

## A PALAVRA E O HOMEM NO TEATRO DE MEYERHOLD

*Arlete Orlando Cavaliere\**

**RESUMO:** Neste momento em que se observa no mundo inteiro um crescente interesse pela vida e obra do encenador russo da vanguarda V.E. Meyerhold, graças em parte à recente possibilidade de acesso aos arquivos soviéticos e à divulgação de novos materiais e documentos, o presente artigo propõe-se a surpreender a atualidade de suas propostas artísticas e analisar certas questões, ainda hoje polêmicas, concernentes à uma estética da interpretação teatral.

**Palavras-Chave:** teatro, ator, espetáculo, drama.

Já se tornou lugar-comum a afirmação de que no panorama do teatro contemporâneo, a arte do encenador se destaca na ampla e complexa rede de elementos que estrutura o fenômeno do teatro.

Em decorrência, a encenação, “uma arte”, como disse Antoine em 1903, “que mal acaba de nascer” surge como o setor mais privilegiado e mais vivo da atividade teatral contemporânea.

Também não é nenhuma novidade a referência obrigatória, e mesmo espontânea hoje, ao nome do encenador de um espetáculo, mais do que ao do intérprete principal ou até ao do dramaturgo, isto quando ele existe. Cogita-se mesmo de que a realização cênica estaria talvez mais “adiantada” do que a criação dramatúrgica. E se tomarmos como correta a distinção entre uma “escrita dramatúrgica” e uma “escrita cênica” pode-se detectar nesta cisão a alentada

---

(\*) Professora de Língua e Literatura Russa do Departamento de Línguas Orientais, FFLCH/USP.

crise do teatro contemporâneo que não disporia de textos modernos adequados à variedade das formas cênicas novas, o que explicaria também a constante recorrência a adaptações de obras clássicas da dramaturgia universal, quando não do vasto repertório que inclui poemas, contos romances, textos filosóficos consagrados e tantas outras modalidades de discurso.

Uma vez constatada a primazia da arte da encenação nos últimos cem anos, é possível sustentar também que a ela corresponde uma verdadeira promoção da atividade crítica e teórica efetuada justamente pelos mais instigantes encenadores deste século.

As reflexões escritas a respeito de seus próprios trabalhos transformaram encenadores como Stanislávski, Meyerhold, Brecht, Grotowski, para citar apenas alguns, em críticos em ação e em marcos referenciais, talvez em maior grau que os dramaturgos modernos, quando se quer examinar a história do teatro contemporâneo.

Ora, esta situação, sob vários aspectos extremamente salutar para a evolução da atividade teatral, tem, por outro lado, principalmente nos últimos anos, propiciado na prática alguns equívocos, quando, em nome das lições deixadas por esses grandes mestres, sobrepuja-se a arte do espetáculo à arte do ator.

O que parece estar um tanto esquecido é que o que embasou quase que a totalidade das novas teorias teatrais, das novas concepções cênicas e até cenográficas foi a pesquisa profunda sobre a questão da interpretação e do trabalho do ator enquanto procedimento organicamente inserido no processo de criação do espetáculo.

Falar da importância capital do ator dentro das preocupações prático-teóricas desses encenadores equivale a enunciar uma óbvia verdade : a consciência que se adquiriu neste século da necessidade de uma reflexão estética que repensasse a posição e função atribuídas ao ator, não só dentro do espetáculo, mas da própria história das formas específicas da representação teatral.

As grandes teorias contemporâneas da representação apoiam-se quase sempre numa rejeição da interpretação tradicional, mas ao lado de propostas, até muito precisas, que visam reformular a arte do ator, está sobretudo a busca de uma integração na lingua-

gem teatral de todos os signos que o ator é suscetível de produzir, engendrando uma rica polifonia, onde, através de um sistema de ecos, correspondências e dissonâncias, as manifestações do ator devem estar interligadas com os outros elementos que compõem a linguagem no teatro: a música, a luz, a cenografia, etc.

Mesmo que se proclame hoje a necessidade de libertar a arte do espetáculo da tutela do texto e da significação discursiva, como conseguir aquilo que Artaud expressara já no primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade, isto é, “transformar as palavras em encantamentos” a não ser através do princípio básico do fenômeno teatral, qual seja, aquele mágico cara-a-cara entre um ator e um espectador?

