

ESTUDO SOBRE A UTOPIA CONSTRUTIVISTA DE VSÉVOLOD MEYERHOLD¹

Vadim Scherbakóv

Tradução²:
Maria Clara Coelho

Resumo: Meyerhold sempre foi fascinado pelos conceitos de arte transformando e criando vida. Ele estava profundamente preocupado com a indisposição dos russos em obedecer ao lento curso da evolução. Os experimentos do encenador ao estabelecer o espetáculo como encontro de massa e o conceito de propaganda revolucionária monumental, como foram apresentados no Teatro da RSFSR-1, provaram ser bem-sucedidos e convincentes. No entanto, a Moscou soviética fecha o teatro. Como Meyerhold confiava nos líderes do partido, ele considerou o fechamento do seu teatro uma prova de que o país soviético não precisava de uma arte cênica profissional. Assim, a ideia construtivista da arte que visa a projetar a vida de acordo com leis artísticas mostra a saída para o impasse. Se o artista de teatro deve estar efetivamente envolvido no processo de criação de um novo ser humano harmonioso, Meyerhold irá criá-lo a partir do desenvolvimento de métodos de treinamento para atores. O método foi encontrado na Biomecânica.

Palavras-chave: Vsévolod Meyerhold; construtivismo; Biomecânica; o Homem Novo produtivo; Utopia; arte criando a vida; espetáculos de massa; Cultura Proletária

¹ Este artigo foi publicado em inglês pela Atlantis Press em dezembro de 2018. Ele faz parte do volume: Proceedings of the 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018). DOI: <https://doi.org/10.2991/icassee-18.2018.139>

² Revisão de Vanessa Teixeira de Oliveira.

I. Introdução

Os Construtivistas estavam atraídos pela linguagem dos números e pelos símbolos matemáticos. A clareza pura deles parecia adequada às tarefas definidas para a arte pelos artistas que se empenhavam em organizar a vida. Foi, portanto, lógico que uma de suas exposições conceituais tenha sido intitulada "5 x 5 = 25". A exposição de cinco artistas que submeteram cinco trabalhos cada – refletindo o significado da equação – chamou a atenção de Vsévolod Meyerhold. Obviamente, ele já estava familiarizado com as ideias dos Construtivistas e com o trabalho artístico deles. No início da década de 1920, o Reformador do Teatro torna-se parte integrante do grupo Construtivista. Sua primeira – e mais importante – resposta aos *slogans* dos Construtivistas foi a Biomecânica. Para comparar os fatos acima mencionados – ou, falando em linguagem algébrica, as variáveis – seria necessário encontrar a fórmula exata do construtivismo no teatro e determinar o lugar da Biomecânica de Meyerhold nessa fórmula.

O Construtivismo no teatro é comumente entendido como experimentos de colaboração entre diretores de teatro e artistas engajados, de alguma maneira, nesse movimento artístico. Alguns desses experimentos abriram novos horizontes no desenvolvimento do teatro e causaram impacto na atuação. Porém, com frequência, eles representaram exemplos de uma utilização bem-sucedida do *design* na moda. Não importa o quão fortemente os Construtivistas lutaram contra o dogma da percepção estética de uma obra de arte como um valor em si mesmo, suas criações tinham características estilísticas óbvias que eram capazes de existir independentemente dos conceitos ideológicos deles. As formas de arte construtivistas desenvolveram uma tendência da moda que perdurou por um certo tempo, e o teatro não hesitou em fazer uso dela.

Aleksandr Taírov no *Kamerny Theatre* [Teatro de Câmara] fez mais de uma dúzia de produções em parceria com artistas que pertenciam ao grupo dos Construtivistas. Ele soube como explorar a moda do momento e como adaptar as novas descobertas nas artes visuais às necessidades do teatro. Taírov não estava interessado na tarefa de construção da vida, que era a ideia-chave dos

Construtivistas. Ao longo de sua trajetória artística, Taírov viu o teatro como uma arte profissional, um festival de habilidades dos atores, que cria imagens ricas de emoção.

Ao contrário de Taírov, Meyerhold se deixou levar pelas novas ideias. Ele se abriu para essas ideias e desenvolveu sua própria resposta artística aos desafios propostos por elas. Ele acreditava sinceramente que o teatro era apenas uma ferramenta para a transformação da vida. Mas mesmo com essa crença, Meyerhold parecia ser capaz de encontrar em cada caso as decisões mais teatrais. Não é de admirar que ele tenha recebido informalmente o título de "Mestre". Ele conhecia muito bem seu aparato e o entendia profundamente.

II. As produções construtivistas de Meyerhold

Meyerhold encenou apenas três produções no estilo construtivista – "O Corno Magnífico", "A Morte de Tarétkin" (ambos em 1922) e "A Terra Encabritada" (1923). Já na primeira produção, Meyerhold demonstrou exaustiva e explicitamente os princípios da nova cenografia. A cenografia do "Corno", criada por Liubov Popova, tornou-se um útil "instrumento para atores". A construção não sugeria nenhuma imagem, rompendo decisivamente com o ilusionismo. O que ela apresentou foi uma combinação artisticamente organizada em um espaço-instalação com diversos níveis, passarelas, escadas, rampas e elementos rotativos. Obviamente, às vezes o público atribuía certas imagens à estrutura de madeira. Alguns, seguindo a trama da farsa de Fernand Crommelynck, pensaram ter reconhecido o moinho. Para Serguei Tretiakóv, a estrutura era "o andaime do mundo em construção" [1] - um símbolo da contemporaneidade da nova arte teatral e sua consonância com "o momento presente".

