

mútua da esposa e Menecmo II. A entrada é em *diuerbium*. É uma cena violenta, mas cômica, porque a esposa ataca o marido que de fato não é seu marido. Segue-se a entrada do *senex*, o sogro de Menecmo I (v.753-774). É um *canticum* em monólogo. Depois, o *canticum* de duelo (v. 775-871), com alternância: *senex/matrona*, *senex/Menaechmus*. É uma cena de mal-entendidos, porque o velho pensa estar diante do genro, o que não é verdade. Há dois monólogos finais em *diuerbium* (v. 872-888): no primeiro, Menecmo II pede que, quando o velho voltar, não lhe digam por que rua tinha ido; no segundo, o velho reclama cansaço por estar há tempos esperando o médico que mandara buscar para tratar do genro que ele pensa estar louco.

6º segmento

Neste segmento (v. 889-965) há duas entradas: entrada do médico que discute com o velho (v. 889-898) e nova entrada de Menecmo I (v. 899-908); é o *canticum* de entrada de papel, seguido do *canticum* de duelo com aparte (v. 909-965); o médico e o velho discutem com Menecmo e concluem que ele está mesmo louco, mandando virem escravos para levá-lo ao consultório, onde o doutor poderá tratá-lo adequadamente. Não há monólogo final.

7º segmento

Começa pelo *canticum* de entrada de papel: o escravo Messenião fala das qualidades do bom escravo e do que ele próprio fez para merecer a liberdade, o que é o ideal de todo escravo nas comédias (v. 966-989). Segue-se o *canticum* de duelo (v. 990-1049): Menecmo I é arrastado pelos escravos na presença de Messenião, que pensa tratar-se de seu patrão e tudo faz

para levá-lo; no segundo quadro, outro duelo, em que o escravo, encontrando o patrão, reclama a liberdade, como retribuição por o ter salvo, sem saber que se trata do outro Menecmo. Não há monólogo final.

O *canticum* final (v. 1060-1162) encerra a comédia, com o esclarecimento de todos os mal-entendidos. O escravo Messenião vê diante de si os dois Menecmos, como se fosse num espelho. O *canticum* é um duelo em versos setenários trocaicos, em que os dois Menecmos, depois de longa discussão, se reconhecem. Termina a peça, com a decisão dos dois de voltarem à pátria, mas depois de liquidarem seus negócios, apurando dinheiro com a venda dos escravos, da casa e da mulher (*siquis emptor uenerit, "se aparecer comprador"*). O último verso é comum a todas as comédias: *Nunc spectatores ualete et nobis clare plaudite*.

Conclusão

Este estudo não esgota a questão das partes da comédia latina, nem pretende ter esclarecido a antiga polêmica da divisão em atos, polêmica tão antiga quanto a própria comédia. Também não são concludentes nem satisfatórios os estudos anteriores. Parece ter sentido a tradução de *episódio* por *ato*, mas é preciso entender o episódio ou o ato como uma *seqüência dramática* ou segmento cômico, em cujo interior se realizam ações veiculadas pelo canto e pela fala. Na verdade, o espetáculo cômico proposto pela comédia latina só pode ser apreciado se a peça for lida com todos os elementos que a compõem: às vezes uma trama complicada, na comédia de intriga, e quase sempre uma sucessão de situações cômicas que, conduzidas no meio da dança e do canto, compõem o espetáculo.

Meyerhold e a biomecânica

Uma poética do corpo

Arlete Orlando Cavaliere

Professora da Universidade de São Paulo

Resumo

O presente artigo focaliza a trajetória artística do diretor russo de vanguarda V. E. Meyerhold, em especial a importante fase em que cria sua técnica da biomecânica como base para o trabalho do ator, em consonância com os procedimentos artísticos do construtivismo russo no campo das artes plásticas e da arquitetura. Meyerhold nos propõe uma reflexão aguda sobre as relações texto-espetáculo, assim como uma nova compreensão da utilização da palavra e do texto literário no fenômeno do teatro moderno e contemporâneo.

