</sup> (1865 - 1950). O trabalho de Dalcroze hoje é denominado de Pedagogia Dalcroze ou Método Dalcroze<sup>24</sup> (1910). O autor exerceu o trabalho de professor de Harmonia e Solfejo no Conservatório de Genebra e, depois de perceber as dificuldades enfrentadas por seus alunos, iniciou sua pesquisa com o objetivo de encontrar melhorias na percepção auditiva musical discente. Sua pesquisa, citada anteriormente, parte de uma descoberta do corpo como instrumento

---

cidade industrial. A Hull House encerrou suas atividades depois de cem anos, em 27 de janeiro de 2012, frente às inúmeras dificuldades financeiras. Hull House foi uma das mais destacadas experiências de auxílio social, parte de um grande movimento originado na Inglaterra por volta de 1884, chamado *Settlement House Movement* (missão de casas de assentamento), que se espalhou nos Estados Unidos. Movimento estabelecido principalmente por reformistas sociais que procuravam melhorar as condições de vida e a cultura das populações carentes e também evitar que estas fossem presas de oportunistas caçadores de votos, e mesmo de anarquistas e/ou militantes sociais. (Camargo e Ramaldes, 2017, p. 27 - 28)

<sup>22</sup> Neva Boyd foi uma professora de sociologia e uma das idealizadoras do movimento moderno de jogos coletivos. Nasceu em Iowa em 1876. Fundou a Escola de Chicago para Trabalhadores em Parques e Jardins (*Chicago School for Playground Workers*) com o intuito de formar trabalhadores para o Departamento Recreativo Cívico e Filantrópico das Escolas de Chicago, muitas de suas aulas formadoras foram realizadas na Hull House. “A formação dos estudantes que iriam atuar nos parques e jardins era totalmente prática, desenvolvida com ginásticas, danças, práticas culturais de diferentes povos, jogos populares, arte dramática e, principalmente através de princípios da teoria do jogo de grupo, uma pedagogia que se desenvolvia pela ação” (Camargo e Ramaldes, 2017, p. 29)

<sup>23</sup> Jacques-Dalcroze foi um compositor, cantor e regente musical, mas também era ator e foi um nome significativo para o teatro.

<sup>24</sup> Jacques-Dalcroze recebeu orientação de Édouard Claparède (1873 – 1940), médico e psicólogo suíço considerado um dos expoentes europeus da psicologia funcionalista. Claparède constituiu as bases de um pensamento sobre a educação, que se assenta na aplicação prática de uma antropologia biológica: o humano é uma realidade que funciona, uma realidade viva. Esse pensamento exerceu influência no desenvolvimento da pedagogia, uma vez que incentiva a atitude participante do educando. (Fernandino, 2008, p. 23).

de conexão entre o som-mente-ritmo como base da sua metodologia, segundo o diretor e escritor Matteo Bonfitto (2002, p. 11), o que acaba proporcionando uma espontaneidade dos movimentos. Dalcroze chegou no conceito de *audição interior* que tinha dois princípios fundamentais: a consciência do som e a consciência do ritmo corporal:

Dalcroze observou que os alunos utilizavam batimentos ou movimentos com as mãos, como apoio para a execução dos exercícios teóricos. Em função disso, supôs, num primeiro momento, que a conexão que buscava fosse apenas de natureza tátil. Posteriormente, verificou que demais partes do corpo também são acionadas. Cita, como exemplo, o professor de piano que, para sanar o problema de ritmo de um aluno, bate o **compasso** para demonstrar o devido lugar dos **acentos**. Juntamente com o gesto de marcar o compasso todo o seu corpo reage, em sinergia ao movimento executado. Para Dalcroze, os gestos do professor e a energia de seus movimentos criam, para o aluno, uma imagem musical que este deveria sentir e executar. (Fernandino, 2008, p.25, grifos do autor)

A partir disso, Dalcroze passou a considerar a musicalidade auditiva como uma musicalidade “incompleta”. Então, passou a procurar uma relação entre a mobilidade e alturas auditivas e entre a harmonia e a duração dos sons, “entre o tempo e a energia, entre a música e o temperamento, entre a arte musical e entre a arte da dança” (Dalcroze *apud* Fernandino, 2008, p. 25). Ainda segundo Fernandino (2008), os exercícios dalcrozianos devem consolidar uma *consciência rítmica* pelo seguinte processo:

O *sentido rítmico* deve ser adquirido, primeiramente, via *sentido muscular*, que é desenvolvido por meio da execução de dinâmicas de movimento, realizadas no tempo e no espaço, a partir de estímulos sonoros específicos. Com a prática constante dos exercícios, o corpo desenvolve uma *memória muscular*, da mesma forma que o ouvido desenvolve uma *memória do som*, sendo criada, mentalmente, uma *imagem* e conseqüentemente, uma *representação rítmica*. (*Idem*, p. 26 - 27, grifos do autor).

Com isso, ao desenvolver o *sentido rítmico* é possível estabelecer a *consciência rítmica* que permite instaurar a *audição interior* de ouvir o som sem o recurso do ouvido. “Dalcroze ressalta que, em todo o processo, intelecto e sentidos devem estar presentes, envolvendo impulsos da emoção e do pensamento” segundo Bonfitto (2002, p.12-13).

Além de Dalcroze, outro pesquisador relevante foi o artista suíço Adolphe Appia<sup>25</sup>. Em seus estudos, o encenador diz que a música é uma “arte de precisão e

---

<sup>25</sup> Appia foi um arquiteto e encenador suíço. Appia foi considerado um dos mais nobres representantes do teatro moderno, mas que veio muito cedo para ser reconhecido, de acordo com a professora, pesquisadora e artista Raquel Castro (2018, p.50).

o texto musical é responsável pela organização do tempo cênico” (Fernandino, 2008, p. 21). O método de Dalcroze, citado anteriormente, no teatro, foi introduzido pelo Appia. Os dois autores buscavam criar uma relação entre a consciência corporal do ator com o espaço, os volumes e a luz. Segundo Fernandino (2008), o suíço trouxe inovações para o teatro ao propor o espaço cênico neutro “requeridos pelos movimentos da música”. Explica:

Cada espetáculo deveria ter seu próprio espaço, inspirado em sua obra de origem e não pré-determinado segundo as convenções da época<sup>26</sup>. Para tal, eliminou a pintura dos cenários, substituindo-a pela iluminação, e introduziu a flexibilidade de pisos, teto e paredes atrás do proscênio. Em sua proposta, a iluminação tem uma função mediadora entre “ator vivo e cenário inanimado” e o movimento, cuja essência é o ritmo, atua como mediador entre o texto e o ator. Sendo assim, ritmo e iluminação são mecanismos de interação e de controle ao mesmo tempo, uma vez que garantem o condicionamento do espetáculo à Música. (*Idem*, 2008, p. 23)

Para Appia, na encenação deve existir um regulador para ditar a compatibilidade no espaço e do tempo, uma dependendo da outra, e esse regulador deve ser a música. A dimensão musical que irá transformar a ação dramática. Assim, conduzindo a encenação onde a dimensão musical adequa a ação dramática, como concordava Meierhold:

Na encenação de *Tristão e Isolda*, ópera de Wagner<sup>27</sup>, 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. (Castro, 2018, p. 51)<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Jacques Copeau (1879-1949) também manifestou a necessidade do palco nu, uma vez que o Teatro da época se apresentava “poluído de sensacionalismo e exibicionismo barato, por cenários extravagantes, objetos cênicos requintados e parafernálias de todos os tipos”. (FERNANDINO, 2008, p.23)

<sup>27</sup> Richard Wagner (1813 - 1883) foi um famoso músico alemão, maestro, compositor e diretor de teatro.

<sup>28</sup> Picon-Vallin (2013) afirma que Meierhold “compreendeu com Appia que lutar por Wagner é em primeiro lugar lutar contra ele” (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.** 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).