Isso foi claramente contrário aos pronunciamentos dos criadores da produção, e mais tarde até forçou os historiadores da arte a recorrerem a todos os tipos de argumentos apologéticos – como se essa "visualidade" tivesse se infiltrado na performance contra a vontade da cenógrafa e do encenador como consequência de um pensamento artístico genérico etc. Na realidade, isso não foi um resultado

do subconsciente dos autores, mas deveria ser explicado pela propriedade fundamental da atuação. Na análise do Construtivismo efetuada por Tadeusz Kantor, encontramos um "superobjetivo" formulado precisamente do Construtivismo: um artista buscou criar um parceiro material para os atores, para ter um *performer* adicional capaz de suas próprias ações no palco [2]. E, como sabemos, qualquer ação que aconteça no palco - não importa o quão formal, técnica ou "não-objeto" ela seja – será inevitavelmente interpretada pelo público como representação de uma determinada imagem. Certamente, algo muito semelhante pode ser dito sobre a percepção de outras formas artísticas: ao ouvir música, olhar um ornamento ou uma pintura abstrata, muitas vezes procuramos e encontramos uma história. No entanto, a combinação de ações físicas concretas executadas no palco por um ser humano e o espaço de atuação artificialmente organizado permite e até dita a busca de significados figurativos.

A ideia de desistir dos figurinos das personagens foi um outro princípio que também funcionou muito bem em "O Corno Magnífico". Os atores estavam vestidos com uniformes padronizados feitos em lona cinza-azulada, e a única diferença eram os trajés femininos: saias, ao invés de calças. Essa combinação sem precedentes de blusas e calças largas desempenhou a função dos macacões de trabalho usados pelos operários, evocando pensamentos futuristas agradáveis sobre o maravilhoso futuro da indústria soviética. A uniformidade dos figurinos era a melhor maneira de enfatizar o *pathos* coletivista do espetáculo. Ao assistir a um grupo de pessoas jovens e fortes trabalhando de forma tão eficiente e harmoniosa como se fossem um só corpo, o público inevitavelmente passou a acreditar na chegada iminente de um novo mundo.

Assim, as criações construtivistas de Meyerhold encarnaram muitas das máximas declaradas pelos ideólogos do movimento. Deve-se acrescentar que em todas as três produções o diretor rompe propositalmente com o proscênio. Essas produções não precisaram de nenhum espaço teatral especialmente equipado. A construção cenográfica poderia ser facilmente montada em qualquer lugar – como em uma praça ao ar livre. A arte teatral declarou explicitamente sua intenção de

sair para a cidade, de fazer parte dela, de organizá-la de uma nova forma, provendo meios expressivos para encarnar as emoções humanas.

Provavelmente o único requisito do dogma construtivista que as três produções de Meyerhold não podiam atender plenamente era o princípio de desistir de uma atuação profissional. Observando os atores bem treinados seguindo as instruções do encenador, dificilmente se poderia acreditar que os proletários soviéticos seriam capazes de atingir esse nível de atuação tão rápido. Entretanto, a pouca idade dos performers deu aos teóricos alguma esperança. No elenco, apenas os nomes de Igor Ilínski e María Babánova já eram conhecidos do público moscovita. Os outros eram estudantes de graduação dos Ateliês Estatais Superiores de Teatro (GVYTM), completamente desconhecidos. No entanto, no segundo ano de estudos, os jovens atores já possuíam as habilidades que poderiam impressionar o público mimado de Moscou. Portanto, para os promotores da "Arte Produtivista", esta foi a evidência de um grande potencial da Biomecânica de Meyerhold como um método de ensino.

No que concerne à pintura, a ideologia construtivista funcionou muito bem. A noção de um valor estético intrínseco a uma pintura já era coisa do passado. Um artista não deveria mais retratar nada. Ele se livra do cavalete e assume uma máquina para organizar um novo modo de vida em suas várias formas práticas, de acordo com seu gosto e habilidade. Mesmo muito críticos à arte de cavalete, os construtivistas não negaram a necessidade de um artista profissional. Eles rejeitaram apenas a palavra, que estava comprometida por ter servido ao poder e aos bolsos do dinheiro por séculos. Ao mesmo tempo, eles enfatizaram o importante papel do criador de formas artísticas.

III. Teoria do Produtivismo no teatro

Não foi tão fácil com o conceito construtivista de teatro. A situação tradicional, em que um punhado de profissionais se apresenta diante de uma multidão de espectadores, sentados em um auditório escuro, foi declarada

ultrapassada e até mesmo uma alienação de classe. O futuro pertencia ao “jogo livre dos trabalhadores”!

