

Vsévolod Meyerhold: a revolução do gesto na cena teatral russa no início do século XX

Morgana Fernandes Martins¹

Recebido em 1º de abril de 2018.
Aceito em 5 de julho de 2018.

Resumo: A proposta deste artigo consiste na abordagem e reflexão sobre a revolução do gesto na cena teatral russa durante os primeiros anos do século XX. A perspectiva de análise é voltada para as investigações e práticas cênicas desenvolvidas pelo encenador Vsévolod Meyerhold, refletindo de que forma ele idealizou um gestual para a cena possível de ser observado como uma proposta revolucionária para o teatro no Ocidente. O conceito de gesto é fundamentado nos estudos de Giorgio Agamben, e seu pensamento dialoga com as demais referências apresentadas ao longo do texto. Na esfera teatral, a discussão conceitual sobre o gesto se apoia nas perspectivas de Patrice Pavis e Bertold Brecht. Os estudos de Agamben, abordados neste artigo, refletem sobre uma sociedade que perdeu o domínio de seus gestos e, obsessivamente, lutou para recuperá-los. O filósofo traça paralelos com artistas e escritores que propuseram, de maneiras diversas, a recuperação da consciência do gesto. A partir desta perspectiva, este artigo aponta algumas referências artísticas que ressignificaram, cada uma a seu modo, o gesto e o corpo na arte. No foco central desta discussão estão Meyerhold e a maneira como ele revolucionou o gesto na cena teatral.

Palavras-chave: Gesto Teatral; Revolução do Gesto na Cena; Teatro de Meyerhold; Gesto do Ator Meyerholdiano

¹ Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO e pesquisadora do teatro de Meyerhold nos segmentos teórico e artístico, com foco na técnica da biomecânica teatral e na exploração da musicalidade do corpo cênico. E-mail: morganafmartins@gmail.com

Os impulsos da ressignificação gestual na cena

Quando tomamos conhecimento e refletimos acerca das dedicadas pesquisas de Vsévolod Meyerhold sobre o corpo do ator, percebemos que, não por acaso, o encenador se debruçou sobre as peculiaridades do gesto na cena teatral. O período que corresponde ao final do século XIX e início do XX introduziu na Rússia, embalada pelas tendências vindas da Europa Ocidental, sobretudo Alemanha e França, um aprofundamento a respeito dos estudos do movimento do corpo. Este contexto fez com que a própria Rússia se tornasse uma grande potência neste campo de pesquisa. Meyerhold, que sempre se mostrou atento aos acontecimentos de sua época – sendo eles artísticos, ou atuantes nas demais áreas de conhecimento – percebeu a transição que ocorria com relação ao gesto do corpo e prontamente a observou e contribuiu de forma revolucionária com o exercício do gesto na cena teatral.

É interessante, no entanto, para a composição da linha de pensamento deste artigo, discutir em primeiro momento a situação em que se encontrava este corpo durante o período das investigações de Meyerhold, especialmente voltadas para as duas primeiras décadas do século XX. É proposta, para este estudo, a reflexão de que a transição do corpo do teatro russo naturalista/realista de Stanislávski, para o corpo simbolista/construtivista de Meyerhold, não foi um fato isolado apenas no âmbito teatral e, sim, decorrente de uma sociedade que repensaria seu corpo nesta época, especialmente com relação à ressignificação de seus gestos.

Apoiado essencialmente nos estudos do filósofo italiano Giorgio Agamben

(2008), é possível refletir de que maneira ocorreu o evento identificado como o desordenamento do gesto e sua recomposição. A conscientização do movimento do corpo pode apontar, inicialmente, para o aspecto do indivíduo. Por outro lado, é possível refletir também como a consciência do corpo e do gesto pode atingir um campo dilatado, envolvendo uma esfera social. O direcionamento desta discussão abre um caminho para a observação sobre as possíveis reflexões de Meyerhold a respeito da conscientização do movimento do corpo do ator. Afinal, a técnica da biomecânica teatral de Meyerhold, maior legado deixado pelo encenador, é pautada em uma proposta de reabilitação do gesto teatral, a partir de sua consciência e forma de condução no teatro de sua época.

A perda e a reconstituição da conscientização do gesto

Agamben observou que, na virada dos séculos XIX e XX, o indivíduo, sobretudo no Ocidente, havia perdido a consciência e, de certa forma, o controle de seus gestos e, ao alcançar a noção desse fato, travou uma luta para recuperá-los. Porém, para se reapropriar do gesto, não bastava que ele reaprendesse sua execução, uma vez que já obtinha esse domínio. Era necessário, contudo, retomar a noção do gesto e, consequentemente, o controle sobre ele.

Agamben observou, a partir de estudos científicos realizados durante a transição do século XIX para o XX, a existência do que ele nomeou como uma “desordem” (2008, p. 10) nos gestos, que ocorreu, principalmente, na burguesia ocidental desta época. Como se tivesse existido uma perda do controle dos gestos e, posteriormente,

uma obsessão em recuperá-los. Essa observação feita pelo filósofo teve como ponto de partida as pesquisas realizadas pelo médico francês Gilles de La Tourette, que, entre 1884 e 1886, desenvolveu e publicou estudos clínicos que abarcaram a esfera do gesto. A síndrome de La Tourette, como ficou conhecida, é um transtorno neuropsiquiátrico que se reflete nos movimentos involuntários e incontroláveis do corpo.