Não se pode esquecer que uma das estruturas mais significativas do teatro deste século é a ênfase dada ao corpo enquanto signo expressivo. Este fenômeno atrela-se a uma revisão do próprio conceito de comunicação teatral que já não aparece ligado à narrativa de uma fábula dramática, mas repousa sobre a valorização das metáforas e dos temas que fazem do corpo do ator o agente principal de sua simbolização.

Assim, à superação das estruturas verbais equivale o adensamento da significação da própria corporeidade, do corpo elevado à estrutura própria, o que propõe um espetáculo lúdico ou auto-expressivo, mas sempre como uma espécie de subversão sistemática do sociológico pelo somático e do mimético pelo performancial.

Em outras palavras, é como se progressivamente o corpo, liberando-se no espetáculo teatral de sua servidão ao texto, de suporte somático do logos, passe a constituir-se em signo próprio, isto é, a expressividade corporal nasce, ao mesmo tempo, de uma separação do corpo em relação ao texto e de uma relação especial para com o mesmo.

Daí decorre a tendência, predominante nas teorias teatrais deste século, de um trabalho de interpretação marcado sobretudo pela negação de uma imitação realista e fiel, confirmando a estrutura de evocação alusiva própria, por exemplo, da pantomima, da acrobacia, da dança e de tantos outros recursos incorporados ao espetáculo contemporâneo.

Isto vem confirmar que todos os esforços para a pesquisa de novas linguagens de representação teatral implicam necessariamente na renovação, na transformação e no apuro tanto técnico como estético da arte do ator.

O trabalho de Vsévolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940), um dos mais significativos representantes da vanguarda teatral russa, surpreende pela atualidade de suas propostas artísticas e pelas questões, ainda hoje polêmicas, concernentes à uma estética da interpretação teatral.

Quando se pensa por exemplo nas inovações cênicas deste encenador russo da década de 20, não se pode em absoluto desvincular o trabalho profundo que investigava a partir de sua teoria da biomecânica.

Meyerhold foi um dos primeiros encenadores deste século a tornar-se criador e organizador do espetáculo em toda a sua multiplicidade, compreendendo inclusive a matéria dramaturgica para transformá-la de maneira a revelar, a partir não só de peças modernas, mas também de obras clássicas, um valor teatral atual e revitalizado. Mas para Meyerhold este trabalho só seria viável ao lado da reconstituição do tipo sintético de ator, senhor absoluto de seu “aparelho” biológico, nas suas múltiplas funções.

O ator burguês do século XIX era para ele “um ser falador” e portanto o status do astro e da vedete, do monstro sagrado, pouco ou nada tinha a ver com a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios que a sua biomecânica propunha ao trabalho dos atores na cena.

Meyerhold costumava dizer: “Quaisquer que sejam os figurinos e as cabeleiras de que se veste o monstro sagrado não faz mais do que falar, falar e falar”

O ator de Meyerhold, esse, faz muitas outras coisas. E bem! Possui a perfeição da linguagem dos gestos e um corpo superiormente treinado. Esta racionalização dos movimentos dos atores e do comportamento físico como forma de organização científica do trabalho se articulava com o golpe mortal dado na antiga caixa de cena e com a rejeição de uma estética imóvel e contemplativa. Ao exigir um espetáculo atuante, dinâmico, impossível de realizar num

palco da Renascença, de desenho estático, Meyerhold propôs cortar a ribalta e os cenários suspensos e construir dispositivos tridimensionais, mas com um único e principal objetivo: pôr em evidência o dinamismo do ator que atuava para revelar o sentido cênico da peça.

O construtivismo e a biomecânica implantados assim não foram apenas uma invenção espetacular de mais um encenador revolucionário, mas ao fixar a noção de teatralidade procedia a idéia mesma de autonomia teatral, isto é, a constituição de um sistema de signos pertencentes exclusivamente ao teatro. Dado que o teatro se apoia sobre a síntese efetiva e operatória da palavra, da presença humana e do espaço, a teatralidade fundada por Meyerhold leva em conta estes elementos fundamentais para integrá-los num sistema de signos específico e irreduzível a outro.