Um grande interesse na abordagem científica dos problemas “superestruturais” fez com que os construtivistas adotassem a teoria dos reflexos condicionados e associados, colhida nas obras de Ivan Pávlov e Vladímir Békhterev. A vida de indivíduos e grupos é caracterizada pelo acúmulo periódico de tensão mental seguido por uma descarga emocional [3]. Um proletário experienta, digamos, raiva contra as intrigas do imperialismo mundial. Ou, ao contrário, ele está se regozijando com o fato de viver no único país do mundo onde a ideologia definitiva e verdadeira prevaleceu. Esses sentimentos vão se fortalecendo gradativamente até chegar a uma emissão espontânea em uma performance em que o proletário se opõe ou glorifica a fonte relevante de tensão emocional.

É curioso que na maioria das vezes a emoção da exultação seja mencionada em tais construções teóricas. No início da década de 1920, não haviam chegado ao ponto de adoração aberta aos líderes do país. Mas a máxima da melhor sociedade do mundo já estava firmemente implantada na mente das pessoas. Era por isso que o trabalhador soviético nada podia fazer senão regozijar-se no seu tempo livre.

Assim, as apresentações em massa envolvendo trabalhadores deveriam substituir o teatro profissional. Admitindo que um artista é um especialista na produção de valores intelectuais na área das emoções, os ideólogos da nova cultura facilmente encontraram um lugar para o encenador teatral. Um encenador era definido como um organizador de espetáculos de massa. Aleksei Gan – autor do “Manifesto do Construtivismo” – se autodenominou “um *designer* de ação de massa”. Boris Arvátov, um ideólogo ativo da Cultura Proletária e próximo dos construtivistas, afirmou que “... um encenador deve ser transformado em um mestre de cerimônias do trabalho e da vida” [4]. Mas então, como definiríamos o ator, o participante de um espetáculo?

Isso nos leva ao ponto mais interessante. O modelo do “Produtivismo” do teatro do futuro estava fortemente focado na atuação proletária amadora. Para se

tornar “real”, isto é, organizador-da-vida ao invés de reflexo-da-vida, o teatro construtivista deveria “...transformar o ator especialista na ação estética, em um ser humano harmonioso e socialmente ativo” [5]. É importante notar que o estético aqui é substituído pelo social, reconhecendo como artisticamente valioso apenas o que era socialmente significativo.

Mas a mensagem mais essencial na passagem citada é a confiança no surgimento de um novo ser humano que será capaz de encarnar suas emoções em performances atraentes e espetaculares. Claro, tal indivíduo harmonioso ainda deveria ser criado. Aleksei Gastev, o poeta construtivista e diretor do Instituto Central do Trabalho escreveu em um de seus poemas:

“Vamos construir a nós mesmos!
A humanidade aprendeu a cultivar coisas.
Chegou o tempo de um cultivo cuidadoso do homem” [6].

A tarefa de um “cultivo cuidadoso” gerou um grande número de novas tendências no círculo dos artistas radicais. Alguns deles se interessaram pela teatralização da cultura física. Outros se empolgaram com a ideia de introduzir elementos artísticos na formação militar universal [7] ou de integrar o “Taylorismo” na organização do trabalho. A biomecânica parecia ser capaz de unir tudo, pois combinava todas essas tarefas. A biomecânica se baseava em um sistema de reações musculares bem desenvolvido. Ela sugeriu exercícios que ajudaram a aperfeiçoar os movimentos de ataque. Meyerhold insistiu que a biomecânica empregava, entre outras coisas, os princípios de Frederick Taylor, ajudando um ator a gastar economicamente energia ao cumprir as instruções do encenador. Não é de se admirar que Arvátov, em um artigo escrito em 1922, agradecesse aos céus o novo fenômeno do teatro construtivista: “Construído sobre um gasto racional da energia do movimento e sobre as leis psicofísicas do corpo humano, a Biomecânica, pela primeira vez na história mundial, tenta ensinar o que deve ser aprendido por quem quer ser um membro eficiente da sociedade. A biomecânica finalmente conseguiu reunir a organização na arte e na vida” [8].

Meyerhold também fez fortes declarações a favor da teoria do “Produtivismo”. Em 1922, a relação dele com o Construtivismo era muito harmoniosa. Pode-se dizer que Meyerhold sempre foi entusiasmado pelo conceito artístico de construção-da-vida. Claramente, ele compartilhava da forte relutância em aceitar o ritmo lento de evolução da vida que era típico de um homem russo. Caracterizado por Mikhail Tchêkhov como “um estudante que finge ser um Bolchevique” [9], ele estava apaixonadamente envolvido em acabar com a matéria inerte tanto na época do Simbolismo Russo quanto na época do “Teatro Outubro”.

A experiência do espetáculo-comício e da propaganda revolucionária monumental com os meios da arte da atuação apresentados por Meyerhold no Teatro da RSFSR-1 parecia bem-sucedida e convincente. Mas as autoridades estatais fecharam o Teatro, Meyerhold foi privado do palco e não teve mais a oportunidade de servir ao poder com seus “espetáculos extraordinários” [10]. Basta se pensar no fato de que não foi o Czarismo e nem o saco de dinheiro capitalista que tirou o teatro dele, mas o mesmo governo bolchevique que o encenador tanto acolheu, compartilhando totalmente de seus ideais.