Desse modo, as pesquisas de Tourette proporcionaram a Agamben uma análise que o levou a concluir a desordem dos gestos sofrida por um número significativo de pessoas no final do século XIX. O filósofo atentou, ainda, que, curiosamente, durante anos após esses estudos, até meados do século XX, praticamente não houve registros sobre casos de tourettismo. A suspeita de Agamben se direciona não ao desaparecimento da síndrome, e sim ao fato de que sua recorrência se tornou normalidade. Nesse sentido, é possível compreender o raciocínio de Agamben com relação ao que diz da perda dos gestos, referindo-se não a uma perda literal, e sim à perda do controle sobre eles:

Uma das hipóteses que se pode sustentar para explicar este desaparecimento é que, neste meio tempo, ataxia, tiques e distonias haviam se tornado a norma e que, a partir de certo momento, todos tinham perdido o controle dos seus gestos (AGAMBEN, 2008, p. 10).

A tomada de consciência da perda de controle dos gestos, no entanto, resultou, segundo Agamben, em uma busca obcecada por eles: “Para homens, dos quais toda natureza foi subtraída, cada gesto tornou-se

um destino” (AGAMBEN, 2008, p. 11). E um apelo à interiorização como caminho dessa busca foi uma marca consequente.

O ato de retomar o controle do gesto, contudo, se deparou diante de uma ineficácia: se a retomada do gesto, nesse sentido, não escapa do caminho da reaprendizagem sobre ele, como então reaprender a caminhar, por exemplo, uma vez que a execução desse ato já foi aprendida desde a primeira infância e nunca mais foi abandonada? Ou seja, como reaprender algo que nunca fora esquecido?

A partir desse raciocínio, Agamben observou na literatura e nas artes meios particulares de discutir a perda do controle e a retomada do gesto, uma vez que essas vertentes se destinam à reapropriação estética do gesto e não à busca e repetição do que fora perdido. Agamben aponta que nessas vertentes foram criadas maneiras de discutir a questão do gesto sobre diferentes linguagens e referenciou alguns dos artistas e escritores que propuseram essa prática: Nietzsche, Isadora Duncan, Diaghilev, Proust, Pascoli e Rilke.

Para o filósofo, seu pensamento a respeito do gesto se direciona primeiramente no sentido de que esse age diretamente sobre a linguagem da comunicação. O emprego do gesto na comunicação aparece quando há a impossibilidade da fala, superando, assim, a falha que deriva da própria palavra. Dentro dessa discussão, é possível sugerir, então, que o gesto se insere na linguagem para comunicar o que a palavra não alcança, porém, não somente no sentido revelador, e sim como outro meio de tentativa de comunicação.

O gesto na reflexão de Agamben é colocado, então, como “pura medialidade” (2008, p. 13), como um meio da comunicação, ao mesmo tempo em que o filósofo

percebe no gesto uma força operante sobre ela. Um gesto, sendo assim, pode estar repleto de significações e, no âmbito da literatura e das artes, ele pode adotar posturas representativas. É sob esta perspectiva que será discutido o que se pode observar como uma revolução do gesto no teatro ocidental do início do século XX e de que maneira as práticas de Meyerhold foram essenciais para este processo.

O teatro gestual e as práticas de Meyerhold

A partir da reflexão realizada sobre os estudos de Agamben, destacando deles especialmente dois aspectos – a arte como reapropriação do gesto e o gesto como linguagem de significações não verbais – é possível observar a reconstituição do gesto no teatro russo do início do século XX e como as práticas de Meyerhold foram essenciais neste contexto.

Em plenos anos de pré-revolução e redescobertas estéticas e ideológicas nas artes e literatura, Meyerhold repensou a lógica da criação teatral. Influências artísticas, científicas, filosóficas e literárias cercavam o universo criativo de Meyerhold. O corpo significativo do teatro japonês e o virtuosismo do ator da *Commedia dell'Arte*, além das práticas circenses, despertaram no encenador o desenvolvimento de uma linguagem teatral a partir do gesto. Seu conhecimento sobre música e estudos de fisiologia, psicofísica e reflexologia contribuíram para profunda investigação sobre o corpo do ator, no que corresponde ao ritmo e precisão dos movimentos e à expressividade da gestualidade cênica.

Por este percurso, Meyerhold desenvolveu práticas de treinamento do ator que

desencadearam uma nova maneira de expressar o gesto na cena. Ele propôs, desse modo, uma ressignificação do gesto, uma forma de perceber o gesto no teatro como uma categoria de linguagem. O encenador, dedicado ao estudo psicofísico do corpo do ator, desenvolveu uma intensa pesquisa que, analisada sob os parâmetros do gesto enquanto linguagem, se revela como uma vertente do *teatro gestual*.