Com isso, Appia constrói ainda uma ligação importante entre Dalcroze e Meierhold. Enquanto Appia se inspirava em Dalcroze - onde ambos tiveram pesquisas aproximadas entre 1906 e 1926 - Meierhold foi influenciado por Appia durante a sua formação. Sobre isso, o dramaturgo espanhol Juan Antonio Hormigón (1998) escreve:

Os textos do Appia [...] influenciaram profundamente a formação de Meierhold. Não apenas na forma de reunir o texto e música no espetáculo, mas também na compreensão musical das palavras, da gestualidade, do jogo, como elementos da partitura que é a encenação (Hormigón *apud* Castro, 2018. p. 51)

Apesar dos três autores se conectarem em diversos conceitos e pesquisarem sobre a relação da música e teatro, Meierhold foi o escolhido como um dos autores principais desta pesquisa por também tratar exclusivamente de jogos musicais e, mais ainda, jogos musicais em conjunto com a improvisação.

### **O teatro meierholdiano: uma perspectiva para o processo da peça *DesEncontros***

Meierhold era integrante do *Teatro de Arte de Moscou* e conviveu com Stanislavski<sup>29</sup>, mais tarde criou sua própria concepção teatral chamada *Teatro da Convenção* onde desenvolveu sua pesquisa. A música, escultura e pintura foram consideradas por ele como as pilstras para construção de novas técnicas, porém a música, em particular, foi considerada uma das principais bases de sua proposta. Sendo assim:

A relação entre a Música e a encenação meyerholdiana se desenvolve pela necessidade de organização do tempo, sendo a “gestão do ritmo” um fator que atua na precisão da encenação e na qualidade da percepção que se deve despertar no espectador. (Picon-Vallin *apud* Fernandino, 2008, p. 36)

Contudo, na intenção de afastar a ideia teatral do cunho introspectivo ou psicológico, Meierhold desenvolveu uma técnica chamada *Biomecânica*, onde o ator exerce o seu papel a partir do exterior antes de intuitivamente apreendê-lo. Embora o mesmo tenha dito que “jamais desejará publicar, de medo que, isolados do resto de seus ensinamentos, eles sejam interpretados como receitas” (Picon-Vallin *apud* Castro, 2013, p.41) sobre os exercícios biomecânicos, é um de seus feitos mais conhecidos. A biomecânica tem como um dos objetivos garantir a precisão de

---

<sup>29</sup> Constatin Stanislavski (1863 – 1938) foi um grande diretor e ator russo que fundou o Teatro de Arte de Moscou. Responsável por desenvolver técnicas de criação e interpretação do ator e, com isso, renovar tradicionais práticas de encenação que continham base de reprodução de modelos.

movimentos dos atores e treinar o ator para as movimentações de cena. Assim, confirma Castro (2013):

Na biomecânica os gestos são fixados e seguem o princípio da economia para garantir a precisão dos movimentos. Seus exercícios teriam como objetivo o treinamento do ator para o movimento cênico, ou seja, para a ação na cena. (*Idem*, 2013, p. 41)

Além da biomecânica, Meierhold também desenvolve os princípios do *Grotesco*, que segundo Bonfitto (2002, p.41) essa técnica se baseia em “exageração e transformação intencional de dados” para afetar a percepção do espectador. Ainda de acordo com Bonfitto, existe um mecanismo chamado *composição paradoxal* que utiliza contrastes, considerado como um dos recursos do grotesco. Esses contrastes seriam, por exemplo, “a utilização simultânea do cômico e do trágico ou a substituição de informações por outras inesperadas” (Fernandino, 2008, p. 37). Assim, cria-se uma nova dimensão para a música no trabalho de Meierhold, na qual ela age na composição da cena e no trabalho do ator. Picon-Vallin classifica-a como “teoria do contraponto”. A autora ainda afirma que uma das melhores encenações dessa estratégia foi em *A Dama de Espadas* de Puchkin-Tchaikovski. Fernandino (2008) comenta:

A autora [Picon-Vallin] exemplifica, com um trecho da obra, a cena em que uma das personagens, Hermano, sobe as escadas juntamente com a entrada dos violinos. Seus passos acompanham a música que nesse momento soa em colcheias<sup>30</sup>. Porém, quando a música tem seu andamento acelerado, pelo emprego de semicolcheias, a personagem interrompe seu movimento. Em nota anexa ao exemplo, a autora comenta que no sistema de Dalcroze, o movimento também seria acelerado nas semicolcheias. Esse exemplo ilustra um dos recursos da composição paradoxal, que, neste caso, utilizou informações diferenciadas ou imprevistas entre movimento e música, porém, em função de um significado expressivo comum. Provavelmente, o propósito desse trecho da encenação tenha sido a criação de tensão, gerada pela aceleração do ritmo musical em simultaneidade com a interrupção inesperada do movimento. (*Idem*, 2008, p. 38)