Meyerhold confiava nos líderes do Partido, e aparentemente aceitou o fechamento de seu teatro como uma evidência de que o país soviético não precisava da nova arte cênica profissional. Isso parecia indicar que os bolcheviques queriam manter os tradicionais teatros museificados do jeito que eram, porém pretendiam desenvolver outras formas de atuação como parte da cultura proletária do futuro. A saída foi sugerida pelas ideias construtivistas da arte como construção-da-vida. Uma vez que se esperava que um artista se engajasse no processo de criação de um homem novo harmonioso, Meyerhold inventaria um novo sistema de treinamento de tal homem por meio do teatro.

O *Boletim Teatral* (*Vestnik Teatra*), na edição de 22 de fevereiro de 1921, anunciou a abertura de uma Escola Técnica de Teatro sob a liderança de Meyerhold. O acento industrial foi manifestado até mesmo no fato de que a nova instituição foi chamada de “Escola Técnica” ao invés de “Estúdio” ou “Academia. O currículo incluiria, entre outros assuntos, “a pesquisa laboratorial e a demonstração de trabalho em material específico que revela a natureza industrial da arte teatral”.

A nova Escola visa a facilitar a formação de “associações automotivadas de estudantes que serão encarregados da criação de espetáculos que os levariam a uma participação direta na vida industrial pública”. Na última fase da formação, os aprendizes deveriam cursar as seguintes disciplinas: “criação de *design* artístico para processos industriais em relação à ciência organizacional; domínio do método para apresentações simples e festivais folclóricos” [11].

Na época em que a Escola foi inaugurada, em setembro de 1921, ela já havia sido renomeada como “Ateliês”. No início, chamava-se GVMYRM (Ateliês Estatais Superiores de Encenação) e, posteriormente, quando foi aberta uma classe de atuação, a Escola ganhou o título de Ateliês de Teatro (GVMYTM). Isso não significa que Meyerhold renunciou à abordagem tecnológica para a educação dos atores. Mas foi importante para ele demonstrar uma proximidade com os Ateliês Estatais Superiores de Arte e de Técnica (VKHUTEMAS) e com os Construtivistas.

Ocupado com a organização das oficinas, Meyerhold está, ao mesmo tempo, ativamente envolvido em mais um evento importante. Ele faz uma apresentação em uma reunião do Conselho Supremo de Cultura Física relatando seus esforços e realizações na integração de elementos do teatro nos esportes de massa. Uma reportagem de jornal diz: “Meyerhold quer lidar com os problemas do teatro de hoje e com o declínio da cultura teatral”. Seu objetivo é libertar a ação dramática da “atmosfera sufocante das coxias e da moldura do palco” e identificar uma nova cultura de teatro de massa que seria atraente para o “homem novo”. Meyerhold conecta parcialmente o problema do teatro moderno com as mudanças na política econômica, que provocaram um *boom* de farsas e operetas. Ele acredita que o modelo de teatro da sala fechada está desatualizado e que um renascimento da cultura teatral só é possível “no território do Treinamento Militar Universal e não nas premissas do teatro profissional” [12].

Nos Ateliês e em suas atividades sob o Conselho Supremo de Cultura Física (chefiado por Nikolai Podvóiski, o iniciador do treinamento militar de cidadãos russos), o principal método de ensino de Meyerhold era a Biomecânica. Considerando a realização teatral como um processo de criação de “formas plásticas no espaço”, Meyerhold desenvolveu um conjunto de exercícios. Os

exercícios representavam peças em miniatura com enredos simples, e consistiam em movimentos expressivos de um corpo humano que se alternavam em um ritmo complexo. Os exercícios de Meyerhold diferiam fundamentalmente dos treinamentos tradicionais de movimentos cênicos, a principal diferença residiria no fato de que esses exercícios não estabeleciam nenhuma tarefa de atuação. O ator não deveria atuar.

Embora os exercícios devessem ser demonstrados diante de um público potencial, eles exigiam dos atores apenas uma execução perfeita em termos de formas e ritmo. Nos espectadores, no entanto, os exercícios produziam uma impressão de domínio perfeito da atuação!

Novamente, essa é a lei de uma ação teatral ao ser desempenhada – uma sequência de movimentos bem estruturada e executada dinamicamente, que cria inevitavelmente um fluxo de imagens na mente dos espectadores. O público completa e preenche as imagens com significados, e da sequência de movimentos inteligentemente construída deriva uma melodia.

O método de Meyerhold aparentemente parecia um instrumento inestimável para cumprir as tarefas dos construtivistas na educação teatral em massa de pessoas letradas. O método demonstrou que não havia necessidade de desenvolvimento profissional de competências e habilidades de atuação para se formar um ator. O necessário para se encenar um espetáculo de massa era fornecer aos trabalhadores um sistema bem desenhado de "formas no espaço".

Meyerhold tirou de sua experiência prática anterior o vocabulário de gestos e os enredos de seus exercícios. Explorando a natureza e as possibilidades expressivas do grotesco em seu estúdio de Petersburgo, ele trabalhou no refinamento de pantomimas tais como: atirar com arco, o jogo 'do cavalo e do cavaleiro', golpear com punhal e empurrar com o pé. Além de refinar as formas no espaço, o resultado alcançado por Meyerhold por meio de seu trabalho no Estúdio foi a definição do grotesco como uma montagem de extremos incompatíveis.