Porém, antes de discutir o gesto na cena meyerholdiana, é necessário contextualizar a noção de gesto na esfera teatral e, a partir desse ponto, refletir sobre a ideia de um teatro gestual, ou seja, uma linguagem teatral pautada no gesto. Para embasar este tópico, tanto as teorias de Patrice Pavis, como as pesquisas de Bertolt Brecht, serão analisadas. Ainda nessa etapa, visões de Benjamin e Barthes também contribuirão com o conteúdo dos autores referidos.

Na publicação *Dicionário de teatro* (1999), o autor Patrice Pavis dedica um de seus verbetes ao termo *Gesto* (p. 184). Neste, Pavis desdobra o termo em subitens, dos quais dois deles dialogam diretamente com o conteúdo discutido nesse estudo: “O gesto como expressão” (p. 184) e “O gesto como produção” (p. 185).

Em “O gesto como expressão”, Pavis reflete a questão do gesto como um meio de expressividade do ator: “A natureza expressiva do gesto torna-o particularmente apropriado a servir à atuação do ator, o qual não tem outros meios senão os do seu corpo para expressar seus estados anímicos” (1999, p. 184). Nesse sentido, as palavras de Pavis se aproximam do pensamento de Agamben, como visto anteriormente, no que se refere ao gesto como uma “medialidade”. Ao mesmo tempo, o filósofo percebe no gesto seu poder de significação, e essa percepção se aproxima, dessa vez, da refle-

xão de Pavis a respeito d' "O gesto como produção":

Superando o dualismo impressão-expressão, essa concepção monista considera a gestualidade do ator (ao menos numa forma experimental de interpretação e improvisação) como produtora de signos e não como simples comunicação de sentidos "colocados em gesto", gestualizados (PAVIS, 1999, p. 185).

O teórico se refere à superação da impressão-expressão no sentido de que o gesto serviria, inicialmente, como um meio para o ator exteriorizar seus estímulos internos ou externos. Porém, a continuidade de seu pensamento sugere que o gesto enquanto produção de signos é uma maneira de explorar a representação dele mesmo.

Pavis menciona o encenador Jerzy Grotowski, e sua noção de gesto, para aprofundar a ideia do gesto como produção de signos: "O gesto é, para ele [Grotowski], objeto de uma pesquisa, de uma produção-decifração de *ideogramas*" (1999, p. 184). E, relacionada à ideia de decifração de Grotowski, Pavis cita a visão de Antonin Artaud: "Uma nova linguagem física à base de signos e não mais de palavras" (ARTAUD, 2006, p. 56). As visões de Grotowski e Artaud, levantadas por Pavis, sugerem que ambos pensaram no gesto enquanto seu potencial significativo. De certa maneira, é proposta, então, a ideia de que esses encenadores atribuíram ao gesto uma vertente de produção de linguagem cênica.

Pavis se refere também à *gestualidade* do ator, e define esse termo como "um sistema mais ou menos coerente de maneiras de ser corporais" (1999, p. 186), opondo-se à

individualização do gesto em si. Mesmo o teórico não deixando notoriamente explícito, é possível compor o raciocínio - a partir de suas palavras, quando se referem às "maneiras de ser corporais", como também, à "gestualidade (...) como produtora de signos" - do gesto enquanto uma categoria de linguagem teatral, sendo assim, possível pensar em um teatro gestual.

O encenador alemão Bertolt Brecht produziu extenso material a respeito do gesto na cena teatral. Seu pensamento aprofunda a reflexão sobre o tema no sentido de que, para Brecht, o gesto assume uma atitude em relação ao outro, isso tira o caráter individualizante do gesto, atribuindo a ele um aspecto social:

Chamamos esfera do *gesto* aquela a que se pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social (BRECHT, 2005, p. 155).

A partir desse pensamento, Brecht situa como a exteriorização do gesto pode ser contraditória e complexa, quando imersa no contexto teatral:

A exteriorização do gesto é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrá-

rio, todo o complexo expressivo (2005, p. 155).

Essa ideia de complexidade relacionada ao gesto, para Brecht, envolve também a maneira como ele é colocado em cena. Barthes revela que o gesto em Brecht, referido por ele como “detalhe”, é um esfacelamento do quadro criado, a fim de romper com sua coerência. Barthes se apoia nos estudos de Benjamin ao refletir sobre essa questão:

O detalhe brechtiano tem como função romper a continuidade, o empastamento do quadro; mas o quadro tem exatamente a mesma função com relação à obra toda: ele a esfacela, quer abertamente esgotar todas as significações do momento. Walter Benjamin analisou bem o alcance do gesto citacional no teatro épico: o gesto (e por extensão o quadro) é uma citação, é construído para romper uma coerência, um envenenamento, para causar admiração, para distanciar (BARTHES, 2007, p. 284).

O gesto como rompimento de uma continuidade e enquanto uma atitude social são duas das visões que compõem o campo complexo do raciocínio de Brecht sobre esse tema. Estes apontamentos servem para pensar as diversas articulações do gesto no âmbito teatral. As visões e práticas de Grotowski, Artaud e Brecht, mencionadas nesse estudo, foram empregadas para sugerir algumas possibilidades de como pensar o gesto enquanto linguagem cênica.