A teoria do contraponto havia sido pensada para duas cenas do espetáculo *DesEncontros*, porém precisou ser retirada do espetáculo. No início da cena dois, acontecia um momento de “tédio” entre as personagens *Aisha* e *Mina*. Ambas ficavam

---

<sup>30</sup> Na teoria musical, colcheias e semicolcheias são figuras rítmicas que indicam valores de duração. Uma colcheia dura o dobro do tempo de uma semicolcheia, ou seja, as semicolcheias são mais curtas em termos de duração do som, portanto soam mais rápidas. Na prática dalcroziana, que também era adotada por Meyerhold, a movimentação seguiria estritamente o que propõe cada grupo de figuras musicais. Se o ator estivesse andando nas colcheias, ele correria nas semicolcheias, por exemplo. (Fernandino, 2008, p. 38)

sentadas em suas banquetas próximas ao bar onde ficam as bebidas. *Mina* está escrevendo em seu caderninho de textos, enquanto *Aisha* está sem o olhar fixo em algo, como se estivesse com o pensamento perdido. Enquanto isso, a banda estava tocando a música “O Vencedor” de Los Hermanos<sup>31</sup>, na qual contém uma melodia bastante agitada. A intenção da escolha dessa música era justamente representar essa composição paradoxal. As personagens em cena com movimentos mínimos e tediosos, porém a música de fundo era completamente diferente do que estava ocorrendo no momento desta cena. O objetivo da cena era proporcionar tal contraponto entre as movimentações dos atores em cena e o que a música representa.

**Figura 4** – Cena de tédio



Fonte: Arquivo pessoal, 2025

Além disso, Meierhold tinha uma grande influência do teatro oriental, principalmente o Kabuki japonês e a Ópera de Pequim, levando-o a obter em sua estética a presença da música no palco, como um pianista ou uma orquestra. Este elemento também foi incluso na peça *DesEncontros*, onde havia uma banda<sup>32</sup> ao vivo com um cantor, um violonista, uma tecladista, um baixista e uma cajonero. Embora não seja uma orquestra, trouxemos essa estética meierholdiana para os dias atuais e, também, para se encaixar melhor com o contexto da peça. Desde o início foi

---

<sup>31</sup> Los Hermanos é uma banda de rock alternativo brasileira formada em 97 no Rio de Janeiro e composta por variados integrantes.

<sup>32</sup> Para participar desta banda escolhemos o Mateus Oliveira como vocalista, Pedro Lázaro no violão, Mayne Pastore no teclado, Rafael Brejo como baixista e Gabi Rodrigues tocando o cajon. Todos discentes de variados cursos na Universidade Federal de Ouro Preto.

planejado que o espetáculo tivesse uma banda ao vivo, pois queríamos trazer verdadeiramente a atmosfera de um bar. Talvez sem a presença de uma banda ao vivo, a realização desta atmosfera ideal ficaria comprometida.

Outra influência oriental no teatro meierholdiano é a importância a pausa no jogo do ator em cena. Meierhold “orientava os atores a escutar o silêncio, a compreender a significação da pausa e a vivê-la na ação cênica” (Fernandino, 2008, p. 39). A pausa não é necessariamente uma ausência de movimento, mas sim um movimento ativo, como o apogeu do movimento. Além disso, esse jogo entre acúmulo e desencadeamento da ação é chamado de *rallentando*<sup>33</sup> gerado pelo uso das relações harmônicas. O conceito citado é, segundo Fernandino (2008), “mecanismos utilizados como geradores de tensão, tanto no conjunto da encenação, quanto no âmbito da cena” (*idem*, p. 39) e está ligado diretamente ao conceito biomecânico *tormoz*, que significa freio ou frenação. Logo, o significado dessa pausa é o ralentar de uma ação cênica antes de uma explosão.