Esse tipo de montagem move o conflito dramático – que é a essência da ação dramática – dentro de uma imagem artística. Antes mesmo de qualquer colisão com outras máscaras acontecer, uma personagem grotesca carrega um

conflito e, portanto, já é interessante para o público. Tal montagem revela conexões incomuns entre extremos justapostos e serve para aguçar o paradoxo que subjaz a uma imagem artística. Além disso, o grotesco como tal é a personificação de um paradoxo lógico, sua encarnação visível e sensualmente percebida.

Eugenio Barba em seu "Dicionário de Antropologia Teatral", refletindo sobre a Biomecânica, sugere que esse é um novo nome para o que costumava ser chamado de grotesco [13]. Eu prefiro considerá-la um estágio posterior e superior do desenvolvimento do grotesco de Meyerhold. Já nos espetáculos pré-revolucionários, essa maneira intrincada poderia ser vista às vezes como o estilo especial do encenador que permitiria expressar seu "estilo-montagem" como uma visão de vida. Na década de 1920, isso se transformou no método do teatro paradoxal.

Nos exercícios de movimento, Meyerhold usa o mesmo princípio de montagem que usou em pantomimas grotescas quando trabalhava no Estúdio. Ele se livra apenas dos signos do grotesco. Semelhante à pantomima, o conflito é transferido para o corpo do ator. Mas, neste caso, não são as propriedades da personagem que estão em conflito entre si, mas os movimentos direcionados de forma diferente – o braço direito luta com o pé esquerdo, o cotovelo luta com a orelha, a testa se junta à batalha com um dedo etc. E todos juntos lutam contra as leis da gravidade.

A biomecânica é um extrato da teatralidade, ela representa o resultado dos estudos de Meyerhold sobre as leis do movimento expressivo. Cada forma no espaço é um hieróglifo com seu próprio conjunto de significados. A biomecânica seleciona os hieróglifos mais conflitantes, provocadores e, portanto, mais eficazes.

Entretanto, o contexto construtivista desta apresentação me faz deixar de lado as descobertas especificamente teatrais da Biomecânica. Essas descobertas funcionarão nos espetáculos de Meyerhold, ajudando a desenvolver habilidades únicas em seus atores e, com a ajuda de seus estudantes, serão introduzidas na realização de filmes. No marco deste ensaio, vale a pena voltar às ideias de construção-da-vida pelas quais Meyerhold estava obcecado em 1922.

Poeta construtivista e reitor dos Ateliês, Ivan Aksiónov escreveu sobre o futuro da arte do espetáculo de massa: “O que um ator-proletário usará ao atuar? A resposta é evidente, mas precisa ser esmiuçada. Ele vai usar instrumentos de produção industrial. Esta é a única coisa que podemos dizer com certeza. O resto está sujeito a especulações. Seja como for, uma simples pantomima em que as pessoas agitam pinças e cinzel diante de uma máquina fresadora não é suficiente. A criação do espetáculo requer elementos que impactem os sentimentos do público, afetando a atenção coletiva. A voltagem da atenção é mantida pela diversidade rítmica desses elementos” [14].

Não vou discutir aqui a ideia ridícula de que a escolha dos instrumentos de produção de um espetáculo depende da classe a que os atores pertencem. Além disso, Aksiónov degrada jocosamente os instrumentos de produção em ferramentas de trabalho. Parece que Aksiónov precisa da pantomima industrial imaginária que resulta de tal degradação apenas para indicar que o objetivo da atuação é processar os sentimentos humanos. Me pergunto se seria tão divertido para ele assistir a um arquivo bruto processando completamente um produto intermediário do amor que é transformado por um ator-proletário em uma engrenagem polida capaz de funcionar sem interrupção na vida cotidiana.

Em todo caso, até onde sabemos, os experimentos biomecânicos com armas imaginárias de assassinato antediluvianas (pedra, arco, punhal) não levaram Aksiónov a fazer piadas. Provavelmente, isso pode ser explicado pelo fato dessas formas serem caracterizadas por condições refinadas. Os temas dos exercícios biomecânicos pareciam antiquados para os contemporâneos mesmo naquela época. No entanto, o que tornou a Biomecânica tão fascinante para os moscovitas em 1922 foi uma combinação de movimentos concretos com capacidade hieroglífica de absorver significados complexos.

A retórica da Biomecânica e as declarações teóricas feitas por Meyerhold e seus alunos também soaram impressionantes: o corpo humano é a máquina e o cérebro é o condutor. Os exercícios ajudam o aluno a organizar racionalmente seu instrumento corporal e fornecem-lhe um conjunto abrangente de formas para representar qualquer peça de teatro. A extrema expressividade dos movimentos

biomecânicos permite ao ator maximizar o impacto artístico e minimizar o gasto de energia psicofísica. Este método de treinamento traz à tona o tipo de “homem veloz” de Taylor-Gastev, capaz de melhorar seriamente a produtividade de seu trabalho em qualquer campo.