A partir desta ideia de investigar uma proposta de teatro gestual, é possível

discutir, sob o mesmo aspecto, a gestualidade do teatro de Meyerhold em meio ao contexto teatral produzido na Rússia no início do século XX. Para isso, é importante abordar conjuntamente algumas esferas que abarcaram o universo de pesquisas do encenador, para melhor compreender suas propostas.

O reencontro do corpo com seus gestos

A arte não foi o único campo de conhecimento que foi atingido pelas renovadas ideias a respeito do corpo e dos modos de vida ocorridos na Rússia entre os séculos XIX e XX. Em diferentes âmbitos, o corpo, nesse período, passou a ser o centro das reflexões provenientes de diversas áreas. Os mais minuciosos dos movimentos corporais (inclusive as relações corpo e mente) passaram a ser observados e, a partir disso, uma série incontável de pesquisas se originaram sobre o assunto. A historiadora Eugenia Casini Ropa, que desenvolveu pesquisas sobre a arte do movimento no início do século XX, aponta alguns dos estudos produzidos nesta época, a partir da preocupação com o conhecimento e funcionamento de diferentes setores que operam e compõem o corpo:

Nos anos que marcaram a passagem dos séculos XIX e XX, uma potente onda de renovação atravessa a Europa, seja no que diz respeito às ideias, seja no que se refere aos modos de vida. O corpo, em particular, é colocado no centro de inúmeras reflexões, concepções e experimentações que envolvem diferentes âmbi-

tos: científico, filosófico, pedagógico e artístico. A anatomia e a fisiologia revelam o funcionamento orgânico do corpo; a psicologia, a psiquiatria e a psicanálise revelam os mistérios da psique e sua relação íntima com as manifestações corpóreas; a filosofia, e Nietzsche em particular, atribui ao ser humano e ao seu corpo-mente funções que até então eram associadas com a transcendência; o dualismo cartesiano entre a *res cogitans* e a *res extensa* é constatado depois de séculos e suplantado pela visão de um homem holístico, global, cujas propriedades físicas, intelectuais e morais estão intrinsecamente conectadas e se revelam através do corpo (ROPA, 2011, p. 117).

A pesquisa de Agamben, abordada neste estudo, discute também o traço característico de uma época que passou a refletir novos caminhos a respeito de seu corpo. E, relacionado a esse período, é que Agamben observa uma busca incessante pelo gesto: “Uma época que perdeu seus gestos, é por isso mesmo obcecada por estes” (2008, p. 9).

Nas artes, essa revolução atingiu inevitavelmente os artistas que tinham como meio de expressão o próprio corpo. Atores e bailarinos, “estão entre os primeiros a experimentar uma relação diversa entre impulso interior e ação, entre emoção e expressão” (ROPA, 2011, p. 117).

As relações entre ciências e artes do corpo irão se intensificar cada vez mais e de formas profundas na virada dos séculos XIX e XX. Entre os estudiosos é possível destacar, em primeiro momento, o francês François Delsarte, que explorou o “princí-

pio das correspondências” (ROPA, 2011, p. 118), correlacionando o movimento do corpo à revelação de seus processos interiores e de sua alma. Para o mestre de atores, cantores e bailarinos, “cada manifestação dinâmica - voz, gesto, ou movimento - se torna necessariamente expressiva, uma vez que é motivada por impulsos internos que nela se revelam” (2011, p. 118).

Nesse contexto, a ideia de um corpo libertário se expandiu pela Europa, chegando à Rússia, muito em consideração pelas marcas deixadas pela inovadora bailarina Isadora Duncan:

Dançarina singular e instintiva e mulher que vivia fora dos padrões convencionais, Duncan atravessará mais tarde a Europa - sobretudo a Alemanha e a Rússia - como um furacão, iluminando as necessidades reprimidas de uma nova corporeidade e influenciando artistas de várias disciplinas, dançarinos principalmente (ROPA, 2011, p. 118).

Seguindo a trilha de Delsarte, na Alemanha, Laban e Dalcroze foram pesquisadores que também se destacaram na experimentação da arte do movimento, relacionada com as ciências do corpo. Dalcroze, musicista, empregou o ritmo musical na dinâmica gestual, e Laban defendeu a organicidade expressiva do corpo a partir do reconhecimento dos estímulos interiores.

O teatro russo de vanguarda, por sua vez, absorveu não apenas os efeitos da revolução do corpo, como, ainda, acompanhava toda a trajetória desse novo período político e social que transcorria em seu país. Não temos dúvidas de que a revolução russa, com seus primeiros estopins nos anos

iniciais do século XX, a qual se debruçou enquanto ato manifesto sobre o corpo do operário, influenciou diretamente na recomposição do gesto de sua sociedade e, também, do seu teatro.