Palavras-chave

Meyerhold; teatro russo; crítica teatral.

Abstract

This article sets a focus on the artistic path of the innovating Russian director V. E. Meyerhold, giving special emphasis to the important phase when he – in consonance with the artistic procedures of Russian Constructivism in the plastic arts and in Architecture – devised his biomechanical technique as a basis for the work of actors. Meyerhold proposes an acute reflection on the relationships between text and the show, as well as a new understanding of the role played by word and literary text within the phenomenon of modern and contemporary theatre.

Keywords

Meyerhold; Russian theater; theater criticism.

Vsévolod Meyerhold (1874-1940) iniciou sua carreira teatral como ator na Companhia criada por Nemiróvitch Dantchenko e Konstantin Stanislávski em fins do século XIX. O Teatro Popular de Arte de Moscou (a palavra “popular” desapareceu anos depois) tornou-se, como se sabe, o templo do naturalismo cênico e do realismo psicológico e foi para Meyerhold uma grande escola. Mas, mais do que isso, teve importância fundamental para as inquietações estéticas do encenador que o levariam a um posterior rompimento com a Companhia de Stanislávski e a busca de novas vias na criação teatral. Contaminado, certamente, pelas novas correntes estéticas dos inícios do século XX, afirma-se logo como um anti-realista e passa a desafiar, não só através de sua prática artística como encenador, mas também como teórico e pensador, o academicismo e o realismo-naturalismo na arte.

No impressionismo, no cubismo e finalmente no expressionismo alemão, Meyerhold vai encontrar fonte de inspiração para o desenvolvimento de novos caminhos no campo teatral e, principalmente, na pesquisa de valores formais como o volume, a cor, a linha que teriam um papel crescente na afirmação da teatralidade e no seu princípio de um teatro da convenção e da estilização.

A criação meyerholdiana atravessa um período de extrema turbulência na história da Rússia, marcado fundamentalmente pela Revolução de 17 e suas conseqüentes rever-

berações nos vários níveis da vida russa. Meyerhold participou ativamente do movimento cultural da Rússia pré e pós-revolucionária, e em todo o seu trabalho de encenador observam-se, ao lado de uma postura estética de extrema coerência e de uma linha de pesquisa evolutiva muito claramente delineada, diferentes orientações do ponto de vista do resultado artístico que deixam transparecer a inesgotável cumplicidade de sua arte com o acelerado processo histórico daqueles anos.

Certamente, esse “diálogo” com seu tempo nem sempre ocorreu de modo tranquilo. As diversas montagens de sua longa carreira demonstram os momentos em que ele seria ouvido com louvor, e outros em que sua voz não encontrou eco nem no público, nem na crítica e muito menos nas instâncias oficiais.

Não resta dúvida de que a etapa de maior repercussão do encenador russo acontece nos anos seguintes à criação de seu Outubro Teatral, quando, em 1920, é nomeado chefe do Departamento Teatral do Comissariado de Instrução e declara a necessidade de se fazer “uma revolução no teatro e de refletir em cada representação a luta da classe trabalhadora por sua emancipação”. Também o encontro com Vladímir Maiakóvski seria decisivo para o ulterior desenvolvimento do trabalho de ambos, quer do ponto de vista estético, quer no plano político e ideológico.

É nessa etapa que se dá o estreito contato com o grupo dos construtivistas, que buscava, no campo das artes plásticas e da arquitetura, uma arte baseada no materialismo, desvinculada de toda herança cultural idealista do passado. Concebiam a arte mais como uma prática artística do que como categoria estética. Meyerhold toma os postulados construtivistas, especialmente o princípio da beleza funcional e utilitária, como meio de elaboração de sua famosa teoria da *biomecânica*.

Não se pode compreender, na verdade, a teorização da biomecânica de Meyerhold sem se pensar na forte influência do movimento construtivista sobre todo um período do teatro russo de vanguarda.