Em meio à devastação da guerra e da revolução, e do déficit total de todas as coisas vitais, esses discursos soaram alegres e apresentaram novos horizontes para o desenvolvimento. O vocabulário da engenharia parecia estar aproximando a próxima era da industrialização e abriu as portas para o maravilhoso reino do trabalho prazeroso.

Mas, na verdade, o aspecto teatral da Biomecânica parece ser um fator subordinado por Meyerhold naquela época. Para ele, a arte teatral que ele estudou tão profundamente é principalmente um condutor ou um assistente no caminho para uma nova organização da vida. Suas produções teatrais parecem não ser mais do que resultados intermediários de experimentos teatrais anteriores ou esboços de futuros espetáculos teatrais que podem ser exibidos em qualquer espaço, incluindo instalações de fábricas, canteiros de obras, parques, estádios ou espaços urbanos.

Seu principal objetivo agora é promover o método biomecânico de formação de novas pessoas perfeitas. Esta mensagem pode ser claramente ouvida nos escritos de Meyerhold daquela época.

Após a estreia de "O Corno Magnífico" em 25 de abril de 1922, foi decidido fundir o Teatro do Ator (TeatrAktiora) – onde a produção foi encenada – e os Ateliês de Meyerhold. O rascunho do anúncio, aparentemente preparado para a imprensa, afirma que "as formas de atuação demonstradas pelos associados do Teatro do Ator são a manifestação livre de seu talento inato e do treinamento que os caracteriza como pessoas da atualidade" [15].

Em 12 de junho de 1922, Meyerhold fez um famoso discurso no Pequeno Salão do Conservatório sobre “O Ator do Futuro e a Biomecânica”. Ele foi então publicado na revista *Hermitage*, e dizia o seguinte:

“O trabalho deve se tornar fácil, prazeroso e contínuo, e a arte deve ser tratada não como um entretenimento, mas sim utilizada pela nova classe como algo vitalmente necessário, como algo que facilita os processos de trabalho; teremos de mudar as formas de nosso trabalho criativo, assim como o método. [...] O labor do ator na sociedade do trabalho será considerado um produto necessário para a organização adequada do trabalho de todos os cidadãos. Mas nos processos laborais é importante não só gerir o seu tempo de lazer, mas também encontrar no fluxo de trabalho tais movimentos que garantam o máximo de aproveitamento do tempo de trabalho. Podemos ver que os movimentos de um trabalhador qualificado são caracterizados por: 1) ausência de movimentos improdutivos desnecessários, 2) ritmo, 3) capacidade de encontrar o centro de gravidade do corpo, e 4) estabilidade. Tais movimentos são ‘como com uma dança’. Um trabalhador experiente lembra um dançarino e seu processo de trabalho está no limite de se tornar uma arte; observar alguém que trabalha de maneira adequada provoca uma espécie de prazer. [...]

O Construtivismo exigia que um artista fosse também um engenheiro. A arte deveria ser baseada em fundamentos científicos e o trabalho de um artista deveria ser consciente. Atuar é principalmente a habilidade de organizar o material do ator, ou seja, um ator deve ser capaz de usar com propriedade os meios expressivos de seu corpo” [16].

O correspondente do *Teatro em Moscou* acrescenta à publicação no *Hermitage* mais uma citação muito importante da apresentação de Meyerhold: “Um ator assumirá a função de um trabalhador, e no momento de lazer atuará diante de seus colegas. Desta maneira, alcançaremos uma maravilhosa continuidade do trabalho ...” [17]

Ou seja, de acordo com Meyerhold, atuar como uma profissão independente é apenas uma coisa temporária. Com todos os benefícios que a existência de atores profissionais pode trazer, a atividade profissional deles deve ser limitada a um determinado período de transição. Idealmente, de acordo com os construtivistas, o futuro deve pertencer à atuação amadora que envolveria as massas proletárias.

A estudante dos Ateliês Zinaída Raikh tinha mais a dizer sobre isso: “Um espetáculo de massa transforma em pura realidade um tapete voador de sonho. O ‘tapete mágico’ transformado pelo trabalho das pessoas de uma imagem fantástica em um maravilhoso avião real não é mais um milagre de um conto de fadas. Da

mesma maneira, com a ajuda da Biomecânica, não haverá necessidade de se sonhar com um espetáculo de massa ou de se teorizar sobre ele ou de experimentá-lo com pouco sucesso. Sabemos que daqui a cinco ou seis anos haverá festivais teatrais que nos ajudarão a compreender a alegria da existência. Os processos de trabalho, iluminados pelo conhecimento das leis biomecânicas, serão transformados em um saudável trabalho-de-arte ou trabalho-de-alegria. É isso pelo que os proletários do mundo todo se esforçam” [18].