Meyerhold, profundamente engajado com a revolução, transferiu para o treinamento de seus atores o exercício e a estética da Taylorização², devido ao seu interesse pela máquina, pela fábrica e pelo gesto do operário. A própria técnica da biomecânica teatral expôs reflexos característicos deste período. O espetáculo *O Corno magnífico*, que estreou em 1922, apresentou, por meio do corpo biomecânico, o gesto inspirado na prática do corpo/máquina observado no limiar dos séculos XIX e XX. A pesquisadora Picon-Vallin nos relata este acontecimento:

A biomecânica, da qual foi feita uma demonstração pública no dispositivo histórico do Corno Magnífico, em 1922, é um dos slogans do Outubro Vermelho que estigmatiza a herança idealista dos teatros russos do século XIX, Teatro de Arte de Moscou incluído, e cristaliza os princípios ideológicos dos vanguardistas produtivistas e construtivistas: ator-operário, palco-oficina

² Taylorização ou Taylorismo é um conceito que tem origem no sistema organizacional de trabalho proposto por Frederick Winslow Taylor no final do século XIX. Seu método consiste na divisão das tarefas laborais em diferentes sequências e funções, garantindo maior produtividade no menor espaço de tempo possível. Este sistema faz com que um operário de fábrica realize movimentos repetitivos e mecânicos, controlando o emprego de energia do corpo, a fim de garantir sua segurança física e a agilidade de sua produção. Este sistema de Taylorização foi introduzido de forma marcante na industrialização da Rússia do período revolucionário, chegando a influenciar a cena artística da época.

de fábrica, taylorização da atuação ecoando as palavras de ordem leninistas e a favor do taylorismo que entusiasma os artistas de vanguarda (2013, p. 73).

A partir dos reflexos de uma sociedade em transição, é interessante discutir também as entranhas do teatro da época, a fim de perceber as relações entre os acontecimentos da área externa desta sociedade e do interior das escolas de teatro.

Entre os séculos XIX e XX, o Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Constantin Stanislávski e Vladímir Dântchenko, vivenciava glorioso período de produção teatral, a partir da firme estética adotada pela companhia: “A verdade do Teatro de Arte devia acabar com todos os chavões petrificados das tradições e todas as convenções envelhecidas do teatro” (ROPA, 2011, p. 28).

Essa *verdade* cênica foi uma constante busca de Stanislávski. Para alcançá-la, o encenador desenvolveu métodos que sustentaram o realismo estabelecido no palco. O pesquisador J. Guinsburg esclarece a respeito do real e da verdade na cena stanislavskiana:

Com efeito, um ponto crucial no modo como Stanislávski faz e pensa teatro é a questão da verdade e realidade na arte. Costuma-se confundir os dois termos, ou seja, o real é o verdadeiro; e uma vez obtido o real, a verdade artística seria a resultante necessária (GUINSBURG, 2001, p. 4).

Se a verdade artística era uma resultante, Stanislávski criou caminhos para se chegar até ela. A esfera emocional, junto com a imaginativa e a carnal, se intercro-

zam, e é nessa conjunção que “reside a autenticidade do representado, isto é, a sua verdade” (2001, p. 6).

O pensamento de Stanislávski condizia com uma expressividade corporal que partia da interiorização e resultava na exteriorização do gesto em busca do *real* na cena. Como observou Ropa, os artistas cênicos dessa época procuravam por “interior e ação”, “emoção e expressão”, e Stanislávski, dentro desse contexto, dialogava diretamente com esse pensamento.

Nesse sentido, é possível associar a pesquisa do diretor do TAM com o estudo de Agamben no ponto em que ele observa no indivíduo a busca pela recuperação do gesto por meio da interiorização: “É nesta fase que a burguesia, que poucos decênios antes ainda estava solidamente em posse dos seus símbolos, é vitimada pela interioridade e se consigna à psicologia” (AGAMBEN, 2008, p. 11). Vale lembrar que a burguesia russa era o principal público das montagens de Stanislávski e, sendo a interioridade uma preocupação destacável no espectador, o encenador mostrou que seu pensamento dialogava diretamente com ele, se apropriando da arte para discutir suas inquietações.

De certa forma, porém, mesmo Stanislávski fazendo florescer em sua concepção maneiras geniais de pensar o teatro, rompendo com convenções obsoletas e formas ultrapassadas, o diretor, no início do século XX, percebeu um impasse em sua criação. Hábil em explorar o realismo histórico e psicológico nas montagens de Tolstói, Tchékhev e Górkí, Stanislávski se deparou com o insuperável desafio imposto pela própria época: “A vida da sociedade russa após a revolução de 1905 mudara e tornara-se mais complexa, e a arte, por sua vez,

também devia passar por mudanças” (ROPA, 2011, p. 29).

Essa mudança representava a passagem do realismo para o simbolismo nas artes cênicas. O cotidiano na cena, a partir dessa transformação, já não tinha mais o mesmo efeito, e os textos de Maeterlinck eram alguns dos indícios que revelavam que o realismo já não comportava mais os anseios exigidos pela arte vanguardista da Rússia do início do século XX.

Stanislávski, que poderia, por sua vez, permanecer no campo seguro de um teatro produzido para a burguesia, percebeu os anseios artísticos da época e decidiu se aventurar na estética simbolista. Ciente, porém, das dificuldades em decifrar os códigos que essa nova proposta exigia para a cena, Stanislávski convidou seu ex-ator, Meyerhold, para montar encenações teatrais, seguindo as perspectivas artísticas da época.