O construtivismo na Rússia tem sido considerado como um desenvolvimento conseqüente do cubo-futurismo e das tendências pictóricas da vanguarda, e seu triunfo no campo do teatro foi uma das suas importantes contribuições. Meyerhold figura certamente como o diretor teatral que melhor soube explorar as possibilidades da cena construtivista.

Se a maior parte dos cubo-futuristas e grupos afins se inclinavam fortemente para o elemento urbano, a civilização da velocidade e das máquinas, exaltando o cinema como a forma artística mais sintonizada com a precisão e a tecnologia moderna, os construtivistas retomam essas idéias depois de 1918, radicalizando o objetivo de fazer uma arte que fosse “filho harmonioso da cultura industrial”, compartilhando assim com as aspirações industriais da sociedade soviética nascente. A arte torna-se construção de objetos, elaboração técnica de materiais, aproximando-se das formas do artesanato, da experiência operária.

Se quisermos, não apenas o trabalho teatral de Meyerhold, mas também a poesia e as peças de Maiakóvski, e ainda, a direção cinematográfica de Eisenstein devem muito a essa espécie de cálculo algébrico com que os construtivistas pretendiam estruturar suas obras de arte, seja na literatura, pintura, arquitetura ou escultura.

No campo cênico dispensavam-se definitivamente os painéis pintados e as decorações supérfluas, e sobre o palco surgiam armações abstratas que continham torno e tear, encaixes, escadas e partes giratórias. Os dispositivos cênicos assumiam cada vez mais a estrutura mecânica de uma espécie de máquina-ferramenta com suas elevações, rodas, passarelas e engrenagens as mais extravagantes.

Meyerhold, servindo-se portanto desse novo espaço cênico, vai investigar um novo sistema para a interpretação do ator: os tablados e andaimes da cena construtivista serviram de base para a exploração do virtuosismo cinético de um novo ator. A teoria da biomecânica oferecia, ao invés de “emoções verdadeiras”, um conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes, enfim, toda uma linguagem corporal que pretendia substituir o ator da intuição, do *perejevanie* (“vivência interior”), por uma ator-ginasta, um ator acrobata que, em última análise, simbolizaria com seus dotes físicos o homem ideal da época. A premissa de Meyerhold era que a verdade das relações e da conduta humana, a essência do homem, se expressa não por palavras, mas por gestos, passos, olhares, ações. Dizia: “a muda eloqüência do corpo pode fazer milagres e a palavra não é mais do que um bordado sobre o tecido do movimento”. A *biomecânica* de Meyerhold que colocava os atores, vestidos com macacões, girando por entre as peças daqueles dispositivos cênicos, aproximava, certamente, o teatro das cadências da produção, e o ator, numa exatidão extrema de movimentos, assumia o aspecto de um operário diante das máquinas.

Mas a agilidade dos atores de Meyerhold impedia-os de cáirem num certo esquematismo de gestos como se fossem bonecos vazios. A esse rigoroso abstratismo, tanto da biomecânica quanto do construtivismo, juntava-se uma teatralidade repleta de humor “clownesco”, em que os atores, como bufões da *commedia dell'arte*, pareciam improvisar truques, surpresas e piruetas. Na verdade essa alegre comichidade repleta de brincadeiras, que lembrava os teatros de feira com suas cambalhotas, perseguições e arlequinadas, nunca desapareceu dos espetáculos de Meyerhold e sempre fez parte das investigações estéticas do diretor. Isso explica também o seu desejo, principalmente nos anos que se seguiram à Revolução, de trans-

ferir o teatro a espaços abertos, às praças públicas e chegar, enfim, a um espetáculo “extrateatral”, isto é, com a abolição da cena, do cenário e dos figurinos, os atores, a peça e sua representação poderiam ser substituídos por um jogo livre de trabalhadores que consagrariam uma parte de seu tempo livre a um jogo teatral improvisado no próprio local de trabalho e num cenário inventado por eles.