Esse conceito foi pensado para o espetáculo inteiro. Como já colocado, *DesEncontros* intercala entre jogos de improvisação e momentos de interação entre as próprias personagens. Enquanto o jogo acontece, há muita agitação em cena - muita música e muita risada também. No entanto, nos momentos de maior interação entre as duas personagens principais, parece haver essa espécie de pausa. Isso não significa, necessariamente, que essas cenas sejam tediosas, mas sim que elas criam um contraste em relação às cenas de maior interação e participação com o público. Esse contraste tem como objetivo causar impacto e preparar o impacto na transição entre uma cena e outra, causando uma “explosão”.

## Os jogos teatrais improvisados na peça *DesEncontros*

---

<sup>33</sup> Segundo Picon- Vallin (1989), “Meyerhold tinha uma necessidade física da música para encontrar os *rallentandi* que procurava”. Cita que na montagem de *O Professor Bubus* fez o pianista tocar todas as grandes obras de Chopin e de Lizst para piano, das quais selecionou 40. O pianista tocava durante horas e por vários dias para que Meyerhold pudesse compor “as grandes linhas de encenação, representando todos os papéis e criando obras, ao vivo, pelo pianista Lev Arntcham. A música de *O Professor Bubus* foi construída a partir de 08 Prelúdios e 11 Estudos de Chopin e 21 peças de Lizst, sendo 25 músicas tocadas na íntegra (p. 7; 15). Cabe ressaltar que essas peças são de difícil execução, exigindo compreensão musical e grande capacidade técnica por parte do pianista. (Picon-Vallin *apud* Fernandino, 2008, p. 39)

Dando sequência à reflexão sobre a peça, descreverei o processo de desenvolvimento dos jogos utilizados no espetáculo. Como base para estes, Spolin (2012) considerava que existiam “três essências dos jogos teatrais” sendo elas foco, instrução e avaliação. Essa nomenclatura foi adotada pela autora a partir da publicação de seu livro “Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin” (2012), conforme Camargo e Ramaldes (2017):

Com esta publicação, Viola Spolin passa a denominar o ponto de concentração como foco, além de empregar nas demais publicações a expressão “três essências dos jogos teatrais”. Deste modo, consideramos **Foco, Instrução e Avaliação** como os principais procedimentos dos jogos teatrais, tal como definido pela autora. (*Idem*, 2017, p. 148, grifos do autor)

O *foco* é para onde o jogador deverá ter a sua atenção direcionada na duração do jogo. Mantendo a concentração no que lhe foi dado durante a instrução do jogo faz com que seja possível obter maior facilidade e desempenho e conseqüentemente deixando a percepção também mais atenta. Spolin (2010) define o foco como a “atenção dirigida e concentrada numa pessoa, objeto ou acontecimento específico dentro da realidade do palco; enquadrar uma pessoa, objeto ou acontecimento no palco; é a âncora (o estático) que torna o movimento possível.” (*Idem*, 2010, p. 340). Quando se estabelece o foco, há uma colaboração para que quem está dentro do jogo acabe por não planejar a ação e evita que ela fique mecânica. Acaba sendo um estímulo para novas possibilidades e ações genuínas.

O foco também auxilia os jogadores a desenvolverem a ação improvisada durante o ato de jogar, na experiência concreta do aqui e agora, sem elaborações prévias, conduzindo-os a vivenciarem uma experiência completa, que culmina na realização plena do jogo, envolvendo emoção, sensação e pensamento. (Camargo e Ramaldes, 2017, p.152)

Utilizando um momento de *DesEncontros* como exemplo, na cena um foi escolhido um jogo chamado *Sugestões da Plateia*. Neste jogo o público deve escrever emoções ou sentimentos, também na fila de entrada assim como no jogo “*Construindo uma história a partir de seleção randômica de palavras*”. *Aisha* está contando o motivo que a fez fugir para o bar, entretanto, *Mina* decide que essa história pode ser contada de um jeito diferente. A história volta a ser contada, porém *Mina* vai ditando para *Aisha* com quais emoções deve representar conforme vai retirando os papéis. Caso não haja concentração neste momento, principalmente de *Aisha*, o jogo pode acabar perdendo o contexto do enredo que está sendo dito. O jogador que está

recebendo as “emoções” precisa estar focado e ser ágil o suficiente para trocá-los de uma forma que não embole o enredo.