Meyerhold estava atento às ideias de um novo teatro quando, em 1902, decidiu sair do Teatro de Arte para explorar, em uma província próxima a Moscou, as práticas teatrais experimentais. Em 1905, ele retornou ao TAM, sob convite de Stanislávski, e juntos fundaram o Teatro-Estúdio, um laboratório de investigações de novas técnicas de atuação, sugerindo, assim, uma renovação na arte dramática russa.

Sob um contexto de propostas abertas, questões emergiam acerca da identidade do Teatro-Estúdio: “Não havíamos definido até então que rosto teria o teatro [Teatro-Estúdio], ao colocar lado a lado em seu repertório Maeterlinck e Górkí, Przybyszewski e Ibsen, Verhaeren e Polevói (*O heroísmo russo*)” (MEYERHOLD, 2012, p. 29). Destes respectivos autores, textos como *As sete princesas*, contos de Górkí, *Neve*, *A comédia do amor*, *As auroras*, dentre outras

obras, foram cogitadas como material de experimentação do laboratório.

Um dos textos trabalhados no Teatro-Estúdio com a finalidade de montagem cênica e que deixou marca na carreira de Meyerhold e na história do teatro russo foi *A Morte de Tintagiles* de Maeterlinck. A encenação, construída até o ensaio geral, não experimentou o encontro com o grande público, porém, seu processo foi fundamental diante do contexto simbolista que se originava. Foi a partir dessa pesquisa cênica que Meyerhold abriu caminho para o teatro de “convenção consciente”, termo divulgado pelo poeta simbolista Valeri Briussov e admitido pelo encenador. Por meio dessa proposta, Meyerhold passou a investigar um aspecto que veio a chamar de teatro estilizado, ou de estilização:

As primeiras tentativas de um tal teatro, sugerido por Maeterlinck e Briussov, foram realizadas no Teatro-Studio. Acredito que foi a montagem de *A Morte de Tintagiles* que este teatro de pesquisa aproximou-se o máximo do teatro de convenção consciente ideal (MEYERHOLD, 2012, p. 27).

Ainda a respeito da estilização, Meyerhold esclarece que a convencionalização é um meio de retratar uma época no teatro, sem ser, portanto, de maneira exata, e sim generalizada, simbólica. Em suas palavras é possível perceber sua proposta:

Por “estilização” eu presumo não a reprodução exata do estilo de uma determinada época, como faz um fotógrafo em seus filmes. Ao conceito de estilização, a meu ver, está intrinsecamente ligada a ideia de conven-

cionalização, generalização e símbolo. “Estilizar” uma época ou um fenômeno significa revelar através de todos os meios de expressão a síntese interna de uma determinada época ou fenômeno, reproduzir seus traços mais escondidos e secretos, que se encontram apenas no profundo e secreto estilo de alguma obra de arte (MEYERHOLD, 2012, p. 33).

Os caminhos que compuseram o direcionamento da proposta cênica de Meyerhold deste período dizem respeito, essencialmente, à quebra da atuação naturalista, se dedicando ao ritmo e forma do movimento do ator e à cenografia dessa linguagem. Sua proposta caminhava por uma forma original de trabalhar o corpo e os gestos, com uma perspectiva singular em relação às técnicas exploradas no teatro ocidental até então. O encenador sugeriu repensar o gesto no teatro, fazendo com que “ele (o ator) explicita com o corpo o que não consegue dizer com palavras” (PICON-VALLIN, 2013, p. 35).

Meyerhold era um artista complexo, no sentido de que absorveu para o seu trabalho diferentes fontes de pesquisas. O desenvolvimento de sua prática cênica, relacionado aos estudos do corpo do ator, apresenta influências de linguagens artísticas voltadas, essencialmente, ao poder de significação do gesto na cena. Atenta a todas as referências que envolveram o trabalho do encenador, Picon-Vallin destaca duas das mais importantes:

[Meyerhold] tem suas raízes, sua fonte viva em suas longas pesquisas sobre a *Commedia dell'arte*

(realizadas juntamente com V. Solovióv), e sobre os teatros orientais, onde ele não concebe o movimento, “o elemento mais poderoso da cena”, senão ligado à música (PICON-VALLIN, 1989, p. 4).

O teatro japonês imprimiu forte influência sobre o trabalho do encenador russo. Dessa modalidade, Meyerhold observou a expressão do movimento como gestos a serem decifrados, onde cada um deles é preenchido por um significado. Com relação à *Commedia dell'arte*, é a habilidade do corpo virtuoso do ator e sua destreza na improvisação que Meyerhold absorve para sua pesquisa.

Na montagem de *A morte de Tintagiles*, de 1905, o encenador deixa revelar os princípios dessas influências como forma de romper com a estética que havia sido produzida pelo TAM. Dessa maneira, Meyerhold começou a construir os pilares de sua prática cênica que o acompanhou ao longo de sua carreira:

Em vez do psicologismo, o princípio diretor da atuação se torna plástico. Trata-se de trabalhar ênfases visuais, não ênfases lógicas; de revelar, não de exprimir (...). *A morte de Tintagiles*, de 1905, postula o princípio de um “teatro imóvel” que se apoia nos tempos da pausa. Diametralmente opostas às do Teatro de Arte, essas pausas não são mais reticências justificadas no diálogo verbal: elas se tornam o momento essencial no qual se concentra e se petrifica o movimento que, muito mais do que as palavras, revela a

alma do personagem (PICON-VALLIN, 2013, p. 19).