Em setembro de 1922, Meyerhold estava tirando férias em alta. Os produtores locais de teatro o convidaram para proferir uma palestra sobre teatro contemporâneo. Nas notas que estão hoje à nossa disposição, vemos que Meyerhold quase nunca menciona os teatros de Moscou em sua palestra. Os teatros de Moscou estão presentes apenas em uma lista do que ele não quer ver na arte teatral moderna, já que estão mortos ou morrendo. Para Meyerhold, eles não são mais do que um terreno baldio repleto de exemplos negativos. A lista de exemplos positivos é composta por referências inesperadas que estão muito distantes da prática teatral. Não posso me negar o prazer de oferecer algumas citações resumidas dessas notas:

"[...] Aperfeiçoar as habilidades de voo dos pássaros. A lentidão do aperfeiçoamento da natureza humana. [...]"

Os primeiros insetos voadores que surgiram na antiga época geológica (que começa na era Paleozoica no período Devoniano).

A seguir, no final do período Carbonífero, o primeiro pterodátilo pesado, desajeitado e cheio de dentes decolou pesadamente no ar. Cento e cinquenta milhões de anos se passaram desde então. A natureza continua aprimorando este monstro por meio de uma série infinita de experimentos sucessivos.

Na era mesozoica seguinte, no final do período Triássico, surgiram formas melhoradas de vida que são mais semelhantes às formas modernas. Por exemplo, a famosa *Archaeopteryx lithographica* mantida em Berlim é uma demonstração do grau em que a natureza aperfeiçoou o monstruoso e pré-histórico pterodátilo.

[...] O número de carros disponíveis e produzidos nos Estados Unidos anualmente: em 1900 ~ 13.524 disponíveis e cerca de 5000 produzidos; em 1918 ~ 444.349 disponíveis e 178.557 produzidos; em 1920 ~ 9.118.000 disponíveis e 2.200.000 produzidos. Agora são 10 milhões de carros e 2,5 milhões produzidos.

Tal indústria tão próspera foi criada nos últimos 25 anos. (Isso é particularmente verdadeiro para a metalurgia – siderurgia – e na indústria de construção).

Se compararmos o *archaeopteryx* (o monstro voador da era Mesozoica) de um período posterior com o pterodátilo pesado, desajeitado e cheio de dentes do período Carbonífero no início da era Mesozoica, podemos ver que a natureza levou cerca de 150 milhões de anos, uma série interminável de experiências sucessivas e de trabalho incansável para aperfeiçoar o animal voador epiterrâneo. (Que evolução dos insetos voadores da era Paleozoica para o *archaeopteryx* da era Mesozoica!)" [19].

A lógica enigmática do palestrante não é muito difícil de entender se nos lembrarmos do compromisso de Meyerhold com a abordagem construtivista para as tarefas da arte. As referências à paleozoologia evidentemente destinavam-se a mostrar o ritmo de lesma da evolução geral. Por centenas de milhões de anos, a carne “pré-histórica” tem produzido um mecanismo vivo para o voo. Então, a natureza lentamente, por meio de uma legião de gerações, transformou o desajeitado pterodátilo em um pássaro primitivo cuja máquina aeronáutica já era comparável em complexidade e eficiência aos motores modernos.

A sociedade norte-americana construída com base nos princípios da liberdade está se industrializando em um ritmo sem precedentes que não é visto em nenhum lugar da Europa. Eles estão criando uma civilização mecanizada, capaz de produzir um grande número de máquinas, o que facilita o trabalho manual.

A Revolução de Outubro criou um país de nova liberdade, o único Estado do mundo que se desenvolve de acordo com um plano científico. A sociedade soviética será capaz de acelerar os processos em que a natureza era tão lenta. Ao

estimular o “cavalo decrépito da história”, ela vai estabelecer uma produção em massa do homem novo.

Este homem será uma máquina bem ajustada que inevitavelmente será capaz de superar os capitalistas norte-americanos. Eles nos derrotam em termos de máquinas, e nós os venceremos em termos de pessoas!

Muitas outras declarações feitas por Meyerhold naquela época confirmam que essas foram as mensagens da palestra em alta. Darei os exemplos mais vívidos. Após seu retorno a Moscou, Meyerhold falava na inauguração do Instituto de Estado da Arte Teatral, formado pela fusão de várias oficinas independentes. Em seu discurso, ele explicou em termos muito claros o objetivo de seu treinamento construtivista: “O Instituto (GITIS) é uma escola de teatro do novo tipo e tem como objetivo criar um novo tipo de ator, que será um novo ser humano. Ao invés dos métodos baseados nas emoções e na psicologia que podem trazer ao psicológico a angústia pelo desconhecimento da estrutura do corpo humano, treinaremos o ator com o auxílio das ciências exatas, desenvolvendo seu intelecto, bem como com a ajuda de esportes e de exercícios biomecânicos. O Instituto criará uma matriz do homem organizado que poderá cumprir com a missão do que se chama Teatro, que é organizar as massas: uma demonstração social de entidades humanas perfeitamente organizadas” [20].

De acordo com Meyerhold, a Biomecânica ensina a habilidade de transformar o caos em um cosmos bem-organizado. Com a ajuda da Biomecânica, o homem novo será capaz de controlar seu corpo, o que inevitavelmente lhe dará poder sobre suas emoções, sentimentos e psique. Ela permite organizar todos os tipos de assunto e, portanto, racionalizá-los, purificá-los das paixões sombrias e da feiura. Enquanto esse método for ensinado apenas na escola de teatro, o ator assim treinado representará um exemplo de personalidade harmoniosa. Mas a marcha vitoriosa da abordagem construtivista da realidade levará inevitavelmente à produção em massa do homem novo. Esses são os verdadeiros objetivos da arte, e é isso que Meyerhold espera da implementação da Biomecânica na vida!