Já a *instrução* no jogo teatral, auxilia o jogador a permanecer em foco na duração do jogo. O papel dela é ser um auxílio para quem está na cena e ser uma condução do que está sendo criado, porém jamais pode ser utilizada como uma forma de controle externo. A metodologia dos jogos teatrais de Spolin acontece a partir de uma *práxis* – um esquema contínuo de ação – e a instrução contribui muito para que ela se concretize. Com isso, o jogador se mantém envolvido por inteiro dentro do jogo (corpo e mente) com aspectos subjetivos e objetivos sendo trabalhados ao mesmo tempo. A autora define em seu livro:

Um auxílio dado pelo professor-diretor ao aluno-ator<sup>34</sup> durante a solução do problema, para ajudá-lo a manter o foco; uma maneira de dar ao aluno-ator identidade dentro do ambiente teatral; uma mensagem orgânica; um auxílio para ajudar o aluno-ator a funcionar como um todo orgânico. (Spolin, 2010, p. 341)

Dito isso, a instrução se torna extremamente importante, pois sem ela o jogo praticamente não é possível de ser realizado. Como por exemplo, na cena três de *DesEncontros*, se as instruções não forem perfeitamente esclarecidas o jogo não ocorre da maneira esperada. Nesta cena, *Mina* puxa *Aisha* para que as duas façam uma caipirinha, porém ficam se questionando se o público – personagens presentes no bar também - deve ficar apenas olhando as duas preparando. Com isso, as personagens decidem chamar dois voluntários para começarem uma competição de quem faz a melhor caipirinha onde outro voluntário irá votar qual será o vencedor. O tempo de preparo é o tempo da música “Marvada Pinga” de Inezita Barroso<sup>35</sup>. Este jogo está sendo utilizado apenas como exemplo, pois em todos já citados anteriormente necessitam da instrução muito bem esclarecida. Caso as informações não sejam passadas com clareza e a plateia ou os jogadores não compreendam o que deverá ser realizado de maneira correta, o objetivo deste jogo acaba perdendo o seu sentido.

Entretanto, a *avaliação* - mesmo sendo considerada um dos três pilares essenciais para os jogos teatrais – não será utilizada durante a apresentação da

---

<sup>34</sup> Em suas últimas publicações, Viola Spolin já não utilizava mais o termo aluno-ator, mas sim aluno-jogador, por compreender que os jogos teatrais são direcionados tanto para atores, como para não-atores.

<sup>35</sup> Cantora e artista brasileira desde 1950. Conhecida pelo estilo musical “caipira”.

prática deste projeto. Viola Spolin classifica-a como um “método de crítica através do envolvimento com o problema, e não de um envolvimento interpessoal” (*Idem*, 2010, p. 336). Este conceito é usado no pós-jogo para mensurar o pertencimento do foco dentro do mesmo, porém “não se trata de uma avaliação de bom ou ruim, mas uma avaliação que vai ao encontro à resposta de se o jogador conseguiu manter-se no foco enquanto executava o jogo” (Camargo e Ramaldes, 2017, p. 160). É neste momento que é possível compreender o quanto foi possível prender a atenção do espectador e se o jogo fluiu da maneira esperada. Com isso, utilizar sempre a avaliação como maneira de refletir o que o ator poderá aperfeiçoar na próxima vez.

Para acontecer a avaliação durante o processo de *DesEncontros*, ensaiávamos todos os dias da semana - por conta do curto prazo que tivemos para desenvolver o espetáculo. Alguns dias apenas com as duas personagens principais, outros com convidados assistindo e também com a banda. Todo ensaio que fazíamos com convidados diversos era para nos prepararmos e criarmos a agilidade de lidar com o público no dia da apresentação. Sempre intercalando as pessoas e algumas vezes pedindo para serem inconvenientes, dar sugestões mirabolantes durante as cenas ou até mesmo não retornando as interações previamente planejadas. Além de ser um ensaio para os dias de apresentação, também era para avaliarmos a nossa presença no jogo de improvisação e entender o que funcionava ou não dentro das cenas. Também sempre que podíamos, ensaiávamos no local onde a peça foi apresentada para nos familiarizarmos com o espaço.