Para o revolucionário encenador, o gesto, no “teatro imóvel”, assume o tempo da pausa, mas não uma pausa relacionada ao texto verbal, e sim como um traço representativo e significativo desse gesto. Neste caso, o gesto supera o alcance da palavra dita, como sugeriu Agamben. Dentre as significações possíveis de uma pausa, para Meyerhold, em *A Morte de Tintagiles*, ela pôde acarretar um significado que, por meio dela mesma e da potência de sua imobilidade, revelou algo extraordinário na cena.

Ao deixar o Teatro-Estúdio, Meyerhold cria uma nova versão para *A Morte de Tintagiles*, em 1906. Junto de seus atores da Confraria Novo Drama, o encenador se permitiu mergulhar ainda mais fundo nas suas experimentações e compôs uma montagem totalmente pautada na plasticidade do gestual da cena. Picon-Vallin aponta características da linguagem desta segunda proposta de *A Morte de Tintagiles*, realizada por Meyerhold:

A encenação de *A Morte de Tintagiles* [de 1906] é vista pela crítica como um “balé trágico”, no qual as palavras desempenham um papel insignificante (quase não eram ouvidas). O que é importante, o que está em evidência é o gestual plástico, os cenários inspirados pelos quadros de Bocklin e a música de Sats que, evocando a inutilidade dos esforços para encontrar o uníssono, busca apreender a importância dos homens para salvar a vida da

morte (PICON-VALLIN, 2013, p. 23).

Desde 1905, ou mesmo três anos antes, durante as experiências teatrais com seu grupo na província de Moscou, Meyerhold seguiu incansável nas investigações do gesto da cena e da relação entre corpo e expressividade até o fim de sua carreira. Após o período simbolista, em que já vinha estudando a estética do grotesco, as experimentações inovadoras de Meyerhold seguiram o rumo do construtivismo. Novamente e constantemente antenado aos acontecimentos e transições sociais, científicas e artísticas de sua época, o encenador mergulhou fundo nas formas estruturais da estética construtivista. Um movimento que propôs paradoxalmente criar uma arte fugindo dela mesma (no sentido de que abandonou muito daquilo que já havia sido feito nos períodos anteriores), o construtivismo nas artes teve relação direta e inseparável com diferentes campos das ciências exatas.

No teatro meyerholdiano deste período, se destaca a montagem de *O Corno Magnífico*, de 1922, mencionada anteriormente neste artigo como uma referência do movimento teatral russo da época³. Além de fazer presente a técnica da biomecânica teatral nesta montagem, a cenografia da artista plástica Liubov Popova seguiu à risca as exigências construtivistas e inseriu sobre o palco uma máquina funcional utilizada pelos atores durante a cena. Nem mesmo o termo *cenografia* foi adotado à obra de Popova, e sim, *dispositivo cênico*, onde, em sua estrutura, Meyerhold pode explorar com seu elenco a infinidade de possibilidades de movimentos e desloca-

mentos, propondo intensos desafios para seus atores.

É neste contexto desafiador, sob parâmetros espaciais e corpóreos, que Meyerhold, mais uma vez, mergulha em um gestual revolucionário para a cena teatral. Dedicado à precisão do movimento do ator a respeito de sua fisicalidade, era igualmente equivalente a preocupação do encenador com relação à expressividade e intenção do gestual na cena. Ainda sobre *O Corno Magnífico*, além de expor a precisão do movimento do ator e seu domínio do espaço cênico, Meyerhold explorou a fundo também seu esquema de gestualidade relacionada à técnica da transmissão da emoção.

Na dramaturgia desta montagem, escrita por Fernand Crommelinck, o motivo impulsionador das ações cênicas gira em torno do sentimento de ciúme, que atinge o personagem principal da trama ao desconfiar da fidelidade de sua esposa. Para desenvolver a expressividade dessas intenções dramáticas, Meyerhold se apoiou não na interioridade psicológica de seus atores e, sim, no estímulo de seus reflexos e impulsos musculares.

Há alguns anos que o encenador estudava a relação entre sistema nervoso e reflexos físicos do corpo. O aprimoramento de suas investigações resultou em um esquema de atuação que fazia com que o ator exprimisse seus gestos e ações do exterior para o interior: as intenções, sugeridas do exterior (do diretor, do texto, ou do próprio ator), estimulavam suas reações e a excitabilidade de seus reflexos, que desencadeavam nas suas emoções (interior).