Os construtivistas e Meyerhold percorreram a mesma distância para se encontrarem. Assim, a fórmula da relação entre o Teatro Construtivista (TC) e a

Biomecânica de Meyerhold (BM) pode ser representada como uma identidade precisa:

TC = BM.

Identidade que era para ser determinada.

IV. CONCLUSÃO

A virada na percepção de Meyerhold dos objetivos finais da arte acontece em 1924, quando um novo teatro com um nome *clownesco* TIM [21] apareceu no mapa do teatro de Moscou. O novo teatro abriu com a produção farsesca, lírica e patética de “A Floresta”. Pável Markov comenta que essa produção é a manifestação de um novo fenômeno inesperado que pode ser definido como “Teatro Shakespeariano da Rússia contemporânea” [22].

A produção encenada no mais alto nível profissional foi extremamente popular e ficou por muito tempo no repertório – até o dia do fechamento do TIM foi apresentada 1.300 vezes. O enorme sucesso de “A Floresta” fez Meyerhold esquecer a abordagem construtivista da arte para sempre.

Desde então, a Biomecânica para Meyerhold continua sendo um método de treinamento, um conjunto de exercícios e meios de construção de uma personagem por meio do paradoxo. Ele também mantém relações artísticas com construtivistas - de Aleksandr Ródtchenko a Igor Selvinski. As marcas claramente perceptíveis do estilo e das formas criadas pelas descobertas dos construtivistas também não desapareceram. Esses sinais podem ser vistos no que resta da época do Teatro de Meyerhold – cartazes, desenhos cenográficos e *layouts* de materiais impressos.

Referências

[1] TRETIAKOV, Serguei. "The Magnanimous Cuckold" // **Zrelishcha**, Vol. 8, 1922, p. 12.

[2] Ref. OSINSKIY, Zbigneu. Traditions of Meyerhold in Poland (after 1945): Jerzy Grotowski, Jerzy Yarotsky, Tadeusz Kantor // **Proscenium**, Vol. 3-4, 2012, p. 288-289.

- [3] "Com o início do trabalho comunista, um novo ambiente de produção é criado, o que trará novos sistemas de descarga emocional, tanto para um ser humano coletivo como individual", – Aleksei Gan in *The Fight for a Mass Performance // On Theatre. A collection of articles*. Tver', 1922, p. 73.
- [4] ARVATOV, Boris. *Theatre as Production*. // **On Theatre**, p. 115.
- [5] Ibid.
- [6] Cit. in: SIDORINA, Elena. **Russian Constructivism: Sources, Ideas, Practice**. Moscow, 1995, p. 79.
- [7] VSEVOBUCH (Treinamento Militar Universal) – foi postulado pelo 7º Congresso do Partido Bolchevique em 1918, um sistema de treinamento militar obrigatório para homens, que era governado pelo Comissariado do Povo para os Assuntos Militares.
- [8] ARVATOV, Boris. *Theatre as Production* // **On Theatre**, p. 120.
- [9] TCHEKHOV, Mikhail. **Creative Legacy**. Moscow, Iskusstvo, 1995, Vol. 2, 1995, p. 364.
- [10] Estas palavras foram usadas como subtítulo da peça *Mistério Bufo*, de Maiakóvski, encenada por Meyerhold em 1921 no Teatro RSFSR-1.
- [11] *Theatre Technical School* // **Vestnik Teatra**, February 22, Vol. 83-84, 1921.
- [12] *Tefizkult* // **Ekran**, December 16-18, Vol.15, 1921, p.7.
- [13] BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Dictionary of Theatre Anthropology**. Moscow, —ART, 2010, pp. 52-54.
- [14] AKSIÓNOV, Ivan. *Theatre on the Move* // **On Theatre**, p. 84-85.
- [15] Ref. Announcement of the Merge of the Actor's Theatre and Meyerhold's Free Workshop. *RGALI*, 963, 1, 16, p.3.
- [16] FEDOROV, Vasili. *An Actor of the Future. Vsevolod Meyerhold's Talk at the Small Hall of the Conservatory* // **Hermitage**, June 20-26, Vol. 6, p. 10-11.
- [17] *An Actor of the Future and Biomechanics* // **Teatral'naya Moskva**, Vol. 45, June 20-25, 1922, p. 10.
- [18] Rich [Zinaída Raikh], *There Are Eighty of Us* // **Hermitage**, June 27-30, July 1-3, Vol. 7, 1922.
- [19] *RGALI*, 998, 1, 493, pp. 4-10.
- [20] *Bio-mechanics. Excerpts from Conversations with Students of Meyerhold's Workshops* // **Zrelishcha**, October 31- November 5, Vol. 10, 1922.
- [21] Abreviação do Teatro criado por Meyerhold.
- [22] MARKOV, Pável. **On Theatre**. Moscow, Iskusstvo, Vol.3, p.143, 1976.