A base desse trabalho encontra-se justamente em libertar o ator de todo o acessório supérfluo que sobrecarrega a cena, para colocar em primeiro plano a sua própria iniciativa criadora. Ao tomar como modelo ideal a tragédia e a comédia da Antiguidade greco-romana, em oposição ao teatro de “estados de alma” stanislavskiano, Meyerhold propõe o ritmo como base da dicção e do movimento dos atores, apontando para a possibilidade de uma espécie de revitalização e renascimento da dança-ritualística do teatro antigo. Nesse sentido, a palavra poderá se transformar num grito harmonioso, ou mesmo ser expressa através de jogos melódicos pela marcação de pausas e silêncios. Para que isso ocorra, propõe uma estruturação cenográfica que impede a diluição dos movimentos cênicos, uma vez que o objetivo está em concentrar fundamentalmente a atenção do espectador na movimentação e na plasticidade do corpo do ator. Cabe ao desenho dos gestos, rigorosamente sublinhados, toda a força expressiva do espetáculo.

Esses procedimentos são utilizados para conduzir a imaginação do espectador a uma “remontagem” criativa do desenho e das alusões propostas pela cena. A técnica desse tipo de teatro em permanente luta contra o procedimento ilusionista, ao estruturar habilmente as linhas, a construção dos agrupamentos de atores em cuidadosa articulação, inclusive com a iluminação cênica, sugere um movimento cênico que permite filtrar, independentemente do sentido literal das

palavras pronunciadas no palco, a significação mais profunda do drama:

No teatro da convenção o espectador não esquece em nenhum momento que diante dele está um ator que representa, e o ator não esquece que diante dele está a platéia; sob os seus pés, o palco e ao redor, a cenografia. É a mesma coisa com um quadro: ao olhá-lo não se pode esquecer por um segundo que se trata de tintas, tela, pincel, mas ao mesmo tempo emana um sentimento de vida, sublime e iluminado. É sempre assim, quanto melhor é o quadro, mais forte é o sentimento de vida.¹

Sintetizar, estilizar, transformar em símbolos serão procedimentos-chave de sua poética teatral. Para isso, recorrerá mais ao movimento plástico do corpo do ator do que à perfeita caracterização naturalista. Considera o ator como agente fundamental da cena e incidirá o seu trabalho de encenador nos movimentos rítmicos e na plasticidade do corpo, numa precisa conexão com os outros meios de expressão que conformam a linguagem cênica. No espaço cênico o ator é um corpo humano, cujo poder expressivo aumentará na medida em que mantiver com os outros signos cênicos relações de cumplicidade e antagonismo.

O ator sobre o palco é como o escultor diante de seu bloco de argila: lhe é preciso encarnar numa forma palpável o mesmo conteúdo que o escultor, isto é, os impulsos de sua alma, suas sensações. O pianista tem como material os sons do instrumento no qual ele toca, o cantor

tem a voz, quanto ao ator, possui seu próprio corpo, a fala, a mímica, os gestos. A obra que um artista interpreta é o molde onde se introduz sua criação pessoal.²

A técnica da biomecânica consiste, portanto, em transformar o corpo do ator, sua fisicalidade, em linguagem artística fundamental da arte teatral. A transformação do ator, do homem sobre o palco, em objeto de arte significava fazer do corpo humano, a partir de sua leveza e mobilidade, o meio de expressão essencial da cena em orgânica co-harmonia e com o ritmo musical e plástico do movimento cênico.

Depreende-se também a partir daí que o ator meyerholdiano deve possuir um sentido musical desenvolvido. O ator sabe por que razão as coisas que o cercam têm tal forma e não uma outra; não ignora que se trata de um produto da arte teatral, também ele se transformando num produto artístico. Harmoniza seus movimentos com alegria pela sua elocução musical e pela leveza e plasticidade de seu corpo. Esses movimentos lhe impõem um virtuosismo de acrobata, como o ator japonês clássico que inspirou o trabalho de Meyerhold por ser essencialmente um ator-acrobata e dançarino.