Meyerhold jamais formulou com exatidão o seu método biomecânico. Suas afirmações a este respeito ficaram vagas e dispersas em alguns escritos e tinham sobretudo, de início, um caráter polêmico contra a teoria dos “sentimentos vividos” no teatro.

Mas sabe-se que ele atribuía à biomecânica uma tarefa educativa para a formação do homem novo não só no teatro, mas na vida. Este homem, interveniente radical no seu tempo e no seu espaço, um ator de absoluta flexibilidade corporal e grande capacidade rítmico-musical, jamais se afigurava para Meyerhold como um ator “sem sentimentos” técnico simplesmente, desconectado emocionalmente com todos os demais elementos que o rodeiam.

Ora, não resta dúvida, que este teatro participa de toda uma orientação da cena moderna da década de 10 e 20, na qual se integram encenadores importantes, tais como, Max Reinhart, Gordon Craig, Georg Fuchs, Adolphe Appia, e, sob certo sentido, B. Brecht, cujas propostas de novas alternativas para o teatro realista-naturalista, passam, antes de mais nada, por uma estética teatral anti-literária, ou pelo menos, por uma “praxis” teatral, onde as palavras, isto é, o aspecto “literário” do drama, exercem uma função muito diferente se comparada com encenadores na tradição de um Stanislávski ou de um Nemiróvitch-Dântchenko.

O teatro de Meyerhold, bem como o de toda a vanguarda teatral e seus diferentes desdobramentos no teatro contemporâneo, incidirá justamente nessa renovada articulação do jogo teatral a

função determinante do corpo do ator enquanto instrumento fundamental na busca da significação mais profunda da própria teatralidade.

Há hoje toda uma linha de pesquisa no campo da interpretação do ator vinculada à chamada "antropologia teatral" que pretende estudar o comportamento fisiológico e sócio-cultural do homem em uma situação de representação. A investigação profunda, desde A.Artaud e J.Grotowski e retomada por Eugenio Barba, das técnicas do ator tradicional oriental (a ópera de Pekin, a dança balinesa, o teatro japonês), pretende, através de técnicas extra-cotidianas do corpo, buscar os princípios que estruturam uma pré-expressividade do ator. Assim explicita Barba:

*Na tradição ocidental, o trabalho do ator foi orientado por uma trama de ficções, de "se" mágicos que têm a ver com a psicologia, o caráter, a história de sua pessoa e de sua personagem. Os princípios pré-expressivos da vida do ator não são algo frio, relacionado com a fisiologia e a mecânica do corpo. Mas estão também baseados numa trama de ficções, "se" mágicos, que têm a ver com as forças físicas que movem o corpo. O que o ator busca, neste caso, é um corpo "fictício", não uma personalidade fictícia".<sup>1</sup>*

Também Appia havia esboçado em 1919 uma teoria teatral baseada em concepções estéticas que se aproximam intimamente de Meyerhold, como também, depois, de Artaud e Grotowski, pelo conjunto de princípios a que recorrem e que convergem para a estruturação da linha de força do teatro moderno e contemporâneo, em especial no que diz respeito à pureza do simbolismo do teatro oriental, pretendendo que o ator é o próprio teatro, na medida em que pode transmitir emoções, idéias, sentimentos e pensamentos através do corpo, sem o recurso da expressão verbal. Escreve o teórico suíço:

---

(1) Cf. Eugenio Barba, "Antropologia Teatral" em Nicola Savarese e Eugenio Barba, *Anatomia del Actor*, Dicionário de Antropologia Teatral, grupo Editorial Gaceta, s.A./International School of Theatre Antropology, tradução Bruno Bert, México, 1988, p.29.

*O corpo, vivo e móvel, do ator é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (com ou sem música) a arte dramática deixa de existir; o ator é portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na ação. Numa das mãos, o ator apodera-se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos fatores. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática.*<sup>2</sup>

Trata-se afinal, de “realismo”? Que tipo de “realismo”? É possível se falar em “realismo” com respeito ao teatro e à poética cênica de Meyerhold?