A pesquisadora Yedda Chaves, que compôs seus estudos sobre a biomecânica e o teatro de Meyerhold a partir de investigações teóricas e da observação da técnica na

³ Rever pág. 9, Picon-Vallin, 2013.

prática, esclarece a relação entre reflexos e sistema nervoso no treinamento do ator:

O ponto de intervenção do encenador-(ator), e que vai ser o diferencial de seu trabalho, se refere à observação sobre a excitabilidade dos reflexos. Esse aspecto do trabalho ganha uma importância no treinamento do ator. Não só porque otimiza o tempo de reação e porque vai incidir nas “particularidades do corpo e da mente humanos”, mas porque permite que o ator estude seu sistema nervoso a fim de melhor compreender uma outra dimensão do ofício de ator: a emoção (CHAVES, 2011, p. 137).

O caminho que conduz à gestualidade da emoção do ator meyerholdiano transcorre a excitabilidade de seus reflexos e, para chegar a este lugar de experimentação das técnicas de atuação cênica, Meyerhold se apoiou, dentre outras referências, nas pesquisas de Ivan Pavlov (reflexo condicional) e de Ivan Sétchenov (*Reflexos do Cérebro*, 1836). Para Sétchenov⁴, “a infinita diversidade das manifestações externas da atividade cerebral se faz em definitivo através de um só fenômeno – o movimento muscular” (1884, p. 5). Deste raciocínio, é possível observar o percurso traçado por Meyerhold para alcançar a expressividade do gesto na cena, explorando o único instrumento de domínio do ator: seu próprio corpo.

⁴ Ivan Mikhailovitch Setchenov, *Études psychologiques*, tradução da edição original em russo (1863) de Victor Derély com introdução de M. G. Wyrouboff, Paris, G. Reinwald, Libraire-Éditeur, 1884, p. 5. In CHAVES, 2011, p. 137.

Decorrente dos percursos do período construtivista – em que a arte se apoiou fortemente nas ciências exatas e no movimento do corpo para decifrar sua estética – é possível observar algumas das diversas referências e influências que compuseram o incessante trabalho de Meyerhold. Essa característica arqueológica do encenador fez dele um impulsionador da revolução do gesto no teatro russo do início do século XX.

Diante das diversas e profundas articulações que Meyerhold realizou com cientistas, filósofos, escritores e artistas de diferentes áreas, em busca constante por um modo de expressividade cênica totalmente voltada para o ator e a descoberta de seu corpo, de que maneira, então, pensar em uma limitação formalista, como foi duramente criticado na década de 1930? Os estudos sobre o teatro de Meyerhold e sua técnica de atuação revelam que o encenador incitava em seus atores a capacidade de composição de seus próprios desempenhos artísticos, atribuindo ao ator também a função de autor da obra cênica.

A revolução no teatro de Meyerhold consistiu em fazer do corpo cênico um corpo ativo, no domínio de seus gestos e manifestações expressivas. Seu grande feito talvez possa ter sido também sua sentença. Afinal, ele era um corpo capaz de estimular outros corpos ao movimento, ao rompimento com a inércia, à reconstituição da consciência, ao gesto em busca de seu destino.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In *Artefilosofia*. Ouro Preto, n.4, p. 09-14, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Trad. Mario Laranjeira. Rio de Janeiro / RJ: Martins Fontes, 2007.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro / RJ: Nova Fronteira, 2005.

CHAVES, Yedda Carvalho. “Vsévolod Meyerhold: abordagens artísticas do movimento expressivo à composição”. In **Teatro Russo: Literatura e espetáculo**. Org. Arlete Cavaliere e Elena Vássina. São Paulo / SP: Ateliê Editorial: 2011.

GUINSBURG, J.. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo / SP: Perspectiva, 2001.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do Teatro**. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo / SP: Iluminuras, 2012.

_____. **Teoria teatral**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo / SP: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. Trad. Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo / SP: Perspectiva, 2013.

_____. “A música no jogo do ator meyerholdiano”. In **Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov**. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Laboratoires d'études

théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, 1989.

Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_mu_smeier.html

ROPA, Eugênia Casini. “Alemanha-Russa no início do século XX: a arte do movimento entre libertação e mecanização do corpo”. In **Teatro Russo: Literatura e espetáculo**. Org. Arlete Cavaliere e Elena Vássina. São Paulo / SP: Ateliê Editorial: 2011.

***Abstract:** The aim of this article is to analyse the revolution of the gesture on the Russian theatrical scene during the first years of the 20th century. The focus of the analysis is on the examination of the theatrical experiments and practices developed by the director Vsévolod Meyerhold, analysing the ways in which he idealised the theatrical gesture as a revolutionary proposal to the Western theatre. The concept of gesture is fundamental in the works of Giorgio Agamben, whose philosophy dialogues with the other authors discussed in this article. In the theatre sphere, the discussion about the concept of gesture is based on the perspectives of Patrice Pavis and Bertold Brecht. Agamben's works, discussed in this article, reflect on a society that lost the power over its gestures and obsessively fights to reclaim them. The philosopher draws parallels between artists and writers that proposed, in many different ways, the reclamation of the consciousness of gesture. From this perspective, this article points at some artistic references that redefined, each by its own manner, the gesture and the body in the art. The main focus of this discussion is Meyerhold and how he revolutionised the theatrical gesture.*

***Keywords:** Theatrical Gesture; Revolution of Theatrical Gesture; Meyerhold Theatre; The Meyerholdian Actor Gesture*