Nessa metodologia, a palavra cênica obriga o ator a ser como um músico, pois o trabalho com as pausas leva-o a calcular o tempo não só como um músico, mas também como poeta. E a música tem o papel de uma corrente que acompanha as evoluções do ator no palco e seus instantes de pausa.

Com relação ao texto literário, à obra dramática propriamente dita, Meyerhold procurará surpreender sempre dois diálogos: um “exteriormente necessário”, que com-

preende as palavras que acompanham e explicam a ação, e outro “interior”, que deverá, segundo ele, ser captado pelo espectador não através das palavras, mas por meio das pausas, dos silêncios e, sobretudo, pela substituição dos monólogos explicativos por aquilo que o encenador considera fundamental para o teatro: “a música dos movimentos plásticos”.

Vê-se, portanto, que no sistema meyerholdiano a base sólida sobre a qual o ator apoia seu trabalho, e a partir da qual faz “nascer o sentimento” é, sem dúvida alguma, a própria corporalidade: sua proposta parte, fundamentalmente, de uma premissa física.

Não foi sem razão que os cursos da biomecânica incluíam sempre em seu programa de estudos a cultura física, a acrobacia, a dança, exercícios de rítmica, o boxe e a esgrima. É sempre o corpo do ator, enquanto linguagem expressiva e produto de arte, que parece definir o sustentáculo da poética cênica meyerholdiana.

Há que se destacar também o estudo e a pesquisa dos princípios da representação de grandes épocas teatrais e das técnicas da tradição teatral: a *commedia dell'arte* e o teatro oriental, donde se depreende a absoluta necessidade do novo ator aprender uma série de axiomas obrigatórios, qualquer que seja o teatro em que ele crie. Mas não se trata, certamente, de uma reconstituição dos métodos do passado, e sim, um aproveitamento eficaz das tradições teatrais com vistas a construir sempre uma ação cênica inédita, conduzida por um novo ator.

Também explica-se a partir desses pressupostos a constante utilização por Meyerhold dos expedientes do circo e do *music-hall*. Há, sem dúvida, razões teóricas para isso na medida em que encontramos também nessas modalidades cênicas características

indispensáveis ao ator: limpeza, virtuosismo de técnica, sentido absoluto do ritmo, agilidade corporal que consegue, num mínimo de tempo, inserir um máximo de sensações.

Não se pode esquecer também que Meyerhold atribuiu à biomecânica uma tarefa educativa para a formação do novo homem soviético que nascia com a revolução, o que correspondia à organização científica do trabalho e à exigência da racionalização dos movimentos e do comportamento físico. Transferia, portanto, para o palco da biomecânica todas as suas convicções estéticas pré-revolucionárias orientadas para um teatro da fisicalidade e do dinamismo corporal do ator e, conjugando-as agora com uma ideologia revolucionária voltada para a estruturação de um novo homem e uma nova sociedade, projetava no ator biomecânico as leis que deveriam vigorar a partir de então, baseadas na eficiência, na destreza e, sobretudo, na cooperatividade organizativa.

Num artigo de 1922 intitulado “O ator do futuro”,³ Meyerhold escreve:

Ao estudarmos o trabalho de um operário experimentado, observamos em seus movimentos:

1. ausência de movimentos inúteis não produtivos;
2. um ritmo;
3. a consciência exata de seu centro de gravidade;
4. firmeza.

O processo de trabalho de um operário experimentado se parece com a dança, situando-se assim no limite da arte.

A imagem de um homem que trabalha corretamente sempre produz prazer. Tudo isso se aplica perfeitamente ao trabalho do ator do futuro, pois estamos sempre lidando em arte com a organização de um

¹ Cf. o conjunto de textos “O teatro” (Sobre teatro), de 1912, publicado no primeiro dos dois volumes que integram a coletânea dos escritos do encenador, preparada por A. Fevral'ski: V. E. MEYERHOLD, *Státi, písma, retchli, bessedi* (Artigos, cartas, discursos, conversas), Moscou, Ikustvo, 1968.