Um primeiro componente que se observa é a oposição à concepção tradicional da arte como “mimesis” tal como formulada especialmente pelo naturalismo, pressuposto genérico e comum a todas as correntes das vanguarda. Nessa perspectiva, o teatro de Meyerhold se propõe a liberação da tarefa de reproduzir “fotograficamente” a vida, convertendo-se numa forma de expressão baseada essencialmente na invenção formal e orientada no sentido de representar o aspecto inhabitual e inesperado do mundo.

Se a linguagem realista-naturalista, além do princípio da mimesis, postula a identidade entre a coisa representada e o significado, isto equivale a dizer que o significado artístico coincide com os acontecimentos apresentados no palco.

A poética cênica meyerholdiana, contrária ao postulado naturalista, baseia-se no critério da não coincidência entre o significado e a coisa representada, o que implica basicamente numa poética antiaristotélica, contrária à identificação do espectador com a cena e dirigida, isto sim, a um distanciamento reflexivo que permita fomentar o enriquecimento da própria sensibilidade e da consciência crítica e estética.

---

(2) Cf. Appia, A., *A Obra de Arte Viva*, Editora Arcádia, Lisboa, s/d., p.32.

Se a grande questão da modernidade, ou se quisermos, da pós-modernidade, assenta-se na desintegração do signo e, mais ainda, no seu progressivo esvaziamento nos dias de hoje, para fazer recuar infinitamente o seu objeto até pôr em causa, de maneira radical, a estética secular da “representação” é de se supor que as idéias e mesmo a “praxis”teatral de Meyerhold apresentam virtualidades cujas consequências permanecem ainda imprevisíveis.

De fato, certos recursos cênicos da poética teatral do encenador russo se apresentam com uma certa constância nas várias e diferenciadas propostas contemporâneas que parecem propor, como parecia antecipar Meyerhold, que a base da problematização radical de uma estética radica na própria crise da totalidade dos valores sobre os quais se apoia o mundo e que perdem a sua razão de ser, despidos que são de sua dimensão de fundamento último e estável. Daí a pesquisa contínua que se prolonga no teatro contemporâneo de novas e muitas vezes contraditórias estruturas, porque o fundamental não consiste apenas em recusar, por estas ou aquelas razões, preceitos tradicionais: o que a inspira é a convicção da impossibilidade de segui-los porque é o próprio sentido da realidade que se encontra em crise.<sup>3</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- APPIA, A., *A obra de Arte Viva*, Editora Arcádia, Lisboa, s/d.
- ALPERS, B.V., “O Meyerholde”(Sobre Meyerhold), em *Iskânia nóvoi stsêni* (Pesquisas da nova cena), Editora Iskustvo, Moscou, 1985.
- ARTAUD, A., *O Teatro e seu duplo*, Editora Max-Limonad, São Paulo, 1984.
- BORNHEIN, G., *O Sentido e a Máscara*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.
- CAVALIERE, A., *O Inspetor Geral de Gogol/Meyerhold-Um espetáculo síntese*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1996.
- D'HOMME, S., *La Misce-en-Scène d'Antoine à Brecht*, Ed. Nathan, Paris, 1959.

---

(3) Cf. a propósito Bornhein, G.A. “Questões do Teatro Contemporâneo” em *O Sentido e a Máscara*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

GROTOWSKI, J., *Em busca de um teatro pobre*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1976.

MEYERHOLD, V., *Státi, písmá, retchi, bessedi*, (Artigos, cartas, discursos, conversas), Editora Iskustvo, Moscou, 1968 2 volumes.

RIPELLINO, A.M., *O Truque a Alma*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1996.

RUDNITZKI, K., *Meyerhold*, Editora Iskustvo, Moscou, 1981.

RUDNITZKI, K., *Meyerhold, The Director*, trad. George Petrov, Ann Arbor, Ardis, 1981.

**RÉSUMÉ:** *Alors qu'on peut observer aujourd'hui un regain d'intérêt croissant pour la vie et l'oeuvre du metteur en scène russe V.E.Meyerhold, en partie grâce à la possibilité d'accès aux archives soviétiques en Russie et à la diffusion de nouveaux documents, le présent article se propose d'insister sur l'actualité des enjeux artistiques de ce metteur en scène et d'analyser certaines questions encore polémiques, concernant l'esthétique de l'interprétation théâtrale.*

**Mots-clés:** *théâtre, acteur, spectacle, drame.*