### **Fechando as cortinas**

Diante do exposto artigo, o objetivo central desta pesquisa foi explorar as adaptações de jogos de improvisação, principalmente de Viola Spolin, em conjunto com aspectos da musicalidade de Meierhold para o desenvolvimento do espetáculo *DesEncontros*, peça teórico-prática realizada como Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade Federal de Ouro Preto. A mesma buscou integrar teorias e pesquisadores de música-teatro articulando suas abordagens com a teoria e prática dos jogos teatrais de improviso no que diz respeito à elaboração e contribuição de cenas de um espetáculo.

Durante o processo criativo, ficou evidente que o uso da musicalidade como intermédio para o desenvolvimento do jogo improvisacional proporciona um caminho para a realização da mesma de uma forma não convencional. O objetivo de que a musicalidade contribua para o acontecimento da improvisação ditando o andamento e ritmo em que vai ocorrer foi concluído de forma satisfatória. A utilização da banda ao vivo como elemento cênico dentro do espetáculo também contribuiu para atingir esse feito. Essa escolha conduziu a razão pela qual a banda não se apresentou durante todos os momentos do espetáculo e para o público entendesse os momentos de improvisações – observando de forma semelhante ao utilizar a iluminação como ponto norteador em *Omnis* (2022), citado no início deste trabalho.

O processo de integrar o principal questionamento deste trabalho, feito na introdução do presente artigo, acontece principalmente na terceira cena do espetáculo. No jogo “*Construindo uma história a partir de seleção randômica de palavras*” onde a música exerce um papel importante no momento em que a história está sendo contada. A música induz o ritmo e andamento da improvisação. Além de contribuir para gerar no espectador a sensação de que ele está no controle da narrativa que lhe é apresentada, reiterando a questão da interação das atrizes com o público.

Contudo, os desejos iniciais deste trabalho não foram atingidos completamente. A maior dificuldade foi encontrar uma ligação concreta entre Meierhold e Spolin. Parece que encaixar os dois autores em um mesmo espetáculo é o mesmo que utilizar dois idiomas próximos. Como o português e o espanhol, que traduzindo para uma linguagem teatral seria: o teatro convencional de Meierhold e o teatro moderno. Apesar de não ser impossível a junção de ambos em alguns casos, também pode tornar-se incompatível em outros momentos. Durante a criação do espetáculo enfrentamos algumas dificuldades até chegarmos no que considerávamos satisfatório. Um mês antes da apresentação reescrevemos a dramaturgia praticamente do início. Com isso, o tempo para solucionar esses problemas acabou sendo muito curto e sinto que a presente pesquisa acaba se perdendo ao tentar encaixar-se na nova narrativa. Reiterando uma citação já mencionada anteriormente por Raquel Castro, talvez a “liberdade real” de Meierhold não satisfaça o ator

contemporâneo que Spolin compreende, visto que, demanda muito mais tempo do que comporta nos dias atuais.

Por fim, este trabalho reafirma a importância da continuidade da pesquisa de música-teatro em conjunto com a pesquisa de jogos de improvisação. O processo de exploração de ambas as áreas, sendo feito de forma separada ou uma como contribuição da outra, como foi feito no presente artigo, é contínuo e deve ser constantemente refinado. A resignificação dos conceitos teatrais do século XX oferece vastas possibilidades no teatro contemporâneo, sobretudo em termos onde dificilmente o teatro de hoje acontece, sem levar em consideração o que foi determinado anteriormente. A pesquisa aqui apresentada abre novas possibilidades para investigações futuras pensando no campo da encenação.

## REFERÊNCIAS

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

CAMARGO, R. C.; RAMALDES, K. **O Jogos Teatrais de Viola Spolin: Uma Pedagogia da Experiência**. Goiânia: Biblioteca pública estadual Pio Vargas, 2017

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

CASTRO, Raquel. **A referência impossível: traços do jogo musical meierholdiano**. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FERNANDINO, J. **Música e cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação (Pós-Graduação em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2008.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin**, 2012.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.