² V. MEYERHOLD, op. cit., p. 127.

³ Este texto encontra-se publicado no volume II dos escritos de MEYERHOLD, op. cit., p. 486.

certo material. A arte deve fundar-se sobre bases científicas e toda criação artística deve ser consciente. A arte do ator é fundada sobre a organização de seu material, isto é, o ator deve saber utilizar corretamente os meios expressivos de seu corpo.

E ainda:

Se assumo a postura de um homem triste, começo a sentir tristeza. Na minha qualidade de diretor biomecânico vigio para que o ator seja sadio e que seus nervos não sejam atingidos. Pouco importa que se represente uma peça triste: vocês devem ficar alegres e não se concentrarem interiormente para não ficarem neurastênicos. Certos atores fazem todas as espécies de manipulações para penetrar num mundo triste e isto os torna nervosos. Quanto a nós, dizemos: se eu faço vocês assumirem uma postura triste, a réplica será triste também.⁴

Dessa forma, Meyerhold parecia desacreditar que uma abordagem psicológica pudesse conduzir a qualquer solução cênica com precisão e rigor técnico:

Construir sobre uma base psicológica o edifício teatral é como edificar uma casa sobre a areia: ela desabarará inevitavelmente. Na realidade, todo estado psicológico está condicionado por certos processos fisiológicos. Ao encontrar a solução correta do seu estado físico, o ator chegará a uma situação através da qual surgirá nele essa "excitabilidade" que constitui a essência de seu jogo, que contagia os espectadores e que os faz participar desse jogo. É a partir de toda uma série de

situações ou de estados físicos que nascem esses pontos de excitabilidade e que só depois se tingirão deste ou daquele sentimento.⁵

A partir da década de 30, Meyerhold começa a ser perseguido pela crítica oficial stalinista. Recusava-se a curvar-se à deformação do conceito do realismo socialista. Vivia, portanto, cada vez mais tragicamente o problema das relações entre a burocracia e a arte, ou melhor, entre os burocratas da arte e o criador. Qualificado publicamente pelo Partido como "chefe do formalismo no teatro" e responsável por obras estilizantes e retrógradas, obrigam-no a pronunciar um discurso para reconhecer seus "erros" formalistas e propor um "realismo verdadeiro" como único objetivo artístico. Em janeiro de 1938 o Teatro Meyerhold é fechado por decreto e, três dias após o Congresso Geral de Diretores Teatrais, ocorrido em 1939, Meyerhold é detido e deportado por ter se negado mais uma vez à manifestação pública de submissão e retratação artística.

Hoje, após meio século de silêncio oficial sobre a vida, a obra e a morte de Meyerhold, sabe-se enfim, com a recente possibilidade de acesso aos arquivos soviéticos e a divulgação de materiais e documentos, que Stálin decretou o fuzilamento do encenador russo em 2 de novembro de 1940.

A esse trágico destino, sem dúvida muito pouco digno para um dos principais criadores da década de vinte, o próprio Meyerhold já respondera com suficiente ironia, confiante, por certo, de que a partir dele nasceria toda uma nova corrente teatral e que o futuro, mais cedo ou mais tarde,

reavaliaria seu rico passado: "Se depois de minha morte, vocês tiverem que ler biografias nas quais sou retratado como um sacerdote, vaidoso de minha própria importân-

cia, proferindo verdades eternas, eu os encarrego de declarar que tudo isto é calúnia e que fui sempre uma pessoa muito feliz".

4 Cf. Igor ILINSKI, "Sobre mim mesmo", Moscou, 1961, apud V. MEYERHOLD, *Teoria teatral*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1979, p. 200.

5 V. MEYERHOLD, "O ator do futuro e a biomecânica", op. cit., p. 489.